UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

ANGELA VARELA

Um percurso nos Bólides de Hélio Oiticica

SÃO PAULO
2009

ANGELA VARELA

Um percurso nos Bóides de Hélio Oiticica

Dissertação apresentada à Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de São
Paulo como exigência parcial para obtenção do
título de Mestre em Artes Visuais.

Área de concentração: Teoria, Ensino e
Aprendizagem da Arte

Orientadora: Profa. Dra. Dária Gorete
Jaremtchuk

SÃO PAULO
2009

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Nome: VARELA, Angela
Título: Um percurso nos Bólides de Hélio Oiticica

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em
Artes Visuais.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Para o Gérard
Pela minha família

Agradecimentos

Gostaria de agradecer à Profa. Dra. Dária Jaremtchuk, sem a qual a realização desta pesquisa não teria sido possível. Sua confiança e envolvimento foram imprescindíveis. Obrigada.

À Comissão de Pós-Graduação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, na figura de seu vice-presidente Gilberto dos Santos Prado, pelo aconselhamento recebido.

À redobrada atenção das Profas. Dras. Maria de Fátima Morethy Couto e Sônia Salzstein.

Ao Projeto Hélio Oiticica/Rio de Janeiro, por me ceder materiais e informações fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa.

E gostaria de registrar meu profundo agradecimento a Gérard Loeb; sua companhia estimulante, compreensão e generosidade contribuíram de modo decisivo para o meu trabalho. À minha mãe, pelo seu incansável suporte. E à minha querida irmã, pela sua amizade.

Resumo

O presente estudo analisa as transformações por que o Bólido passa no decurso da obra de Hélio Oiticica, na qual assume diferentes aspectos de 1963 a 1980. Pode-se dizer que, mais do que configurar “objetos” ou mesmo proposições, o Bólido oferece possibilidades abertas a um comportamento criativo. Ele é parte constitutiva de uma dinâmica própria ao Programa de Oiticica que redimensiona e rearticula seus elementos continuamente; é na particularidade dessa dinâmica que deve ser abordado. No processo experimental do artista, a cada inscrição, o Bólido instaura uma nova significação – ele possui tantas significações quantas foram suas inscrições –, de modo que estudá-lo implica restabelecer constantemente articulações de significados. Primeiramente, então, o estudo aborda os Bólides cujas estruturas estão vinculadas às experiências do artista com a cor. Entende-se que essas peças ampliam os limites formais do “objeto” por meio do “corpo da cor”. Num segundo momento, a análise incide sobre os Bólides configurados a partir de materiais retirados do contexto local, tais como brita, conchas e lata. A especificidade desses elementos, conjugada com uma estrutura formal aberta, reforça o anseio de Oiticica por instaurar uma experiência artística de cunho autônomo. Em seguida, o estudo dedica-se aos Bólides relacionados com os conceitos de suprasensorial e crelazer, que se estruturam como extensões do corpo do participante e podem atingir a escala arquitetônica. Por fim, são abordados o Para-bólido e os Contra-bólides, que trazem uma nova dimensão a essa ordem propositiva.

Palavras-chave: Hélio Oiticica; Bólido; transobjeto; arte contemporânea; vanguarda brasileira dos anos 1960.

Abstract

This study analyzes the transformations that the Bólido (Fireball) undergoes throughout the work of Hélio Oiticica, when from 1963 to 1980, it takes on different aspects. It can be said that more than shaping objects or even proposals, the Bólido discloses new possibilities for a creative behavior. The Bólido is a component of dynamics inherent to Oiticica's program that continuously reshape and rearticulate its elements. It is in the peculiarity of these dynamics that it should be approached. Studying them involves a constant renewal of new mingling of meanings. First then, the study approaches the Bólidos whose structures are tied to the artist's experiences with color. It is perceived that these pieces expand the formal boundaries of the "object" by means of the "body of color". In a second instance, analysis focuses on the Bólidos fashioned from materials taken from the local context such as gravel, shells and tin. The specificity of these elements together with an open formal structure strengthens Oiticica's craving to implant an artistic experience with an autonomous imprint. From then on, the study is centered on the Bólidos related with concepts of supersensorial and creleisure, which are structured as extensions of the participant's body and may attain an architectural scale. And finally, the Para-bólido and the Contra-bólidos that bring forth a new dimension to this proposed order are approached.

Key-words: Hélio Oiticica; Bólido (Fireball); transobject; contemporary art; Brazilian sixties avant-garde.

Sumário

1 Introdução	8
2 O advento do Bólido e a cor	19
2.1 A “grande ordem da cor”	21
2.2 Bólido, o “objeto por excelência”	29
2.3 Bólido: “objetos possuídos de cor”	33
3 Programa ambiental	47
3.1 A inscrição do “transobjeto”	49
3.2 Parangolé: Programa ambiental	53
3.2.1 <i>Estar</i>	55
3.2.2 A presença da palavra	61
3.2.3 O sentido de apropriação nos Bólides	71
4 Em direção ao corpo	79
4.1 O suprasensorial	81
4.2 Proposições abertas às significações	89
4.3 Células destinadas ao comportamento	96
4.4 Bólido-ninhos: uma saída para o “além-ambiente”	100
4.5 Notas sobre o Para-bólido e os Contra-bólides	104
5 Considerações finais	116
Referências bibliográficas	119

1 Introdução

Esta pesquisa visa a analisar, ao longo da trajetória de Hélio Oiticica, as transformações da ordem propositiva intitulada Bólide, presente desde 1963¹. Acredita-se que tais transformações, surgidas no interior dessa ordem ou ali refletidas, concentram grande parte das questões envolvidas na obra do artista. Ao todo, incluindo o Para-bólido e os Contra-bólides, ocorrem aproximadamente setenta inscrições de Bólides. Até 1965 são realizados em torno de trinta peças entre Bólides-caixa e Bólides-vidro e, de 1966 em diante, acrescido da experiência das Manifestações ambientais e da conceituação dos termos “apropriação” e “antiarte”, o Bólido passa a se desdobrar em diversas outras espécies, como Bólido-bacia, Bólido-pedra, Bólido-lata, Bólido-luz, Bólido-plástico. Em idos de 1967 surgem, relacionados com o “suprasensorial”, o Bólido-saco e o Bólido-cama. Juntos, sinalizam a passagem, dentro dessa ordem propositiva, de uma vivência compatível com a escala da mão para outras cujas dimensões podem envolver todo o corpo. Em 1969, define-se o conceito de “crelazer” na produção do artista e, entre os Bólides, surge o Bólido-ninhos, que reúne seis células-ninhos na configuração do *Éden*, parte da *Whitechapel Experience*. Já em 1978, Oiticica planeja o Para-bólido e realiza o *Contra-bólido Devolver a terra à terra* e o *Contra-bólido A tua na minha*, desdobrando a ordem do Bólido em novas possibilidades.

É importante registrar que a definição do conceito de ordem provém da teorização do próprio artista, cuja produção, como se sabe, não visou estabelecer categorias substitutivas para a pintura e a escultura, mas fundar ordens: novas possibilidades de materializar a experiência em arte, capazes justamente de romper com comportamentos preconicionados diante da obra². Oiticica enfatiza que as ordens “não estão estabelecidas *a priori* mas se criam segundo a necessidade criativa nascente”³. Em “Posição e programa”⁴, no item “Programa ambiental”, afirma que a cada ordem corresponde uma “característica ambiental definida”, mas relacionada às outras, de modo a formar um “todo orgânico”; todas convergem para a

¹ Foram consultados dois arquivos digitais com fac-símiles dos manuscritos de Hélio Oiticica: o *Arquivo HO* e o *Programa HO*. O *Arquivo HO* foi desenvolvido pelo Projeto HO/RJ e inclui também artigos sobre Hélio Oiticica escritos por diferentes críticos e pesquisadores, publicados em jornais e revistas. Seu banco de dados possui cerca de 8.200 documentos e é distribuído a pesquisadores em mídia digital. Doravante, os documentos pertencentes a esse arquivo serão identificados com a sigla *AHO*, seguida dos respectivos números de tombo. O outro arquivo digital, *Programa HO*, é disponibilizado *on-line* (<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho>) e possui cerca de 5.000 documentos de autoria de Oiticica, acrescidos de comentários e resumos. O *Programa HO* foi desenvolvido em parceria entre o Projeto HO e o Instituto Itaú Cultural, sob a coordenação de Lisette Lagnado. Doravante, os documentos pertencentes a esse arquivo *on-line* serão identificados pela sigla *PHO*, seguida dos respectivos números de tombo.

² Note-se que, ao longo deste texto, as designações referentes às ordens e subordens da obra de Oiticica aparecerão com as iniciais maiúsculas, sem qualquer grifo. Já os títulos de obras, também com as iniciais maiúsculas, serão sempre grafados em itálico.

³ OITICICA, Hélio. Bases fundamentais para uma definição do “Parangolé” (nov. 1964). In: _____. *Aspiro ao grande labirinto* [doravante *AGL*]. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 67.

⁴ Id., Posição e programa (jul. 1966). In: _____. *AGL*, p. 78.

necessidade de estimular uma “participação social-ambiental”, “incluindo aí fundamentalmente uma posição ética [...] que se resume em manifestações do comportamento individual”⁵. No momento em que o artista formula sua noção de ordem, Núcleo, Penetrável, Bólido e Parangolé são as ordens existentes. Em 1966, sinaliza a fundação de uma grande ordem denominada Manifestação ambiental. Esta não designa obras ou “objetos”, mas se caracteriza pela reunião das ordens já existentes dentro de um mesmo espaço, pela ocorrência em espaços públicos e pela intenção de transformar o entorno. As Manifestações ambientais podem também designar experiências coletivas, com grupos de artistas, críticos e o público, como é o caso de *Apocalipopótese*, ocorrida em 1968. As ordens do Programa de Oiticica poderiam ser entendidas como “espinhas dorsais”, níveis estruturantes de suas experiências artísticas. No entendimento de Lisette Lagnado⁶, tais ordens “fazem parte do processo de invenção de uma linguagem própria para compreender as novas formas de manifestação artística, uma vez que as palavras em circulação estavam perdendo sua eficácia para designá-las”⁷.

