



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Carla Guimarães Hermann

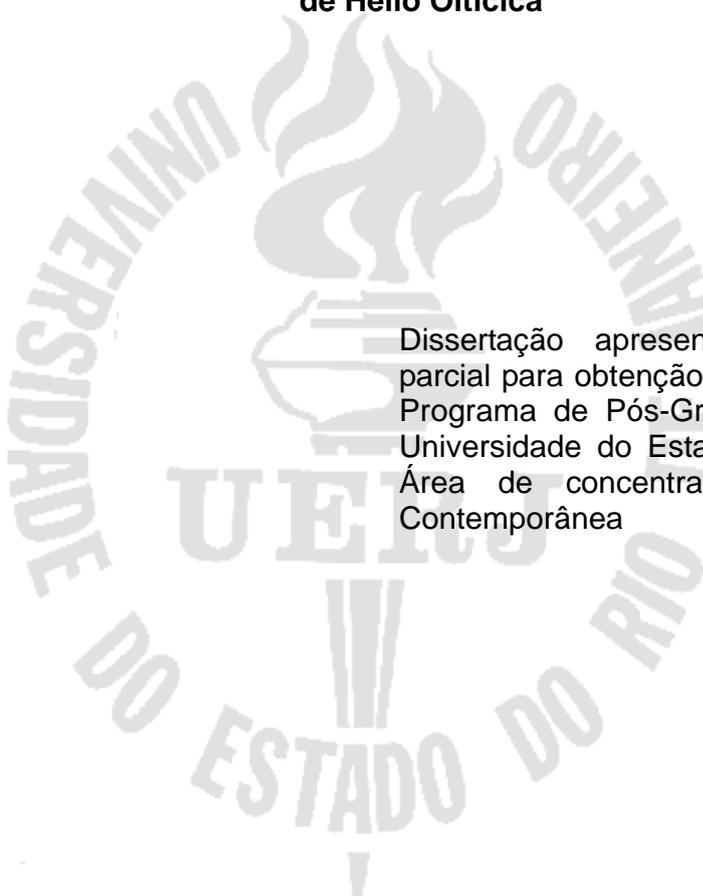
**A materialidade e o adverso nos Bólides
de Hélio Oiticica**

Rio de Janeiro

2010

Carla Guimarães Hermann

**A materialidade e o adverso nos Bóides
de Hélio Oiticica**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea

Orientadora: Prof^a. Dra. Vera Beatriz Siqueira

Rio de Janeiro

2010

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

H552 Hermann, Carla Guimarães.
A materialidade e o adverso nos Bóides de Hélio Oiticica / Carla
Guimarães Hermann. – 2010.
97 f.: il.

Orientadora: Vera Beatriz Siqueira.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Artes.

1. Oiticica, Hélio, 1937-1980. O Éden – Teses. 2. Arte conceitual
– Brasil – Teses. 3. Instalações (Arte) – Brasil – Teses. 4. Arte
interativa – Brasil – Teses. 5. Adversidade na arte – Teses. 6. Artes
plásticas – Materiais – Teses. I. Siqueira, Vera Beatriz. II.
Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III.
Título.

CDU 7.071.1(81)"19"

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação

Assinatura

Data

Carla Guimarães Hermann

**A materialidade e o adverso nos Bólides
de Hélio Oiticica**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovado em 29 de março de 2010.

Banca examinadora:

Profa. Dra. Vera Beatriz Siqueira (Orientadora)
Instituto de Artes - UERJ

Prof. Dr. Roberto Luís Torres Conduru
Instituto de Artes - UERJ

Prof. Dr. Ronaldo Brito Fernandes
Departamento de História - PUC-Rio

Rio de Janeiro

2010

*Para Fabio
E para Laureano.*

AGRADECIMENTOS

Meus mais sinceros agradecimentos:

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes, pela oportunidade acadêmica única.

À minha orientadora Vera Beatriz Siqueira, por acreditar no meu trabalho e por entender o tempo da minha escrita e amadurecimento de idéias.

Ao professor Roberto Conduru pela leitura atenta dos textos e pelas sugestões e correções.

Ao professor Ronaldo Brito por suas aulas na PUC e pelas considerações tão ricas e valiosas na leitura do texto de qualificação.

Aos professores Maria Berbara e Felipe Ferreira, cujas trocas acerca de outros aspectos em Hélio Oiticica certamente refletiram nessa escrita.

À amiga e colega de Mestrado Isabel Carneiro, pela parceria nesses dois anos e pela troca incessante de idéias que tecemos sobre os nossos trabalhos.

Aos colegas de Mestrado Jacqueline Siano, Tadeu Mourão e Ana Beatriz Cascardo pelas conversas dentro e fora de sala de aula.

Ao Fabio, marido e financiador de idéias, pela paciência e atenção.

À minha família (pai, mãe e irmã) pelo amor, carinho e dedicação.

Aos meus amigos de fora do Mestrado, por ouvirem as reclamações mesmo sem entenderem do que se tratava.

Ao Projeto Hélio Oiticica e Daniela Matera, que me permitiram conhecer os bóides “ao vivo”, levando a pesquisa a outro patamar.

A CAPES pela bolsa de pesquisa.

RESUMO

HERMANN, Carla Guimarães. *A materialidade e o adverso nos Bólides de Hélio Oiticica*. 2010. 97 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2010.

A pesquisa analisa a criação de adversidade através da materialidade crua e rústica utilizada nos Bólides de Hélio Oiticica. O papel da materialidade tornou-se evidente a partir da percepção de que os ditos objetos realizam um convite àquilo que chamamos de “participação adversa”. Ao mesmo tempo em que eram objetos capazes de despertar a curiosidade do espectador e incitá-lo à manipulação, o faziam através do toque de substâncias ásperas e pouco suaves, como por exemplo, pedaços de madeira mal pintada, telas de nylon, conchas e pigmento em pó. O despertar de sensações contrárias ao prazer sensorial sugeriu que não apenas a materialidade estaria no cerne da questão da criação de adversidade como um dos fios condutores da obra de Oiticica, como também que a captura de objetos descartados oriundos do cotidiano seria a maneira do artista estruturar a sua noção de adversidade (da vida e da arte). Para compreender o papel estrutural dos objetos despejados do dia-a-dia, realizamos a aproximação entre o adverso e o abjeto (KRAUSS, 2000), bem como o pensamento do informe como elemento operacional da obra (YVE-ALAIN BOIS, 2000). A materialidade rude foi vista ainda como criadora de uma temporalidade de instantes para os Bólides e aqueles que os manipulavam, como organizadora de fricção com o espaço e a cultura e ainda como elemento de rebaixamento da condição matérica e do espectador.

Palavras-chaves: Bólides. Materialidade. Adverso.

ABSTRACT

HERMANN, Carla Guimarães. *Materiality and adversity in Hélio Oiticica's Bólides*. 2010. 97 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2010.

The research investigates the adversity that is created through the rough and crude materiality of Hélio Oiticica's bólides series. The role played by the materiality becomes evident with the perception that such objects are invitations to what we call "adverse participation". These are curious and manipulative objects, but at the same time, they propose the spectator to touch non-smooth and coarse substances and surfaces, such as pieces of badly painted plywood, wire mesh, shells and pigment. The discovery of these sensations opposed to the sensorial pleasure suggested not only that the materiality was the core of the adversity creation but also that the use of disposed objects from everyday was the way Oiticica found to structure his notion of adversity – of life and of art. To understand how everyday objects could form adversity, we made the approximation between the adverse and the abject (KRAUSS, 2000) and employed the concept of the informe as the operational element of the work of art (YVE-ALAIN BOIS, 2000). The rough materiality was also seen as the creator of moment temporalities for the bólides and for those who wanted to manipulate them, and also as the organizer of the friction between these objects and the space and culture, being hold responsible for the debasement of the spectator.

Keywords: Bólides. Materiality. Adverse.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	9
1	DELIMITAÇÕES TEÓRICAS: FORMA, INFORME, ADVERSO	29
2	EXPERIÊNCIA DA ADVERSIDADE	37
3	DA ASPEREZA DA COR À ASPEREZA TÁTIL: A MATERIALIDADE E O ADVERSO	57
3.1	O caráter operativo da apropriação: da adversidade (da vida) ao adverso na arte	65
4	OS DESDOBRAMENTOS DA CONCRETUDE	67
4.1	Antes de tudo, do ritmo à duração	67
4.2	Temporalidade plástica dos bólides: tempos de instantes adversos e o rebaixamento do espectador	74
4.3	Conformação espacial: interioridade x exterioridade da obra	78
4.4	O dentro e o fora: as formas de caixas e potes e o atrito entre interioridade e cultura	86
	CONCLUSÃO	92
	REFERÊNCIAS	94

APRESENTAÇÃO

A eleição de um objeto de pesquisa para a dissertação do Mestrado em Artes não se deu a partir dele mesmo. Vivenciei as instalações do *Éden* (1969) e da *Tropicália* (1968) em exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro no final de 2007, e colhi com a minha experiência as informações sensoriais que acabariam por guiar a noção de “participação adversa” que viria a pensar dentro do conjunto dos Bólides ao longo da pesquisa. O *Éden* de Helio Oiticica é um conjunto de bólides cama, tendas e ninhos que funcionam como uma estrutura capaz de permitir a possibilidade da vivência de um lazer efetivo, livre e não-repressivo através de um percurso pelos seus “compartimentos” e sub-ambiências. Quando entrei nesse território de sensações diversas, me senti dividida entre a vontade de participar e o nervoso que sentia de ter que pisar descalça em chão de areia. Entrar no penetrável *Lololiana* com folhas secas dispostas no chão depois de molhar os pés na poça de água do penetrável *Yemanjá* me despertou reações desconfortáveis, e até pensei em desistir, dar meia volta e calçar os sapatos. Por outro lado, deitar-me no bólide cama com cheiro de capim e cobertura de juta foi muito convidativo, e a curiosidade de remexer nos livros e pedaços de papéis impressos que cobriam um dos nichos dos ninhos me impulsionaram a continuar participando. Foi com base nessa experiência hesitante que comecei a questionar a idéia pré-concebida de que as obras de Hélio eram necessariamente convidativas e ainda qual seria o grau de importância da natureza da matéria empregada pelo artista na constituição do *Éden* na arquitetura desse senso de hesitação.

Na mesma ocasião a vivência da *Tropicália* também serviu como embrião para as idéias da presente pesquisa. A obra, montada pela primeira vez em 1967 na exposição coletiva *Nova Objetividade Brasileira* no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, é um labirinto composto por dois penetráveis, *PN2 Pureza é um mito* (1966) e *PN3 Imagético* (1966-67), além das plantas tropicais em vasos de barro, areia, pedregulhos e serragem no chão, capas de parangolé e um aparelho de TV permanentemente ligado no fim do labirinto escuro. Os dois penetráveis são feitos de

madeira, lona e chita, e a “porta” de entrada para o *PN3 Imagético* consiste de uma parede de plástico colorido. O pequeno quadrado composto pelos penetráveis é dividido por biombos de tecido, formando um estreito labirinto, o que amplia a experiência espacial no seu interior, dando a impressão de ser maior do que realmente é. No interior do labirinto de chita, vi primeiramente uma pequena área sem teto em que é possível tocar elementos sensoriais capazes de exalar cheiro (como capim cheiroso) e/ou manipular alguns maços de palha. Em seguida, foi preciso pisar numa parte escura de areia (como no *Éden*, tive que entrar descalça no ambiente construído) e passar por uma cortina de tiras de plástico. A combinação de incertezas (andar no escuro, pisar numa superfície com elementos que não eram visíveis e sentir arrastar objetos desconhecidos pelo meu corpo conforme caminhava – as tiras da cortina de plástico) criou, para mim, uma certa angústia, por não saber o que me esperava em seguida. A tensão da espera por uma surpresa se misturava ao medo de tomar um susto e à possibilidade de ter que pisar em substâncias desconhecidas. Depois de percorrer esse breve percurso encontrei uma televisão ligada e mal sintonizada, radiando uma ambiência escura e misteriosa, onde a transmissão entrecortada da tela enchia o espaço de luminosidade oscilante. Essa experiência que remetia às cenas de filmes de terror barato, além de surpreender, deixava sem resposta a cadeia de sensações ativadas na experiência do percurso anterior. Por deixar sem explicação a perplexidade que havia construído no labirinto, me senti diante de um anti-clímax. Foi esse sentimento de frustração que me levou a questionar, mais tarde, se os bólides correspondiam às expectativas dos espectadores.

Depois dessas duas experiências, quando me debrucei sobre os livros sobre Oitica, à procura de um recorte para a dissertação, foram os bólides que mais me chamaram a atenção, e não as instalações que havia visitado alguns meses antes. Logo de antemão, me pareceram condensar todas essas questões que eu havia percebido no *Éden* (a matéria rude e a necessidade de manipular substâncias e superfícies que não me eram convidativos ao toque) e na *Tropicália* (a de uma certa frustração de expectativas). Some-se a estas questões a minha perplexidade em

relação a determinados bólides (em especial *B27 Bólido vidro 13*) e à tarefa participativa do espectador. Em visita ao Malba em 2007, a observação de como um bólido da coleção permanente de arte latino-americana daquele museu estava exposto aguçou mais ainda a noção de estes objetos proporcionavam um convite *diferente* à participação. *B28 Bólido caixa 15 – variação do Bólido caixa 1* (1965-66) estava disposto sobre uma base retangular de madeira pintada de branco, numa distância de aproximadamente setenta centímetros distante do chão. Sobre a mesma base encontrava-se um *Bicho* da artista Lygia Clark, estando este protegido por uma caixa de acrílico. Sendo a proteção transparente um empecilho direto para a manipulação pelo público visitante, logo questionei se o *Bicho* seria obviamente manipulativo e o bólido exposto não. Aparentemente a organização do museu imaginava que ele despertaria no espectador menos vontade de mexer, e não precisava ser isolado.

É fato conhecido que no decorrer da pesquisa (entre março de 2008 e o início de 2010) uma tragédia ocorreu. Em outubro de 2009 um incêndio acometeu parte significativa do acervo de Hélio Oiticica, destruindo não apenas a maioria dos bólides, mas também de seus parangolés, relevos espaciais, bilaterais, penetráveis etc. Alguns dias após a divulgação da notícia, li um depoimento dos responsáveis pelo Projeto Hélio Oiticica (e detentores dos direitos sobre a obra do artista), César Oiticica e César Oiticica Filho, no qual afirmavam que algumas obras haviam se salvado e que seria possível fazer a reconstrução de outras a partir dos escombros chamuscados ou dos projetos deixados por Hélio. Imediatamente pensei que os bólides seriam impossíveis de serem reproduzidos na ausência de um modelo original para cópia, exatamente pela aspereza material que os estruturava. Soube, afinal, que alguns exemplares da série efetivamente pouco sofreram com as chamas, e por isso, podem ser recuperados¹.

¹ Alguns bólides não estavam no acervo do Projeto HO na ocasião do incêndio e são os únicos com que podemos contar como existentes atualmente em sua integridade física. São eles: *B8 Bólido Vidro 2* (1963-64) em posse de um colecionador carioca, *B16 Bólido caixa 12 Arqueológico* (1964-65), no MoMA em Nova York, *B11 Bólido caixa 9* (1964) e *B17 Bólido vidro 5 Homenagem a Mondrian* (1965) na Tate Modern de Londres, *B28 Bólido caixa 15 – variação do Bólido caixa 1* (1965-66) no Malba em Buenos Aires, *B30 Bólido caixa 17 variação do Bólido caixa 1* (1956-66) presenteado por Hélio Oiticica a Guy Brett, *B33 Bólido caixa 18, poema caixa 2 Homenagem a Cara de Cavallo* (1965-66) da coleção Gilberto Chateaubriand no MAM/Rio e *B47 Bólido caixa 22 Mergulho do Corpo* (1966-67), que estava no Centro de Artes Hélio Oiticica em decorrência da desmontagem de uma exposição.

Infelizmente, da maior parte dos objetos analisados em minha pesquisa, resta apenas a documentação fotográfica e a memória dos momentos em que visitei a reserva técnica do Projeto para investigá-los ao vivo.

Para além da óbvia perda material do meu objeto de estudo, o incêndio teve também impacto crucial no que diz respeito às idéias que guiam o texto. Inicialmente havia concebido um senso de adversidade nos bólides que seria estruturado por três fatores: a materialidade, o tempo e a espacialidade. Ao longo do primeiro ano de pesquisa o capítulo que versava sobre a materialidade tornou-se consideravelmente maior que os outros, e comecei a suspeitar que, sob o ponto de vista que eu estava defendendo, os aspectos materiais dos bólides acabavam predominando sobre os demais. Após o incêndio e a percepção supracitada de que seria impossível reproduzir esses objetos, acabei por modificar a estrutura da dissertação, atribuindo os “fatores” antes vistos como estruturantes de adversidade também à materialidade, que percebi estar no cerne daquilo que vim a chamar de “participação adversa”. O uso de substratos cotidianos para compor os bólides e a madeira cuidadosamente trabalhada para parecer bruta, rude e áspera talvez sejam mesmo impossíveis de ser reproduzidos com a mesma atenção minuciosa que o artista dispensou quando da sua realização. E é exatamente essa rudeza material das ranhuras, dos lanhos e de toda a ausência consciente de esmero nos cortes dos bólides vidro e nas cores dos bólides caixa que dão à questão da materialidade o papel de centralidade na estruturação da adversidade que percebi nos outros objetos de Hélio Oiticica.

INTRODUÇÃO

Para pensar a questão da forma em Hélio Oiticica é necessário estabelecer alguns balizamentos iniciais. Primeiramente um balizamento visual, no que diz respeito à forma aparente (no sentido mais imediato), definindo com quais obras do artista se pretende trabalhar. Oiticica desenvolveu um trabalho extenso e variado, que começou com a pintura e encontrou na criação de ambiências a tradução dos seus propósitos e preocupações acerca da arte, da cor e do espaço. Fazendo um recorte em sua produção, decidimos trabalhar com o período compreendido entre os anos de 1963 e 1967 e com o desenvolvimento de uma série de objetos que Hélio Oiticica chamou de bólides².

Por definição no dicionário Michaelis, um bólido é uma “espécie de meteoro ígneo que atravessa o espaço; aerólito. *Variação: bólido.*” A noção de que um bólido é um corpo que se desloca no espaço parece ser um dos motivos para a apropriação do nome pelo artista, pois são objetos que têm presença marcante onde se situam. O tamanho de objetos possíveis de serem transportados por uma só pessoa também sugere que os bólides de Oiticica seriam, de alguma maneira, deslocáveis no espaço, observação para a qual pesa o fato de termos encontrado ao longo da pesquisa diversas fotografias dos bólides posicionados em ambientes outros que não o estúdio de criação de Hélio Oiticica ou o espaço expositivo. Encontramos algumas fotografias dos bólides nos jardins de sua casa no bairro do Jardim Botânico, na favela da Mangueira e ainda em ruas no bairro do Leblon, todos no Rio de Janeiro. A noção de um “meteoro ígneo” não pode ser considerada estritamente para todos os exemplares da série, mas se encaixa com precisão aos bólides caixa confeccionados em tons fortes de amarelo, laranja e vermelho, em óbvia relação à cor do fogo. A cor está no cerne das estruturas dos bólides bem como de quase tudo o que Oiticica desenvolveu ao longo da vida. Em entrevista a Ivan Cardoso, em 1979, o artista denuncia a escolha do nome dos

² Faremos referência aos nomes de obras de Hélio Oiticica em letras minúsculas, contrariando a tendência atual que propõe o uso de maiúsculas para os conceitos e obras do artista. Apenas nos títulos dos bólides os veremos em maiúscula. De modo a respeitar os critérios de relação metódica usada por Oiticica em vida, optamos por colocar todas as informações nos títulos e a data de realização da obra entre parênteses, tal como o artista fazia.

bólides à vontade de “consumir as coisas em cor”:

[...] nessas coisas que eu chamo de invenção da cor eu procuro usar a cor mais racionalmente. Na realidade, elas sempre foram luminosas para consumir, era uma tentativa da estrutura na qual ela era pintada, quer dizer, a parte física do objeto, ele fosse consumido pela cor, por isso mesmo eu usei a palavra Bólido para os Bólides, que eu tive essa idéia quando eu vi um filme do Humberto Mauro, Ganga Bruta, em que as pessoas usam roupas brancas e a roupa branca refletia a luz, então ele iluminava as pessoas vestindo de branco, porque havia deficiência de luz, ou sei lá o que, então as pessoas rolavam, assim, por um gramado, vestidos de branco e pareciam Bólides... Aí eu pensei assim, pareciam Bólides... ah, na realidade o que eu estou fazendo são Bólides, eu quero transformar as coisas que eu estou fazendo, consumir elas de luz através da cor. (OITICICA, 1979 apud BRAGA, 2007, p.47)

A escolha dos bólides se deu também a partir da percepção de aspectos duais presentes na morfologia desses objetos. Por um lado há o convite à experiência tátil: a forma de caixas a serem desvendadas, com gavetas para serem abertas e recipientes repletos de pigmentos para serem manipulados, é capaz de despertar a curiosidade e chamar à participação. Por outro, os materiais e cores utilizados por Oiticica – a madeira áspera e bruta, as cores saturadas e exteriores, a própria fatura da pintura das ripas de madeira, que não procura amenizar as imperfeições da superfície e, ao contrário, as evidencia – parecem repelir o espectador. A participação aqui nos convida a percorrer a distância (aparente) entre dois pólos característicos dos bólides: da evidenciada experiência tátil à aspereza da cor. É como se Oiticica nos propusesse uma participação adversa, através da escolha de materiais adversos, cores ásperas, manipulações arriscadas.

Os bólides ocupam papel de destaque dentro do conjunto da produção do artista, e tendem a ser vistos como divisores de águas que marcam a passagem de uma “fase visual” para outra “sensorial”.

A experimentação de Hélio Oiticica desenvolve-se continuamente da pintura à arte ambiental, contrapondo um ‘programa *in progress*’. É possível, entretanto, nela identificar duas fases, a visual e a sensorial, para que sejam melhor acentuadas as transformações que produz. A fase visual estende-se da iniciação de Oiticica na arte concreta [1954] aos Bólides [1963]; a sensorial, destes às últimas experiências em 1980, quando Oiticica morre. (FAVARETTO, 1992, p. 49).

A sugestão de que os Bólides seriam obras preliminares para as obras ambientais parece ter embasamento em afirmações do próprio artista, tais como a do texto de 1977, feito a pedido de Daisy Peccinini para a mostra *O Objeto na Arte*

Brasileira nos anos 60:

BÓLIDES: [...] são a semente, ou melhor, o ovo, de todos os projetos futuros ambientais [...] 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 que há de vir e q já começa a surgir a partir desse ano na minha 'obra': o q antes chamei de OVO há de seguir o NOVO – e já era tempo. (OITICICA, 1977, p.3 – grifos do autor).