Nota-se que, embora Oiticica tenha organizado sua vasta produção, sobretudo a dos anos 1960, dentro de diferentes ordens, muitas vezes as distinções entre elas, suas “características ambientais” supostamente definidas, tornam-se nebulosas, perdem nitidez. Como observa Lagnado, essas fusões demonstram “o quanto, para Oiticica, as ordens de trabalho integram uma noção ampliada do Programa Ambiental: interação entre si, podendo se fundir e pertencer simultaneamente a processos com origens diversas”⁸, confirmando a ineficácia de noções estanques para classificar as proposições do artista. Ao longo da produção dos anos 1960 são inúmeros os exemplos em que as diferentes ordens parecem se confundir. É difícil, por exemplo, estabelecer uma separação nítida entre o *B52 Bólido-saco 3 “Teu amor eu guardo aqui”* (1967) – destinado a cobrir a cabeça, o torso e os braços do participante – e as Capas Parangolé, uma vez que ambos devem ser vestidos e colocam-se como uma extensão do corpo do participante, mobilizando-o. Ou, como distinguir em termos estruturais as diferentes células do *Éden*, tais como os Bólides-área e o Parangolé área? A permeabilidade entre as diferentes ordens é também verificada nos escritos do artista. Em 1966, por exemplo, há o registro de que o advento do Bólido (1963) possibilitara “experiências mais livres, em certo sentido, afloração”, indicando um novo caminho “que aos

⁵ Ibid., loc. cit.

⁶ DWEK, Zizette Lagnado. *Hélio Oiticica: o mapa do programa ambiental*. 2003. 2 v. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

⁷ Ibid., v. 2, p. 112.

⁸ Ibid., v. 2, p. 34.

poucos tornar-se-ia mais complexo e enfim em 1964 concretizaria a idéia do Parangolé”⁹. Em outra ocasião, Oiticica explicita que “o ‘Parangolé’ influenciou e mudou o rumo de ‘Núcleos’, ‘Penetráveis’ e ‘Bólides’. Não só isso, como que foi o início de uma experiência social definitiva que nem sei que rumo tomará”¹⁰. Ou, em 1969, afirma, “as proposições nascem e crescem nelas mesmas e noutras”¹¹. Daí pode-se entender que é a partir de novas articulações entre os conceitos e as proposições existentes que outros tantos conceitos e proposições se engendram. Independentemente das classificações possíveis, compreende-se que os projetos de Oiticica “são coisas que vingam”¹², isto é, geram consequências, não numa dinâmica de relações causais, mas em uma perspectiva que entrevê simultaneidade.

Todo projeto que eu faço gradativamente vai entrando numa espécie de Programa, na realidade são Programas não programados, eu chamo programa in progress [...], as coisas que eu faço são paulatinas e a longo prazo [...] não são coisas que foram fogos de artifício e desapareceram.¹³

Nessa direção, segundo Lisette Lagnado, no programa do artista se encontra apenas um enredamento de questões e não uma progressão linear; não há “a possibilidade de marcar um ponto de referência [...] que se tenha mantido ‘fixo’ ou ‘puro’, já que Oiticica expande a caminhada repisando as próprias pegadas”¹⁴. Para David Sperling¹⁵, um sentido cumulativo se imprime nas ações de Oiticica, revelando a compreensão que o artista possui da dupla condição das próprias proposições:

teorema e corolário, ser e vir-a-ser, [...] cada uma [das diferentes proposições] como um perfil ou ‘visão’ da totalidade da reflexão do artista, o qual, como que por aprimoramento, a cada vez seleciona melhores ângulos para sua visualização e experimentação.¹⁶

O Bólido é, assim, uma parte constitutiva de uma dinâmica própria ao programa de Oiticica, na qual os conceitos e as experimentações em voga geram sempre novas consequências e são sempre redimensionados. É na particularidade dessa dinâmica que a metodologia de abordagem deste estudo deve ser definida. Por um lado, entende-se que não seria apropriado tratar dos Bólides como se fossem uma fase produtiva da obra em questão, mas, sim, tocá-los na conexão que apresentam com o desenvolvimento geral dessa obra. Dito de outro modo, não interessa aqui tomá-los como um campo de experimentação isolado, mas

⁹ OITICICA, Hélio. Texto datilografado (14 jun. 1966), *AHO*, doc. n° 0247/66.

¹⁰ Id., A dança na minha experiência (12 nov. 1965). In: _____. *AGL*, p. 72-75.

¹¹ Id., Crelazer. In: _____. *AGL*, p. 115.

¹² Id., Ivan Cardoso entrevista Hélio Oiticica, *AHO*, doc. n° 2555/79, p. 77.

¹³ Ibid., loc. cit.

¹⁴ DWEK, op. cit., v. 1, p. 65.

¹⁵ SPERLING, David. Corpo + arte = arquitetura. In: BRAGA, Paula (Org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 117-135.

¹⁶ Ibid., p. 119-120.

como parte de um corpo que se constrói no curso de diferentes manifestações que geram influências mútuas. Por outro lado, sendo parte dessa unidade, os Bólides podem ser abordados como pontos de confluência de uma gama complexa de ideias, conceitos e proposições abrangentes na obra de Oiticica. E, por isso, podem ser um objeto de estudo. Assim, o enfoque desta pesquisa são os Bólides; seu objetivo, estudar as transformações por que eles passam no corpo da obra a que pertencem. Para tanto, ora a análise encaminha-se do particular ao geral, ora do geral ao particular. Em outras palavras, a análise tanto pode partir diretamente de características presentes nas estruturas de certos Bólides, deixando que elas ativem a malha conceitual relacionada com o todo da produção em questão, quanto pode recorrer primeiramente à compreensão de ideias e conceitos gerais dessa produção, para, então, analisar determinado Bólido. Pode-se citar como exemplo do primeiro caso a análise do *B31 Bólido-vidro 14 “Estar 1”* (1965-66), que traz à tona questões relativas à “nova objetividade”. Já um exemplo da outra perspectiva pode ser encontrado na compreensão das ideias de suprasensorial e de crelazer, que vão determinar, entre outras, as abordagens do *B50 Bólido-saco 2 “Olfático”* (1967) e do *B54 Bólido-área 1* (1967).

No campo das novas possibilidades de manifestação artística engendradas por Oiticica, o Bólido, assim como o Penetrável e o Parangolé, mostra-se avesso à fixidez e está em constante processo de ressignificação.

[C]ada coisa é uma descoberta nova mesmo [...], quer dizer cada Penetrável é uma descoberta do penetrável. Cada Penetrável, cada Parangolé, cada Bólido, cada Topologic Ready-Made Landscape e Parangoplay [...] cada coisa que é feita nessas categorias, é na realidade a concreção dessa categoria, essas categorias são coisas desconhecidas, não são categorias estabelecidas com uma visão única, cada obra acrescentada só tem razão de ser como obra e razão de ser feita se ela inaugura... cada obra inaugura aquela categoria outra vez, faz com que ela se torne mais inteligível acrescida.¹⁷

Portanto, não há uma só definição para Bólido; ele possui tantas definições quantas forem suas realizações. Acredita-se que o Bólido é um processo operante, *in progress*¹⁸, o qual, mais do que configurar “objetos”, oferece possibilidades abertas a um comportamento

¹⁷ OITICICA, Hélio. Ivan Cardoso entrevista Hélio Oiticica – depoimento para o filme HO (Rio de Janeiro, jan. 1979), *AHO*, doc. nº. 2555/79, p. 77. Essa entrevista, de 1979, é realizada quase duas décadas após a emergência da questão neoconcreta de rompimento das categorias tradicionais da arte. No final da década de 1950 e início da década seguinte, Oiticica nomeava suas experiências Núcleo, Penetrável e Bólido, numa iniciativa de diferenciá-las das categorias artísticas tradicionais, conforme mencionado anteriormente. Contudo, no final da década de 1970 o cenário é outro e, para Oiticica, o problema do rompimento de categorias já se encontra resolvido em seu “estado de invenção”; daí talvez a despreocupação do artista com a utilização do termo categoria para referir-se à sua produção.

¹⁸ Nas palavras de Hélio Oiticica, “‘in progress’ remete a algo em aberto sem datas ou atividades ou iniciativas com começo-meio-fim pré-determinados”. OITICICA, Hélio. Texto datilografado (1-3 fev. 1979), *AHO*, doc. nº. 0056/79. E, no entendimento de Lisette Lagnado, “programa *in progress* significa programa aberto para acolher o indeterminado”. DWEK, op. cit., v. 2, p. 136.

criativo. Estudar essa ordem propositiva implica restabelecer constantemente articulações de significados, uma vez que a definição não antecede a proposição – é esta que instaura significação. Só compreendendo as diferentes inscrições do Bólido pode-se entender o alcance de sua existência na obra de Oiticica e no contexto da arte em geral.

As diferentes inscrições dessa ordem propositiva surgem principalmente no decorrer da década de 1960 e, desse modo, o estudo se detém em questões mais próprias a esse período. Não obstante, três proposições que surgem entre 1979 e 1980, o Para-bólido e os Contra-bólidos, não poderiam deixar de ser analisadas neste estudo. Elas se mostram reveladoras de ideias essenciais e fundamentos do Bólido (a noção de expansão e a instauração do novo). Assim, opta-se por abordá-las de modo pontual, a partir de textos dedicados especificamente a elas, sem querer com isso dar conta de problemáticas mais abrangentes da produção de Oiticica dos anos 1970¹⁹.

A pesquisa divide-se em três capítulos organizados em função de aproximações formais, estruturais e conceituais dos diferentes Bólidos. Nesse sentido, da primeira parte fazem parte as peças cujas estruturas seguem a escala do “objeto” e são engendradas como “corpo da cor”; da segunda parte, peças que se mantêm nessa mesma escala e se colocam como elementos construtores de uma linguagem própria à vanguarda brasileira dos anos 1960, enfatizando preocupações que transpassam os planos da ética, da estética e da política; do terceiro grupo, por sua vez, fazem parte os Bólidos que se estruturam como extensão do corpo do participante e apresentam uma mudança significativa de escala.