A escolha da metáfora do ovo poderia parecer concordar com uma visão evolutiva da própria obra, como se ela caminhasse em direção à arte ambiental. Entretanto, o que não podemos deixar de mencionar é que toda a obra de Oiticica é constantemente marcada por uma espécie de retomada de antecedentes, especialmente no que diz respeito à reflexão escrita feita por Hélio sobre sua própria produção. Seus escritos, embora quase sempre sejam datados precisamente, não exigem uma leitura linear cronológica, uma vez que levantam questões que permeiam todo o conjunto produzido. É como se o artista tivesse estruturado suas obras de maneira a possibilitar que elas se afirmassem diante do mundo, independente da sua produção anterior e daquilo que ainda viria a realizar. Mais além, é como se Oiticica estivesse constantemente elegendo e re-elegendo antecedentes e sua obra estivesse sempre se re-inventando, criando uma genealogia para aquele momento específico em que ela existe. A vitalidade das afirmações de Oiticica sobre seus trabalhos perdem potência quando são lidas dentro de um esquema explicativo linear e finalista. Essa leitura linear tem sido a visão hegemônica de leitura da obra de Hélio Oiticica. Braga (2007: 11) pode ser considerada uma exceção, ao investigar Oiticica “a partir da constatação que há em Oiticica uma multiplicidade de artistas. Hélio costura com vários fios uma constelação formada por muitos pontos luminosos. A partir de um chão de inventores (ou céu de referências) Oiticica ergue seu programa ambiental”. Apesar de constituir uma leitura onde tudo em Oiticica existe na simultaneidade, Braga identifica “fios condutores” para a apreciação: “Os escritos de Oiticica permitem o afrouxar da linearidade cronológica. Abandonando a linha do tempo, escolhe-se livremente um ritmo e um fio condutor da leitura” (BRAGA, 2007, p.10). A idéia de um fio condutor implica em inevitável linearidade e por isso, apesar de ser uma leitura que difere da maior parte daquelas geralmente feitas, ainda não é a que desejamos.

Hélio Oiticica situa os bólides no cerne da criação do objeto como obra, e não como mera solução para a substituição do quadro ou da escultura enquanto suportes artísticos, e isto parece ter influenciado parte da crítica para situar os bólides como objetos de transição. Favaretto (1992: 49) interpreta a idéia de “ovo” como estágio embrionário para as obras ambientais que viriam a se desenvolver nos anos seguintes, ainda que relativize a diferença entre aquilo que chama de fase sensorial e de fase visual, afirmando que “a divisão é esquemática, pois ambas as fases evidenciam originalidade de invenção e destacam a singularidade do programa de Oiticica relativamente à vanguarda brasileira”. Mais adiante, reitera que a

[...] a preponderância crescente do sensorial não exclui o visual, que não se refere mais ao pictórico [...] Inspeccionando-se os Bólides e neles mexendo-se, por dentro e por fora, acede-se a experiências que revelam tanto do êxtase visual como do simbolismo de uma outra posição do imaginário, em que vigem os estados de fantasia e memória típicos do ludismo infantil, de jogos e surpresas. (FAVARETTO, 1992 p. 98).

Embora entendamos a necessidade de estabelecer periodizações nas análises do conjunto da obra de Oiticica (o que não é nossa intenção aqui, focada nos bólides), acreditamos que dividir a obra em “visual” e “sensorial” pode ser uma metodologia empobrecedora, uma vez que observamos a presença de um aspecto no outro, especialmente no que diz respeito ao papel da visualidade para a consolidação do convite à exploração sensível e sensorial. A função da materialidade traduzida visualmente ou de maneira palpável nos parece estruturante da participação proposta por Hélio Oiticica, e será uma das nossas diretrizes de investigação.

Ainda dentro da metáfora do “ovo”, colocada pelo próprio artista, podemos ver os bólides como parte de um conjunto cujos fragmentos derivam uns dos outros sem necessariamente estabelecer relações evolutivas, já que o ovo é, por um lado, um ser latente, mas por outro, uma forma fechada, completa em si mesma. Podemos pensar um processo contínuo e constante para todo o conjunto de Oiticica e tomar os bólides como biografia do artista. Referimo-nos aqui à idéia de biografia do artista tomando a obra como capaz de resumir *toda* a sua produção, a força de uma realização plástica completa existente em um objeto. Tomar determinado exemplar como biografia permite portanto perceber nele questões que pontuam uma produção em diferentes momentos

sem o estabelecimento obrigatório de ordem cronológica, pois concentra questões tanto anteriores quanto futuras. A idéia de biografia implica ainda na existência de uma espécie de destino artístico que se cumpre e que sustenta a atualidade da obra, pois ela não é vista como mera parte do conjunto de realizações do artista; ela é, também, o conjunto, numa espécie de experiência pelas partes.

O crítico Rodrigo Naves aponta para uma tendência da crítica internacional (européia e norte-americana) iniciada no final dos anos 1980 de ver Hélio Oiticica e Lygia Clark como artistas antecipadores da arte contemporânea e da sua proposta de união da arte à vida.

Oiticica, como parte de uma evolução diferente [da dos países centrais], fez seus bólides incorporando terra, carvão, conchas etc., quatro anos antes das caixas *Non-site* de Robert Rauschenberg serem mostradas, assim como Lygia Clark em seu trabalho de borrachas flexíveis, que podiam ser penduradas em qualquer superfície, antecipou os trabalhos de feltro de Robert Morris. Seus trabalhos tangenciam (ou mesmo iniciam várias correntes da arte recente em muitos pontos: minimalismo, *earth art*, cinetismo, arte ambiente, conceitualismo, poesia concreta, *body art*, performance. (BRETT, 1989 apud NAVES, 2007, p. 210)

A ênfase no caráter emancipatório marca a escolha por um historicismo que interpreta a história da arte “da frente para trás, privilegiando assim as obras de artes modernas que desembocariam na arte contemporânea, e numa arte contemporânea oposta a categorias fundamentais da arte moderna” (NAVES 2007: 211). A falácia do argumento é a tentativa de resolução entre arte moderna e arte contemporânea numa única direção, como se Lygia Clark e Hélio Oiticica antecipassem aspectos de um movimento necessário e irreversível da história da arte. Além disso, afirmá-los como artistas que resolvem esse embate entre o moderno e o contemporâneo é deslocá-los do contexto específico da arte brasileira, onde, diferentemente da arte européia, a arte contemporânea não se constitui no embate com a moderna, mesmo por causa da ausência de um modernismo consolidado no país.

A leitura de Lygia Clark e Hélio Oiticica a partir de critérios exteriores e dessa relação de causalidade reversa e de antecipação certamente afetou a percepção geral que há sobre os bólides. Ao ver Oiticica como inaugurador de outra etapa da arte, procurou-se identificar dentro do conjunto da sua produção instantes nos quais ocorreria essa passagem, marcando novamente um antes e um depois, levando os

bólides a serem vistos como etapa que levaria à arte ambiental, fazendo se perder a conexão com as obras anteriores a eles. O crítico Paulo Sérgio Duarte também discorda dessa noção mais linear evolutiva na obra de Hélio Oiticica levantada por Favaretto.

Penso que a afirmação de Favaretto [de que a obra de Oiticica] 'é sempre um único desenvolvimento', para enfatizar a coerência metódica do artista, uma característica de sua obra, pode dar lugar à idéia de certa linearidade que, a meu ver, não existe. Penetráveis, Bólides e Parangolés correspondem a investigações diferentes e simultâneas, embora unidas pela questão sensorial. (DUARTE, 2009, p. 57)

A relação de Hélio com Guy Brett parece ter sido o pontapé inicial para a interpretação de sua obra como antecipadora de tendências contemporâneas. O artista conheceu o crítico inglês no Brasil, em visita a VIII Bienal de Arte de São Paulo em 1965, ano em que passou imerso na produção dos bólides e parangolés. Desenvolvendo uma amizade baseada na crítica e nas relações artísticas, os dois mantiveram intensa correspondência e, em 1969, Hélio acabou por realizar sua primeira exposição individual no exterior e levou para a Whitechapel Gallery em Londres seus bilaterais, relevos espaciais, núcleos, penetráveis, bólides, parangolés e as obras ambientais *Tropicália* e *Éden*. Além de assinar a curadoria da exposição, Guy Brett lançou em 1968 o livro *Kinetic Art*, no qual dedicou um capítulo inteiro a Hélio. A atitude pioneira do crítico inglês de conhecer artistas de países em desenvolvimento e mais, de reconhecer o valor das proposições por ele encontradas no Brasil (especialmente nas obras de Hélio e de Lygia Clark, os artistas que ele levantaria como bandeiras do contemporâneo) é uma exceção dentro da postura geralmente assumida pela crítica internacional dos anos 1960. Apenas no final dos anos 1980 e com maior contundência, na década seguinte, as críticas norte-americana e europeia voltariam seus olhares para a produção periférica, embalados pelo discurso do multiculturalismo. A verdade é que frente aos discursos contemporâneos que levavam a cabo a necessidade de integração entre a arte e a vida como reação à autonomia da obra moderna de arte (como os da arte pop, do minimalismo e da arte povera, apenas para citar alguns) ficou mesmo mais fácil para todos aqueles que olhassem para a obra de Hélio Oiticica e Lygia Clark no final dos anos 80 os achasse incrivelmente atuais (NAVES 2007, p.206). E efetivamente

levantavam questões dessa ordem desde a década de 1960, simultaneamente ou, às vezes, antes mesmo das vanguardas européias e norte-americanas. A percepção pioneira do crítico inglês Guy Brett não deixa de ser um reconhecimento que teve conseqüências positivas e saudáveis para a arte brasileira. O aspecto negativo foi a recepção dessa crítica dentro do próprio Brasil, que só foi capaz de assimilá-la passados mais de vinte anos, no momento em que outros críticos internacionais pareciam falar o mesmo, em meados da década de 1990.

A última década do século XX foi marcada pela procura por uma arte conceitual “periférica” capaz de antecipar elementos considerados chave nas obras de arte do conceitualismo central. A principal diferença para a arte latino-americana seria o conteúdo fortemente ideológico e estético das suas obras. “Desde suas primeiras manifestações, o conceitualismo nesses países estendeu o princípio auto-referente da arte conceitual norte-americana a uma reinterpretação das estruturas sociais e políticas nas quais se inscrevia” (RAMIREZ 2007: 188).

A exposição realizada em 1999 no *Queens Museum of Art* em Nova York, chamada *Global Conceptualism: Points of Origins 1950s - 1980s*, com curadoria de Luis Camnitzer, Jane Farver e Rachel Weiss, firmou a noção de que alguns artistas teriam começado a trabalhar de maneira “conceitualista” a partir dos anos 1950 em uma série de temas emancipatórios, que abordavam desde o imperialismo econômico até questões de identidade social, em locais tão distantes quanto a América Latina, o Japão, a Rússia e a Austrália aborígine. É importante frisar que a referida mostra trazia, dentre outros artistas brasileiros (como Cildo Meireles e Antonio Dias), trabalhos de Lygia Clark e Hélio Oiticica, os dois nomes brasileiros mais lembrados pela crítica internacional no período, conforme já mencionado.

Ver a arte feita no Brasil nos anos 1960 como conceitual é, de certa maneira, adotar um conceito exterior, mesmo porque atribui a ela um caráter mais público do que realmente teria alcançado no seu momento. Entretanto, não cabe aqui a discussão da validade disso ou não. A intenção é apenas apontar as conseqüências dessa recuperação vinda de fora e através de um viés exterior à nossa história da arte.

Primeiramente, nos parece que ao forçar visão de um conceitualismo latino-americano, procurou-se exacerbar nos artistas escolhidos o caráter político de suas obras, deixando de lado a questão profunda acerca do objeto artístico e da arte em si. É um recorte analítico que empobrece a percepção sobre as obras ao invés de enriquecê-las e que mais uma vez parece ter afetado as percepções posteriores, especialmente no caso de Hélio Oiticica. Explicando melhor a pertinência dessa observação para a pesquisa dos bólides: a recuperação de Oiticica, tanto pelo viés do multiculturalismo quanto pelo viés do conceitualismo global (que não deixam de possuir raízes comuns) é justificada pelo caráter de emancipação que as obras de Hélio realizadas nos anos 1960 teriam em relação à produção realizada na Europa e nos EUA nos anos posteriores.

Vale lembrar que os bólides são produzidos entre 1963 e 1967, quase simultaneamente aos parangolés, realizados entre 1964 e 1968. Ou seja, corresponderiam ao espaço de tempo em que o artista teria passado a incluir o espectador/participador à sua obra, unindo, de maneira antecipatória, arte e vida. A impressão que temos é que essa noção de inovação ancorada seja na ênfase do caráter político da “arte conceitual latino-americana”, seja na questão da participação ativa do espectador, acabou por estimular o maior reconhecimento e valorização dos parangolés em relação aos bólides. Em ambos os casos, exaltava-se o caráter público de seu discurso estético-político, ignorando-se a precariedade da penetração social, cultural e institucional das artes visuais no Brasil de então.

Em segundo lugar, há a óbvia e já conhecida dificuldade que o estabelecimento de cronologias traz para a construção da história da arte, obrigando-a a ser orientada para um fim, fazendo interpretações atravessadas por elementos escolhidos para responder perguntas e resolver questões colocadas pela finalidade. Voltamos, portanto, ao problema de ver Hélio Oiticica como um artista premonitório, assim posicionado por Guy Brett desde os fins dos anos 1960. Novamente Naves (2007) aponta que tais finalismos na história da arte dirigem o olhar a uma via de mão única para ver a arte contemporânea, como se só pudessem ser contemporâneas as obras que

propusessem a união de arte e vida. Ou ainda como se quanto mais participativa fosse a obra, mais contemporânea ela seria, como se fosse possível e saudável reduzir toda a produção de obras a esse único aspecto. Isto parece ter sido outro fator de maior valorização dos parangolés em relação aos bólides, dado que eles exigiriam participação mais ativa e mais predisposta do espectador – vestir, dançar, movimentar-se –, o que os tornaria, numa leitura rasa e imediatista, mais “participativos”, e por isso, mais contemporâneos.

Finalmente, é necessário afirmar ainda que a recepção dessa leitura crítica internacional no Brasil acabou, em grande parte, por reproduzir esse determinismo histórico “da frente para trás” (NAVES 2007: 211). O mesmo autor aponta para o fato de que em 1992 uma exposição foi organizada no *Witte de With Center for Contemporary Arts* em Rotterdam e seguiu itinerando por diversos outros importantes centros de arte em distintas cidades (*Galerie Nationale Jeu de Paume*, em Paris, *Fundació Antoni Tàpies* em Barcelona, Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa e *Walker Art Center* em Minneapolis, nos Estados Unidos, além de outras dezenas de exposições menores nos anos seguintes). Dois anos depois, o curador Nelson Aguilar escolheu Lúcia Clark, Hélio Oiticica e Mira Schendel para ocupar as Salas Especiais da XXII Bienal de São Paulo em 1994 na intenção de “[...] fazer desses três artistas brasileiros as bússolas capazes de iniciar o público na trajetória da arte contemporânea, ajudando-o a navegar por conta própria, com instrumentos de aferição tão precisos que cada um dos visitantes se torne um crítico de arte à sua maneira.” (AGUILAR, 1994: 27). Assim, se reproduz a idéia de que determinados aspectos de Oiticica, Clark e Schendel seriam antecipadores e capazes de guiar os passos do entendimento crítico do público. Ao invés de ver nossa arte moderna a partir de valores intrínsecos, próprios a ela e dentro da sua historicidade, acabamos criando uma visão enviesada e informada pelo olhar estrangeiro.

No intuito de não ver os bólides nem como “antes” nem como objetos da transição da incorporação da dimensão participativa, propomos vê-los como biografia. A noção vem contemplar a necessidade de recuperar as conexões anteriores e

posteriores que eles estabelecem, e também de entender a potência artística inerente a estes, que são capazes de causar alguma estranheza mesmo nos dias atuais. Se os bólides ainda podem permanecer deslocados em meio à incontável diversidade da arte contemporânea, isso ocorre devido ao caráter de participação deles e que é negado ao público. Numa primeira instância, os bólides por si mesmos transmitem ao espectador uma disponibilidade participativa truncada, podendo despertar tanto o desejo investigativo quanto o da contemplação sem manipulação. Embora requeiram participação, os bólides sequer necessitam dela para existir, embasados numa força motriz interior que vai muito além da simples “preparação” de conquista do espaço para a arte ambiental desenvolvida por Oiticica no ano de 1967 com a *Tropicália* e seus penetráveis. O desconforto causado por um bólide à luz da atualidade ocorre muito mais pela sua disposição no espaço expositivo do que por qualquer informação material nele contida. Diversas outras obras se apropriam de materiais oriundos do cotidiano para criar o informe e, portanto, não é a existência dessa materialidade nos bólides que os tornam estranhos. A título de comparação podemos citar a artista paulista Leda Catunda, que constantemente utiliza como suporte tecidos originalmente destinados à fabricação de roupas e mobiliário, tais como *voile* e veludo e cria objetos orgânicos. As pétalas, moscas, barrigas e bocas de Catunda são “formas prenes” (LAGNADO, 1998, p.119) e que dispostas na parede mas sem a rigidez da tela de pintura de cavalete, quebram a verticalidade da mesma. A forma mole, arredondada e contingente cumpre aqui papel semelhante ao dos suportes transparentes repletos de pigmentos dos bólides vidro, e ainda constrói uma imagem final de um objeto impróprio à forma.



Catunda, Leda. Duas bocas (1994). Tinta acrílica sobre tela e veludo
220 x 340 cm. Fonte: Galeria Fortes Vilaça.

Outro artista paulistano, Nuno Ramos, costuma adequar materiais também pouco convencionais nas suas construções. Além de privilegiar substratos que garantem uma fisicalidade imponente (cera, parafina, ferro, mármore, asfalto, somente para citar alguns), Nuno se apodera de verdadeiros abjetos do mundo, pedaços rejeitados, e por vezes forma grandes aglomerados de sobras. É até mesmo possível ver algo dos bólides nessas telas sem título, onde pedaços de sacos plásticos, hastes e tiras de pelúcia convivem em perfeita tensão, aparentemente prestes a desabar da parede, mas fixos na sua solidez matérica.



Ramos, Nuno. Sem título (1991). Espelhos, tecidos, folhas, plásticos, tinta, metais, resina sobre madeira.
220 x 340 cm. Fonte: Galeria Fortes Vilaça.

Os exemplos acima são de obras que através do informe produzem formas desconfortáveis, mas onde a natureza abjetual não seduz o espectador à manipulação. Tem-se a certeza de que não são obras para tocar, apalpar. O destaque dos bólides nos dias de hoje ocorre pois o atrito entre o convite à investigação com as mãos e sua estranheza material é potencializado quando essa participação é negada. Daí tornam-se ainda mais enigmáticos, quase esquivos para quem os observa.

Oiticica realiza constante retomada de referências nas suas obras. Essa reaquisição é facilmente percebida também no campo teórico, já que ele deixou uma enorme gama de textos, anotações, esquemas e reflexões sobre sua própria produção. Os bólides aparecem em consonância com a estruturação teórica e conceitual sobre eles mesmos e também em relação a outros textos, referentes a outros momentos da obra do artista. Assim, há a fricção entre a ordenação que ele mesmo propôs e a insistência de cada bólido de se afirmar independentemente desta estrutura montada. Só podemos mesmo ler os bólides a partir deles mesmos (e não de critérios exteriores) para compreender o esforço de cada um desses objetos para fundamentar sua existência. Recorremos novamente à metáfora do “ovo”: uma forma fechada, que constitui um todo e que cria as condições para sua existência. Por isso é biografia, é forma que pode ser vista como toda uma vida, que elege antecedentes e retoma

referências; é, ao mesmo tempo, início e retorno.

A reaquisição de antecedentes vem acompanhada também da questão temporal. A forma contingente dos bólides marca uma temporalidade muito própria do objeto, que procura constantemente eleger um passado para a sua existência, sempre em tensão com uma temporalidade de instantes construída na participação. O participante constrói essas temporalidades atreladas ao momento do contato com a obra. Entretanto, a manipulação de diversos bólides em seqüência não permite a construção de um arco temporal contínuo, ou mesmo de temporalidades específicas a cada um que sejam capazes de se articular de maneira encadeada. Isso ocorre porque a manipulação erige, junto a cada bólido, uma temporalidade específica, mas que está sempre em conflito com a temporalidade contundente da forma fechada.

Reconhecer alguma linearidade na importância que determinados aspectos tomam nas obras com o passar dos anos não se constitui como entrave ao entendimento desejado. Através dos bólides escolhidos, acreditamos haver a possibilidade de identificar características que viriam a ser desenvolvidas de outra maneira nas suas criações posteriores, como por exemplo, as questões sensoriais e corpóreas da experimentação das obras, exploradas diferentemente nos parangolés (1964) e no ambiente *Éden* (1969). De outra forma, há nos bólides a percepção de elementos presentes em obras anteriores a eles, como o questionamento acerca das propriedades da cor, evidenciado a partir dos monocromáticos (1959-62). É inegável que os bólides apresentam questões táteis prementes, aparentando um convite contundente à participação. O que é preciso é desconfiar da idéia de que os bólides são necessariamente mais “participativos” que obras anteriores ou posteriores graças aos materiais palpáveis, ao toque. Nesse sentido, consideramos importante qualificar a participação proposta por HO nos bólides, entender o seu convite ao toque e ao envolvimento sensorial. Pela participação proposta por Oiticica perpassa a adversidade, capaz de intimidar e até mesmo repelir o participante. Sob tal ponto de vista um metaesquema pode ser tão (ou mais) interativo quanto um bólido, uma vez que manipulação e contemplação ou visualidade e participação ativa não são atividades

excludentes.

Pensando os vieses críticos sobre a obra de Oiticica, surge a necessidade de identificar as tendências gerais e de nos colocarmos diante delas. Há um posicionamento em relação a HO que tende a vê-lo enquanto um artista de natureza vibrante, solto, liberativo e dionisíaco. “O próprio texto da antologia que reúne seus textos – *Aspiro ao Grande Labirinto*, escritos entre 1954 e 1969 – revela uma visão dionisíaca da arte, onde a pura visualização é substituída pela participação do espectador” (AGUILAR, 1994, p.24). Diversos críticos e pesquisadores, como Asbury (2006), Braga (2007), Jacques (2003), Salomão (2003), Silva (2006), Spricigo (2004) aproximam a poética de Oiticica e sua alusão de que “aspira ao grande labirinto” (OITICICA, 1986, p.26) com Dionísio. “O próprio Dionísio representa o grande Labirinto, mais da ordem da música e da dança que da ordem da arquitetura e do urbanismo” (JACQUES, 2003, p.84). Não é parte do escopo de investigação aqui averiguar em minúcias se toda essa atribuição de uma verve dionisíaca ao conjunto inteiro da obra do artista é fruto de uma passagem em seu diário onde se refere à dança dionisíaca como simultaneidade entre o individual e o coletivo³. A idéia é a de questionar essa tendência de apreciação, por perceber na forma de Hélio contingência e ordenação, além das tentativas do artista em estabelecer uma linearidade explicativa sobre elas, aspectos que não condizem com uma imagem geral dionisíaca. Tal tendência se tornou a visão vigente mesmo em termos culturais. Os exemplos de apropriações feitas em cima da imagem de um Hélio Oiticica solto e libertador são diversos, e datam já do final da década de 1960, com a apropriação do nome da obra *Tropicália* para o movimento tropicalista. Os vídeos de Ivan Cardoso sobre Oiticica⁴ fazem um recorte do artista que privilegia os aspectos de libertação da ordem estabelecida, do ode ao uso da droga e da bandidagem. Em termos culturais amplos e mais recentes, a cantora Adriana

³ “A dança é por excelência a busca do ato expressivo direto, da imanência desse ato; não a dança de balé, que é excessivamente intelectualizada pela inserção de uma 'coreografia' que busca a transcendência desse ato, mas a dança 'dionisíaca', que nasce do rimo interior do coletivo, que se externa como característica de grupos populares, nações, etc. (OITICICA, 1986: 73)

⁴ Os curta-metragens *Dr. Dyonélio* (1978), *HO* (1979), *À Meia-Noite com Glauber Rocha* (1997) e *Heliograma* (2003).

Calcanhotto gravou em 1999 o disco *Marítimo*, que trazia na capa uma foto sua usando uma capa laranja em alusão aos parangolés. A gravação trazia ainda a canção *Parangolé Pamplona*, onde as idéias de êxtase, delírio, libertação e leveza aparecem. O fascínio desta artista pelo caráter dionisíaco de Hélio pode ser comprovado com um trecho de entrevista em que ela afirma que “ [...] daí que saem esses versos ‘branco no branco no preto nu’ porque originalmente o parangolé era pra ser usado pelos negões pelados mesmo, coisa que nunca cheguei a ver nos vídeos, em geral as pessoas estão de roupa, mas a idéia era essa.” (CALCANHOTTO, 2009). Mesmo sem atestar a veracidade da informação (se os parangolés teriam sido pensados para serem usados sobre corpos nus), o depoimento nos serve para ilustrar como esse caráter de liberação que a obra de Hélio proporcionaria se encontra difundido no imaginário cultural brasileiro. A ênfase nos parangolés e penetráveis certamente é responsável por isso.

Também no meio da arte contemporânea brasileira, os penetráveis e parangolés são mais lembrados em apropriações. O carioca Alexandre Vogler realizou em 2004 o *Karaokê do Hélio*, no Museu do Estado de Pernambuco⁵. A performance requeria a participação do público, convidado a aspirar gás hélio e a ler textos de Oiticica em seguida no microfone, disponibilizados por Vogler. Como o gás hélio altera a gravidade nas cordas vocais, modificando temporariamente a voz, o resultado era a leitura dos textos em tom de enorme descontração. Alexandre Vogler usou, durante todo o tempo da performance, um parangolé, geralmente associado à liberdade de ação. Nesse caso, remetia também à liberdade de discurso, já que as palavras de textos irônicos porém seriamente engajados de Oiticica como *Brasil Diarréia* soavam não apenas despreziosas mas também descompromissadas e causadoras de risadas. Pesa ainda a inspiração do artista Ricardo Basbaum na poética participativa de Hélio. Basbaum expande os processos de participação em uma situação particular de interação que gera uma obra em rede. A forma de estruturas metálicas vazadas geometricamente remete a penetráveis interligados e de passagem, como que atravessando a forma (MACIEL, 2008, p.1). A ênfase no caráter participativo e a

⁵ VOGLER, Alexandre. *Karaokê do Hélio*. Pernambuco, 2004. Vídeo digital (01:22 min).

concepção de que a forma de Hélio Oiticica não seria relevante em virtude dessa participação parece ter começado já nas primeiras relações críticas com Guy Brett, que não acredita que o trabalho de Oiticica seja construído sobre relações formais (Brett, 1969).

Há a identificação de uma outra vertente crítica. Naves (2007) refuta a insistência de Brett (1989) em colocar a singularidade das obras de HO no papel desempenhado pela “presença física do espectador”, quando Oiticica permitiria “[...] experiências que tendem a acentuar radicalmente uma noção lúdica, intimista e introspectiva dos indivíduos.” (NAVES, 2007, p.210), atribuindo caráter mais controlador às obras do artista. Ainda dentro desta tendência, destacando um determinado controle que as obras exercem sobre o público e retomando a questão da forma por este viés, Ramos (2001) e Martinez (2004) se opõem à leitura do problema formal como ultrapassado em virtude da participação.

A fricção entre ver Hélio Oiticica como um artista aberto e alegre ou como obra que se coloca sobre o participador é interessante exatamente pela sua oposição radical. Apontar as contradições sem procurar resolvê-las e construir um posicionamento que seja diferente de ambas é o intuito dessa pesquisa.

1 DELIMITAÇÕES TEÓRICAS: FORMA, INFORME, ADVERSO

O segundo balizamento a ser feito após decidir estudar a forma dos bólides é de cunho teórico, esclarecendo como pretendemos encarar a questão formal, de modo a estabelecer o que entendemos ou não como forma. Consideremos aqui, portanto, a noção apontada por Kudielka (1998), da forma como a mediação entre a obra e o espectador, sendo a abstração a instância articuladora dessa ordem de relação. A tensão entre a composição e a sua contrapartida inominada é dotada de forma, e é através dela que a tensão se revela. Com os exemplos de Pollock e Mondrian, Kudielka reconhece na pintura abstrata a superação do sentido objetivo do fenômeno e a situação do espaço do quadro em meio às coisas. As formas geométricas das pinturas dos artistas em questão revelam, por si mesmas, que os quadros não se acham auto-centrados, por meio de simetrias e hierarquias formais. Por outro lado, não se legitimam como partes articuladas de um contínuo da experiência, e

[...] o espaço do quadro não é nem encerrado nele mesmo nem simplesmente aberto, mas destaca-se da extensão indeterminada do campo de experiência pelo fato de a diferença abrir justamente uma possibilidade elevada de contemplação. Em vez de delinear um mundo, o quadro representa um espaço que remete o espectador para *dentro dele*, mundo, em meio ao contexto de sua existência. (KUDIELKA 1998: 35).

A articulação da relação entre sujeito e obra exige esmiuçar, ainda, a questão da abstração. “A arte da obra de arte distingue-se da simples artificialidade do artifício pelo fato de que, nela, a tensão entre a composição e a sua contrapartida inominada é dotada de forma.” (KUDIELKA 1998: 28). Considerando que a obra de arte é o resultado da tensão estruturada entre os seus elementos, o autor repensa a relação entre o figurativismo e a abstração, vendo-a não como oposição, mas como complementaridade. Ambas seriam instâncias, etapas do trabalho do artista. A idéia de obra abstrata imporia transformações na relação entre o sujeito e o objeto, de posicionamento da obra e do sujeito no mundo. Mesmo nas obras de arte ditas figurativas a razão utilizada pelo espectador para se relacionar com a obra deve ser de ordem abstrata. A essência da abstração é mudar a relação entre sujeito e objeto, e

mesmo a arte figurativa passa por uma “etapa” de abstração do objeto do mundo para o quadro (mesmo quando ele é *representado* de maneira figurativa). É essa possibilidade de re-significação que a obra de arte permite, através da abstração e da tensão da sua forma que a distingue dos objetos ordinários.

Partindo da idéia de George Bataille, Yve–Alain Bois (2000) defende o informe como elemento operacional da obra. A forma, portanto, não pode mais ser encarada como definição ou formato (a maneira como ela se organiza “fisicamente”); é também constituída pelo aspecto operacional do informe. É essa dimensão operativa que permite pensar a ambigüidade da forma e do informe, numa dialética que não se resolve. A forma é pensada fora da concepção idealista moderna, que vê o significado como construção apriorística, anterior à sua “corporificação” na matéria, assegurando a apoteose do conceito de imagem (YVE-ALAIN BOIS, 1996, p.1). A concepção idealista da forma é ainda passível de crítica por considerar que a obra existe meramente a partir do significado, ignorando a influência da forma (mesmo a simples morfologia) no próprio processo artístico. As noções do informe e da abstração como antítese podem ser particularmente úteis para a análise dos bólides de Hélio Oiticica.

O contexto brasileiro da arte nos anos de 1950 e o debate sobre a abstração certamente auxiliaram a moldar a especificidade da questão abstrata para ele. O artista passou a freqüentar as reuniões do Grupo Frente em 1954, onde sofreu grande influência do seu professor e um dos fundadores do grupo Ivan Serpa, responsável pela formação de artistas de inclinação concreta e que defenderam uma linguagem geométrica de caráter racional e abstrato. Além da discussão entre figurativos e abstratos (a respeito da qual Oiticica certamente preferiu os últimos) o debate entre abstração geométrica e lírica parece ter tido influência sobre ele. A crença na necessidade de aliar uma perspectiva sensível ao rigor geométrico da razão fez com que Oiticica visse outros abstracionismos. A insatisfação com o racionalismo excessivo do movimento Concreto paulista (1956) culminou com a reação da publicação em 1959 do Manifesto Neoconcreto, concebido por Ferreira Gullar e assinado por Lygia Clark, Lygia Pape, Amilcar de Castro, Franz Weissmann, Theon Spanudis e Reinaldo Jardim.

Fato notável é que Hélio se juntou mais tarde ao grupo dos neoconcretos, juntamente com Aluísio Carvão, Hércules Barsotti e Willys de Castro. De todos os participantes da vertente carioca, Hélio, Pape e Clark foram os que levaram mais adiante as questões da dimensão participativa e relacional da obra como processo de criação. A abstração para Oiticica é instância formal da obra, que se realiza considerando a esfera sensível e o espaço fenomenológico da experiência.

Em alguns momentos nos bólides a própria morfologia é reveladora da contraposição e combina elementos adversos, capazes de revelar a tensão entre a forma e o informe. Estas obras revelam um embate inerente a elas que se traduz não só numa forma difícil de ler, mas também num convite à participação do espectador de maneira áspera. A contraposição entre a forma e o informe se manifesta pelo uso dos materiais corriqueiros e na dificuldade de leitura decorrente da aparente simplicidade do seu uso. A obviedade do que é colocado também pode descortinar o informe, pois é, na verdade, uma obviedade obtusa. Visualmente não há um sentido oculto, a cor e a matéria não enganam o olho e a identificação do que foi empregado é quase imediata. O objeto, no entanto, se torna estranho de tão simples que é, e ficamos sem saber o que fazer com ele. Assim, tomamos conhecimento da contrapartida informe da forma, quando no momento da fruição vemos nossas expectativas não-realizadas, as vezes até frustradas. Além do evidente questionamento acerca do uso de materiais cotidianos para a composição do objeto artístico, somos levados à dúvida sobre como proceder com aquele bólido, onde situá-lo na história da arte, e principalmente, como nos portar diante dele. O convite enviesado à participação e a rudeza material são aspectos estruturais do informe manifestados na forma.

No caso de Hélio Oiticica, especialmente na sua produção dos anos 1960, esses elementos tensionados (a forma e o informe dentro da própria obra) revelam-se para o exterior das obras através da exposição dos elementos adversos, quase abjetos e marginais. Também considerando a concepção de Bataille, Rosalind Krauss (2000) trabalha a noção do abjeto não como o destino inevitável do informe, mas como parte da heterologia teórica, desenvolvida por Bataille como a forma sem correspondentes no

processo de assimilação (seja intelectual, filosófico, científico ou social) e que, por isso, deve ser rejeitado como sobra, excremento. A idéia da abjeção como desfetichização do próprio objeto pode ser útil ao enfatizar a sobra na estrutura. A percepção do excesso na forma e o uso dos materiais “baixos” para expressar o “mais baixo que o baixo”, outro princípio central em Bataille apontado por Krauss (KRAUSS, 2000, p.242), nos permite deslocar o olhar de verticalidade das condições da forma. Se toda estrutura de pensamento produz excremento, também a estrutura da sociedade produz sobra. Trabalhando dentro da idéia operacional do informe, chegamos à dimensão igualmente operativa do abjeto: ele é uma força, capaz de transgredir, revelar o “mais baixo que o baixo”. A concepção de Bataille traz algumas dificuldades operacionais inerentes a ela mesma, pois não vê a distinção entre opostos – não há enfrentamento, como na dialética e, portanto, não há superação ou resolução. Trabalha-se com uma unidade onde um produz o outro e tudo produz abjeto e expande-se essa idéia num nível de generalização muito mais amplo. Entretanto, apesar das dificuldades que esse pensamento operacional carrega, ele também nos permite pensar o abjeto como um conjunto de forças que não se formalizam, evitando formalismos e encadeamentos lineares “evolutivos”. Por não considerar a distinção entre opostos o pensamento de Bataille não pressupõe a existência de certo ou errado, evitando escalas de valores, muitas vezes prejudiciais à construção de uma história da arte verdadeiramente crítica.

A escolha conceitual por Yve-Alain Bois e Krauss ocorreu pois o juízo que fazem do informe possibilita tratar do problema formal sem cair no formalismo greenberguiano de uma autonomia radicalmente fechada. Para além da necessidade de estabelecer a relação entre a forma e o sentido nos pareceu necessário encontrar embasamento teórico que tratasse da questão formal, diante da percepção de que a mesma, na leitura feita pela maior parte da crítica sobre Oiticica, é deixada em segundo plano, priorizando a questão participativa. Visto isto, procuramos compreender a forma de Hélio Oiticica pelo informe (YVE-ALAIN BOIS, 2000) explorando como o abjeto (KRAUSS, 2000) aparece em suas obras: como adverso⁶.

⁶

Embora o adverso e o abjeto não sejam sinônimos, podemos considerar que são, em alguns casos,

Acreditamos que a escolha dos materiais trabalhados nos bólides seja parte integrante da formação de uma idéia de adversidade, onde a visualidade efetivamente se realiza através do material plástico. Como já apontado, o adverso se revela na participação áspera, inquieta e capaz de desestabilizar o espectador/participador, através dos materiais rústicos e até mesmo “baixos” escolhidos pelo artista. Entendendo o “baixo” aqui como o fator funcional da operação (KRAUSS, 2000, p.249), pretendemos ver como e com quais elementos Hélio Oiticica assegura essa condição operativa do adverso, trabalhando para além da *temática* do adverso, também presente no conjunto de sua obra, através da figura do marginal, do abjeto socialmente produzido e da própria idéia de adversidade como marca cultural brasileira. Para tal, acreditamos ser necessário compreender, dentro do conjunto da obra de Oiticica quais são as suas estratégias de formalização do adverso, desvendando como a adversidade se mostra ao espectador, através do tipo de participação proposta.

Os bólides são objetos pensados para a manipulação, construídos na forma de caixas de madeira ou de recipientes de vidro. O próprio artista se encarregou de fazer a distinção entre eles e os nomeou bólides caixa e bólides vidro, marcando bem a diferença da experiência com cada material dominante empregado. Hélio parece ter pensado essas construções como pequenas arquiteturas estruturais, pois ainda que se encerrem formalmente em si mesmos (são recipientes que contêm, que delimitam, que ordenam) são objetos que estabelecem diálogo tenso com o entorno. São obras cheias de luz – a cor é transformada em luz em seus interiores – emanada pelas “paredes” de madeira pintadas com cores quentes (vermelhos, amarelos, laranjas) dos bólides caixa ou através dos próprios pigmentos coloridos contidos nos bólides vidro. Mas também são peças cheias de matéria, pois a cor-luz ganha densidade material, exposta como pigmento. Desta forma, a cor mostra-se como exterioridade, ocupando o espaço real do mundo e da cultura. Oiticica cria um jogo de mediação entre os bólides e o entorno, valorizando espacialmente a cor. Se os bólides caixa parecem pequenos faróis

equivalentes. O abjeto, tomado por aquilo que é desprezível, indigno, descartável, é também, adverso, uma vez que o adverso é aquilo que é desfavorável, contrário, inimigo.

monocromáticos destacados no espaço (especialmente suas primeiras criações, *B1 Bólido caixa 1 Cartesiano*, *B2 Bólido caixa 2 Platônico*, *B3 Bólido caixa 3 Africana e Addendum*, *B4 Bólido caixa 4 Romeu e Julieta* e *B5 Bólido Caixa 5 Ideal*, todos de 1963), os bólides vidro revelam a cor a partir do centro do recipiente, colocando em diálogo não apenas o objeto e o espaço, mas também a própria interioridade do objeto e o entorno, através da transparência do vidro e do seu conteúdo de pigmento.

Conforme já apontado, os bólides estão num posicionamento intermediário em meio ao conjunto da obra de Hélio Oiticica: não são pinturas (embora travem embate firme com as questões acerca dela) nem são obras ambientais. Talvez essa confluência de linguagens os tenha favorecido, criando alguma tensão formal nessa natureza híbrida, o que, como veremos mais tarde, parece ser um artifício usado pelo artista para arquitetar a noção de adversidade nas obras. O fato dos bólides serem construções tridimensionais, palpáveis, também pesou para a escolha deles para nossa pesquisa. Eles revelam o momento em que Oiticica trava diretamente o embate com a questão objetual, com a criação de obras cuja forma acabada seria uma estrutura aberta, que convida à participação. Por isso a escolha de materiais cotidianos seria algo mais que uma apropriação, algo além da mera construção do objeto por suas qualidades plásticas. Encontramos essa idéia em um trecho de uma correspondência enviada em 1968 por Hélio Oiticica para Lygia Clark:

Agora não sinto necessidade de construir objetos, mas uma lata cúbica vazia me deu vontade de colocar água nela e pronto: é para que se olhe aquela lata com água, olhe-se como num espelho, o que já não é apropriação como antes mas o objeto aberto essencial, que funcionará conforme o contexto e a participação de cada um. (OITICICA, 1968).

Em outro trecho da mesma correspondência encontramos o depoimento de Oiticica sobre a sua proposição de participação através de sensações desagradáveis. “Tenho tido vivências incríveis justamente pelo não compromisso mais com a 'obra' mas com a sucessão de momentos em que o agradável e o desagradável é que contam, crio daí objetos ou não [...]” (OITICICA, 1968). O grifo do próprio autor coincide com nossa idéia de proposição de uma participação adversa e da adversidade como um vetor que direciona a maneira como a obra é composta, colocando sempre em diálogo a obra e

seu objeto. A alternância entre momentos agradáveis e desagradáveis se refere à participação do espectador e também ao impulso estético da sua própria criação. Quando afirma a falta de compromisso com a obra, Oiticica não mais acredita que experiência estética seja inerente à obra, e sim algo que só se realiza efetivamente com a participação. A participação, assim, teria que ser desenvolvida para despertar essa “sucessão” de possíveis reações, requerendo participantes ativos e se consolidando enquanto obra *pela* experiência.

No decorrer da pesquisa e através da análise de alguns bólides , percebemos que a materialidade se colocou nesses objetos como um “vetor” estruturante, causadora de desdobramentos plásticos e da experiência, temporais e espaciais. Assim, o presente texto se encontra dividido da seguinte forma:

1. Um capítulo sobre os bólides e a experiência da adversidade, onde além da apresentação de alguns objetos escolhidos há o esclarecimento das opções por trabalhar com eles e a análise de sete exemplares da série;
2. Um segundo capítulo focado na questão da materialidade e na arquitetura do adverso que advém dela. A materialidade é entendida pelo uso de materiais escolhidos do cotidiano, de certa maneira abjetos dentro do objeto artístico – por não serem inicialmente identificados como matéria prima para a arte – e por serem, eles mesmos, abjetos do mundo em suas funções cotidianas matéria extremamente comum, às vezes até mesmo bruta, rude, crua.
3. Um terceiro capítulo que pretende colocar os desdobramentos que a presença dessa materialidade adversa acarreta:
 - a) A construção de uma temporalidade de instantes alternados e que não se ordenam em termos finalistas;
 - b) Oposição entre interior e exterior, manifesta não apenas na tensão entre fechamento e abertura, mas também entre interioridade e cultura, originando uma espacialidade complexa, na qual a adversidade e a contraposição se afirmam como forma.

Faremos a discussão a partir não apenas dos bólides, mas também de outras

obras de Oiticica e mesmo de outros artistas, sem considerar necessariamente uma questão cronológica atrelada à análise. Separamos os seguintes bólides para discutir individualmente no primeiro capítulo:

- a) *B5 Bólide caixa 6 Egípcio* (1963-64);
- b) *B10 Bólide caixa 8* (1964);
- c) *B12 Bólide vidro 3 Em memória de meu pai* (1964)
- d) *B17 Bólide vidro 5 Homenagem a Mondrian* (1965);
- e) *B27 Bólide vidro 13* (1964-65);
- f) *B32 Bólide vidro 15* (1965-66);
- g) *B33 Bólide caixa 18, caixa poema 2 Homenagem a Cara de Cavalo* (1965-66);

A divisão do texto em capítulos se deve a uma necessidade de estruturação de pensamento, mas não é possível separar efetivamente as questões, uma vez que um elemento constrói o outro e diversos outros aspectos podem estar em jogo também. Por exemplo, veremos que a questão da cor é fundamental para o desenvolvimento do tempo e do espaço em Oiticica, e que ela responde diretamente à materialidade das obras para formar os dois conceitos nos objetos do artista. Da mesma forma, veremos no terceiro capítulo, que chamamos de *Desdobramentos da concretude*, aspectos abordados ainda no primeiro capítulo através dos exemplos supracitados.

2 EXPERIÊNCIA DA ADVERSIDADE

Ao trabalhar com a aproximação entre o conceito de abjeto (BATAILLE apud KRAUSS, 2000) e o adverso para compreender a sua dimensão estruturante em Oitica, fizemos um recorte dentro da produção do bólides, elegendo sete deles para uma análise mais minuciosa. Tal escolha ocorreu inicialmente em decorrência dos seus aspectos visuais que pareciam potencialmente causadores de estranheza, caracterizando o convite à participação com obstáculos. A gama de possibilidades de interpretação do que seria ou não certa aparência áspera e capaz de causar essa primeira impressão desconfortável é muito ampla. Por conta disso consideramos especialmente as rugosidades presentes na matéria, como por exemplo, a textura das superfícies de madeira de acabamento extremamente rústico, a borda de um vidro mal cortado, a presença de materiais de manuseio complicado como pedras e pigmentos. Consideramos também a aparência “geral” dos objetos, o conjunto das suas partes e a imagem total da composição, que em dois casos bem específicos originaram objetos tão estranhos que fazem o participante se indagar qual é a finalidade da sua participação, o que deve ser feito com aquele objeto, nos revelando outra possibilidade de proposição da participação adversa: a de que a satisfação não vem necessariamente do toque e do manuseio, mas sim de uma ordem psicológica.

A adversidade proposta pelos bólides escolhidos é que nos levou a selecioná-los, acreditando que a escolha de Oitica por utilizar materiais pouco nobres – os materiais baixos – assegurou o fator operacional do informe, tal como referido no conceito desenvolvido por Bataille. O baixo material procura retirar o fetiche da matéria, impregnada de idealismo, até mesmo pelos materialistas dialéticos. Segundo Bataille, os materialistas situaram a matéria morta no topo da convenção hierárquica de tipos diversos de fatos, sem perceber que se submetiam à obsessão com uma forma que se aproxima ao que se quer alcançar, mais do que qualquer outra matéria deveria parecer-se. Ou seja, acabaram encaixando o problema formal em modelos já formulados ou

prontos, retirando a potencialidade da matéria e da própria forma (BATAILLE apud KRAUSS, 2000). O uso dos materiais baixos pode retirar da forma todo referencial mundano, tudo que a princípio poderia constituir a morfologia previamente conhecida, dada por certa enquanto um contorno associado a determinado significado. Assim, a função do adverso como conceito operativo é a de rebaixamento, pois é capaz de retirar a forma desse mundo, operando a sua re-significação pelo seu caráter residual. É desperdício sedutor, aparentando ser o que há de mais infantil, pois o que ele desencadeia é o baixo, o regressivo.