Com esse direcionamento, o capítulo “O advento do Bólido e a cor” trata principalmente da relação entre a experiência da cor, presente desde 1959 na trajetória de Oiticica, e as novas possibilidades abertas pelo “objeto” (Bólido). Nota-se que é por meio da presença da cor, em seus diferentes estados físicos, pó, líquido etc., que os limites formais e as possibilidades estruturais da obra de arte são questionados. As distinções que Oiticica procura demarcar entre o Bólido e as suas experiências anteriores (Invenções, Núcleos e Penetráveis), bem como as possíveis relações de sua produção com o conceito de “não-objeto”, proveniente da “Teoria do não-objeto” de Ferreira Gullar, são estudadas nessa etapa. Examinam-se também as inscrições de Bólidos-caixa e Bólidos-vidro, realizados entre 1963 e 1965-66, que, mesmo após incluírem materiais preexistentes em suas estruturas – fato que

¹⁹ Para esclarecimentos sobre a produção de Oiticica da década de 1970 sugere-se a consulta à tese de doutorado de Paula Braga, que, partindo dos escritos do artista desse período, faz uma bela integração de ideias presentes na obra desde o final dos anos 1950. Cf. BRAGA, Paula Priscila. *A trama da terra que treme: multiplicidade em Hélio Oiticica*. 2007. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

caracteriza o aparecimento do “transobjeto” –, trazem a cor como elemento central. Por fim, analisa-se a mudança pela qual essas estruturas passam, deixando de ser o “corpo da cor” e apresentando novas problemáticas, a ser tematizadas no capítulo seguinte.

O capítulo “Programa ambiental” está organizado em duas partes: numa delas discute-se o procedimento construtivo do “transobjeto” – suas especificidades estruturais (uso de objetos já existentes) e conceituais (que dizem respeito ao direcionamento da criação à instância social) – e, na outra, abordam-se as novas questões trazidas pelos Bólides cujo referente deixa de ser a cor. Estes assumem um outro tom: estruturam-se prioritariamente sobre materiais retirados de canteiros de obras ou de outros ambientes populares e passam a trazer versos e poemas, assumindo conotações fortemente éticas e políticas. Os Bólides aqui estudados surgem no âmbito do Programa ambiental de Oiticica e em consonância com a conceituação dos termos “antiarte”, “apropriação” e “nova objetividade”.

Já no capítulo “Em direção ao corpo” são examinados os Bólides definidos pelo alargamento de limites físicos e estruturais. Os recipientes que outrora abrigaram e difundiram cor, luz, mensagens etc., com suas bordas expandidas, destinam-se ao corpo, individual ou coletivo, ressaltando as possibilidades de influir no comportamento dos indivíduos. É nesse período de sua produção que Oiticica formula o conceito de “suprasensorial” e concebe os Bólides da *Trilogia do suprasensorial*, além de *B54*, *B55 Bólides-área 1 e 2* (de 1967) e *B57 Bólides-cama 1* (1968). Daí parte-se à análise do *B58 Bólides-ninhos 1*, que não se define puramente como uma proposta de participação mas de espaço vivencial, visto que sinaliza a passagem dos limites do espaço expositivo para o dia-a-dia. Por último, o estudo aborda o projeto do Para-bólides e dos Contra-bólides *1 e 2*, estes últimos realizados ao ar livre no âmbito dos Acontecimentos Poético-Urbano *Caju-Klemania*, em dezembro de 1979, e *Esquenta para o Carnaval*, em janeiro de 1980. Essas três proposições parecem liberar o Bólides das bordas que outrora serviram à sua demarcação.

Nota-se que algumas peças não se situam de modo confortável nos grupos apontados, mas, antes, indicam transições ou ocupam locais ambíguos em relação às problemáticas que definem os referidos agrupamentos. Este é por exemplo o caso do *B47 Bólides-caixa 22 caixa-poema 4: “mergulho do corpo”*, de 1966-67, que se coloca entre a escala do “objeto” e do ambiental, sinalizando um deslocamento das preocupações do artista com o “objeto” para outras relativas aos sentidos dos indivíduos. É importante dizer, então, que as divisões propostas não têm o intuito de compartimentar ou homogeneizar as diferentes manifestações de Bólides, mas resultam de uma leitura possível dessa ordem propositiva, que serve à organização desta pesquisa.

Por fim, cabe registrar que a obra de Oiticica não pode ser abordada apenas no âmbito de sua produção plástica, pois esta aparece entrelaçada com a escrita, tornando-se necessário compreendê-la em seu caráter indissociável: a escrita não medeia a prática e nem vive-versa; elas se incorporam. Os textos de Oiticica procuram elucidar o território conceitual e o campo experimental assumidos por sua obra e fazem parte do próprio processo criativo do artista. Servem também ao esclarecimento constante da crítica e do público. O alcance da escrita na atividade do artista é apontado, de modos distintos, por Lisette Lagnado e Beatriz Scigliano Carneiro²⁰. Na compreensão de Lagnado, as notas e textos de Oiticica não se reduzem ao conteúdo teórico, mas constituem uma “escrita prática” que se opõe ao academicismo e aos excessos racionalistas. Já Beatriz S. Carneiro aborda a trajetória de Oiticica (e também de Lygia Clark) como um caminho de “construção de si” por meio da arte. Fundamentando-se na relação entre vida e obra do artista e em ideias de Michel Foucault, Carneiro sustenta que Oiticica, em seu caminho de “construção de si”, elabora uma “estética da existência”. Esta “consiste em uma atitude exigente e experimental que a cada instante confronta o que se diz e se pensa com o que se faz e é, ou seja, se confronta com os efeitos reais de suas ações independente[mente] de suas intenções abstratas”²¹. A estética da existência “se efetiva por procedimentos vividos e manifesta configurações únicas de uma ética baseada na experiência”²². Carneiro afirma, então, que a atividade da escrita é parte integrante da construção de si, sendo *grosso modo* uma maneira de quem escreve assimilar individualmente a “massa de fragmentos heterogêneos de procedências diversas”²³ do que se lê e se vive; a prática da escrita de Oiticica estaria inscrita nessa dimensão. Os textos e as proposições do artista têm igual peso na pesquisa que se segue.

²⁰ CARNEIRO, Beatriz Scigliano. *Relâmpagos com claror*: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte. São Paulo: Imaginário; FAPESP, 2004, p. 29-39.

²¹ *Ibid.*, p. 38.

²² *Ibid.*, loc. cit.

²³ *Ibid.*, p. 39.

BÓLIDES	
B1	BÓLIDE CAIXA 1 1963 (fev.) "Cartesiano"
B2	BÓLIDE CAIXA 2 1963 (mar.) "Platônico"
B3	BÓLIDE CAIXA 3 1963 - vermelha "africana" com portas (divisões internas)
B4	BÓLIDE CAIXA 4 1963 - bordeaux curva "romeu julietta"
B5	BÓLIDE CAIXA 5 1963 - "Ideal" - amarelo - peça deslizante na estrutura
B6	BÓLIDE CAIXA 6 1963-64 - "Egípcio" - laranja com peça deslizante
B7	BÓLIDE VIDRO 1 1963 - Cuba de vidro - tijolo macetado e vidro embutido
B8	BÓLIDE VIDRO 2 1963-64 - cuba de química com pó rosa - caixa desmontável
B9	BÓLIDE CAIXA 7 1964 - amarela horiz. deitada - encaixe deslizante
B10	BÓLIDE CAIXA 8 1964 - 2 partes interdeslizantes (tela manuseável)
B11	BÓLIDE CAIXA 9 1964 - caixa com gavetas (gaveta com pó amarelo)
B12	BÓLIDE VIDRO 3 1964 - vidro (bala) com pó oca e pilão destacável
B13	BÓLIDE CAIXA 10 1964 - caixa com 2 ptes. engavetadas (vidro e saco pó)
B14	BÓLIDE CAIXA 11 1964 - 2 caixas : encaixáveis e destacadas (tela manus.)
B15	BÓLIDE VIDRO 4 1964 - cuba quim. com vidro encaix. : terra vermelha (tela)
B16	BÓLIDE CAIXA 12 1964-65 - 2 caixas engav. deslizantes ('neon' e tela)
B17	BÓLIDE VIDRO 5 1965 - garrafa menta, água amarela (tela) "Hom. Mondrian"
B18	BÓLIDE VIDRO 6 1965 - bateria navio coladas - pó-óor, tela, jornal-vinil, etc.
B19	BÓLIDE VIDRO 7 1965 - vaso barro 'cavar' - tela pintada e brita manus.
B20	BÓLIDE VIDRO 8 1965 - recip. plástico - terra-óor - tela pint. manus.
B21	BÓLIDE VIDRO 9 1965 - vidros de gin colados com água vermelha (a Restany)
B22	BÓLIDE VIDRO 10 1965 - vidros de água de barbear colados-água amar. (Malev.)
B23	BÓLIDE VIDRO 11 1966 - Gemini 1 - vidros cola água azul e amarelo .
B24	BÓLIDE CAIXA 13 1965-66 - variação Bolcaixa 1 - caixa-potras vidro
B25	BÓLIDE CAIXA 14 1965-66 - variação Bolcaixa 2
B26	BÓLIDE VIDRO 12 1966 - Gemini 3 - vidros de cola geminados - água verm. amar. (24 abril)
B27	BÓLIDE VIDRO 13 1964-66 - vidro retangular 12 com palavra
B28	BÓLIDE CAIXA 15 1965-66 - variação Bolcaixa 1
B29	BÓLIDE CAIXA 16 1965-66 - variação Bolcaixa 1
B30	BÓLIDE CAIXA 17 1965-66 - variação Bolcaixa 1-la. poema: "do meu sangue/ do meu suor/ este amor viverá - saco pó azul
B31	BÓLIDE VIDRO 14 1965-66 - cuba vidro com conchas - ESTAR 1
B32	BÓLIDE VIDRO 15 1966 - cuba de vidro com sacos de pó colorido (transp.)
B33	BÓLIDE CAIXA 18 1965-66 - caixa poema 2 - 'Hom. Cara de Cavalo' - fotos

Fig. 1 - Documento datilografado, de Hélio Oiticica. "Lista de Bóides". (AHO, doc. nº. 1505/sd., p. 1).