A dimensão escatológica dos materiais baixos está no cerne da discussão do Modernismo e pode nos auxiliar a entender o arcabouço teórico que utilizamos aqui. Clark (1992) chama de “o pesadelo do modernismo” o fato do projeto de revolução modernista ter falhado tanto no sentido da mudança social quanto estética, propostas ao tentar subverter a ordem burguesa usando e atribuindo potencialidade negativa àquilo que ela deixava de fora: o infantil, o primitivo e o abjeto. Segundo ele, ao contrário, o Modernismo teria reforçado os valores burgueses contra os quais pretendia lutar. Ainda Clark, citando Flaubert, William IX da Aquitânia e Pollock por nomear suas obras com trechos da canção de Ariel na peça *The Tempest – Sea Change* e *Full Fathom Five* – nos aponta que a arte de potencial negatividade (aqui entendida como capacidade subversiva) não é necessariamente anárquica, escabrosa ou, de alguma outra maneira, baixa (CLARK, 1992, p.173). O potencial subversivo pode ter caráter subterrâneo e estar na ordem ou organização aparentes, sem necessitar da aparência caótica explícita. Entretanto, o que parece comum e mais difundido no mundo da arte, especialmente da arte contemporânea, é a associação imediata entre o caráter subversivo abjeto dos materiais baixos e a escatologia. O imediatismo de associação entre fluidos corporais, dejetos biológicos, feridas e partes do corpo é resultante de uma leitura da forma como morfologia aparente para o uso dos materiais baixos, passando longe da proposta de Bataille com a qual estamos trabalhando. Todo escatológico é abjeto, é sobra. Mas nem todo abjeto é escatológico. Como categoria operacional, não se limita a uma apresentação morfológica óbvia. A produção do “ideal” gera sua própria

sobra. “A produção inevitável do monstruoso, ou do heterogêneo, pelo mesmo processo que é construído para excluir o que não se pode generalizar, é a força que cria a diferenciação não-lógica das categorias que são construídas para manipular logicamente a diferença” (KRAUSS, 2000, p.252, tradução nossa). Assim, todo arranjo produz uma organização espacial, mas também o informe, um desvio, no sentido da capacidade de mudança, percebida no uso dos materiais baixos pela alteração das qualidades materiais daquilo que é empregado e no rebaixamento dos referenciais mundanos.

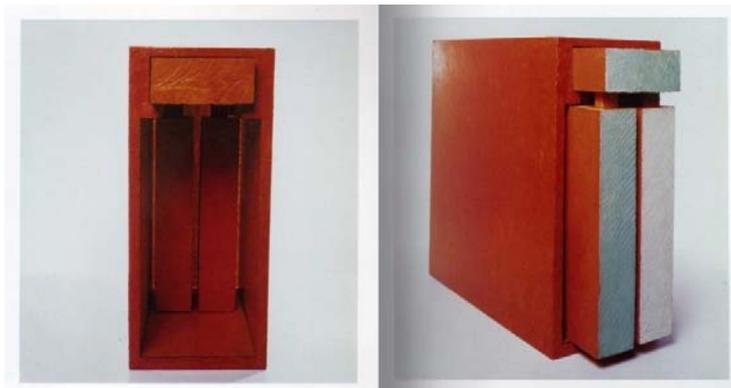
O rebaixamento nos bólides se formaliza na estranheza com que se mostram para o mundo e nas dificuldades que colocam. Os entraves podem desestimular a vontade participativa, tanto pelos riscos que eles trazem (como arranhar os braços ao manusear o *B27 Bólide Vidro 13*, por exemplo) quanto pela dúvida, que fazem o espectador hesitar ao não saber se algum desses objetos é realmente manipulável, ou ainda pela fragilidade aparente da forma (como no *B17 Bólide vidro 5 Homenagem a Mondrian*, onde o eventual rearranjo da trama de nylon parece desequilibrar o objeto inteiro). Assim, o participante pode ser rebaixado novamente à condição de mero observador. A alternância de “lugares participativos” que os bólides colocam para o espectador sugere a criação de uma temporalidade de instantes, uma sucessão de momentos em que o sujeito se vê como participante, daí para observador e depois de volta para a participação. Arquitetar para o outro situações de expectativas para em seguida frustrá-lo parece ser uma das faces desse senso de adversidade. Vejamos nos exemplos escolhidos como a materialidade arquiteta o adverso e o rebaixamento que isso possibilita.

A) *B6 Bólide caixa 6 Egípcio* (1963-64)

O que nos chama a atenção neste bólido caixa é, antes de tudo, a intensidade das suas cores, embora as fotografias não revelem o quão fortes são os tons de laranja

empregados por Hélio Oiticica. O efeito visual no embate direto presencial é impactante, e a cor é responsável por boa parte do impacto. É evidente, entretanto, que ela não acontece sozinha. O seu efeito no espaço se dá juntamente com o suporte material de madeira sobre o qual a tinta é aplicada, bem como sua superfície inacabada e a maneira bruta como Oiticica aplica a tinta, numa ausência consciente de esmero, dando a impressão ao espectador de que o objeto efetivamente deriva de algum material cotidiano, sem o acréscimo do gesto sublimador do artista. A imagem de que a matéria prima do objeto artístico não só é parte do dia-a-dia, mas é ainda parte rejeitada dele, leva à composição estruturante da noção de abjeto, e conseqüentemente, de adversidade.

Outra dificuldade colocada por *Egípcio* é a manipulação que propõe. Por tratar-se de uma caixa com objeto deslizante no seu interior, espera-se que o mesmo seja “puxado” com facilidade no ato do manuseio. O bloco de madeira pintado de azul e branco, entretanto, não se move facilmente, apesar de estar apoiado sobre uma placa de vidro colocada no assoalho do interior da caixa. A dificuldade posta no ato da manipulação questiona o espectador sobre o que é esperado da sua participação, criando certo embaralhamento momentâneo, além de sensações desagradáveis de potenciais cortes e quebras que ele pudesse causar à estrutura.



B6 Bólido caixa 6 Egípcio (1963-64). Madeira pintada, 56 x 24 x 57 cm. Fonte: PHO.

B) *B10 Bólide caixa 8* (1964)

A morfologia final, ou seja, a imagem criada pelo objeto quando fechado, é a de uma caixa bastante irregular, onde o equilíbrio considera certa assimetria. A proposta de manipulação é evidenciada por se tratar de uma caixa com um painel aparente (para deslizamento lateral) e uma gaveta para abertura frontal, deixando “pistas” para o espectador de que a manipulação é bem-vinda. Embora não haja nenhum indicativo explícito de que a parte que estamos chamando de “gaveta” seja um compartimento deslizante, como qualquer orifício ou rugosidade que se assemelhasse a um “puxador”, a presença exterior de um pedaço de tela de nylon existente no seu interior dá a dica da possibilidade de deslocamento para a frente do bloco em questão. Trata-se ainda de um objeto cuja participação ocorre de maneira bastante direcionada, pois há apenas um “vetor” de participação possível, delimitado já de início pela própria morfologia da caixa. Um lado dela é fechado, e embora o topo tenha pequenas aberturas paralelas através das quais seria possível deslizar outras placas de madeira pintada, não encontramos nada que nos proporcione experiências manipulativas, apenas a exploração visual. Resta-nos a única abertura possível, semelhante a uma gaveta e que traz duas possibilidades derivadas de experiência. A abertura do compartimento revela um pedaço de tela de nylon preso junto ao seu fundo e a parte exterior (o que seria a frente da gaveta) é, na verdade, um painel que, ao deslocarmos para o lado esquerdo, revela o fundo amarelo por trás do laranja predominante no resto do bólido. Assim, o participador pode realizar três ações consecutivas: puxar a gaveta, deslizar o painel e mexer na trama de nylon.



B10 Bólido caixa 8 (1964). Madeira pintada, trama de nylon, 58 x 72 x 40 cm (fechado). Fonte: PHO.

Não fosse pela dualidade que permeia toda a forma do objeto, passaria o *B 10 Bólido caixa 8* por uma caixa de madeira simples quando fechado. Entretanto, como ele é de certa maneira sempre dividido, há geralmente duas possibilidades. Por exemplo, há um lado cerrado e o outro passível de abertura com a gaveta. Há uma abertura pintada de azul próxima ao fundo fixo do lado do bólido que não se abre. É uma pequena fenda, impossível de ser penetrada pelas mãos do manipulador, mas suficiente para deixar vaziar luminosidade para dentro do objeto, iluminando seu interior quando se puxa a “gaveta” para fora. A parte de cima também tem certo dualismo: abriga uma plataforma de madeira pintada no mesmo tom de laranja e que também possui um painel móvel, permitindo a participação da manipulação das cores. Essa aba superior é maior que a superfície do topo da caixa sob a qual se apóia, criando uma idéia de sobreposição, reforçada pelo pequeno vão deixado pelo artista entre a caixa e a plataforma. Há uma assimetria morfológica por conta disso, mas que é compensada com a parte mais sólida do bólido e que é capaz de equilibrar a forma do objeto. Mesmo que houvesse uma primeira impressão de que a caixa fechada pudesse ter sido retirada como um objeto acabado do cotidiano, esta seria rapidamente quebrada quando percebêssemos o compartimento que viemos chamando de “gaveta” e o painel frontal deslizante, e passaríamos a ter certeza de estarmos diante de um objeto construído *a partir de* (e não sobre) materiais do cotidiano. Fica evidente para quem observa que a forma é pensada utilizando matéria do dia-a-dia, tão familiar ao observador, mesmo que sem partir de uma forma existente a priori (seria o caso se Oiticica tivesse partido de

uma caixa pronta). A dualidade da forma aparente vai além e já no segundo olhar que direcionamos a ela percebermos o nylon e a fenda pintada de azul, pequenas intermitências no que antes parecia ser uma forma fechada.

C) *B12 Bólido vidro 3 Em memória de meu pai* (1964)

Esse bólido vidro foi escolhido por parecer antes um totem contemplativo do que um recipiente colocado para manipulação, embora seja esta a sua finalidade. O pote de vidro utilizado na sua composição é alto e estreito, de modo que a abertura superior e porta de entrada para a mão do participante, é, por sua dimensão, um tanto imprópria. Como se não bastasse, Oiticica complica ainda mais a participação e coloca no interior do pote de vidro pigmento amarelo, enterrando nele uma grande peça de madeira pintada também de amarelo, em tom semelhante ao do pigmento. A madeira, como a utilizada nos bólidos caixa, não recebeu tratamento, não foi lixada e é bastante rude. Entretanto, a adversidade colocada pelo objeto aqui não é construída tanto em cima da materialidade palpável, e sim da experiência que o participante faz da matéria.



B12 Bólido vidro 3 Em memória de meu pai (1964). Madeira pintada, vidro, pigmento. 75 x 27 cm, diâmetro do vidro: 63 cm, diâmetro da estrutura de madeira: 87 cm. Fonte: PHO.

O convite à participação não poderia ser mais enigmático: o que fazer com um objeto que não revela nem mesmo por onde começar a manipulação? As dúvidas são colocadas pela forma, indeterminada: não se sabe se ela é manipulativa ou contemplativa. Favaretto afirma que tal indeterminação é parte operativa das possibilidades abertas pelos bólides e que os tornam elementos cruciais na obra de Oiticica: “[O momento do bólides] abre um campo de atividades, que desloca o que se designa como 'arte', em que vigem a disponibilidade criadora (pela participação, pelo improvisado), o processo, o inacabamento e a indeterminação.”(FAVARETTO, 2000, p.91). Vencido o primeiro estranhamento causado por esta ausência de obviedade do convite à manipulação, o passo seguinte tomado pelo participante é o de tentar separar a parte de vidro da parte de madeira. A curiosidade, pilhada pela dúvida do enigma posto pela forma, impele então ao movimento de separação. É preciso estar disposto: a “tampatotem” é pesada, e por estar enterrada dentro do pigmento contido no vidro, não sairá sem dificuldade. Aliás, para proporcionar um atrito contundente, Oiticica posicionou dentro do recipiente um pequeno retângulo vazado de madeira, uma pequena “capa” enterrada no pigmento, dentro da qual penetra a tora de madeira que enraíza a parte de cima do bólide. *Em memória de meu pai* possui um equilíbrio meticulosamente calculado na sua composição geral, que é ameaçado pela mão de quem o manipula. Apesar da rudeza e da solidez da madeira, tem-se a impressão de que a parte superior depende de um encaixe muito preciso na cuba de vidro que serve de base, criando uma brecha de fragilidade no conjunto supostamente robusto. De certa maneira, Oiticica passa para o participante a responsabilidade do manuseio, criando a condição efêmera que poderia levar à desintegração física do próprio trabalho. O convite à participação aqui é não só nebuloso como também arquitetado com obstáculos que promovem o atrito, catalisando a relação de fricção entre o próprio indivíduo e a obra.

Há ainda o constrangimento de manipular a parte de madeira, de verticalidade fálica. A referência ao pai no nome da obra cria um conflito na recepção da forma fálica associada a noção de paternidade, de algum laço familiar. Assim, a manipulação da

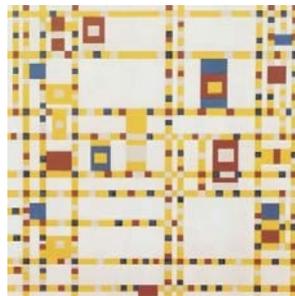
forma ereta pode ser embaraçosa já pela associação de mexer com o falo do pai de Oiticica. E, se a despeito dos apelos eróticos aceitamos o desafio, ao desencaixar a parte superior de madeira nos sentimos como se estivéssemos destituindo o objeto da sua presença masculina, da sua virilidade e brutalidade latentes.

D) *B17 Bólide vidro 5 Homenagem a Mondrian (1965)*

Para entender o objeto em questão, é inevitável voltar a Mondrian, além de pensar na obra do artista. Oiticica, bem como os neoconcretos em geral, procurava aliar a subjetividade expressiva das obras de arte à racionalidade que a arte brasileira havia apropriado do construtivismo. A leitura que fez de Mondrian se encaixou nessa tentativa de renovação do quadro de referência teórica construtiva, ou seja, a releitura da linguagem geométrica que havia sido reduzida a um racionalismo mecanicista. A singularidade do Neoconcretismo é o privilégio do momento da concepção do trabalho em detrimento da valorização da sua inserção social, “um recuo humanista e idealista diante dos postulados teóricos mais rigorosos dos concretos” (BRITO, 2002, p.68). As proposições fenomenológicas trabalhavam a obra enquanto expressão, e não como produção. Viam a obra como uma gama de relacionamentos estabelecidos com o participante, dentro da especificidade da obra, criando um espaço experimental aberto.

Os aspectos formais dos últimos Mondrians mostram preocupações distintas daquelas do neoplasticismo “clássico”, como a conquista do espaço para além da tela, uma precipitação dos quadrados e retângulos. Para racionalistas mais radicais, a projeção luminosa da tela *Broadway Boogie Woogie* (1942-43) seria um “retrocesso” em relação às conquistas do pintor holandês acerca da planaridade pictórica, pois os pequenos quadrados amarelos parecem muitas vezes se projetar para frente do quadro. Esse movimento de passagem do quadro para o espaço na referida obra teria sido uma das referências em Mondrian para Oiticica. Antes de realizar os bólides Oiticica já havia levado para o espaço o amarelo pulsante de Mondrian com seus

núcleos (retângulos de compensado de madeira dispostos no espaço, pendurados por fios e dispostos de modo a permitir que o espectador caminhasse ao longo dessas placas), bem como as realizações de Malevitch em telas – o russo construtivista foi a outra grande referência artística para o brasileiro – com a sua série de relevos espaciais (objetos feitos de outros pedaços de compensado de madeira em formatos geométricos articulados, formando objetos “dobrados” e pintados em amarelo ou vermelho ou laranja).



Mondrian, P. *Broadway Boogie Woogie*. Óleo sobre tela (1942-42). Coleção MoMA, NY.

Nos Bólides, Oiticica amplia para o espaço as questões levadas ao limite por Mondrian na pintura, do espaço da representação. “Mondrian limpa a tela, retira dela todos os vestígios do objeto, não apenas a sua figura, mas também a cor, a matéria e o espaço que constituíam o universo da representação: sobra-lhe a tela em branco.” (OITICICA, 1971, p.1). A tela sem representação se torna o novo objeto da pintura, e ainda segundo Oiticica “ao pintor cabe organizá-la mas também dar-lhe uma transcendência que a subtraia à obscuridade do objeto material. A luta contra o objeto continua.” (OITICICA, 1971, p.1). Oiticica continua a luta *contra* o objeto, investigando *no* objeto a descoberta de uma visão total da obra a partir das experiências de deslocamento espacial das gavetas e paredes dos bólides, dadas segundo a intuição do espectador no deslocamento ao qual é levado na estrutura da obra. É por explorar as questões levantadas pela pintura (especialmente de Mondrian, embora haja outras influências em jogo na obra de Hélio Oiticica nesse momento de desenvolvimento da sua poética) que os bólides são objetos que tratam de questões geralmente pertinentes à *pintura* através de elementos formais estruturais que remetem a ela, como as texturas

formadas pelas pinceladas, as cores empregadas sobre os materiais diversos, os pigmentos e a cor. As experiências dos bólides são consequência e superação do quadro, “pintura do espaço” ou a “estrutura-cor”. (OITICICA, 1964, p. 2)



B17 *Bólido vidro 5 Homenagem a Mondrian* (1965). Vidro, pigmento amarelo suspenso em água, trama de nylon pintada, juta. 31 x 33 x 33 cm. Fonte: PHO.

Pensando o bólido *Homenagem a Mondrian* como aquilo que o seu próprio nome denuncia, entendemos que o artista brasileiro tentou estruturar uma forma que tratasse das questões da pintura levantadas pelo holandês ao mesmo tempo em que as superasse. Afinal, por que homenagear o espaço do equilíbrio universal alcançado pelos movimentos básicos da horizontal e da vertical com um objeto de vidro curvo acrescido de tecidos e outros materiais maleáveis, sem fazer uma única menção aos retângulos, formas básicas das composições de Mondrian? Há a óbvia referência das cores empregadas – o azul, o amarelo e o vermelho – que aparentam ser desgastadas no bólido, e não da maneira sólida ou pura como se esperaria após uma leitura imediatista ou rasa de Mondrian. O uso das cores puras como meio de expressão “do *plasticismo real-abstrato*, já que a forma (o concreto) foi dissolvida na cor e a cor foi liberada do natural” (MONDRIAN, 2008, p. 54) foi uma constante do Neoplasticismo e desempenhou papel significativo no desenvolvimento da obra de Hélio Oiticica. No referido bólido o desgaste das cores parece reforçar o sentido operativo que a apropriação exerce nos objetos de Oiticica, o de aproximar a esfera da arte à da vida

cotidiana, não através dos objetos pensados no *design* da racionalidade moderna (como o próprio Neoplasticismo teorizou, em especial sobre a arquitetura) mas pelo avesso disso, pela valorização espacial de um objeto ordinário que se transforma em forma simbólica (ou obra de arte). Parece pertinente colocar o *readymade* como um artifício pela busca da unidade entre a vida e a arte, herdada por Hélio Oiticica dos escritos de Mondrian, embora não haja, evidentemente, nenhuma menção deste ao uso de utensílios do dia-a-dia e sua re-significação enquanto arte. Mondrian e Malevitch incutiram em Oiticica suas mudanças de preocupação estética na estrutura da obra, mas é evidente que o brasileiro não pôde ficar imune a Duchamp e a outros questionamentos acerca do estatuto da obra de arte.

Utilizar objetos cotidianos e operar uma transformação significativa sobre eles só pode acontecer depois de serem deslocados das suas funções e despídos de suas qualidades conotativas, sendo percebidos na sua pureza estética, suas qualidades específicas (OITICICA, 1963, p.1 apud RAMIREZ, 2007, p. 262). A idéia de uma pureza primitiva dos objetos vai de encontro ao princípio neoplástico de que a forma geométrica é o sentido da universalidade, e é levada adiante por Oiticica, que diz que é a experiência que a torna forma simbólica.

A homenagem ocorre por referências menos óbvias, contidas algumas vezes no oposto da forma aparente. Parece-nos que, tal como no *Broadway Boogie Woogie*, no qual o amarelo não pode mais conter-se no quadro – sensação alcançada não só pela luz empregada na cor, mas também pela ausência das formas geométricas pretas comumente tomadas por linhas em Mondrian e que eram a marca registrada das suas obras anteriores – no bólido vidro *Homenagem a Mondrian* o pigmento amarelo não está contido somente no objeto. Ele vaza para o espaço graças à transparência do recipiente, que faz o movimento dual de conter a água colorida por pigmento e colorir o espaço quando olhamos através dele.

A saturação da cor na tela de Mondrian e a exterioridade impressa no espaço por conta disso também foi levada ao objeto de Oiticica. O aspecto de uma pulsação sensível da cor amarela no *Broadway Boogie Woogie* é embalado pela criação da

composição de all-over na tela, potencializando o movimento processual, de circulação, de fragmentos geométricos perfeitamente ligados ao todo, sempre em suspensão. O bólido também traz essa sensação de suspensão e circuito, pelas partículas de pigmento suspensas na água que preenche o vidro e pela própria estrutura criada pelo emaranhado de tela pintada de azul, juta e plástico vermelho que brotam do gargalo do vidro, criando uma espécie mesmo de circuito, imprimindo até certa circularidade no olhar do espectador.

Aliás, a maleabilidade dos objetos supracitados em oposição à rigidez do frasco de vidro pode ainda ser lida como a lembrança plástica desse movimento de alguma precipitação espacial presente na tela de Mondrian. “Em Mondrian o espaço verticalizado como que estatizado no tempo, acha o plano do quadro e tende ao espaço tridimensional, fora do quadro.” (OITICICA, 1962, p. 1). Podemos perceber melhor isso ao comparamos com outro bólido feito por Oiticica no mesmo ano de 1965, *B 22 Bólido vidro 10 Homenagem a Malevitch Gemini 1*, prestando tributo ao outro artista de maior influência na obra de Hélio. Neste há a utilização de dois frascos de vidro retangulares, muito mais sóbrios que o vidro utilizado para homenagear Mondrian e sem a materialidade complementar da juta e das tramas de plástico capazes de imprimir mobilidade para o espaço. Parece que essa escolha de materiais remete à preocupação extrema de Malevitch com a planaridade do quadro, bem como da percepção de uma abertura para certa preocupação existencial presente nas últimas obras de Mondrian, quando a afirmação do plano já era dada por resolvida e evidenciava a abertura para o espaço, bem percebida por Hélio Oiticica e traduzida nessa materialidade de aspecto moldável.



B22 Bólido vidro 10 Homenagem a Malevitch Gemini 1 (1965). Vidros, pigmento suspenso em água, tampas de plástico pintadas. 20 x 08 x 09 cm. Fonte: PHO.

E) *B27 Bólido vidro 13 (1964-65)*

Trata-se provavelmente do mais estranho bólido criado por Hélio Oiticica. A metáfora que parece apropriada para descrever o objeto seria a de uma “torre fortificada”, já que o artista criou um objeto vertical, no qual uma trama de metal dá continuidade ao formato do recipiente quadrado de vidro que serve como base. O interior do vidro e mais da metade da trama de metal acima dele encontram-se repletos de pequenas pedras de brita. Na metade restante da “torre” criada pela trama de metal há um saco de plástico transparente contendo pigmento azul e por cima deste, outro pequeno saco com conchas no seu interior.



B27 Bólido vidro 13 (1965-66). Vidro, trama de arame, pigmento, conchas, pedras de brita. 95 x 19 x 19 cm. Fonte: PHO.

O conteúdo do bólido fica aparente devido ao uso do vidro e da semi-transparência da trama, pela qual os materiais em parte se revelam, despertando alguma curiosidade de investigação daquele que o observa. Ao partir para o manuseio é que se encontra a restrição. Em primeiro lugar, é difícil porque tanto o plástico recheado de pigmento quanto o de conchas é pesado. Em segundo, os objetos estão praticamente encaixados dentro da torre formada pela trama, de modo que o espaço para o participante colocar as mãos e puxar cada um deles é ínfimo, criando uma barreira para que a participação ocorra. Outra limitação é a própria trama de metal, cuja maleabilidade é pequena, apenas suficiente para que o artista pudesse moldá-la na forma quadrada. É rígida o suficiente para tornar hesitante o manuseio do seu interior, pois dá uma sensação de aspereza capaz de comprometer a integridade física das mãos do participante no caso de um atrito mais forte contra ela. A borda da tela representa um “perigo” ainda maior nesse aspecto, pois apesar de ter sido

cuidadosamente aparada, é capaz de arranhar o antebraço de quem estiver disposto a manusear o conteúdo da “torre”.