- . B34 BÓLIDE BACIA 1 - 1966 (cavar)- vestir luva plastica - terra verm.sacoplas.
- . B35 BÓLIDE PEDRA 1 - 1965-66 - pedra pintada amarelo (espelho no chão ao lado)
- . B36 BÓLIDE CAIXA 19 - 1966 - APROPRIAÇÃO 1 - carrinhos de mão com brita (mad.)
- . B37 BÓLIDE CAIXA 20 1966 - cesta de arame com ovos reais dentro
- . B38 BÓLIDE LATA 1 1966 - APROPRIAÇÃO 2 - lata com óleo estopa e fogo
- . B39 BÓLIDE LUZ 1 1966 - APROPRIAÇÃO 3 - "Plastiscope" com trem móvel
- . B40 BÓLIDE PLÁSTICO 1 - 1966 cuba plast. tampa verm. - terra roxa (dentro)
- . B41 BÓLIDE PLÁSTICO 2 - 1966 Cuba plast. tampa verm. - feijão (dentro)
- . B42 BÓLIDE PLÁSTICO 3 - 1966 cuba plast. tampa verm. - café (dentro)
- B 43
- . B44 BÓLIDE CAIXA 21 1966-67 - caixa com foto e poema "Porque a impossibilidade"
-tela com texto destacável - vidro - caixa com terra que
se encaixa nesta - 'handles' de couro (caixa poema 3)
- . B45 BÓLIDE BACIA 2 - 1967 - 'Senso' - bacia azul de plástico com lama eem-lama
manus. (luva)
- . B46 BÓLIDE PLÁSTICO 4 1966-67 - cuba plast. tampa verm. - terra oca
- . B47 BÓLIDE CAIXA 22 - 1966-67 - caixa d'agua com água - "Mergulho do corpo" (caixa poema 4)
- . B48 BÓLIDE CAIXA 23 - 1967 - lata de flandres - vidro, carvão, tela, saco plast
"do mal" escrito em verm. teça nylon (caixa poema 5)
- . B49 BÓLIDE SACO 1 1966 - APROPRIAÇÃO 4 saco com isopor (achado)
- . B50 BÓLIDE SACO 2 1967 - BÓLIDE SACO 2 - 'Olfático'- - saco plástico vulcan
cinza contendo café - traquéia
- . B51 BÓLIDE SACO 3 1967 saco plast. vulcan preto brilhante - manus. aba ligada
a sacos com carvão e areia por tela nylon preta -
contato do /vivo/morto. (saco-poema 1)
- . B52 BÓLIDE SACO 4 1966-67 - 'Adaptável' - transp. cristal - vestir saco
cercado com areia (descalço) - letras cortadas
lona verm. - "teu amor eu guardo aqui" (saco-poema 2)
- B53
- . B54 BÓLIDE AREA 1 1967 - cercado pint. laranha (15cm.alto)- areia no interior
(pisar descalço - deitar-se etc.) in EDEN
- . B55 BÓLIDE AREA 2 1967 = cercado pintado de amarelo (15 cm.alto) - palha inten
(pisar, envolver-se na palha,etc.) in EDEN
- . B56 Bólide CAIXA 24 (1968) - duas caixas superpostas - plastico cinza dentro da deb.
brita saindo pelo chão de dentro (CaraCara de Cara de
Cavalo)
- . B57 BÓLIDE CAMA 1 1968 - cama-caixa cob. anilagem in EDEN

Fig. 2 - Documento datilografado, de Hélio Oiticica. "Lista de Bóldes". (AHO, doc. nº. 1505/sd., p. 2).

BOLIDE NINHOS 1 (conjunto)

B58 A,B,C,D,E,F : conjunto de 6 ninhos - caixas com materiais (entrar e deitar) no EDEE
 'Apocalipopotese'. (1967-69)

B59 BOLIDE ROUPA 1 - para homem (underwear) : calcinhas para vestir (femininas) ¹⁹⁶⁸ 'Hermaphro
 ten'

B60 BOLIDE ROUPA 2 - para mulher (underwear) : cuecas falicas (com banana plastico dentro
 'Hermaphroditen' (1968)

B61 BOLIDE ROUPAS 3 (conjunto) - Estruturas adaptaveis para vestir (coletivamente) forman
 do um todo, executadas com o grupo londrino Exploding Galaxy .
 'Galaxyen' (1969)

Fig. 3 - Documento datilografado, de Hélio Oiticica. "Lista de Bóides". (AHO, doc. nº. 1505/sd., p. 3).

2 O advento do Bólido e a cor

“A maior dor do vento é não ser colorido.”

Mário Quintana

2.1 A “grande ordem da cor”

Para Hélio Oiticica a pintura não é entendida sob os limites físicos ou representativos do quadro, mas, como aponta Márcio Doctors, na “irredutibilidade imanente da cor”²⁴. Desde 1959 o artista dedica-se à reflexão acerca da cor, atribuindo-lhe um valor existencial, uma duração, um sentido vivencial no ambiente. Para Oiticica, a cor possui uma estrutura própria, independente da forma à qual ela se liga num quadro: “a cor existe em princípio indeterminadamente no mundo objetivo”²⁵. Nessa compreensão, a cor torna-se um sistema autônomo que prescinde das instâncias representativas. Em 1960, Oiticica registra:

[a] experiência da cor, elemento exclusivo da pintura, tornou-se o eixo mesmo do que faço, a maneira pela qual inicio uma obra [...]. A cor é uma das dimensões da obra. É inseparável do fenômeno total, da estrutura, do espaço e do tempo, mas como esses três, é um elemento distinto, dialético, uma das dimensões. Portanto possui um desenvolvimento próprio, elementar, pois é o núcleo mesmo da pintura, sua razão de ser. Quando, porém, a cor não está mais submetida ao retângulo, nem a qualquer representação sobre este retângulo, ela tende a se “corporificar”; tornar-se temporal, cria sua própria estrutura, que a obra passa então a ser o “corpo da cor”.²⁶

Sônia Salzstein²⁷ destaca que a cor, “instância mais pura e desinteressada da experiência artística”, na obra de Oiticica é “convocada a refazer o universo dos objetos segundo novas conexões”, impelindo a experiências que são ao mesmo tempo visuais, táteis, cognitivas e sociais²⁸.

Para Mari Carmen Ramírez²⁹, a cor é a preocupação maior de Oiticica, representando o ponto de partida e o foco principal de sua vasta produção. De acordo com a autora, pode-se traçar uma linha evolutiva das relações que a cor protagoniza na obra de Oiticica, desde a sua participação no Grupo Frente (1955) até o que ela considera o clímax da investigação cromática do artista: os Parangolés. Ela enfatiza que, na concepção de Oiticica, a cor possui dimensões espacial e temporal próprias e por isso não pode ser vista apenas como elemento formal, ou com um único significado. Ela destaca que essa concepção se revela numa

²⁴ DOCTORS, Márcio. A reinstalação da pintura. In: _____. *Espaço de instalações permanentes do Museu do Açude: Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Museu do Açude, 2000, p. 11.

²⁵ OITICICA, Hélio. O nascimento da estrutura (17 mar. 1964), *PHO*, doc. n.º 0012/64, p. 3.

²⁶ Id., Notas de 05 out. 1960. In: _____. *AGL*, p. 23. Também em *AHO*, doc. n.º 0121/60, p. 27-29.

²⁷ SALZSTEIN, Sônia. Autonomia e subjetividade na obra de Hélio Oiticica. *Novos Estudos*, São Paulo, CEBRAP, n.º 41, p. 150-160, mar. 1995.

²⁸ Cf. *ibid.*, p. 157.

²⁹ RAMÍREZ, Mari Carmen. Hélio's double-edge challenge. In: _____. (Org.). *Hélio Oiticica – the body of colour: catalogue*. London: Tate Publishing; Houston: The Museum of Fine Arts; Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, 2007, p. 17-24; e id., The embodiment of color – ‘from the inside out’. In: _____. (Org.), op. cit., p. 27-73. Mari Carmen Ramírez é curadora da exposição “Hélio Oiticica - the body of colour”, que acontece no Museum of Fine Arts, Houston/EUA, entre 10 de dezembro de 2006 e 1 de abril de 2007, e na Tate Modern, Londres, de 6 de junho a 23 de setembro de 2007.

sequência de proposições cujas questões giram em torno do metafísico e da experiência social da cor. “No caso de Hélio Oiticica, onde se origina essa obsessão pela cor? Que nova perspectiva isso traz ao problema da cor na arte do século XX?” – indaga Ramírez³⁰.

No intuito de responder a tais questões, a autora aponta a emergência de dois conceitos-pivô na trajetória de Oiticica, a saber: uma concepção *sui generis* de estrutura focalizada na superação dos limites formais da pintura concreta; e o tempo, uma espécie de subjetividade temporal, almejado na liberação da cor do sistema de representação. Estes, em concorrência, desencadeiam um diálogo que é simultaneamente objetivo e subjetivo e geram uma tensão que permeia toda a obra de Oiticica. Ramírez observa que o dualismo tempo *versus* estrutura/ subjetividade *versus* objetividade é comumente aceito na literatura crítica sobre o artista e sua origem é atribuída às bases neoconcretas. Mas, também, sugere que o direcionamento de tal obra, especificamente no período entre o final dos anos 1950 e início dos 1960, é marcado por uma oposição ao comprometimento da cor com os meios tecnológicos – sendo as experiências cromo-cinéticas de Abraham Palatnik exemplos dessa tendência. A origem da aspiração de inserir a cor numa dimensão diferente, segundo a autora, deve ser vista tanto numa predisposição de Oiticica quanto nos postulados específicos que o Movimento Neoconcreto tornou conhecidos. Assim, aponta Ramírez, inspirado pelo legado das vanguardas históricas construtivas e pelos princípios fundamentais do Neoconcretismo, o artista opta pela redescoberta da cor a partir do seu grau zero, deflagrando-a não apenas como o primeiro e o último significado da estrutura pictórica, mas como um “ato de consciência”³¹. A autora conclui daí que, na obra do artista, a cor refere-se à liberação da subjetividade, a uma vivência – ou a um “nível intensificado da experiência”³².

Antes de prosseguir com a análise da cor na obra de Oiticica, é importante ressaltar que, no contexto cultural do país nos anos 1950, a atualização intelectual proporcionada pelas experiências artísticas do Grupo Concreto de São Paulo e do Grupo Neoconcreto³³ do Rio de Janeiro aparece ligada à ideologia da modernização. Para Oiticica, bem como para outros

³⁰ Ibid., p. 28 (tradução nossa).

³¹ Terminologia de Henri Bergson que Ramírez atribui às evocações de Oiticica dos anos iniciais da década de 1960. A curadora reproduz, na nota de rodapé 33, o trecho de Bergson no qual se baseia: “[...] it is impossible to speak about a durable reality without the previous introduction therein of consciousness”. BERGSON, Henri. De la nature du temps. In: _____. *Durée et simultanéité* - à propôs de la théorie d’Einstein. Paris: Librairie Félix Alcan, 1922, p. 60, apud RAMÍREZ. The embodiment of color..., op. cit., p. 70.