A disposição longitudinal desse bólido pode tornar o participante em mero manipulador das diferentes matérias presentes no seu interior. Tudo que é permitido fazer é retirá-las pela parte superior e depois colocá-las de volta. A forma contingente da “torre”, estabelece a diretriz manipulativa ao organizar os elementos no seu interior, mas não dá sequer uma pista de como proceder com a experiência depois que os sacos de pigmento e de pedras estão fora dela. E parece não haver mesmo muito o que fazer, pois como já dito, são sacos duros e pesados. Se fossem leves e maleáveis, com textura mais agradável, talvez pudessem suscitar outras explorações táteis, mas não é o que ocorre, e tão logo esvaziamos o conteúdo do bólido, logo tornamos a preenchê-lo. Diante da impossibilidade de continuar a mexer no objeto, nos postamos a observá-lo. Em um momento, somos participantes e no seguinte, voltamos a condição da observação, numa sucessão de momentos temporais colocados pela forma.

Os obstáculos para a participação são bastante evidentes, e o participante pode desistir do manuseio mesmo antes de tentar tocar o bólido, ao medir as consequências da manipulação sem cuidados. Se é capaz de rebaixar o participante a espectador, este estranho bólido é também capaz de se colocar como um desafio, tão logo a hesitação seja vencida. Entretanto, ao estampar um risco imediatamente anunciado que faz o participante vacilar no caminho, rebaixa sua condição psicológica, fazendo com que se sinta tolo, medroso.

F) *B32 Bólido vidro 15* (1965-66)

O último bólido vidro a integrar nossa análise talvez seja aquele no qual a imagem aparente inicialmente criada para o espectador é quebrada de modo mais contundente. Ao avistar o *Bólido vidro 15*, a impressão primeira é a de um objeto

definitivamente convidativo à manipulação. A transparência do vidro arredondado revela os diversos sacos com pigmento no interior. As cores são claras (amarelo, cinza, azul, rosa, laranja) e a imagem final do conjunto é de certa serenidade. Está longe da agressividade visual dos bólides caixa já analisados, onde a cor grita para o espaço circundante a sua presença rude na superfície do objeto.

A surpresa fica mesmo para o instante exato da participação, quando se encontra com a contrapartida inominada da forma: é bastante difícil manusear os sacos de pigmentos, pois eles são pesados e grandes demais para levantar com apenas uma mão. O toque também não corresponde à imagem de “algodão doce” que fazemos dos saquinhos de pigmentos, pois são embalagens na verdade bastante compactas, meio duras. Podemos dizer que o manuseio do conteúdo do interior do bólido frustra as expectativas criadas pela imagem que ele passa inicialmente ao participante.

A borda do vidro recipiente dos pigmentos também dificulta a participação, pois foi cortada de maneira irregular, deixando a superfície desnivelada e pronta para cortar os braços de quem se aventurar a manipular os sacos de pigmento, caso não tome cuidado. Depois de apontar os entraves colocados por Oiticica diretamente na morfologia desse bólido para criar um convite atraente porém restritivo de participação, pareceria desnecessário dizer que, com isso, o artista cria uma situação de adversidade. Entretanto, a adversidade aqui é dada pelas dificuldades físicas colocadas pela forma somadas (as bordas cortantes do vidro, o peso dos sacos de pigmento e a dureza deles) mas também é de ordem investigativa, porque desconstrói a percepção primeira que se tem do objeto. A frustração de descobrir que aqueles sacos de pigmento não são fáceis de se levantar e não cabem em uma só mão é capaz de aviltar o próprio espectador, que se surpreende e questiona a sua capacidade de manipulação. Ao mexer no conteúdo do bólido, o espectador embaralha não só a imagem mental que tinha do objeto (a de que este proporcionaria uma experiência serena) mas também a própria imagem de si mesmo, deixando de ver como alguém capaz de manipular, entendedor da situação e do manuseio do objeto, e passando a questionar sua condição de investigador.



B32 Bólido vidro 15 (1965-66). Vidro, pigmento dentro de sacos de plástico.
46 x 36 cm, circunferência: 152 cm Fonte: PHO.

G) *B33 Bólido Caixa 18, caixa poema 2 Homenagem a Cara de Cavalo* (1965-66)

Cara de Cavalo traz um elemento diferente dos outros bólides: quatro fotografias do corpo do bandido homônimo estendido no chão, morto com quatro tiros pela polícia. O fora da lei era amigo de Hélio Oiticica, desde quando o artista morou no Morro da Mangueira. Este bólido foi escolhido não por trazer a figura do marginal como o abjeto da sociedade (ainda que isto tenha que ser levado em consideração), mas sim para pensar a associação entre abjeto e mundanidade destacando o aspecto operacional da exterioridade.

As questões de dualidade ou tensão da forma se mostram logo de início, com a presença de uma tela de nylon que impede a manipulação direta do objeto depositado no fundo da caixa, um pequeno travesseiro de saco plástico transparente que contém pigmento em pó vermelho e traz o poema “aqui está / e ficará! / contemplai / seu / silêncio / histórico” escrito em sua superfície. A tela de nylon é pintada de vermelho, de modo a permitir a visão parcial do fundo da caixa, através da porosidade das partes preenchidas pela tinta na trama. O travesseiro está apoiado em hastes de metal no fundo do bólido, e o fundo do mesmo é constituído apenas por tais hastes e outra fina trama de nylon. As outras “paredes” do bólido abrigam na parte interior as fotos de

Cara de Cavalo e são revestidas na parte exterior por lâminas de vidro pintadas de preto por baixo, o que lhes confere solidez. O fundo, ao contrário, parece hesitar diante dos olhos e das mãos: sustenta o travesseiro-poema sobre a pequena grade, mas guarda mais além a trama de nylon, como se fosse uma rede de segurança.

A experiência de Hélio no morro da Mangueira parece ter alterado sua maneira de compor os bólides, intensificando sua necessidade de integração de objetos cotidianos à sua arte. A fotografia do bandido morto, sacada duplamente da realidade (primeiramente por ser um registro fotográfico de um acontecimento real, e em segunda instância por ter sido publicada e impressa no jornal) constrói adversidade não apenas porque o bandido é um *outsider* da sociedade (numa analogia a um discurso vigente nos anos 1960 acerca da favela, o de que a favela era algo à margem da cidade), mas antes porque a sua morte seria emblemática da situação adversa da vida, reveladora de fricções e dualidades. A experiência de Oiticica com a realidade do morro teria influenciado a sua produção no sentido de diminuir a distância entre o artista e a sociedade. Sucede a extrapolação do espaço metafórico com o uso de materiais cotidianos a partir do ingresso da fotografia de Cara de Cavalo, a despeito da pouca mudança ocorrida em relação aos outros materiais que compõem os objetos. “Os mesmos materiais aparecem em um contexto que aprofunda e amplia seu significado metafórico, e o espectador participa mais integralmente na revelação da metáfora”. (BRETT, 1969, p. 36). A metáfora permanece, mas deixa de ser colocada para o espectador pela materialidade sozinha pois é conduzida pela registro visual da morte do bandido, passando a operar dentro do *tema* do adverso. A conversão da adversidade em tema torna este bólido figurativo, onde não mais cabe a oposição entre metáfora e visualidade, como nos demais exemplos analisados.

Em *Cara de Cavalo* aflora uma sublimidade recusada nos outros bólides. Oiticica eleva à categoria de sublime a instabilidade da trama no fundo do bólido e que acomoda o travesseiro de pigmento e que traz o poema escrito. O espectador não é rebaixado pelo medo mais concreto de se cortar ou se arranhar nas bordas de vidro nem precisa manipular coisas desagradáveis. Ele hesita em participar pelo medo

despertado pela presença da fotografia (e a condição de bandido-herói elevada por Oiticica no retrato) associado ao desequilíbrio do saco de pigmento na parte inferior do objeto.



B33 Bólido caixa 18 caixa poema 2 Homenagem a Cara de Cavalo (1965-66). Madeira, fotografia, nylon, acrílico, pigmentos, plásticos. 40 x 30 x 68 cm. Fonte: MAM/Rio.

3 DA ASPEREZA DA COR À ASPEREZA TÁTIL: A MATERIALIDADE E O ADVERSO

Em texto sobre sua série de bólides, em 1963, Oiticica afirma que se sente como uma criança que começa a experimentar os objetos à sua volta, tentando entender suas qualidades, tais como solidez, preenchimento, circunferência, peso e transparência (OITICICA 1963 apud RAMIREZ 2007: 262). Tais averiguações seriam como que o ponto de partida para perceber as qualidades dos objetos despidos das suas qualidades conotativas, fossem elas utilitárias ou não. A intenção de deixar os objetos na sua “pureza primitiva” se realiza através da cor. A invocação da infância e do primitivismo na fala do artista nos remete ao prazer regressivo do informe. A pureza construída pela cor é cuidadosamente elaborada, embora sua aparência de rudeza indique à primeira vista o contrário. Em carta a Lygia Clark em 1964, Hélio relata que está fazendo uma “nova caixa” onde “[...] o interior da caixa jamais é passivo: possui uma tensão constante. Não se trata mais de ter a cor para vivenciá-la, mas de apreendê-la como totalidade expressiva da estrutura no espaço e no tempo” (FIGUEIREDO, 1996: 23). No referido ano, Oiticica fez seis bólides caixa diferentes, sendo impossível identificar a qual ele se referia. Entretanto, a aparência descuidada de todas as caixas produzidas neste ano é o ponto importante da afirmação do artista. Ao invés da simplicidade rústica da cor, constrói uma pureza de segunda ordem, sublimando o aspecto cromático.

O que Oiticica queria alcançar, nesse ponto da sua carreira artística, era uma experiência mais abrangente do que a dissecação analítica da cor que havia alcançado com os núcleos (1960-62), obras anteriores aos bólides, onde a diluição da cor no espaço ambiental procurava formar um “sistema total”. A intenção, com os bólides, seria a de aproximar a visualidade de um todo expressivo, seja analítico (na procura por texturas, na experiência do deslocamento de alguns ângulos, na combinação entre superfícies e lâminas de cores etc.), seja sintético. As caixas de cor são massas que expressam o todo cromático. O que se procura aqui é estruturar a cor a partir da sua habilidade expressiva. Ocorre então a expressão estrutural da cor, como um fenômeno

essencialmente estético, em suas formas variadas (como pintura ou como pigmento) e como um “sistema total”, que sintetiza todos os elementos estético-visuais. O aspecto visual se une à palpabilidade enquanto força fundamental para a expressão, o visual e o tátil se tornam *parte* do todo expressivo aberto à imaginação, sendo esta a mais genuína finalidade da obra de arte (OITICICA, 1964). Esta garantia da obra de arte transcendental é dada pela imaginação inerente ao homem, exercitada sobre essas unidades de expressão significativa. A forma aqui não perpassa nenhuma questão representativa, ela é simplesmente expressão estrutural.

Ao perceber que a nova experiência estética só se daria com a transformação estética do objeto, Oiticica alia a cor à forma simbólica nos objetos. “É a renovação estética interior do nosso mundo desperdiçado dos objetos cotidianos”. (OITICICA, 1963 apud RAMIREZ, 2007, p.262). A escolha de objetos oriundos do dia-a-dia parece também exercer função operacional na forma da obra, pois transformar em obras de arte aqueles objetos ordinários seria dotá-los da potencialidade de mediação entre o sujeito e o objeto que a abstração carrega. Em alguns bólides uma caixa vazia é simbolicamente transformada pela valorização espacial da cor, redescobrimo a forma de caixa. O mesmo ocorre com os recipientes de vidro (retos ou curvos) e com as caixas maiores e com gavetas de outros bólides. As conotações existentes e referentes às formas conhecidas previamente não funcionam mais de maneira independente da nova ordem do objeto transformado em obra e terá sua experiência vivida pelo participante. Além disto, ao referir-se ao mundo dos objetos cotidianos como “mundo desperdiçado” (OITICICA, 1964), o artista parece encarar os objetos cotidianos como sobras do mundo, resultados da precariedade da vida não integrada à arte. A integração entre a arte e a vida era um dos motes centrais da produção de Oiticica, e a separação entre as duas esferas coloca os objetos cotidianos na condição de abjetos, excessos. Assim, mesmo sem se valer do conceito de Bataille, Oiticica pode ter optado pelo uso de objetos cotidianos e materiais que não são comumente valorizados, tais como pedaços de madeira, pigmentos, vidros, telas, jutas etc. por considerá-los sobras do cotidiano e, por isso, podemos aferir, adversos e abjetos. Da mesma maneira, ainda

dentro do mote central de integração entre arte e vida, ao dar a estes objetos adversos a condição de obras de arte, Oiticica promove a “renovação estética” (OITICICA, 1964) do nosso mundo, aproximando as duas esferas através destes objetos.

O material adverso empregado nos bólides são as caixas feitas de compensado sem acabamento, geralmente pintados com tinta acrílica, pedaços de telas de nylon, jutas, plásticos, espelhos, pó-pigmento, garrafas, vidros circulares, pedaços de espuma colorida, conchas, telas de arame. Por mais que tais materiais não sejam considerados repugnantes⁷, eles também não são considerados nobres, e o manuseio de cada um não imprime sensações prazerosas. Ao contrário, os elementos escolhidos, mesmo individualmente, podem proporcionar experiências táteis adversas ou causar ao menos certo estranhamento.

Em todos esses *Bólides Caixa* o espectador, apesar de convidado a explorá-los, é mantido a uma certa distância. As maneiras de abrir são desconcertantes, e os espaços internos, remotos como o interior das cavernas [...] A presença de um elemento natural [terra] contido em um tipo de espaço em que geralmente guardamos pequenas coisas é muito intrigante. (BRETT, 1969, p. 35).

O tratamento dado aos materiais reforça esse estranhamento. Oiticica opta por não terminar o acabamento das tiras de madeira compensada que enquadram os bólides caixa; o mesmo para a abertura de alguns recipientes de bólides vidro. Se há um convite à manipulação, esta acontecerá de maneira comedida, numa negociação entre a forma do bólide e o participante. Por conta disso, o prazer advém de outra fonte que não a sensibilidade. Surge da descoberta dos elementos contidos nos objetos, e talvez até mesmo da percepção por parte do participante, de que, ao manipulá-los, se vê capaz de vencer certa adversidade ou, pelo menos, certa resistência.

Não apenas a presença desses materiais nas obras incute a condição de adversidade. Também a cor, os procedimentos manipulativos e a maneira como eles são organizados conduzem à sensação de manipulação do adverso. O fato de Oiticica organizar nos bólides os elementos na forma de caixas ou recipientes de vidros faz com que cada obra constitua, de maneira independente, um pequeno universo, que é ao

7

Conforme dito anteriormente, é muito comum a associação entre a escolha de materiais escatológicos e a expressão do abjeto, em leituras muitas vezes presas ao abjeto dentro de uma questão da morfologia, diferentemente do que estamos tentando fazer aqui.

mesmo tempo fechado e passível de exploração. A própria morfologia (caixa ou pote de vidro) constitui tensão e ambigüidade nesse aspecto: ela é e contém um ambiente pensado pelo artista, sendo, de certa maneira, fechada. Por outro lado, ao entregá-la ao espectador, agora convidado a participar da própria forma, com o manuseio da mesma, esse ambiente pensado pelo artista é também aberto.

A escolha da forma das caixas para os bólides parece obedecer à uma dimensão simbólica de contingência e permissão. O formato fechado das caixas sugere a criação de um pequeno universo hermético e controlado pelo artista. O uso das caixas não era exclusividade de Hélio Oiticica na sua época. Este princípio ordenativo foi também utilizado por Lygia Pape com as obras *Caixa de Formigas* (1967), *Caixa de Baratas* (1967) e *Caixa Brasil* (1968) e por Antonio Manuel com as *Urnas Quentes* (1968) como recurso “de ordenação frente à realidade incontrolável ao seu redor” (PEQUENO, 2007, p. 17), na busca da criação de um universo próprio, alheio à adversidade exterior. A dimensão simbólica das caixas perpassa ainda pela surpresa, aquilo que pode ser revelado pelo seu interior. Uma caixa costuma guardar algo e quando fechada, esconde o seu conteúdo. Os bólides guardam mas também revelam, já que nunca são construídos totalmente fechados. Um breve mas válido contraponto é o comentário feito por George Didi-Hubermann sobre as primeiras esculturas de Tony Smith, verdadeiros cubos negros e sólidos: “Pintados de preto – cor de buraco, cor do interior das pirâmides –, as esculturas de Tony Smith colocam e recolocam *diante* de nós a questão de um *dentro* obscuro” (DIDI-HUBERMANN, 1998, p. 106 grifo do autor). Frisando que as caixas de Smith colocam para o outro o seu “dentro” fechado e escuro, o autor nos chama a atenção para o interior das caixas como algo velado, talvez até mesmo proibido. Os bólides não suscitam o mesmo sentimento, não criam o mesmo ar de mistério e segredo. Despertam curiosidade sim, mas pelo convite ao desvendamento das formas manipuláveis, jamais com ar sombrio. As cores evidentemente desempenham papel fundamental nesse convite às descobertas, mas sempre combinada à matéria e à maneira como o artista procurou revelar pequenas partes do interior dos bólides, provendo o espectador de motivações imaginativas para dar início à

exploração.

Há ainda na escolha das caixas a vontade de construir espacialmente os princípios da abstração. Embora as caixas utilizadas por Oiticica sejam retangulares, podemos aproximá-las à forma universal do cubo. De modo formal, estrutural e simbólico, o cubo pode ser tudo, e tudo pode ser reduzido a ele. O mesmo Didi-Hubermann fala do cubo como forma que é evidente e inevidente, num paradoxo de base que parece servir aos princípios duais dos bólides caixa que o tomaram como estrutura organizadora. Assim, o cubo seria uma forma essencial

[...] em razão de nada imitar antes dele, de ser para si mesmo sua própria razão figural. Ele é portanto um instrumento eminente de figurabilidade. Evidente num certo sentido, porque sempre dado como tal, imediatamente reconhecível e formalmente estável. Inevidente por outro lado, na medida em que sua extrema capacidade de manipulação o destina a todos os jogos, portanto a todos os paradoxos. (DIDI-HUBERMANN, 1998, p.88)

Ao manipular os bólides o participante poderá se deparar com o elemento surpresa planejado pelo artista. Alguns bólides caixa possuem painéis móveis que tencionam esconder ou revelar novos planos cromáticos. Outros têm gavetas que guardam pigmento-pó ou simplesmente estão pintadas em um tom diferente do resto do objeto. As possibilidades de aberturas de compartimentos (alguns óbvios, outros nem tanto) chamam o espectador a investigar, mas novamente, com alguma hesitação. A conformação das caixas e a possibilidade de descobrir novos compartimentos introduz a possibilidade do inesperado, e torna a participação hesitante. A manipulação não acontece imediatamente: talvez a curiosidade infantil que Oiticica diz sentir ao explorar as qualidades dos objetos se refira a certo estranhamento diante dos mesmos, que impõe alguma resistência em relação à curiosidade do manuseio. Quem sabe a imaginativa exploração que a criança Hélio faria do bólido pudesse traduzir ainda o fascínio pelo escatológico, até mesmo desagradável, atitude típica da descoberta do mundo sensorial infantil. Afinal, são objetos que não inspiram o toque à primeira vista, não nos prometem experiências sensoriais agradáveis, mas são capazes de chamar e repelir ao mesmo tempo. As cores escolhidas para preencher de luz os bólides participam de maneira estrutural da resistência colocada pelo objeto. Nos seis primeiros exemplares construídos pelo artista, a escolha de cores quentes em tons fortes e

saturados não favorece a experiência acolhedora, ao contrário. Ao preencher o objeto com a luz da cor, acaba fechando-o um pouco em si mesmo, criando mais um fator de estímulo à exterioridade para se somar à hesitação do espectador em relação a ele.

A combinação da matéria empregada com a cor desenvolve papel fundamental no despertar da curiosidade, bem como na hesitação da descoberta. “Em 1963 eu comecei os bólides que eram peças manipuláveis *de cor*, que você tinha que olhar por buracos, olhar através de frestas cores mais fortes, que se escondiam umas por dentro das outras”. (OITICICA, 1979, grifo nosso). A cor expressiva de Oiticica transmitiria também a noção da adversidade, pois é energia pulsante, capaz de afastar e atrair. Ela envolve o espaço, mas não no sentido acolhedor, não cria obrigatoriamente uma espacialidade agradável. Os bólides envolvem mais no sentido de atingir, enchendo o ambiente de cor. Abraçam o espectador, mas isso não é necessariamente prazeroso. Insistimos em tal questão pois, mesmo que sutilmente, parece existir na crítica da obra de Hélio Oiticica a idéia da cor como elemento acolhedor. Nas palavras de Favaretto: “Bolas de fogo, meteoros, os Bólides são focos de energia que *envolvem* seus exploradores e o espaço circundante em modulações de cor.” (FAVARETTO, 2000, p.91 – grifo nosso). A interpretação do envolvimento criado pela cor jamais vem acompanhada de qualquer idéia de papel repulsivo ou ao menos dificultador que ela pudesse exercer sobre o espectador. Em outra passagem do mesmo autor podemos desdobrar possibilidades dentro da sua interpretação: “Pela experiência do toque, o participante transforma a simples exposição do corpo à luz [...] em relação mágica com os objetos. *Voyeur* da cor é enfeitiçado pela aura dessas cores-objetos, liberando sua carga expressiva [...]” (FAVARETTO, 2000, p.92). Ao chamar o participante de “*voyeur* da cor”, Favaretto caracteriza a cor como atrativa, capaz até mesmo de enfeitiçar quem observa. Um segundo olhar revela que dentro da própria metáfora do *voyeur* há outra interpretação latente: a de atração dentro de circunstâncias complicadas (o *voyeur* pode ser o observador escondido, que espia algo proibido). Daí o “feitiço da cor”: a capacidade de atração *apesar* de alguma resistência do espectador. A idéia de resistência colocada pela cor não é de maneira nenhuma posta em questão pelo autor,

fica apenas uma “pista” através da metáfora. Entretanto, uma interpretação subterrânea é muito mais pertinente à nossa proposta de compreensão da forma adversa, que contraria a opinião mais difundida na crítica. Guy Brett (1969) é um dos maiores responsáveis pela noção de que a obra de Oiticica difunde um sentido de acolhimento:

O trabalho de Oiticica não é construído sobre relações formais. O modelo que o orienta é o núcleo, o centro de energia. Este pode ser uma garrafa cheia de terra e pó de tijolo, ou as capas que cobrem o corpo e os Ninhos em que deitamos no campo do Éden. Ao lado da idéia de núcleo está a de proteção, de abrigo, a qual também engloba os materiais e o ser humano, promovendo uma espécie de troca espiritual harmoniosa entre ambos. (BRETT, 1969, p. 34)

Ao associar a participação proposta por Hélio Oiticica a uma “troca espiritual harmoniosa” entre os materiais e o ser humano, o crítico inglês certamente contribui para a difusão da visão de que a proposta participativa aqui seria a de harmonia, capaz de envolver o participante, independente das sensações deslançadas pelo toque serem adversas ou não. Todo o estranhamento causado pelos bólides descritos em suas análises não parecem surtir qualquer efeito senão agradável, sendo sempre interpretados de forma prazerosa. Guy Brett difundiu ainda a compreensão de que a obra de Oiticica seria participativa no mesmo sentido da obra de Lygia Clark. Enquanto Clark exploraria as questões táteis interiores, da superfície imediata do corpo, Oiticica seria “o outro lado da luva” (BRETT, 1972, p.127), da ordem do corpo com o espaço do mundo. Ao associar as duas obras e suas possibilidades diversas de participação, Brett incute em Oiticica a mesma aura de agradabilidade e liberdade dos sentidos que permeiam a obra de Clark, ao contrário da nossa visão de adversidade. Ainda sobre Oiticica, o mesmo Brett nos fala que “[...] à medida que sua obra progrediu, ele transformou seu desfrute hedonista da cor em um complexo mundo de pensamentos sociais e filosóficos apaixonadamente a favor da liberdade” (BRETT, 1972, p.127). Tendemos mais a concordar com Naves (2007), que mais uma vez, aponta uma percepção diferente da praticada pelo crítico britânico, dizendo que “[...] Hélio Oiticica visava à criação de experiências *extremamente intensas*, em que todos os sentidos fossem ativados ao mesmo tempo” (NAVES, 2007, p. 86 – grifo nosso).