³² Ibid., p. 34 (tradução nossa). No original, “heightened level of experience”.

³³ O grupo neoconcreto inicialmente é composto por Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanúdis. Hélio Oiticica se aproxima ainda em 1959, mas posteriormente à publicação do “Manifesto neoconcreto” (em março de 1959), que oficializa a existência do grupo. O “Manifesto neoconcreto” é publicado no *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 mar. 1959. Suplemento Dominical.

artistas integrantes do Grupo Neoconcreto, a linhagem construtiva da arte moderna reafirma a possibilidade criadora de uma nova realidade cultural, capaz de superar o conservadorismo e o provincianismo da atmosfera local (cujos expoentes da época podem ser apontados nas obras de Cândido Portinari e Emiliano Di Cavalcanti) e instaurar a experiência artística em novas bases. Nesse cenário, deve-se também salientar a importância da atuação de críticos como Ferreira Gullar e Mário Pedrosa, que, como aponta Sônia Salzstein,

souberam articular os problemas estéticos implicados no horizonte da modernização numa reflexão mais abrangente, e com isto puderam assegurar a devida dimensão política que tais problemas reclamavam frente à estratégia de consolidação de uma experiência cultural nova, a despeito de ter de brotar num contexto periférico.³⁴

A partir daí, entende-se que o termo “construtivo”, para Oiticica, nada tem a ver com uma especialidade formal geométrica, mas passa a designar a necessidade de instauração de uma experiência cultural que ultrapassa os limites da esfera da arte³⁵.

Alguns dos princípios centrais do Neoconcretismo que tangenciam a obra de Oiticica no final dos anos 1950 podem ser encontrados na “Teoria do não-objeto”, escrita por Ferreira Gullar³⁶. Nesse documento, o “não-objeto” é definido como um “objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais, um corpo ‘transparente’ ao conhecimento fenomenológico”³⁷. A Teoria concentra-se, basicamente, em três pontos: 1) declarar a “morte da pintura” como uma maneira de liberar a arte de sua intenção representativa, baseando-se para tanto em enunciados das obras de Piet Mondrian e de Kasemir Maliêvitch; 2) problematizar as relações entre obra e “objeto”, sugerindo a dissolução das categorias tradicionais da arte (pintura, escultura etc.) e apontando o seu consequente deslocamento para o espaço real; 3) defender a arte como “formulação primeira do mundo”, o que corresponderia à intenção do artista de “libertar-se do quadro convencional da cultura”³⁸ e fundar a experiência artística como uma experiência fenomenológica. Afora isso, a convergência desses três aspectos centrais sinaliza a participação do espectador. Diante

³⁴ SALZSTEIN, op. cit., p.152.

³⁵ Pode-se encontrar um exemplo da acepção que o termo “construtivo” assume para Oiticica no início da década de 1960 no seguinte trecho: “[é] esta sem dúvida a época da construção do mundo do homem, tarefa a que se entregam, por máxima contingência, os artistas. Considero, pois, construtivos os artistas que fundam novas relações estruturais na pintura (cor) e na escultura, e abrem novos sentidos de espaço e tempo. São os construtores [...], os que acrescentam novas visões e modificam a maneira de ver e sentir, portanto, os que abrem novos rumos na sensibilidade contemporânea [...]. A arte aqui não é sintoma de crise, ou da época, mas funda o próprio sentido da época [...]”. OITICICA, Hélio. A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade (1 dez. 1962). In: _____. *AGL*, p. 55.

³⁶ GULLAR, Ferreira. Teoria do não-objeto. In: COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella (Comp.). *Abstracionismo – geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987, p. 237-241. (Originalmente publicado no *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 nov./ 20 dez. 1960. Encarte do Suplemento Dominical).

³⁷ *Ibid.*, p. 237.

³⁸ *Ibid.*, p. 240.

deste, “o não-objeto apresenta-se inconcluso e lhe oferece os meios de ser concluído [...] o não-objeto reclama o espectador não como testemunha passiva, mas como condição de seu fazer-se”³⁹.

Para David Sperling⁴⁰, o “não-objeto” implica uma “compreensão da obra como uma estrutura orgânica, ‘organismo vivo’, ‘quase-corpo’”, o que, na trajetória de Oiticica, “significa a superação da dicotomia sujeito-objeto presente na arte de representação por um campo intersubjetivo conformado pela vivência do sujeito [...]”⁴¹.

Em contraposição à adesão do Movimento Concreto de São Paulo aos pressupostos de uma racionalidade universal da forma, a produção artística neoconcreta restitui-se de valores expressivos, num esforço de síntese – ainda que parcial – entre racionalismo (forma) e intuição (formação). De 1959 a 1962, possivelmente relacionadas ao projeto neoconcreto, as investigações de Oiticica relativas às Invenções e aos Núcleos⁴² centram-se no caráter metafísico e sublime da experiência da cor⁴³. Esses termos desaparecem das notas do artista quando começa a conceituar o Bólido, em 1963, mas a qualidade sublime da experiência artística não sai do horizonte de Oiticica, apenas perde a conotação transcendental, metafísica, e é, cada vez mais, buscada nos canais perceptivos do corpo. Para Oiticica, a relação entre intelecto e intuição (ou racionalismo e intuição) presente na produção neoconcreta é equiparável à relação entre espaço e tempo. Em dezembro de 1959, Oiticica registra:

o espaço existe nele mesmo, o artista temporaliza esse espaço [...]. O problema, pois, é o tempo e não o espaço, dependendo um do outro. Se fosse o espaço, chegaríamos novamente ao material, racionalizado. A noção de espaço é racional por excelência, provém da inteligência e não da intuição (Bergson).⁴⁴

Poucos meses depois disso, precisamente em maio de 1960, afirma: “nada existe *a priori*; o tempo tudo inicia e tudo faz”⁴⁵. O artista encontra não apenas nos pressupostos neoconcretos mas também no conceito de duração de Henri Bergson a possibilidade de

³⁹ Id., Diálogo sobre o não-objeto. In: PECCININI, Daisy Valle Machado (Coord.). *O objeto na arte: Brasil anos 60*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1978, p. 52. Há fac-símile em *AHO*, doc. nº. 1858/60. (Publicado originalmente no *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 mar. 1960. Suplemento Dominical).

⁴⁰ SPERLING, op. cit., p. 117-135. O texto dedica-se à produção de Oiticica e Lygia Clark em torno de 1969.

⁴¹ Ibid., p. 119.

⁴² As Invenções podem ser descritas como placas quadradas de trinta centímetros que recebem sucessivas camadas de tinta da mesma cor, em direções diferentes. As Invenções foram pintadas a têmpera ou óleo entre 1959-62. O Núcleo, inicialmente, se forma por um conjunto de placas de cor suspensas em diferentes alturas, dispostas de modo a delimitar um espaço ao redor do qual o espectador pode caminhar. O primeiro exemplar do Núcleo data de 1960. A partir do Núcleo de número 3, NC3, a disposição das placas de cor sugere um percurso para o “espectador”, que pode então caminhar *entre* as placas.

⁴³ Os termos metafísico e sublime aparecem, por exemplo, em OITICICA, Hélio. Sem título (dez. 1959). In: _____. *AGL*, p. 16; id., sem título (30 dez. 1960). In: _____. *AGL*, p. 25.; id., sem título (21 jan. 1961). In: _____. *AGL*, p. 26.

⁴⁴ Id., sem título (dez. 1959). In: _____. *AGL*, p. 16.

⁴⁵ Id., sem título (maio 1960). In: _____. *AGL*, p. 18.

teorizar sobre a passagem da cor para o espaço, isto é, sua temporalização e constituição como vivência.

Na perspectiva de Bergson, a definição de tempo é inseparável das noções de passagem e movimento. A ideia de sucessão, e não a de justaposição, é condizente com o tempo, pois nela o movimento de passagem importa mais do que os estados que se sucedem. A “continuidade sucessiva pela qual os estados se engendram como que fluindo uns dos outros, sem que isso anule a diferença entre eles” define, em termos gerais, a noção de duração para Bergson⁴⁶. Paula Braga aponta que, para o filósofo, tudo o que tem existência psicológica tem duração⁴⁷. A ideia de duração implica, para Oiticica, ultrapassar as limitações da arte, “modificar a maneira de ver e sentir”⁴⁸, pois abre a possibilidade da arte se reestruturar numa nova realidade plástica não representativa, inapreensível pelo intelecto. Com a dimensão temporal, a duração, o artista entende que a obra não possui só extensão física, “mas uma dimensão que é completada na relação da obra com o espectador. A ‘forma’ não é, pois, o plano delimitado, e sim a relação entre estrutura e cor nesse organismo espaço-temporal”⁴⁹.

O tempo que se coloca como duração contempla vivências e, associado à autonomia da cor de suas funções representativas, mostra-se capaz de instaurar uma experiência artística com base na ação e no que é obtido sensorialmente. A pintura proposta por Oiticica, segundo Lisette Lagnado, se afirma como uma

experiência de “tempo espacializado”, cuja percepção passa necessariamente pelo corpo. [...] Nem poderia ser diferente se passasse pela consciência, pois para Oiticica o conhecimento da realidade exterior e do mundo interior não é fruto de uma racionalidade mas de uma vivência⁵⁰.

Lagnado sinaliza que o ponto comum entre Oiticica e Bergson surge quando, na obra do primeiro, o espaço passa a não mais ser meramente uma forma de exterioridade, mas a se fundar nas relações do indivíduo com a obra⁵¹.

⁴⁶ De acordo com DWEK, op cit., v. 1, p. 27, nota 43.

⁴⁷ BRAGA, op. cit., 2007. A autora define a existência psicológica, ou “duração”, como algo que “transforma-se continuamente, num ‘escoamento sem fim’ que em nada se assemelha a uma justaposição de estados fixos, a forma preferida com que nosso entendimento tenta compreender o movimento de mudança”. Ibid., p. 49.

⁴⁸ OITICICA, Hélio. A transição da cor do quadro... In: _____. *AGL*, p. 55.

⁴⁹ Id., sem título (4 set. 1960). In: _____. *AGL*, p. 21.

⁵⁰ DWEK, op. cit., v. 1, p. 29.