A altura dos bólides e a disposição deles no espaço também devem ser consideradas, pois são, também, entraves para a participação a que convidam. Os

bólides dificilmente chegam a ter 80 centímetros de altura, e ficavam geralmente dispostos para o manuseio no chão, e não sobre uma mesa ou superfície qualquer que os colocasse de maneira a proporcionar a manipulação mais cômoda para um adulto⁸. Assim, são objetos que pedem que a pessoa esteja agachada para tocá-los, criando certa ambiência desfavorável. O posicionamento dos bólides no espaço parece paradoxalmente aumentar a curiosidade do espectador em relação a eles (tal como as sensações de uma criança que descobre o mundo que Oiticica diz sentir ao manipulá-los) e, ao mesmo tempo, marcar a diferença entre o espectador e a obra. Ao colocar os bólides no chão, o artista cria para o participante possibilidades duplas de interpretação e que o levam a ponderar a manipulação imediata: o objeto parece não estar posicionado como uma obra de arte, pois não está sobre um pedestal ou mesa, mas é tido como obra devido às circunstâncias envolvidas (a sua presença em alguma instituição de arte).

Discutindo esta relação paradoxal de aproximação e afastamento entre o objeto e o sujeito participante, Fried (2002) denuncia no movimento minimalista a retomada da necessidade de incorporação de certa teatralidade para fundamentar a sensibilidade do objeto minimalista nas circunstâncias factuais em que se dá o encontro do espectador com o trabalho minimal. A experiência não ocorre mais no interior da obra, e sim na situação construída pelo objeto. O objeto posicionado como obra cria uma situação que só pode existir com o espectador, e por isso, precisa incluí-lo. A objetividade da obra também se afirma pela espacialidade e pelos valores construídos no espaço para o objeto, tais como distância, escala, tamanho e luz. O objeto é foco da situação, apesar dela pertencer ao espectador. Há o deslocamento da importância encerrada no próprio objeto para a importância dele ser percebido na situação. A objetividade se torna relacional e, apesar de incluído por ela, o observador é mantido à distância pela própria obra, e é isso que parece acontecer no caso de Hélio Oiticica. Apesar de não estarmos tratando de obras minimalistas aqui, parece válida a consideração teórica de

⁸ Atualmente, de maneira geral, quando expostos, os bólides são colocados sobre bases, de modo que ficam na altura ideal para um adulto manipulá-los. A contradição é que, em exposição, são objetos que tem a manipulação negada.

Fried (ou seja, aproveitando a teoria despida do sentido pejorativo que Fried dá à questão relacional do objeto) pois, no caso dos bólides o objeto intimida e se afirma sobre o participante, dentro do mecanismo pensado para incluí-lo e afirmar ao mesmo tempo sua objetividade perante ele. “O observador está ciente de estar em uma relação indeterminada, aberta – e imprecisa – sujeito ao objeto impassível sobre a parede ou o chão.” (FRIED, 2002: 136). Também a estruturação dos bólides com materiais adversos cotidianos reitera o questionamento da objetividade dos mesmos perante o sujeito participante, contribuindo para a participação hesitante.

3.1 O caráter operativo da apropriação: da adversidade (da vida) ao adverso na arte

A percepção de que as situações abertas da vida constituíram material para a conformação dos bólides não é novidade. O que frisamos como importante é o papel estrutural que esse aporte de objetos e materiais mundanos desempenha na construção de obras que, além de serem eles mesmas rudes, são capazes de imprimir uma instância de vivência adversa. A afirmação do autor Celso Favaretto de que

Nos Bólides, o princípio operante da composição é a apropriação, a prática construtiva que, surgida com a colagem cubista, com o *readymade*, o *objet trouvé*, o *merz*, constitui-se como procedimento fundamental da *assemblage* contemporânea. Diferenciada e estendida, no programa de Oiticica a apropriação comparece já voltada para a 'posse do mundo ambiente' e não como 'posse de objetos'. (FAVARETTO, 2000, p. 92)

parece fazer referência a como Hélio Oiticica entendia o espaço fenomenológico, especialmente quando acontece o desenvolvimento das suas obras ambientais, a *Tropicália* (1967) e o *Éden* (1969). Perante a necessidade de considerar o espaço circundante para efetivar a obra, o artista teria, com a apropriação, ativado o espaço. Em outra leitura, podemos considerar que a “posse do mundo ambiente” que Favaretto cita seria a apropriação do real, da cultura material existente no mundo. Considerando que as duas leituras são possíveis, uma outra citação, desta vez de um trecho de carta de Hélio Oiticica a Lygia Clark, pode nos mostrar, à luz do pensamento do próprio

artista, como ele entendia a questão da apropriação. “[...] uma lata cúbica vazia me deu vontade de colocar água nela e pronto: [...] olhe-se como num espelho, o que já não é apropriação como antes mas o objeto aberto essencial, que funcionará conforme o contexto e a participação de cada um.” (FIGUEIREDO, 1996, p. 52)

Ao desviar um objeto cotidiano da sua função pré-programada, ele o tornaria um mediador da experiência, o meio através do qual o espectador exploraria as qualidades plásticas e sensoriais próprias e do objeto. A impressão que temos é que Oiticica acreditava ir na contramão das questões sobre a apropriação do *readymade*, da idéia de que a arte “promove” os objetos comuns. Na realidade, Hélio partilha desta visão romântica, pois acaba por destacar a noção de arte como sublimação. A diferença é que na tarefa de salvar os objetos de seu destino vulgar, ele o faz pela ênfase nas suas características materiais, baixas e de sobra. Apesar do sentido inverso ao da elevação, o rebaixamento pode promover igualmente os objetos escolhidos por suas materialidades, causando dualidade no interior da obra.

A captura de elementos do dia-a-dia opera a redução dos conceitos plásticos (luz, textura, cor, brilho) à sua condição matérica, permitindo ao artista despi-los daquilo que iria além da sua condição estética. Entretanto, se é verdade que o artista escolhe os materiais por abrigarem aspectos que ele gostaria de exaltar na obra “final”, como por exemplo a cor em estado pigmentar no intuito de desvendar as virtualidades imanentes dela e da sua luz intrínseca, também é verdade que esse aspecto sublime que a materialidade rude assume não pode ser isolado de toda e qualquer questão simbólica que as formas e materiais carregam.

4 OS DESDOBRAMENTOS DA CONCRETUDE

Os bólides possuem condição material concreta, no sentido em que são construídos com substâncias escolhidas por suas características de massa, volume e luz. Ao selecionar o que iria integrar seus objetos, Hélio parece ter escolhido aquilo que causaria impacto visual e que permitisse aos bólides uma presença marcada no espaço. Esta concretude dos bólides causa desdobramentos tanto temporais quanto espaciais, e para cada percepção que tivemos, desenvolvemos um subcapítulo. Nos dois primeiros tratamos do tempo nos bólides e em outras obras de Hélio, inicialmente como ritmo e posteriormente como instantes da obra e da esfera participativa. Nos subcapítulos seguintes, consideramos dois aspectos da questão espacial colocada pelo concreto. Sempre pensando em uma espacialidade contraposta, vemos a relação entre interioridade e exterioridade dos bólides e em seguida pensamos a forma e a oposição entre o “dentro” e a cultura.

4.1 Antes de tudo, do ritmo à duração

No desenrolar da obra de Oiticica percebemos certa tensão na forma, que revela ora a angústia do tempo inapreensível ora o embate da esfera participativa, trazendo à tona as tensões internas da obra em relação à questão da participação do espectador. Essa tensão latente existe desde obras como os metaesquemas (1957-58), e se torna mais evidente à medida que a participação tátil vai sendo proposta. Os metaesquemas são tentativas de Oiticica de saltar do plano para o espaço e revelam a posição ambígua do espaço pictórico. A estrutura gráfica delineada pelo artista vai se desdobrando no espaço virtual, pela exploração das propriedades físicas da cor e da ativação da planaridade da superfície. As formas são construídas no espaço arquitetural, desenvolvido em trabalhos posteriores. Há uma luta interna nos metaesquemas, como se a cor estivesse inconformada com os limites internos da

forma, tanto em relação aos limites virtuais (das formas geométricas) quanto aos limites reais (do espaço interno).

O uso das formas abstratas geométricas – quadrados, losangos, retângulos – imprime a forma no espaço circundante, revelando a influência dos mestres do construtivismo. Oiticica valoriza a dinâmica da cor, que não parece mais passível de contenção, mesmo dentro das formas geométricas. A mesma coisa ocorre em relação ao tempo, aprisionado e tensionado dentro dessas formas, de modo que essas parecem até mesmo executar movimentos dentro da estrutura estática. O artista nos revela a noção do tempo que não quer ceder, mas fica apreendido, aprisionado, marcando um ritmo interno e repetitivo aos metaesquemas. Conduru (2008) interpreta “uma temporalidade cíclica, um vai e vem infinito” no metaesquema pertencente ao acervo da Pinacoteca de São Paulo, percebendo o movimento constante resultante da ordenação matemática assimétrica da forma, da cor e do espaço. A narrativa e a temporalidade homogêneas alcançadas com isso tornam o metaesquema em questão um bom exemplo do Concretismo. O mesmo autor aponta que, entretanto, não existe obrigatoriedade em enxergar o metaesquema a partir das suas partes ou do todo, havendo a possibilidade de

vê-lo como articulação imediata, co-planar, de formas geométricas em branco, preto e cinza, sem fundo ou figuras, sem antes ou depois. Porque a mudança no modo de intercalar formas e espaços não constitui propriamente um erro. Ao contrário, indica uma manipulação liberta da objetividade do Concretismo. (CONDURU, 2008, p. 688).

Desta forma, a afirmação do próprio Hélio Oiticica de que “não há razão para que minha produção pré-1959 seja levada a sério” (OITICICA, 1972 apud CONDURU, 2008, p. 687) ganha novo significado. Ao tentar renegar sua produção de metaesquemas e do período em que participou do Grupo Frente, o artista acaba chamando mais ainda a atenção para ela, permitindo leituras que não acompanham uma linearidade de “evolução” de determinados elementos ao longo do conjunto da obra. Pelo contrário, queremos ver os objetos como biografias do artista, capazes de revelar aspectos que apenas serão melhor percebidos em obras posteriores e que garantem sua existência fora de alguma linearidade temporal. Voltando ao metaesquema analisado, a materialidade pungente aponta as rupturas com a linearidade cíclica temporal do

Concretismo. “A cor e a matéria encorpadas, anti-teóricas [...] também indicam a pretensão de romper com a virtualidade artística e promover uma ação mais direta e incisiva com os meios plásticos, com a arte no real.” (CONDURU, 2008, p. 688). Portanto, está nos metaesquemas a indeterminação entre o que é pintura e o que vai além dela, apontando para a participação, elemento emergente e essencial das proposições. Certo brilho na superfície desta obra permite ao espectador perceber, mesmo dentro do tempo cíclico dado pelo desenho, uma temporalidade própria, por ser aquela do espectador.

A formalização do tempo rítmico de Oiticica continua com suas invenções (1959), quadros monocromáticos onde o sentido da cor praticamente se liberta da estrutura que a suporta. Aqui, o recurso ao monocromatismo impede o observador de penetrar no interior do quadro, por não conseguir distinguir a superfície da profundidade. Com isto a cor destaca o plano pictórico, mas sem criar a idéia de fundo. De certa maneira, a temporalidade do quadro deixa de ser diferente do seu exterior por conta disso. Segundo Favaretto, estamos diante da descoberta da “invenção”: a tomada de consciência do espaço como elemento ativo e que traz a insinuação do conceito do tempo. Por isso as invenções são compreendidas como a matriz na investigação da “estrutura-cor no espaço e no tempo” (FAVARETTO, 2000, p.58). A cor começa a se realizar no espaço exterior ao quadro, e o tempo está contido nesse limiar de realização. Aqui a cor desempenhou o papel de conduzir o espectador pelo espaço, especialmente através das pinceladas feitas pelo artista na superfície promovendo a passagem do espectador através das placas coloridas em questão, marcando a temporalidade de certa fluidez, no sentido de conduzir o espectador por um caminho pensado pelo artista. O ritmo da obra é dado mais por ela mesma do que pelo espectador, mas a fluidez da cor colocada pela materialidade das placas das invenções (pinceladas em tons muito próximos dando idéia de continuidade espacial) intermedeia uma entrega comedida do artista ao espectador, para que ele mesmo participe da construção da temporalidade.

Também os bilaterais e os relevos espaciais (1959-60) desdobram as

experiências dos metaesquemas e das invenções. Superam as delimitações gráficas ou coloristas dos desenhos e as figuras geométricas vêm fundidas numa única peça. Eles são apresentados suspensos no espaço, eliminando a delimitação de limites e a exclusão de um avesso do quadro. Além disso, o fato de estarem pendurados no teto os torna objetos de superfície dupla (daí o nome bilaterais), ao redor dos quais o espectador pode caminhar, numa atitude de contemplação ativa na apreensão da cor e do espaço. A cor branca dos bilaterais se propõe como dinamismo espacial. Ao passar pelas estruturas o observador pode perceber as diferenças de cor nos dois lados delas. A superfície dupla destas estruturas de dois lados marca uma ruptura no contínuo espacial, caracterizando, mais uma vez, uma ambigüidade. A bilateralidade é literal e estabelece duas propostas espaciais distintas para um espaço que não pode ser homogêneo. A visualidade dividida em dois lados e a conformação do aspecto de dentro e o de fora acompanha outras obras de Hélio, que na ânsia em causar sensações agradáveis e desagradáveis em sucessão⁹ acaba por trabalhar sempre na tensão entre a interioridade da obra e o lado de fora. A exterioridade se conforma também pela experiência íntima ou pessoal do indivíduo, e esta depende de uma gama de fatores para acontecer, tais como a penetrabilidade do espectador na obra, o modo como o indivíduo recebe a forma e as sensações que ela instaura.

É a relação entre a luz e o espaço interior e exterior que define o dinamismo espacial. A madeira pintada em dois tons de branco e disposta de modo a sugerir a formação de um cubo virtual revela uma temporalidade própria da obra, mas que não se mostra tão evidente no espaço circundante, talvez devido à escolha da cor branca. De qualquer maneira, a bilateralidade divide (e duplica) para o espectador também a impressão do tempo, este ainda contido dentro dos limites da obras, mas percebido no exterior ao ser convidado a “passar” pelas peças de madeira.

A relação entre a luz e o espaço exterior, potencializada pela escolha das cores fortes reaparece na saturação dos relevos espaciais – igualmente datados de 1959, estruturados em madeira e dotados de dobraduras. Suas formas geométricas

⁹ Ver citação na p. 34

agrupadas mais parecem prontas para explodir no espaço, tamanha a quantidade de tensão acumulada em suas dobras. Percebemos que as peças dobradas de madeira não estão confortáveis, tal como braços presos em uma camisa-de-força prestes a abrir. As tonalidades da cor reforçam essa sensação, já que elas variam nas partes mais “escondidas” dos relevos espaciais, potencializando essa angústia de varar para o espaço. A temporalidade construída pelos espectadores ao passar pelos relevos, apesar de variável de acordo com a tonalidade da cor presente na parte por onde se passa, é marcada pela apreensão interna muito marcada do tempo na forma de dobradura, revelando potência de rompimento para além dos limites construídos pela cor, ainda mais evidente do que nos bilaterais.

Entre 1960 e 1966 Oiticica desenvolve os núcleos e penetráveis, nos quais o espectador é investido de poder de escolha no funcionamento dos elementos espaciais. A experimentação avança por duas linhas de investigação: a da visão contínua da estrutura-cor (na exploração das múltiplas possibilidades de direções a serem tomadas no espaço e da ressonância da cor nele) e a da efetivação da participação. As duas diretrizes se fundem naquilo que Oiticica chama de “vivência da cor”, que seria a participação do espectador pela estrutura-cor, capaz de criar ordens de manifestações ambientais. Com os núcleos, o artista dá a liberdade à cor para que possa pudesse construir também a duração (o tempo) da obra, alcançando a “dimensão infinita da cor”. Os penetráveis trazem a proposição sensorial, da percepção propriamente dita, para uma concepção espacial que até então se embasava mais na contemplação. São as obras que apontam as condições de estética de movimento e de envolvimento que fica patente nas experiências dos bólides, dos parangolés e dos ambientes. Aqui o espaço é aberto e é nele que a obra se dá. Ao invés de encerrar a obra no espaço, o espaço ambiental penetra nela, a envolve, criando um sentido unitário de integração e compreensão. Há maior valorização do corpo e dos sentidos do espectador, e a participação potencializa a cor, que precisa redobrar seu papel da ativação dos sentidos do espectador.

O mesmo acontece com a temporalidade e a ansiedade da realização da obra de

arte diante do tempo. Os problemas plásticos formais ganham novos desenvolvimentos, deixam de marcar de modo contundente aquela temporalidade cíclica que se colocava sobre o espectador. Mesmo que permitisse a construção de temporalidades individuais, por suas brechas e por seu posicionamento no espaço, estas ocorriam muito mais no reino da percepção do espectador sobre a obra e na construção de uma temporalidade individual sobreposta ao tempo cíclico interno dela, e não numa construção temporal efetivamente conjunta. Vemos ainda que a tensão da forma é transferida, em parte, para o conflito com o espectador, a quem Oiticica passa a chamar de participador. Isto se dá também através do espaço de Oiticica, quando ele passa a ser ambiental e onde a concepção de cor também supera os desenvolvimentos modernos, que materializavam a cor na busca da cor pura. Como já dito, temos agora a “vivência da cor”, onde a cor se torna um mundo de vivências possíveis, estruturando a experiência e capaz de temporalizar o espaço plástico. Assim, o tempo, que antes implicava o fim da representação, torna-se dinâmico ao ativar o plano, pois é lançado ao dinamismo da cor. Deixa de ser um elemento mortificante, congelado e vira duração – permite ter sua duração “construída” pela experiência de adentrar no penetrável ou de caminhar pelos núcleos.

Os núcleos criam ambientes participativos que não são simplesmente suaves ou convidativos: os amarelos fortes e vivos escolhidos para os núcleos possuem capacidade de repelir o espectador, proporcionam uma participação, de certa forma, hesitante. Ao contrário da idéia difundida de que a cor proposta por Oiticica seja capaz de envolver o espectador¹⁰, parece que a cor aqui seria também capaz de afastá-lo, propondo uma participação difícil e pobre. O espectador, desprovido de muitas possibilidades interativas pode olhar rapidamente e circular ao redor do conjunto formado pelas placas penduradas. Não há participação explícita colocada por aquelas formas geométricas de madeira pintadas e unidas, e a presença deles no espaço do museu é confusa. Não há altura suficiente para passar por baixo, pois geralmente são

¹⁰ “O que Oiticica deseja , é que a cor-luz gere um espaço por extensão da superfície, com o fito de anular o quadro e envolver o espectador.” (FAVARETTO, 2000, p. 85). Também “ao lançar a cor para fora do retângulo, Oiticica envolve o espectador numa nova experiência com a obra de arte” (BRAGA, 2007, p. 53).

expostos com a distancia de um metro e meio do chão. Assim, se é impossível vê-los como móveis, também é complicado vê-los como objetos para tocar, dito que as placas de aglomerado pintadas imprimem rigidez. O que fazer diante dos núcleos e penetráveis? Caminhar e olhar? A dúvida faz com que imaginemos o que artista queria alcançar com a presença do outro e mais, o que ele esperava que fosse feito diante das obras, no momento da participação.

A relação entre a obra e o participador é problemática na sua essência e Oiticica reforça este atrito. Em mais uma carta a Lygia Clark, desta vez datada de 1968, ele revela suas incertezas sobre a questão da participação como um “defloramento” do espectador sobre a obra apresentada pelo artista.

Por isso há a tal vivência, insuportável, de defloramento, de posse, como se ele, espectador, dissesse: ‘quem é você, que me importa que você tenha criado isso ou não, pois estou aqui para modificar tudo, esta merda insuportável que me dá vivências chatas, ou boas, libidinosas [...] e o que interessa só eu posso vivenciar e você nunca poderá avaliar o que sinto e penso, a tesão que me devora’. E sai o artista estraçalhado da coisa. Mas é bom. Não se reduz a um masoquismo, como se poderia pensar, mas é a verdadeira natureza do negócio. (FIGUEIREDO, 1996, p. 70).

Haveria, portanto, uma certa frustração da parte de Hélio, ao acreditar que sendo incapaz de participar do momento que realmente importa para o espectador, o da participação em si, o artista sairia “estraçalhado”, como se a obra fosse dele e não do participador. A tensão reside no fato do artista encarar essa angústia de doar-se através das obras como “a verdadeira natureza do negócio”. Na mesma carta, algumas páginas adiante, o artista fala em “não-aceitação passiva” que seria aceitar e resistir ao mesmo tempo a intromissão do espectador. Ao assimilar a sua própria dificuldade de aceitação, Oiticica incorpora isso à natureza formal das obras, tendo pela insistência na esfera participativa (e na certeza de que somente ela poderia realizar efetivamente o ato estético) quanto na criação de uma participação comedida, que não permite ao espectador entrar completamente na obra. Para isto, o aspecto de uma interioridade labiríntica e fortemente marcada é fundamental.

Não só os bólides apresentam esta interioridade emaranhada. Ocorre também com os núcleos, e em especial o *Grande núcleo* (1960-66), que é apresentado sem maior proximidade física do espectador, separado por uma superfície de pedras de brita. O aspecto interior das placas é delimitado e marca uma interioridade que, apesar

de ser aerada e fluida, possui extremidades visíveis. Apesar da conformação espacial seja mais aberta deste núcleo, há a clara percepção do dentro e do fora.

4.2 Temporalidade plástica dos bólides: tempos de instantes adversos e o rebaixamento do espectador

A criação do tempo-duração se coloca de maneira contundente com os bólides. Para Oiticica (1960) a noção de tempo como elemento capaz de dar dimensão à criação não-representativa teria sido inaugurada por Mondrian. Uma inevitável olhada na produção tardia do pintor holandês acaba sendo necessária para a compreensão da leitura que Hélio faz dele. O tempo de *Broadway Boogie Woogie* (1942-43) é o da fluidez rítmica, de instantes capturados de um circuito. A superposição de pequenos planos coloridos aleatórios só reforça a idéia de algo que passa de maneira vital, sem obedecer a uma ordem mecânica. O tempo em Mondrian, aliás, jamais é mecânico. Mesmo nas suas composições de equilíbrio assimétrico, alcançado com o uso das “linhas” pretas verticais e horizontais, a temporalidade construída pela forma plástica não é sequer circular, quanto mais viciada dentro de alguma linearidade cíclica capaz de encerrar o espectador nela mesma. Ao contrário, é aberta, e o ritmo é variável. Essa variabilidade é que parece ter sido potencializada em seus últimos quadros, principalmente pela sensação do todo disposto na não-organização aparente do all-over. É o tempo-duração, do fazer-se do artista, que se basta por si mesmo. Assim, explorando o binômio articulador das obras (espaço x tempo), Mondrian seria capaz de ultrapassar as condições da materialidade, inaugurando plasticamente determinado conceito de temporalidade (OITICICA, 1960). A vontade dos neoconcretos de descontinuar o processo de apreensão do tempo pautado pela leitura existencial que o espectador faz da obra (BRITO, 2002, p. 80) pode ter ido de encontro à percepção dessa temporalidade rítmica de Mondrian, influenciando a construção de tempos de instantes, envolvendo a experiência do participante, nos bólides de Oiticica. A

incorporação da leitura que o observador faz da obra não é exclusividade dos bólides, e sim um claro resultado da influência da fenomenologia no processo artístico brasileiro. A valorização da dimensão do sensível e do embate com a obra foram adotados pelos neoconcretos desde o princípio: “[...] tanto Ferreira Gullar quanto Mário Pedrosa permeiam seus principais escritos da época com traços do pensamento de Merleau-Ponty e dos psicólogos da Gestalt” (BASBAUM, 2008, p. 29). Oiticica se manteve fiel à leitura dos escritos deste filósofo¹¹ mesmo após a dissolução do grupo, de maneira a alimentar suas reflexões acerca da vivência, da participação e da experiência nas suas construções. “[...] aprendi com Merleau-Ponty a ‘não ter medo da metafísica’, já que a própria filosofia existencial a invoca, e a fenomenologia idem, de um modo vivo e novo” (OITICICA, 1979).

As publicações da *Teoria do não-objeto* (1959) e do *Manifesto Neoconcreto* (1959) são marcos no que diz respeito à penetração das idéias fenomenológicas no universo artístico brasileiro. O tom engajado do discurso destes documentos procurava defender a autonomia da obra a partir de “[...] uma autonomia aberta, onde o jogo formal da obra só se completa na medida em que estabelece relações com o entorno” (BASBAUM, 2008, p. 30). Essa noção de autonomia aberta, além de ser compatível com a da forma como não cristalizada se fundamenta estruturalmente nos bólides pela construção de temporalidade e espacialidade através da manipulação do participante. Nessa construção conjunta da experiência entre o sujeito e o objeto, a obra deixa de desempenhar o papel de mediação e se torna o outro, aquele que pratica a participação. Ao eliminar a mediação, a instância representativa da obra perde seu efeito.

O tempo dos bólides, apesar de parecer próprio aos objetos (no sentido de que são pequenas arquiteturas que às vezes até formam universos herméticos, como por exemplo, os bólides caixa, com a contingência da forma), é também construído pelo participante. Graças à manipulação, a temporalidade é uma construção conjunta da duração de tempo escolhida pelo participante e do tempo permitido pela forma. A

¹¹ Ao longo da pesquisa em documentos e manuscritos do artista encontramos diversas referências aos escritos de Merleau-Ponty, inclusive notas reflexivas feitas a partir da leitura de *Estrutura do Comportamento*.

maneira da forma “permitir” essa experiência temporal passa necessariamente pela questão da adversidade colocada por ela para o espectador, o que nos leva, novamente, à materialidade escolhida e ao modo como ela é organizada. A escolha dos materiais e o tratamento dado a eles criam uma temporalidade plástica – ou seja, a materialidade revela plasticamente a transitoriedade do tempo – pela qual expressa a aceitação da passagem do tempo (papel desempenhado pela cor, especialmente nas obras em que havia a exploração intensiva da mesma, como as invenções).

Observando a estrutura binária de texto e obra de Oiticica, Ramos (2001) identifica nas palavras do artista a noção de que o tempo linear é incapaz de repetir-se efetivamente acaba por fazer com que os textos se voltem à própria obra, ficando condenados à exaustão por conta disso. É como se a percepção da impossibilidade de apreensão do tempo fizesse com que Oiticica procurasse criar plasticamente um continuum temporal.

O trabalho parece condenado a aceitar [o tempo que passa] – daí o tom aflito de seus textos, que ao mesmo tempo anunciam e encarnam a coerência do projeto, carregando, como uma espécie de fatalidade, a consciência de que a obra está se cumprindo [...] Todo o esforço de Hélio Oiticica será manter a continuidade essencial ao seu sistema. (RAMOS, 2001, p. 5).

Enquanto que para Ramos, a aflição de Hélio de conter o tempo acaba por produzir artificialmente em seus textos uma linearidade, Braga (2007) identifica uma circularidade que nunca se repete, sempre se re-inventa no pensamento de Oiticica. A simultaneidade de acontecimentos leva a autora à percepção do ritmo de Oiticica e ao afrouxamento da linearidade cronológica para ler sua obra: “O tempo, em Hélio Oiticica, é estético, corre em simultaneidades de atos, movimentos e obras que combinam o que já existe em uma coisa nova, que por sua vez é um novo instante de tempo e assim garante a 'contiguação'¹² da vida” (BRAGA, 2007, p. 12). Identificando nos escritos de Oiticica enxertos de Nietzsche, a autora vê a circularidade de simultâneos como a apropriação feita pelo brasileiro do “eterno retorno”, o que

[...] constrói uma temporalidade onde o passado não remete a um passado histórico, do tempo cronológico. O passado é uma fonte do vir-a-ser, uma meia-noite quando os

¹² “CONTIGUAÇÃO [...] inventar: processo in progress q não se resume na edificação da obra mas no lançamento de mundos q se simultaneiam. Simultaneidade em vez de mediação.” (OITICICA, H. 23/10/1973 In: ntbk 2/73 apud BRAGA, 2007, p. 12)

dados foram jogados para caírem na terra num grande meio-dia [...] Com isso, apaga-se qualquer possibilidade de evolução no sentido banal de anterior-posterior (BRAGA, 2007, p. 35).

A descontinuidade temporal perseguida por Hélio Oiticica faz com que os bólides sejam vistos como unidades, nos quais a manipulação das partes ocorre para a construção de um todo, transcendendo a sucessão e a justaposição, formando circuitos de contínuos. Os bólides acabam por lidar com a tensão entre um tempo próprio de sua forma contingente (que re-elege seu passado a todo momento) e um tempo de instantes (fundado na participação). A cor recebe nos bólides a companhia dos objetos seqüestrados do cotidiano, que além de fazerem coincidir o objeto com o mundo exterior e problematizar questões da pintura, podem exercer a capacidade de transmissão do tempo.

É curioso como os elementos utilizados nos Bólides pertencem basicamente a duas famílias: a de materiais de construção (caixas d'água, tijolos, caixas de misturar cimentos, telhas) e a de coisas íntimas já usadas ou desgastadas pelo tempo (vidros de perfume, lanternas mágicas, bolas de criança). Num caso, objetos que formarão algo; no outro, objetos que já terminaram seu ciclo; num caso, objetos que serão, no outro, objetos que foram – jamais objetos que são. Isto facilita a transitividade, agredindo menos a continuidade da obra à qual buscam se fundir. (RAMOS, 2001, p. 5).

Para acompanhar e construir junto ao tempo contínuo do mundo, Oiticica procura dar fluidez à forma, permitindo que o olhar deslize pela superfície, em transições facilitadas por tons e matizes intermediários, nutrindo um amor pelo provisório, valorizando o aspecto passageiro nas obras. A passagem facilitada entre um tom e outro imprime certa passividade no espectador, até mesmo uma “monotonia nesta passagem das imperfeições do material ou da característica intermediária da cor à sua duração”, segundo Nuno Ramos (2001). O uso de tons e matizes ao invés de cores puras permite a fluidez, uma vez que a cor pura revela tensão. Há, com essa opção, a exclusão da natureza mais profunda da cor, a de colocar-se enquanto relação. A intenção seria criar nuances que dão continuidade às formas e às experiências. Embora concordemos com a tentativa da fluidez temporal através de questões plásticas, nos parece mais apropriado ver que, tanto nas questões materiais quanto naquelas que dizem respeito à cor, a combinação de tais escolhas resulta em um sentimento oposto à “monotonia”. Trata-se verdadeiramente de uma impressão bastante forte da obra no espectador, muito mais impactante do que monótona.

A contingência das formas escolhidas para os bólides e a demanda pela existência de um manipulador para utilizar os objetos possibilita instantes de participação, que criam o tempo-duração. O impacto visual causado pela cor e pela materialidade dos bólides, bem como o clima de mistério em torno dos objetos (o que se espera do participante em relação a uma caixa fechada como o *B10 Bólido caixa 8* ou como se deve proceder para a manipulação quando se está diante de um objeto que mais parece um totem contemplativo como o *B27 Bólido vidro 13*) servem para introduzir no processo geral pequenas rupturas que impedem a continuidade temporal direta. A fragmentação da experiência em instantes construídos na participação encontra reforço nesse impacto. São instantes que não se somam, mas são, também, tempos totais, suficientes neles mesmos. Cada bólido guarda uma gama de possibilidades infinitas, que ocorrem sempre atreladas à matéria de cada um. Por mais que os objetos fossem expostos próximos uns aos outros ou em conjunto com outras obras de Hélio Oiticica¹³, cada experiência é única não somente porque cada participante interpreta e manipula de maneira única cada objeto, mas também porque cada um desses objetos é pensado na sua especificidade para criar esses instantes participativos.

4.3 Conformação espacial: interioridade x exterioridade da obra

A definição do substantivo “bólido” revela por ela mesma algumas associações feitas por Oiticica acerca do espaço. Como já apontado, bólido (ou bólido) por definição é uma espécie de meteoro ígneo que cruza o espaço, um corpo cadente e flamejante. Oiticica parece ter batizado a série de objetos com esse nome para exaltar dois aspectos. A luminosidade dos objetos decorrente da cor que os preenche é o primeiro deles, sendo a relação dos objetos com o espaço o segundo. Tal como os aerólitos

¹³ Em exposição na galeria Whitechapel em Londres, em 1969, vários bólides foram dispostos dentro da instalação de outra obra de Oiticica, o *Éden*, que também explora a experiência sensorial através de materiais como areia, água, folhas, espuma, papéis, etc.

cadentes, os bólides são corpos no espaço, independentes de relações estabelecidas com o chão onde são colocados ou mesmo o espaço do museu que habitam. São objetos pensados para a interação, nos quais o processo de manipulação é que dá o tom da sua existência, mas são, ao mesmo tempo, capazes de existir fechados em si mesmos.

Passados mais de trinta anos desde a sua concepção, a obra de Oiticica permanece potente em relação ao espaço do museu com o qual trava embate constante. Embora haja a possibilidade de vê-la atualmente como dissociada da adversidade para qual fora supostamente pensada (RAMOS, 2001), pensamos poder estender a idéia de adversidade necessária para os objetos de Oiticica ao próprio espaço do cubo branco, suas regras e imposições. Se há a necessidade de uma materialidade exterior com os quais os objetos precisam se medir, o espaço institucional se constitui como matéria e forma contrárias à obra, especialmente no que concerne às questões da participação e ação do espectador.

A presença da exterioridade como essencial para a obra atingir seu objetivo é retomada diversas vezes por Nuno Ramos: “Daí que seja imprescindível restituir a ele um ponto de vista exterior, que percorre seu labirinto sem mimetizá-lo.” (RAMOS, 2001, p. 4). A comparação da obra como um labirinto marca seu espaço interior como um espaço que se reitera, mas indefine, ao mesmo tempo, a fronteira exterior. A interioridade do labirinto confunde quem adentra nele: cria uma identidade repetitiva e claustrofóbica, não permite a formação de um espaço interior de definição óbvia, pelo contrário, seus meandros significativos não permitem uma formação objetiva. O que estranhemos nessa fala não é a necessidade da presença de certa exterioridade para que se percorra o labirinto interno da obra de Hélio sem mimetizar no interior da obra a sua mundanidade. O questionamento aqui é sobre a necessidade de restituição desse olhar exterior, uma vez que este sempre esteve presente. A percepção que sustentamos é a de que a obra de Oiticica, e de maneira particular os bólides, impõe sobre o espectador a sua presença, de modo que essa exterioridade é permanentemente atualizada, devido à diferença marcada entre sujeito e objeto.

A demarcação de limites entre sujeito e objeto coincide com a reiteração da interioridade da obra, embora ao trazer elementos mundanos para sua composição o artista acabe criando uma força contrária a isso, quase paradoxal. Ainda segundo Ramos, Oiticica preenche as “dobras do labirinto com pedaços do mundo”, de modo a fugir dos aspectos claustrofóbicos dessa interioridade capaz de confundir, que seriam claramente percebidas pelo espectador, do exterior. Novamente estamos diante da função operacional da utilização da apropriação. Os objetos cotidianos de Oiticica fariam com que a arte coincidissem com o mundo (exterioridade) e que a arte estivesse, potencialmente, em toda a parte do mundo, numa tentativa de coincidir modelo e realidade, desdobrando o modelo construtivo de Mondrian. A idealidade da forma não impede que ela seja não-representativa, de maneira a unir estruturalmente arte e vida. É a vida que se torna modelo, e não o contrário, e a obra duplicaria a vida dentro do espaço expositivo.

Os objetos cotidianos não seriam modelo do mundo apreendido e sim parte de uma construção anterior a isso, tal como o projeto construtivo, tão admirado por Oiticica. Há um aspecto a ser questionado, entretanto. Ramos coloca a utilização dos objetos cotidianos como uma resolução para a interiorização sufocante e “claustrofóbica”, representada algumas vezes pelo autor através da metáfora do labirinto. Outra leitura nos parece possível: a de que a utilização dos objetos do dia-a-dia vem como resposta a uma necessidade de potencializar um embate interior da obra, e não amenizá-lo, tal como Ramos sugere. Tal hipótese deriva da percepção de que a forma dos bólides é pensada *a partir* do readymade, ou seja, os vidros e madeiras utilizados parecem estar na gênese da forma do Bólide, e são parte estrutural dela. Cada parte dos materiais empregados está emaranhada à própria idéia de consolidação material enquanto objetos artísticos, o que potencializa a interioridade em embate destas obras, ao invés de amenizá-las. Apesar da importância simbólica dos objetos mundanos da qual Ramos se refere (e que certamente eles possuem), preferimos destacar o problema que é colocado pela matéria e suas qualidades físicas, tais como a transparência e a opacidade. O vidro do *B17 Bólide vidro 5 Homenagem a Mondrian*

estrutura uma mediação visual pela matéria. A solução de pigmento em pó e água revelada pela garrafa e a tela de nylon da parte de cima do bólido configuram um aspecto interior da obra que funciona como um filtro mediador do “fora.” Por outro lado, a cor e a forma podem expulsar o espectador para o mundo, como ocorre em alguns bólides caixa, como por exemplo, com *B13 Bólido caixa 10*, onde a madeira pintada em tons de laranja e a forma hermética do cubo quase fechado parecem repelir o espectador.

Ainda pensando no interior contundente chegamos à percepção de que a força da ênfase na interioridade se dá na estruturação de duas vontades antagônicas. Uma é utilizar objetos do dia-a-dia devido à sua potência de memória visual e cognitiva, por serem, desde a primeira vista, objetos que não foram pensados na sociedade para desempenhar funções estéticas ou artísticas. A outra é descaracterizar tais objetos enquanto cotidianos, depois de elevados à condição de objetos de arte. Assim, os bólides lutam para tornar impossível a fundação do objeto no seu interior, ou seja, tentam tornar “irreconhecíveis” para o mundo os objetos que foram dele retirados. Esse processo se dá no nível da forma no sentido mais amplo do termo, tal como trabalhado por Yve-Alain Bois (2000). Assim, o informe não aparece como a forma aparente ou o contorno despedaçado ou destruído: aparece na interioridade da obra, revelando-se o inverso à forma, por operar dentro desse embate entre revelar o mundo e não permitir reconhecer-se por ele.

Oiticica retomou a confecção de pequenos objetos no final do ano de 1977 e os chamou de *Topological ready-made landscapes* e a partir desta experiência disse ter feito a verdadeira descoberta da cor a partir da forma do readymade, comparando seus bólides anteriores ao “fim da representação”. A interioridade marcada dos bólides produzidos nos anos 1960 não é repetida neste segundo momento, quando os objetos estão voltados para o exterior. A intenção de Oiticica, com os *TRML* é alterar a paisagem, construir ambiências a partir dos objetos, usando a manipulação para isso. “São vidros onde eu coloco uma cor (...) e por fora desliza uma fita ou faixa de borracha também de cor, então você muda a paisagem conforme você quer, subindo ou

descendo a fita, sem dobrar, alterando a paisagem” (OITICICA, 1978). Ou seja, a interferência dos objetos e da cor no espaço de entorno é importante aqui. Embora Oiticica tivesse trabalhado transparências nos bólides (*Homenagem a Mondrian* novamente é um exemplo), a alteração do espaço pela cor não parecia ser sua principal preocupação. Em contrapartida, a exterioridade é bastante marcada nessa produção do final da vida do artista. Ao nomeá-los *Topological ready-made landscapes* e não bólides, o artista afirma a principal distinção entre eles. Apesar dos *TRML* serem objetos cujo propósito e destino são a manipulação e formalmente também serem apropriações de objetos cotidianos (um recipiente plástico de xampu infantil, uma garrafa de vidro de desinfetante, tramas etc.), eles são muito mais voltados para o espaço exterior do que para si mesmos. A principal diferença material é que nestes objetos “tardios” Hélio Oiticica sempre colocava um elástico ao redor dos volumes, de modo a permitir que ele fosse mudado de lugar, mas sempre envolvendo o objeto. Lidando com os *TRML* percebemos também que eles são objetos apropriados e menos alterados, menos trabalhados pelo artista do que aqueles que ele chamou de bólides. Na verdade, estes são peças construídas a partir de sobras do dia-a-dia¹⁴. Os *TRML* são apropriações de objetos em si, e a relação que o artista explora é mais com o espaço (daí o nome *landscapes*, aludindo à construção de paisagens que aqueles objetos e a cor promovem no espaço) e menos com a questão material no que tange à sua natureza, sua rusticidade e aspereza. Podemos até arriscar dizer que os *TRML* não se preocupam com a impressão de uma participação adversa em primeiro plano.

De volta aos bólides, a forma contingente das caixas e recipientes de vidros dá aos objetos uma presença que não passa despercebida no espaço. De maneira austera, os objetos se colocam diante do espectador, como se tivessem personalidade forte e demarcada. Da mesma forma, a espacialidade interna muito marcada torna esses objetos um tanto voltados para si mesmos. A especialidade espacial dos bólides não é a de construir ambiências ou de preencher de luz o ambiente onde são colocados

¹⁴ Com exceção de *B39 Bólido luz* (1966), que é uma luminária infantil apresentada sem intervenções do artista.

(exceto talvez o *B39 Bólide Luz*, que era uma luminária infantil com uma lâmpada), e sim a de marcar, pela sua interioridade, sua presença no espaço. A relação dos bólides com o espaço é, em geral, problemática, pois contida, como que dada por formalidades colocadas pela presença do objeto. Podemos dizer que não desejam se descortinar para fora deles mesmos, e por isso não “percorrem” o espaço. Embora sejam objetos tridimensionais, muitas vezes parecem lidar com a espacialidade da pintura a que constantemente fazem referência.

Nos bólides caixa as partes possíveis de serem manipuladas geralmente saem de dentro de uma caixa maior; funcionam sempre como uma portinhola, uma gaveta ou um alçapão. São articulações, ligadas à caixa de madeira principal do objeto. É impossível desmembrar um bólide caixa no espaço. Nos bólides vidro, a fluidez é maior graças às telas de nylon ou de juta. Entretanto, a maleabilidade e a liberdade tanto para manipular quanto para avançar no espaço é restrita pela forma principal, que serve de base e se mantém impassível. Um bom exemplo dessa relação contida é o *B 18 Bólide Vidro 6 Metamorfose*, 1965, onde a “base estática” é composta por cinco vasos quadrados de vidro colados entre si formando um retângulo irregular. Os vidros são cheios de pigmento em pó de tons de amarelo distintos, o que faz com que cada vidro se assemelhe a um tijolo vitrificado de um tom específico. A solidez da base vítrea do objeto é equilibrada pela plasticidade aerada da parte superior, onde estão emaranhados folhas de plástico transparente e amarelo e pedaços de trama de nylon pintados de maneira irregular com tinta a óleo. Desta forma, quando examinamos a trama, vemos que algumas partes são cobertas pela tinta e outras não, ora permitindo ver a trama que há por baixo, ora vendo mais da pintura do que o substrato. Conforme dito, esse objeto não se abre no espaço, não se descortina para além daquilo que a base de vidro permite. Embora não se trate de uma composição visualmente pesada, porque a transparência da base de vidro passa ao espectador uma falsa noção de leveza e as formas plásticas da parte superior sejam armadas e se sustentem para cima, a manipulação e mesmo um olhar mais atento atestam que não há muito em que mexer, não há como desmembrá-lo ou moldá-lo diferentemente.

Na tentativa de compreender essa peculiar relação com espaço, podemos fazer um contraponto dos bólides com os *Bichos*, da artista Lygia Clark. Confrontar os dois é de extrema valia pela sua contemporaneidade e pela associação que a crítica comumente faz de suas obras representativas do desenvolvimento inovador da arte contemporânea brasileira. De fato, os *Bichos* são igualmente formas táteis de experiência e foram desenvolvidos por Clark entre os anos 1960 e 1964. A interpretação dos objetos e a sua alteração espacial dependem, em parte, do manipulador que é integrado pela dimensão espacial da obra quando realiza a intervenção. Uma diferença crucial, porém, é os *Bichos* são mais do que simples estruturas articuladas (placas de alumínio em formatos geométricos); são peças pensadas *para a articulação*, nas quais a manipulação promove a mudança da forma original exatamente pelo rearranjo feito com as dobras. Os bólides, a título de comparação pontuada, são estruturas de manipulação que trazem alguns elementos articulatórios, mas são ancorados numa forma fixa. Já os *Bichos* são estruturas que percorrem o espaço pelas mãos de quem os manipula. São objetos que permitem não apenas a manipulação mais casual e descompromissada, mas também maior fluidez através da estrutura morfológica, armada e dobrada das folhas de alumínio.

A observação de outro bólido levanta mais hipóteses no que diz respeito à espacialidade contida. Em 1967, Oiticica fez quatro bólides saco, sendo o *B52 Bólido saco 4 Adaptável* (1966-67) aquele que mais nos chama a atenção. Trata-se de um plástico transparente costurado na forma de um saco, um retângulo fechado em um dos lados e aberto em outro. Na barra do lado aberto, há a frase “Teu amor eu guardo aqui” feita com letras recortadas de tecido vermelho. Um bólido que pode ser vestido e utilizado sobre o corpo chama a atenção exatamente por ser um bólido, e não um parangolé, como os desenvolvidos entre 1964 e 1968. Qual característica garante para essa obra a sua existência enquanto bólido? Aparentemente a diferença entre este e os parangolés é a forma de contingência e a construção de uma espacialidade orientada pela forma. A observação de vídeos que trazem Hélio e outras pessoas vestindo os parangolés e os bólides saco mostra a importância da questão da forma e da

espacialidade criada por ela. *Heliorama* (2004), documentário experimentação de Ivan Cardoso traz imagens de uma “performance” na qual o artista veste uma calça com as cores verde e rosa da escola de samba da Mangueira em tecido metalizado, sapatos de passista prateados e veste, na parte de cima, sobre o peito nu, o *Bólido saco Adaptável*. A coletânea de vídeos *O espetáculo e a delicadeza*, que acompanha o livro *Arte Brasileira Contemporânea – Um Prelúdio*, de Paulo Sérgio Duarte, traz por completo esse registro de movimento, filmado em 1979 e identificado como “Hélio Oiticica filmado na frente de um supermercado no Leblon”. Podemos observar que a movimentação do corpo do artista está sempre limitada pelo saco. Ele executa movimentos de um passista sem grande desenvoltura, para frente e para os lados, respeitando a condição de verticalidade imposta pelo saco. A visibilidade permitida pela transparência do material plástico não garante a sua expansão para o espaço ao redor: Hélio está dentro do objeto, encapsulado por ele. A interioridade enfatizada dos bólidos aqui se faz perceber facilmente, pois a transparência do saco permite a visão do artista *dentro* dele, no interior contingente e restritivo.