⁵¹ Cf. ibid., loc. cit.

Fig. 4 e 5 - *Relevo Espacial* n.º. 23, 1960. (AHO, doc. n.º. 2207/sd, p. 2).

Na obra de Oiticica, uma das primeiras manifestações no sentido de franquear a cor aos limites representativos do quadro, levando-a a uma dimensão temporal e ambiental, pode ser encontrada nos Núcleos (fig. 6 e 7). Surgidos de uma integração das ideias já presentes nas Invenções, Unidades Bilaterais e Relevos Espaciais⁵² (fig. 4 e 5), os Núcleos são os primeiros projetos em que o artista conceitua a participação física do espectador e, conforme foi sinalizado anteriormente, a partir da peça de número três, o *NC3* (1960-61), remete-o à escala da arquitetura, sugerindo-lhe um percurso. A cor nessas propostas se expande em duração *no* espaço; torna-se “veículo de *vivências*”,⁵³ e assim se opõe à passividade do espectador.

Ao se desenvolver tudo para o espaço, a cor começou a tomar forma de um desenvolvimento a que chamo nuclear; um desenvolvimento que seria como se a cor pulasse do seu estado estático para a duração, como se ela pulasse de dentro do seu núcleo e se desenvolvesse.⁵⁴

A vivência da cor no Núcleo, no entendimento de Oiticica, varia conforme o percurso proposto, que a cada peça se torna mais complexo. A apreensão da obra “se dá à medida que o espectador, ao deslocar-se, absorve a estrutura-cor que se dá em faces tonais crescentes e decrescentes [...]”⁵⁵. De acordo com a complexidade combinatória entre as placas suspensas e as diferentes tonalidades de cor que estas apresentam na composição de cada peça, há uma gradativa substituição da visão “à altura média da visão humana” para um maior sentido de totalidade, para uma visão dinâmica. “Estaria aquela visão [‘à altura média’] ainda ligada ao sentido contemplativo do quadro, essencialmente estático-dinâmico, desenvolvendo-se aos

⁵² A Unidade Bilateral é um plano de madeira pintado nas duas faces, apresentado suspenso e avulso no ambiente. Data de 1959 o primeiro exemplar. O *Relevo Espacial* é uma peça que resulta da montagem de chapas de madeira pintadas, formando um volume que se projeta no espaço. Também é apresentado em suspensão e surge em 1960. As Unidades Bilaterais e os Relevos Espaciais são as primeiras peças de Oiticica no espaço tridimensional, definidas por ele como “estrutura-cor no espaço”. Cf. OITICICA, Hélio. Texto datilografado, *PHO*, doc. n.º. 0182/64 - 20/20, p. 1.

⁵³ Id., *Cor, tempo e estrutura*. In: _____. *AGL*, p. 49.

⁵⁴ Id., *Cor tonal e desenvolvimento nuclear da cor* (17 mar. 1960). In: _____. *AGL*, p. 40.

⁵⁵ Id., Texto datilografado, *PHO*, doc. n.º. 0182/64, p. 3.

poucos para uma expressão puramente dinâmica, [...] dentro do espaço [...] ambiental”⁵⁶. Não obstante essa visão da cor dinamizada pelo espaço-tempo, alguns anos após o seu advento, em 1964, os Núcleos são considerados pelo artista uma ramificação da antiga expressão “pictórico-formal”, “pois dela evoluíram e desmembraram-se”⁵⁷.

Fig. 6 - Núcleo 2, 1960.
(AHO, doc. n.º. 2174/sd, p. 1).

Fig. 7 - Núcleo 6, 1960-63.
(AHO, doc. n.º. 2171/sd, p. 2).

Guy Brett⁵⁸ nota que essas peças – Núcleos – e suas antecessoras – Relevos Espaciais e Unidades Bilaterais – são suspensas, ao passo que quase todas as propostas subsequentes do artista – Penetráveis, Bóides, Ninhos, Projetos ambientais – estão ligadas à terra. Entende-se que a mudança notada por Brett refere-se a uma alteração qualitativa da participação do espectador no processo criativo de Oiticica. As peças em suspensão suscitariam uma fruição estética, no sentido de contemplação transcendental, enquanto as outras, com base na terra, uma participação mais ativa, no sentido sensório-corporal e semântico. O Núcleo se situaria na passagem de um estado para o outro⁵⁹.

Oiticica aponta que suas experiências com os Núcleos culminam no Penetrável⁶⁰, cujo primeiro exemplar também data de 1960. No *PNI*, o objetivo de levar a pintura/cor para o

⁵⁶ Ibid., p. 1-2.

⁵⁷ Ibid., p. 1.

⁵⁸ BRETT, Guy. Hélio Oiticica: reverie and revolt. *Art in America*, New York, v. 77, n. 1, p. 115, Jan. 1989.

⁵⁹ Nota-se que essa transformação da participação ocorre dentro da própria ordem do Núcleo, já que nas duas primeiras peças o espectador poderia caminhar apenas *ao redor* das estruturas e não adentrá-las. Essas duas peças são, portanto, muito próximas aos Relevos Espaciais. Mas, a partir do exemplar de número três, como dito anteriormente, o Núcleo passa a considerar o corpo do participante em seu interior, abrindo-lhe um percurso. Ademais, a participação em alguns Núcleos também se realiza por meio da interação do participante com as placas; ele pode puxar uma cordinha para movimentá-las, por exemplo.

⁶⁰ OITICICA, Hélio. Texto datilografado, *PHO*, doc. n.º. 0182/64, p. 1. Neste capítulo, a menção aos Penetráveis compreende exclusivamente o *PNI*, peça inicial dessa ordem, e não, por exemplo, os realizados a partir de 1966, como os da proposição *Tropicália*, que envolvem questões distintas das relativas à cor, até então discutidas. O *PNI* pode ser descrito como um pequeno labirinto construído em escala arquitetônica, no qual o participante

espaço permanece, mas “o desenvolvimento nuclear da cor já assume um caráter de ‘bloco desenvolvido de cor’”⁶¹. A abordagem analítica da cor – presente na sucessão de placas no espaço (Núcleos) – atinge um começo de síntese. No Penetrável, devido às grandes dimensões e à disposição espacial das placas de cor, “a diluição da cor no espaço ambiental já busca se concentrar num ‘sistema total’”⁶². Nele, as placas não estão soltas como no Núcleo, mas agrupadas, com base no chão, formando uma espécie de cabine de cor que ultrapassa a altura do “espectador”. Este, quando penetra nessa cabine, fica completamente envolto pela cor. Apesar do caráter mais coeso da estrutura da cor, no *PNI*, segundo Oiticica, sua abordagem possui ainda cunho analítico, pois baseia-se na “conjunção de diferentes placas”, no “deslocamento de ângulos” etc.⁶³.

Por sua vez, as experiências que sucedem os Penetráveis, os Bólides, reivindicam a totalidade da cor de modo mais sintético que as antecessoras. Os primeiros exemplares dessa nova ordem surgem em fevereiro de 1963 sob a forma de caixas e blocos coloridos, em escala de “objeto”. Eles tratam de dar “corpo à cor” em estruturas manipuláveis, que se põem ao alcance da mão. Pelo manuseio, permitem a abertura, o fechamento e o deslizamento das partes e compartimentos que os compõem (fig. 8, 9 e 10, por exemplo). Assim, esses “objetos” assumem formas diversas mediante o movimento que o participante provoca, revelando diferentes arranjos que, evidentemente, vão além de uma única perspectiva visual. “Os blocos (ou caixas) de cor”, diz Oiticica, “são massas expressivas da totalidade da cor, antes de ser uma análise do desenvolvimento da estrutura cor”⁶⁴. Nessa direção, registra:

[n]os primeiros “bólides” [...] a cor tende a expressar-se como fenômeno estético puro nas várias formas em que aparece (pintada, em pó) e como um “sistema total”, reunindo em síntese todos os elementos estético-visuais, que já não aparecem como “fatores visuais expressivos”, mas como uma “expressão total” onde o elemento visual, o mais importante, se reúne também ao tátil, como fontes sensoriais fundamentais da expressão. Esses elementos já não se limitam aos efeitos (p. ex.: o ótico na visão ou o textural no tátil, pois aqui entra a participação direta corporal do espectador) mas fazem parte do todo expressivo, onde já não interessam análises dos elementos desmembrados, mas a apreensão da significação total da obra [...].⁶⁵

No Bólido, o caminho experimental do “corpo da cor” ultrapassa a relação do plano com a oticalidade, abrindo para Oiticica novas perspectivas de materialização da experiência artística. Nele, a cor pode ser apreendida por diferentes canais perceptivos – tátil, cognitivo e

entra e caminha. O Penetrável, como também os Núcleos, deriva da interpretação que o artista faz da ortogonalidade na obra de Mondrian.

⁶¹ OITICICA, Hélio. Texto datilografado, *PHO*, doc. nº. 0182/64, p. 4.

⁶² *Ibid.*, p. 2.

⁶³ *Ibid.*, loc. cit.

⁶⁴ *Ibid.*, loc. cit.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 4. (grifos do artista).

visual. A ampliação das possibilidades de apreensão sensória interessa ao artista na medida em que contribui para desfazer mais ainda a ilusão da representação bidimensional (processo operado desde as Invenções)⁶⁶. A possibilidade de manusear a cor sinaliza a emergência de uma existência objetiva e de uma nova fisicalidade (da experiência artística) que estão além do subjetivismo intuitivo do “não-objeto”. Desse modo, o Bólido seria responsável por trazer a vivência da cor, até então impalpável, para o campo do real, palpável, possibilitando ao participante aproximar-se de elementos ainda não conhecidos na experiência artística.

Fig. 8 - B1 Bólido-caixa 1
“Cartesiano”, 1963.

Fig. 9 - B2 Bólido-caixa 2
“Platônico”, 1963.

Fig. 10 - B3 Bólido-caixa 3
“Africana” e “Addendum”, 1963.

2.2 Bólido, o “objeto por excelência”

Prioritariamente, duas questões tangenciam o advento do Bólido: uma delas, já abordada, refere-se à continuidade e à renovação das experiências de Oiticica relativas à cor (Invenções - Monocromáticos, Núcleos e Penetrável); a outra relaciona-se à tendência ao “objeto” presente na produção artística da década de 1960. A discussão sobre o “objeto”, entende-se, é pertinente porque problematiza as noções de arte vigentes naquela época, sua produção-exibição-recepção.

Ao longo da década de 1960, sob a designação de “objeto” surgem manifestações plásticas heterogêneas que ampliam as noções do artístico. Embora não seja possível falar apenas em uma definição de “objeto” válida para um diverso número de experiências, de um

⁶⁶ Anos depois do advento do Bólido, em 1973, Oiticica explicita a noção de “objeto” como “dissolução da ilusão bidimensional” em alguns textos, entre eles, Caderno de anotações (17 fev. 1971 a 17 mar. 1973), AHO, doc. n.º. 0511/71, p. 60.

modo geral pode-se compreender que essas manifestações surgem como uma das possibilidades dos artistas pensarem a existência da arte para além das categorias tradicionais (pintura, escultura etc.). Na perspectiva dos artistas envolvidos com a problemática do “objeto”, os gêneros artísticos tradicionais determinariam o que poderia se tornar arte, cerceando desse modo a liberdade criativa e condicionando a recepção da arte a uma experiência contemplativa. Permanecer com tais gêneros corresponderia a não questionar a definição da arte e não alterar comportamentos frente à experiência artística. Por outro lado, abandoná-los ou romper suas predefinições significaria a possibilidade de produzir uma experiência realmente criadora e ampliada⁶⁷. Nessa abertura a novas possibilidades do fazer artístico para além dos gêneros convencionais, o “objeto” se mostra como um dos meios possíveis⁶⁸.

No contexto artístico brasileiro, tomando como base o estudo *Objeto na arte: Brasil anos 60*⁶⁹, pode-se afirmar que a produção do “objeto” passaria por uma espécie de decurso histórico entre o final da década de 1950 e o início da década de 1970. Nessa perspectiva, as suas primeiras manifestações corresponderiam às experiências do grupo de artistas neoconcretos no final da década de 1950 – ao “não-objeto”. De um ponto de vista puramente formal, essas experiências, fundadas na transformação estrutural do quadro e da escultura, seriam responsáveis pelo rompimento dos limites espaciais desses meios. Depois disso, seguindo o referido estudo, entre os anos 1964-1968, o “objeto” se desenvolveria a partir da apropriação, reconstituição e utilização de elementos e materiais do universo cotidiano. Na

⁶⁷ No âmbito da produção artística internacional, também no início dos anos 1960, vários artistas manifestam a necessidade de instaurar novas abordagens do seu tempo, em contrariedade à permanência das categorias tradicionais e do correlato espaço representativo na arte. Nesse sentido, seria interessante trazer um relato do artista Piero Manzoni, datado aproximadamente do período de advento do Bólido, que traduz num outro contexto sociopolítico o anseio do artista contemporâneo de superar as linguagens artísticas vigentes, concebendo a arte a partir de possibilidades ainda inexistentes. Entretanto, é importante frisar que a menção ao texto de Manzoni não sugere qualquer relação direta entre a sua produção e a de Oiticica – tal relato é trazido a título de contextualização do período. Piero Manzoni afirma que “o quadro está terminado; uma superfície de ilimitadas possibilidades está agora reduzida a uma espécie de recipiente no qual cores inaturais, significados artificiais são enfiados e comprimidos. Por que não, ao contrário, esvaziar este recipiente? Por que não liberar a superfície? Por que não tentar descobrir o significado ilimitado de um espaço total, de uma luz pura e absoluta? [...] Por que estabelecer um espaço? Por que tais limitações? Composição de formas, formas no espaço, profundidade espacial, todos estes problemas são estranhos; uma linha, longuíssima ao infinito, só se pode traçá-la fora de qualquer problema de composição ou de dimensão; no espaço total não há dimensões. [...] A problemática artística que se vale da composição, da forma, perde aqui qualquer valor; no espaço total, forma, cor, dimensões não têm sentido; o artista conquistou sua liberdade integral; a matéria pura tornou-se pura energia; os obstáculos do espaço, as escravidões do vício subjetivo foram rompidos; toda problemática artística é superada”. MANZONI, Piero. *Livre dimensão* (1960). In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 50-51. Inclui comentários das organizadoras.

⁶⁸ Por exemplo, o *happening*, as instalações, a *performance* e a *body art*, contemporâneos à ideia de “objeto” evocada aqui, poderiam ser de igual modo entendidos como meios artísticos que buscam novas maneiras de expressão, opostas às categorias tradicionais da arte.

⁶⁹ PECCININI (Coord.), op. cit. Trata-se do catálogo da exposição homônima, realizada entre setembro e outubro de 1978, no Museu de Arte Brasileira da FAAP, São Paulo.

cena brasileira, um dos fatores que teriam contribuído para tal concepção seria o contato com as ideias e a produção dos artistas ligados ao *Nouveau Réalisme* e, num segundo momento, com a *Pop art*.⁷⁰ Nesse período, os materiais apropriados “que povoam o meio em que se move a sociedade urbana”⁷¹ constituem “objetos” artísticos que almejam atuar sobre a realidade, respondendo a uma tentativa de integração do artista (e da arte) na vida contemporânea⁷². Ainda com base no referido estudo, em torno de 1967-68 a produção do “objeto” passaria a dar mais ênfase à dimensão conceitual do que propriamente ao suporte material. As manifestações artísticas se concentrariam principalmente em estímulos e provocações a uma participação cada vez maior do público, podendo se dar por meio de eventos cuja duração é efêmera por natureza⁷³. Por último, já no limiar da década de 1970, de acordo com *Objeto na arte:...*, o “objeto” se caracterizaria por um “certo hedonismo matérico, ausente de dramaticidade”, colocando-se como um campo que concorre com a realidade cotidiana, um campo próprio da experiência estética⁷⁴.

Isto posto, é preciso notar que, ao longo da produção de Oitica, o “objeto” como conceito, ainda que permeie parte de suas reflexões e seja o tema específico de alguns textos

⁷⁰ Peccinini observa que, em função da exposição *Nova Figuração da Escola de Paris*, ocorrida em 1964 na Galeria Relevo, Rio de Janeiro, e da vinda ao Brasil do crítico Pierre Restany, fundador do *Nouveau Réalisme*, nesse mesmo ano – quando ele assina o texto da exposição de Antonio Dias na já mencionada Galeria Relevo –, os artistas brasileiros têm antes contato com as experiências do grupo ligado ao movimento artístico francês do que com a arte *pop*. Fundado em 1960 e teorizado por Pierre Restany, o *Nouveau Réalisme* propõe desdobramentos da obra de Duchamp, Schwitters e outros dadaístas, recusando a abstração da Escola de Paris e afirmando a consciência de uma “natureza moderna”: a da fábrica e da cidade, da publicidade e do *mass media*, da ciência e da tecnologia, em um momento específico da sociedade de consumo. Além da pintura, os artistas do *Nouveau Réalisme* fazem largo uso de colagens e *assemblages*. Nessas técnicas, destacam-se os trabalhos de Christo e de Jean Tinguely. Ainda no interior do movimento, artistas como Raymond Hains, Mimmo Rotella e Wolf Vostell desenvolvem a *décollage*, que consiste na acumulação, em camadas, de cartazes rasgados, removidos de *outdoors* publicitários. Entre os pintores estão Yves Klein, Valerio Adami, Alain Jacquet, Martial Raysse e o alemão Gerhard Richter (que nomeou seu trabalho de “Realismo capitalista”).

⁷¹ PECCININI. Apresentação. In: _____ (Coord.), op. cit., p. 15.

⁷² Em relação à intenção do artista de participar da “realidade”, caberia aqui registrar o depoimento de dois artistas brasileiros que, no decorrer da década de 1960, desenvolvem proposições em conjunto com Oitica: Antonio Dias e Rubens Gerchman. Este último, em 1966, registra: “[s]e construo agora minhas figuras como objetos no espaço, saindo da bidimensionalidade do suporte, é porque me considero, assim, mais próximo da realidade”. GERCHMAN, Rubens. Depoimento. In: PECCININI (Coord.), op. cit., p. 147. Em 1977, referindo-se à sua participação nas mostras *Opinião 66* e *Nova Objetividade Brasileira* (1967), Antonio Dias afirma: “naquela época eu dizia que arte não me interessava, que não me interessava nada, me interessava fazer uma experiência do real e usar essas coisas [objetos e apropriações] para penetrar no real, se aquilo passava a constituir uma categoria artística isto era outro problema”. DIAS, Antonio. Depoimento para o Departamento de Pesquisa e Documentação de Arte Brasileira da FAAP (4 set. 1977). In: PECCININI (Coord.), op. cit., p. 135. Cabe apontar também que, para Peccinini, são exemplares dessa “fase” os trabalhos que integram as mostras *Opinião 65*; *Propostas 65*; *Opinião 66*; *Propostas 66* e *Nova Objetividade Brasileira*.

⁷³ Entre os trabalhos desse período apontados no estudo de Peccinini estão *Ovos* (1967), de Lygia Pape, *Diálogo* (1968), de Lygia Clark, e *Bolha* (1969), de Marcello Nitsche. Cf. PECCININI, op. cit., p. 16.