A mesma coleção de imagens traz a captura dos movimentos de Hélio vestindo o *Parangolé P4 capa 1* formado por pedaços de tecidos de várias cores (azul, verde, mais de um tom de amarelo e laranja) e diferentes tamanhos, tais como pétalas ou folhas costuradas de maneira irregular. Por ser um “amarrado” de partes coloridas de tecido que o artista veste como uma camisa, este parangolé (como os demais) libera os braços de quem o veste. O movimento, articulado estruturalmente por quem veste, certamente encontra maior fluidez pela liberdade dada pela forma, dada a organicidade de sua união com o corpo. É óbvia a maior liberdade de movimentos estimulada pela forma do parangolé, e essa breve comparação serve mais para enfatizar a natureza contingente dos bólidos e a espacialidade igualmente restrita que ela possibilita do que para colocar as diferenças entre as duas séries de objetos, dado que escapa ao escopo da pesquisa.

Para tornar mais complexa a relação entre o dentro e o fora, há ainda que se apontar para uma característica peculiar de outro bólido, no qual a presença de um

espelho pode inverter a relação de oposição entre interior e exterior com que trabalhamos até aqui. *B9 Bólido caixa 7*, é, mais uma vez, uma caixa de madeira pintada em tom forte de amarelo e, como outras analisadas, apresenta uma de suas partes passível de deslizamento, como uma gaveta. O que o diferencia dos demais é o já citado espelho retangular, que reflete o entorno em que o Bólido se encontra. O espelho é capaz de trazer para dentro do objeto o que está do lado de fora, desconstruindo a noção de oposição, se ela for vista como uma via de mão única. O exterior se torna interior, mesmo que momentaneamente, ao mesmo tempo em que aquilo que está de fora continua presente do lado de fora também.



B9 Bólido caixa 7(1964) refletindo a perna de um morador do morro da Mangueira.

Fonte: RAMIREZ, 2007:60.

4.4 O dentro e o fora: as formas de caixas e potes e o atrito entre interioridade e cultura

A oposição entre interior e exterior abordada no subcapítulo anterior se manifesta não apenas na tensão entre fechamento e abertura, mas também entre interioridade e cultura, originando uma espacialidade complexa, na qual a adversidade e a contraposição se afirmam como forma. A cultura material cotidiana mais uma vez entra na nossa análise por ser um dos componentes dos atritos entre as obras de Hélio e a cultura.

Na sua vivência no Morro da Mangueira, Oiticica costumava levar para o ambiente da favela alguns de seus bólidos e parangolés, objetos que tinham como

admitida referência inicial algum momento vivido ou observado pelo artista de situação de precariedade. Em 1964, no trajeto de ônibus para seu trabalho no Museu Nacional da Quinta da Boa Vista, Oiticica teria visto na Praça da Bandeira a construção de um mendigo, feita de tábuas de madeira, cordas e arame farpado, com frase “aqui é... parangolé” pintada. No ano seguinte, sua amiga Desdemone Bardin fez fotos com ele que são consideradas pelo Projeto Hélio Oiticica como “a gênese dos parangolés” (RAMIREZ, 2007: 37). As fotografias trazem objetos despejados em locais de relativo abandono. A primeira mostra Hélio e Jackson Ribeiro, em um terreno ao lado da linha do trem, observando uma faixa de tecido com dizeres pendurada por um único ponto, formando uma pequena cobertura, como uma pequena barraca ou tenda. A segunda mostra uma pilha de latas, formando um retângulo irregular, tendo sido clicada nos arredores da Mangueira. A terceira também dispõe poucas latas, uma garrafa de bebida e um saco plástico preto ao pé de uma árvore franzina, onde há alguns pedaços de panos ou plástico, tirada no estacionamento do MAM do Rio. As fotografias, capturas de momentos visivelmente organizados pelo artista a partir do lixo e usando objetos largados nos locais, permanecem como documentos visuais dessa noção de que os bólides e os parangolés¹⁵ seriam abstrações da própria condição de precariedade (e, por conseqüência, de adversidade) encontrada nas ruas. Além disso, como as fotografias foram feitas em espaços marginais (terrenos vazios cheios de lixo e entulho ao lado da linha do trem e próximos à favela, ou mesmo um estacionamento), tornam irresistível a idéia de que os bólides tomaram forma a partir dessa condição urbana marginal, do lixo e do abandono dos locais inabitados e entrópicos. Os espaços produzidos pela urbanidade como excessos que constituem vazios seriam abjetos da metrópole, sobras do uso “oficial” da cidade. Seriam estes espaços os “berços” ideais para os objetos de Hélio, que aproveitaria também a noção daqueles espaços como informes na estruturação das obras.

A cultura como agente provocador de adversidade para a obra também é

¹⁵ Embora a fonte de onde retiramos as fotos (o livro *Hélio Oiticica: the body of color*, Londres, Tate Publishing: 2007) as utilize como ilustração da “gênese dos Parangolés”, pensamos que elas também ilustram algo da noção inicial dos bólides, especialmente a fotografia das latas empilhadas.

entendida no contexto social em que a trajetória de Hélio Oiticica e suas obras se inscreveram. Oiticica sempre pretendeu um sentido político para seus trabalhos, embora jamais o fizesse através de frases de efeito e imagens de óbvia conotação política como por exemplo, as *Urnas quentes* (1968) de Antonio Manuel. Defensor da necessidade de “[...] colocar no sentido social bem claro a posição do criador, que não só denuncia uma sociedade alienada de si mesma mas propõe, por uma posição permanentemente crítica, a desmitificação dos mitos da classe dominante [...]” (FIGUEIREDO, 1996, p. 74), Hélio compreendia que o papel do artista seria também sócio-político. Sendo tão individualmente envolto nas questões acerca da arte da natureza do objeto e da pureza pelas cores, nada mais pertinente do que pretender se colocar criticamente através das formas abstratas e menos explícitas, numa tomada de posicionamento subterrâneo. Diante do sentido de uma cultura exterior que seria por ela mesma, adversa, um dos mecanismos dos quais Oiticica se utiliza é o de devolver o espectador para o mundo. A forma de caixa ora impenetrável ora disponível e das cores capazes de repelir mantêm o outro no exterior adverso.

B09 Bólide Caixa 7 (1964) é um exemplo contundente dessa dualidade entre a interioridade e a cultura. A precariedade proposital da sua construção faz com que o reflexo daquele que olha para seu interior transponha o observador para dentro da situação adversa. Ao mesmo tempo, torna o bólido parte integrante do seu fora. Enfim, borra as fronteiras entre o interior e o exterior da caixa, afirmando, de maneira dupla, a adversidade do precário. Esse mesmo mecanismo aparece em uma obra da artista Lygia Pape, a *Caixa de Baratas* (1967), uma caixa retangular de acrílico com 28 baratas ordenadamente dispostas sobre um fundo *espelhado*. Utilizando também o recurso de fazer de quem se aproxima do objeto parte integrante dele através da sua imagem refletida, a artista também cria uma situação adversa para o espectador ao espelhá-lo junto às baratas de seu interior. Esses insetos são considerados por unanimidade os restos da civilização, e podemos até dizer que são explicitamente abjetuais. De maneira diversa do bólido citado, a condição adversa criada por essa caixa de baratas envolve a repulsa do espectador. Entretanto, nos dois exemplos, o jogo de imagens operado pelo

espelho traz o sujeito e o espaço exterior para dentro da situação de adversidade construída e utiliza essa própria captação do que está fora para construir a situação de adversidade. Além disso, devolve ao mundo aquilo que é adverso e que retirou dele, criando um duplo movimento de troca, confundindo as fronteiras entre o dentro e o fora.



PAPE, Lygia. Caixa de Baratas. Acrílico, baratas e espelho. 35 x 27,5 x 7,5 cm. Fonte: Itaú Cultural

Uma hipótese para entender o espaço contingente dos bólides seria a de que estes objetos e outros realizados por Hélio Oiticica se referem antes de tudo à pintura. MARTINEZ (2004) pensa elementos da pintura na composição da obra *Tropicália* (1968). Segundo o autor, a matéria disposta no chão da instalação delimita um campo tal como uma tela que, articulada com as superfícies verticais dos penetráveis *Imagético* e *A Pureza é um Mito*, “sugere a planaridade própria do campo pictórico, aludindo a uma das grandes telas de Jackson Pollock, que eram pintadas sobre o chão” (MARTINEZ, 2004, p. 319). A forma de *A Pureza é um Mito* – um pequeno quadrado formado por superfícies de madeira retangulares com dois metros de altura e pintadas nas cores azul, vermelho, amarelo e branco – é aberta na parte superior, enfatizando a planaridade das superfícies pela abertura e as relações estruturais que ocorrem dentro dos limites das quatro margens da tela. As mesmas estruturas ortogonais dos penetráveis estão presentes nos bólides caixa, e são referências diretas a Mondrian, declaradamente o artista mais influente para Hélio Oiticica. As caixas e paredes estabelecem uma ordem abstrata com o espaço, e embora não “exclusivamente uma

ordem plástica formal, mas também de ordem cultural e social” (MARTINEZ, 2004, p.321), a ordem espacial dada pela forma aparece de maneira bastante marcada. Pensando na especificidade dos bólides vidro, embora em alguns casos a forma não seja retangular, há uma relação de perpendicularidade entre os recipientes de vidro, onde o pigmento em pó fica em depósito ou em suspensão, e os pedaços de tela, plásticos e tecidos endurecidos que são projetados para cima dos vidros (nos referimos especialmente a *B15 Bólido vidro 4 Terra*, *B 17 Bólido vidro 5 Homenagem a Mondrian* e *B18 Bólido vidro 6 Metamorfose*). Ademais, a transparência dos vidros permite a visualização do pigmento, o que parece aludir mesmo à questão da cor e do substrato da tela da pintura, bem como a sua penetração no espaço, como irradiação possível, mas um tanto quanto limitada.

De modo geral, as referências a Mondrian para Oiticica aparecem através da tensão de elementos, como se o brasileiro desse às cores e formas básicas de Mondrian um outro sentido. O básico e essencial para o holandês são a geometria e as cores puras existentes apenas no mundo da arte, enquanto que Hélio pensa naquilo que é básico na vida, na cultura – destituindo essa noção de qualquer conotação de pureza e, por sua vez, pensando sobre o procedimento básico da cultura brasileira – a exclusão, o abjeto, o adverso. Os marginais, os objetos descartados, os materiais usados nas construções, seriam, portanto, os elementos constitutivos da realidade mais essencial. A própria citação de Mondrian no nome do bólido *Homenagem a Mondrian* seria uma maneira de articular a tensão entre os mundos da arte e da exterioridade, profundamente rejeitada por Mondrian. Oiticica, ao contrário, parece ter vivido dessa tensão.

A verdade é que mais do que criar tensão, a ordem plástica formal dos bólides se confunde com a realidade do mundo do qual retirou os elementos para compor sua identidade de abstração. Ao posicionar um bólido no espaço aberto real “[...] o mundo das estruturas abstratas de Mondrian parece se render ao peso das ações terrestres, passando [...] a tocar a terra [...]” (MARTINEZ, 2004, p.321). O sentido de abstração se confunde com a rusticidade da matéria usada na sua construção, na mescla de terra e

pigmento, aproximando a terra, o orgânico e o natural ao sintético da cor pura da pintura abstrata.



B17 Bólido vidro 5 Homenagem a Mondrian (1965) e B18 Bólido vidro 6 Metamorfose (1965)
colocados no jardim da casa do artista. Fonte: PHO

CONCLUSÃO

Procuramos compreender a forma de Hélio Oiticica pelo informe (YVE- ALAIN BOIS, 2000) entendendo o abjeto (KRAUSS, 2000) como o adverso. Hélio Oiticica utiliza a adversidade para estruturar a tensão das suas obras, potencializando as ambigüidades internas delas. Escolhemos por analisar a produção de objetos que o artista brasileiro chamou de bólides (1963-67), onde a idéia de construção de ambigüidades que jamais se resolvem é bastante evidente. A herança construtiva recebida por Oiticica não foi assimilada numa leitura conclusiva da obra, nem para o espectador, nem para a forma, que se mostra aberta. A questão formal acompanha o *leitmotiv* de não-resolução das obras e dá cor, corpo ou volume a ele. Não se trata só de aparência visível inacabada, como se os bólides fossem pequenos canteiros de obras dotados de cor. Trata-se mesmo da não-conclusão como operação do informe, sem nunca resolver a tensão inerente da obra.

A arquitetura do adverso para estruturar a não-conclusão reforça o sentido de modernidade presente nos bólides de Oiticica, na medida em que constrói uma forma aberta, oposta à perfeição. A idéia de criar adversidade é articulada pela morfologia pensada pelo artista. Assim, todos os elementos materiais utilizados são pensados para marcar as questões ambíguas de “atração” e “repulsão” do participante: as cores e materiais empregados, as rugosidades da matéria, a maneira como os materiais são articulados (entre si e com as cores), a própria altura e o posicionamento dos objetos no espaço. Ao criar momentos ora agradáveis, ora desagradáveis, o artista acaba por construir um situação de alternância de sensações que permite ao manipulador erigir instantes temporais próprios. A valorização da experiência sensível do espectador junto aos objetos é influência direta das leituras fenomenológicas feitas por Oiticica e outros artistas de seu tempo e resulta também numa questão de ativação do espaço da obra. Paradoxalmente, Oiticica acaba por marcar a dualidade entre o dentro e o fora, uma constante observada na sua obra como um todo, não apenas nos bólides.

Nos bólides a interioridade se mostra marcada, labiríntica, de maneira a permiti-

los fundar sua própria história e funcionar de maneira mais ou menos autônoma no espaço. Embora necessitem da presença do outro para existir, eles se afirmam sem ele e, em alguns momentos, sobre ele. Ao convidar o espectador a interagir com objetos de natureza desperdiçada, Oiticica está convidando ao que chamamos de “participação adversa”. Não lidamos com formas necessariamente prazerosas de tocar. A forma pode ser aparente como o universo hermético criado pelos bólides caixa mas pode guardar segredos no seu interior opaco. É preciso abrir gavetas e pequenos alçapões sem saber o que nos aguarda depois. é necessário que se queira descobrir. A participação que Hélio propõe requer disponibilidade e vontade.

Mesmo os bólides vidro e suas formas transparentes, supostamente mais abertas à experimentação por serem translúcidas, guardam mais do que o primeiro olhar é capaz de desvendar. A participação não ocorre passivamente e exige do outro alguma pré-disposição em sujar as mãos de pigmento em pó e mexer e rearrumar pedaços de telas de nylon ou plástico. A aparência é de que eles dependem de equilíbrio meticuloso para existirem, e a manipulação às vezes pode ser sentida como uma ameaça a este estado de harmonia. Diante desse receio de “desarrumar” a ordem, recuamos, e somos rebaixados à condição de espectadores inibidos de manipular.

A captura de objetos e materiais cotidianos para compor os bólides exalta as qualidades de rudeza e encrudescimento, rebaixando os conceitos plásticos à condição matéria. Ao realizar essa operação, Oiticica acredita ser capaz de capturar a adversidade do mundo exterior e transportá-la para a obra. Esta passa a funcionar como instância mediadora entre o sujeito e o mundo e, portanto, causadora das mesmas condições de realização da vida nele.

Por conta das rugosidades colocadas, o prazer da experiência com os bólides não parece vir da sensibilidade tátil, e sim do vencimento da adversidade colocada por eles para o sujeito. Ao dificultar a participação, Oiticica aproxima as esferas da vida e da arte. Com a articulação do abjeto, induz no participante a condição a partir da qual vivemos no dia-a-dia, organizando estruturalmente a sua idéia de que “da adversidade vivemos” (OITICICA, 1986, p. 98).

REFERÊNCIAS

- AGUILAR, Nelson. A arte fora dos limites. In: *XXII Bienal Internacional de São Paulo – salas especiais*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994. p. 23-25.
- ASBURY, Michael. O Hélio não tinha ginga (2006). In: BRAGA, Paula Priscila. (Org.) *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 27-51.
- BASBAUM, Ricardo. V.C.P. - vivência crítica participante. *Ars – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, São Paulo, ano 6, n. 11, 2008. p. 26-39.
- BOIS, Yve-Alain. The Use Value of Formless. In: *Formless: User's Guide*. New York: Zone Books, 2000. p. 13-40.
- _____. *Whose formalism? From: Art History and Its Theories*. The Art Bulletin. New York: College Art Association, Março de 1996. Disponível em: <<http://www.eds.edu/faculty/bois/bois-whose-fomalism.html>>. Acesso em: 18 fev. 2009.
- BRAGA, Paula Priscila. *A trama da terra que treme: multiplicidade em Hélio Oiticica*. 201 p. 2007. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- BRETT, Guy. Experimento Whitechapel I. Londres, 1969. In: MACIEL, Katia (Org.). *Brasil experimental: arte / vida (proposições e paradoxos)*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005. p. 32-36.
- _____. Célula-mãe: as idéias arquitetônicas na obra de Lygia Clark e Hélio Oiticica. Londres, 1971. In: MACIEL, Katia (Org.). *Brasil experimental: arte / vida (proposições e paradoxos)*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005. p. 126-139.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- CLARK, T. J. Jackson Pollock's Abstraction. In: GUILBAUT, Serge (Ed.) *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal, 1945-1964*. Cambridge: The MIT Press, 1992. p. 172-243.
- CONDURU, Roberto. Metaesquema, metaforma, metaobra. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 17., 2008, Florianópolis. *Anais*. Florianópolis: UDESC, 2008. p. 684 – 693.
- DIDI-HUBERMANN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DUARTE, Paulo Sérgio. *Arte Brasileira Contemporânea – um prelúdio*. São Paulo: Silvia Roesler Edições de Arte, 2009.

FAVARETTO, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992.

FIGUEIREDO, Luciano. (Org.) *Lygia Clark Hélio Oiticica: cartas 1964-74*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996

FRIED, Michael. Arte e objetividade. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 9, p. 131-174, 2002.

GRUBERT, Sara Cristiane Jara. *Oiticica: limites de uma experiência limite*. 141p. 2005. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2005.

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga – a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

KRAUSS, Rosalind. The Destiny of the Informe. In: *Formless: User's Guide*. New York: Zone Books, 2000. p. 235-252.

KUDIELKA, Robert. Abstração como Antítese. *Revista Novos Estudos*, São Paulo, n. 51, p. 15-35, jul. 1998.

LAGNADO, Lisette. Formas prenhes. In: CHIARELLI, Tadeu. *Leda Catunda*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. p. 120-121.

MACIEL, Katia. *Ricardo Basbaum: a geometria do conceito e a participação comunicacional*. Página da autora: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.katiamaciel.eco.ufrj.br/textos_geometriaConceitos.htm>. Acesso em: 20 jan. 2010.

MARTINEZ, Vicente. Uma pintura no espaço do mundo. In: MEDEIROS, M. (Org.). *Arte em pesquisa: especificidades*. Brasília: Editora da Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2004. v.1, p. 318-324.

MONDRIAN, Piet. *Neoplasticismo na pintura e na arquitetura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

NAVES, Rodrigo. Um azar histórico: sobre a recepção das obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark. (2002). In: _____. *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 192-221.

_____. Hélio Oiticica: entre violência e afeto. (1992). In: _____. *O vento e o moinho:*

ensaios sobre arte moderna e contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 86-88.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PEQUENO, Fernanda. *Lygia Pape e Hélio Oiticica: conversações e fricções poéticas*. 119 p. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

RAMIREZ, Mari Carmen. Táticas para viver da adversidade: o conceitualismo na América latina. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 15, p. 185-195, 2007.

_____. *Hélio Oiticica: the body of color*. Londres: Tate Publishing, 2007.

RAMOS, Nuno. À espera de um sol. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 jul. 2001. Caderno Idéias, p. 4-6.

SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: Qual é o parangolé? e outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

SILVA, Cinara de Andrade. *Hélio Oiticica – arte como experiência participativa*. 137 p. 2006. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte) - Instituto de Arte, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

SPRICIGO, Vinicius Pontes. *Arte e tecnologia: a poética participacionista de Hélio Oiticica e a arte tecnológica contemporânea*. 138 p. 2004. Dissertação (Mestrado em Tecnologia) - Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná, Curitiba, 2004.

Documentos e entrevistas de Hélio Oiticica

OITICICA, Hélio. *Série de notas, 22 de maio de 1962 – Documento no. 0190/62 - 1/2*. (1962) São Paulo: Programa Hélio Oiticica Itaú Cultural, s/d. 3p. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4523&cod=288&tipo=2>. Acesso em: 12 dez. 2008.

_____. Da experiência dos Bólides, 19 de setembro de 1963 – Documento no. 0007/63. In: RAMIREZ, Mari Carmen. *Hélio Oiticica: The Body of Color*. Londres: Tate Publishing, 2007. p.262.

OITICICA, Hélio. *Entrevista concedida a Ivan Cardoso*. Rio de Janeiro, 31 jan. 1979.

_____. *Os Bólides e o sistema espacial que neles se revela, 8 de junho de 1964 – Documento no. 0144/64.* (1964). São Paulo: Programa Hélio Oiticica Itaú Cultural, [200-]. 13p. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4523&cod=105&tipo=2>. Acesso em: 12 dez. 2008.

_____. Carta para Lygia Clark. Rio de Janeiro, 15 de outubro de 1968. In: FERREIRA, Glória et al. *Arte & Ensaio Edição Especial / Special Issue: Correspondência Transnacional / Transnacional Correspondence.* Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, UFRJ, 2007. p. 351-363.

_____. *New York, nov. 13, 1971 – Documento no. 0218/71* (1971) São Paulo: Programa Hélio Oiticica Itaú Cultural, [200-]. 3p. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4523&cod=508&tipo=2>. Acesso em: 12 dez. 2008.

_____. *Metaesquemas 57/58 (1957-1958), 1972.* In: RAMIREZ, Mari Carmen. *Hélio Oiticica: The Body of Color.* Londres: Tate Publishing, 2007. p. 147.

_____. Fala, Hélio – entrevista concedida a Lygia Pape (1978). *Revista Ars.* São Paulo, n.10, p. 7-16, 2007.

_____. *Texto feito a pedido de Daisy Peccinini como contribuição para uma publicação sobre o objeto na arte brasileira nos anos 60, 5 de dezembro de 1977.* (1977) São Paulo: Programa Hélio Oiticica Itaú Cultural, [200-]. 3p. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4523&cod=245&tipo=2>. Acesso em: 11 mar. 2009.

Vídeos

CALCANHOTTO, Adriana. *Entrevista concedida a Revista Bliss.* Rio de Janeiro: Site da Artista, 26/11/2009. Vídeo digital (3 min.). Disponível em: <http://www.adrianacalcanhotto.com/sec_pelos_ares.php>. Acesso em: 01 fev. 2010.

VOGLER, Alexandre. *Karaokê do Hélio.* Pernambuco: Site do Artista, 2004. Vídeo digital (82 min.). Disponível em: <<http://www.alexandrevogler.com/>>. Acesso em: 02 fev. 2010.