⁷⁴ Segundo Peccinini, os trabalhos de Luis Paulo Baravelli, Carlos Alberto Fajardo e José Resende, nesse momento, teriam esses atributos. Cf. *ibid.*, loc. cit.

seus⁷⁵, não se coloca puramente como um problema. Os esclarecimentos que, em sua trajetória, Oiticica faz sobre a noção de “objeto” servem para evitar e corrigir possíveis equívocos e distorções por parte da crítica de arte, que enquadraria suas proposições em categorias artísticas, ainda que novas. Para o artista, o “objeto” é antes de qualquer coisa a consequência lógica de um processo irreversível que se “instaurou com o fim do quadro/escultura: o fim das artes chamadas plásticas que se formaram a partir do Renascimento”⁷⁶. Nesse sentido, não se trata do surgimento de uma nova categoria de artes plásticas em substituição ao quadro ou à escultura, mas, sim, de uma etapa de “emergência de novas estruturas para além daquelas de representação”⁷⁷. É a “emergência irreversível do NOVO” e, para Oiticica, além deste, “nenhum outro ponto de vista interessa: a pretensão de que com o OBJETO uma nova ‘categoria’ tivesse sido acrescentada às ‘artes plásticas’ [...] é [...] melancolicamente retrógrada e de aspiração acadêmica”⁷⁸. Os desdobramentos do “objeto” na produção do artista se alinham a um “comportamento criador”, a um modo de “encarar a criação, [o] ato criador como tal”⁷⁹. Com as possibilidades abertas pelo fim da representação (corporificadas nesse momento na noção de “objeto”), o interesse

se volta para a ação no ambiente, dentro do qual os objetos existem como sinais, mas não mais simplesmente como “obras”: e esse caráter de sinal vai sendo absorvido e transformado também no decorrer das experiências, pois é agora a “ação” ou um “exercício para o comportamento” que passa a importar [...] é a nova fase do puro exercício vital, onde o artista é o propositor de atividades criadoras [...].⁸⁰

Nessa direção, já no final da década de 1960 o “objeto” para Oiticica

é a descoberta do mundo a cada instante [...], um som, um grito, pode ser o objeto, a obra tão propalada outrora, ou guardada num museu: é a manifestação pura – a luz do sol que neste momento me banha é o objeto [...].⁸¹

Percebe-se assim que, nessa produção, o “objeto” é fruto de um processo que visa a alargar a compreensão da arte para além da visualidade e a alterar o comportamento geral dos indivíduos, sem que para tanto Oiticica encontre restrições concernentes aos meios e suportes utilizados. Todas as modalidades são válidas: “cor, palavra, luz, ação, construção etc. e as que a cada momento surgem na ânsia inventiva [...]”. Há uma tal liberdade de meios, que o próprio

⁷⁵ Como, por exemplo: OITICICA, Hélio. Objeto – instâncias do problema do objeto. In: PECCININI (Coord.), op. cit., p. 97-98 – o texto consta em *AHO*, doc. n.º 0152/68, sob o título “O objeto” (28 ago. 1968) –; id., Texto realizado a pedido de Daisy Peccinini como contribuição para uma publicação sobre o Objeto na arte brasileira nos anos 60 (05 dez. 1977). In: PECCININI (Coord.), op. cit., p. 189-190 – manuscrito em *AHO*, doc. n.º 0101/77).

⁷⁶ Ibid., p. 190.

⁷⁷ Ibid., p. 189.

⁷⁸ Ibid., p. 190.

⁷⁹ Id., Objeto – instâncias do problema do objeto. In: PECCININI (Coord.), op. cit., p. 97.

⁸⁰ Ibid., loc. cit.

⁸¹ Ibid., p. 98.

ato de não criar já conta como uma manifestação criadora”⁸². Além disso, com sua abertura estrutural, o “objeto” traduz em seu espírito a possível dissolução dos campos culturais, “uma globalização poética geral: poesia, artes plásticas, teatro, cinema, música, não mais somadas [sic.] umas às outras mas sem fronteira mesmo”⁸³. Ao sinalizar novos rumos para o problema da representação, o “objeto” na obra de Oiticica passa a estimular o corpo em sua totalidade perceptiva (e não apenas a visão) até *expandir-se* num novo comportamento (entendido em suas diversas dimensões: ética, social, política). Esse comportamento, como será visto ao longo deste estudo, assume conotações libertárias e não repressivas, e quer tornar a vida “perpétua manifestação criadora”⁸⁴.

Na acepção de Oiticica, o Bólido é considerado o “OBJETO por excelência”⁸⁵, trazendo consequências inesperadas à sua experiência artística. O “objeto” ao longo da trajetória do artista assume tantos significados e formas quantas foram as suas inscrições. Ao longo do presente estudo procurar-se-á acompanhar as diferentes inscrições do Bólido que, de modo subjacente, implicam noções de “objeto” para Oiticica.

2.3 Bólido: “objetos possuídos de cor”⁸⁶

Percebe-se que nos Bólides o questionamento dos limites formais e estruturais tradicionais da obra se dá por meio da “matéria da cor”, que se transmuda em diferentes qualidades físicas: cor em pó, cor líquida, cor pintada etc. Em outras palavras, no Bólido, os diferentes estados físicos da cor, acessíveis ao manuseio, correspondem a transformações contínuas na estrutura do “objeto”. Nesse processo de mudança, os Bólides evocam sempre uma possibilidade de configuração da forma artística e não a sua conformação definitiva;

⁸² Id., Posição e programa - Programa ambiental (jul. 1966). In: _____. *AGL*, p. 78.

⁸³ Id., *A TRAMA DA TERRA QUE TREME (o sentido de vanguarda do grupo baiano)* (set. 1968), *AHO*, doc. nº. 0280/68, p. 5.

⁸⁴ Id., Objeto – instâncias do problema do objeto. In: PECCININI (Coord.), op. cit., p. 98.

⁸⁵ Id., Texto realizado a pedido de Daisy Peccinini como contribuição... In: PECCININI (Coord.), op. cit., p. 190.

⁸⁶ Na entrevista concedida a Ivan Cardoso em 1979, Oiticica explica que os Bólides eram “possuídos pela cor”, “inflamados pela cor”, e por isso ele teria utilizado a palavra bólido para designá-los. Nessa ocasião, observa ainda que a ideia lhe surgiu quando assistiu o filme *Ganga bruta* (1933), de Humberto Mauro, no qual “as pessoas usam roupas brancas e a roupa branca reflete luz, então ele [o diretor] iluminava as pessoas vestindo[-as] de branco, porque havia deficiência de luz, ou sei lá o que, [...] as pessoas rolavam, assim, por um gramado vestidas de branco e pareciam bólides... Aí eu pensei [...] 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, Hélio. Ivan Cardoso entrevista Hélio Oiticica, *AHO*, doc. nº. 2555/79, p. 6.

evocam um estado passageiro da forma, uma plasmação intermediária, e não um ponto final. Ao contrário do que tal afirmação possa sugerir, a produção de Oiticica se distancia diametralmente de uma prática do informal ou de um discurso sobre a impossibilidade da forma; no entanto, com o advento do Bólide, o objeto artístico passa a ter a mutação como princípio constitutivo.

Nos Bólides de número um a seis, supondo uma indivisibilidade com as respectivas formas geométricas a que se liga, a cor aparece apenas pintada. Essas peças iniciais são do tipo caixa e recebem os títulos *B1 Bólide-caixa 1 “Cartesiano”*⁸⁷; *B2 Bólide-caixa 2 “Platônico”*; *B3 Bólide-caixa 3 “Africana” e “Addendum”* – composto por duas partes – (fig. 8, 9 e 10); *B4 Bólide-caixa 4 “Romeu e Julieta”*; *B5 Bólide-caixa 5 “Ideal”* (fig. 11 e 12; 13 e 14) e *B6 Bólide-caixa 6 “Egípcio”* (fig. 15). Esse conjunto, de um modo geral, é marcado pela predominância de ângulos retos e planos monocromáticos, e por construções de aspecto laborioso mas de formas simples, tais como retângulos, quadrados e semicírculos. As estruturas são móveis e assim conferem vida ao “corpo da cor”. Aliás, a própria designação “corpo da cor” compreende a ideia de vida e traz implícitas as noções de movimento e mutação.

Fig. 11 e 12 - *B4 Bólide-caixa 4 “Romeu e Julieta”*, 1963.

Fig. 13 e 14 - *B5 Bólide-caixa 5 “Ideal”*, 1963; e detalhe.

A oscilação e o movimento das formas, oferecidos pela estrutura dos Bólides, tiram o privilégio da “visão total da obra”⁸⁸. O movimento deflagra as relações entre os elementos significativos da peça: tempo, espaço, estrutura, cor, de modo que o Bólide não é visto

⁸⁷ Os Bólides foram classificados com números e subdivisões referentes ao tipo de material utilizado. O primeiro algarismo sinaliza a sequência geral, o segundo diferencia os Bólides da mesma espécie. Assim, por exemplo, a peça em homenagem a Piet Mondrian, sendo a décima sétima na lista dos Bólides e a quinta na lista dos Bólides-vidro, é nomeada *B17 Bólide-vidro 5 “Homenagem a Mondrian”*.

⁸⁸ OITICICA, Hélio. Os “Bólides” e o sistema espacial que neles se revela (08 jun. 1964 a 01 jul. 1964), *PHO*, doc. nº. 0001/64, p. 1.

“assim” ou de “outro modo” mas totalmente, segundo a intuição do espectador no deslocamento a que é levado na estrutura, nem “dentro”, nem “fora” (esses elementos existem em detalhe, mas não interessam na consideração virtual da obra) mas no “todo” da obra.⁸⁹

Portanto, a apreensão do Bólido está em constante andamento e não se fixa num só ponto. O “objeto” não é um resultado, mas, antes, um processo cuja aparência é sempre relativa.

O advento do Bólido revela um novo sentido espacial ao artista, no qual o movimento é o “princípio formal-estrutural”⁹⁰. É como se a mobilidade das estruturas do “objeto” materializasse a possibilidade de existência da forma a partir de mudanças, impermanências e contingências. Essas características, por sua vez, tornando possíveis contínuas alterações, configurariam uma forma avessa à fixidez, que se mantém aberta ao espaço-tempo da experiência. A forma artística torna-se, portanto, passível de atualização e fundida às experiências do sujeito⁹¹. Essas ideias, logicamente, fazem oposição a uma obra finalizada e à perpetuação dos gêneros artísticos tradicionais (e inclusive a diferentes instâncias do sistema que os legitima).

Sejam definidas pelo vazio ou por planos geométricos irregulares, as partes “internas”⁹² dos quatro primeiros Bólides não são inertes. Pelo contrário, em seus movimentos, desencadeiam uma agitação desde o âmago da peça. Mas, enquanto as caixas das quatro primeiras peças podem ser totalmente desvendadas, as de *B5* e *B6* não revelam os seus “interiores”. Nestas, a mobilidade das estruturas opera o deslocamento de blocos maciços que, se comparados com os planos facetados das peças antecessoras, atestam maior coesão ao “corpo da cor”. Os semblantes homogêneos da quinta e da sexta peças assemelham-se a uma grande massa de cor, sólida. Com efeito, alguns anos depois de sua criação, Oiticica define essas caixas como “uma forma de concretizar a *massa-pigmento* de uma forma nova extra-pintura”⁹³.

⁸⁹ Ibid., loc. cit.

⁹⁰ Ibid., loc. cit.

⁹¹ Essa concepção, passando pelo movimento do corpo e pela transformação do ambiente, está na base de outras ordens propositivas de Oiticica, como os Parangolé e as Manifestações ambientais, que serão analisadas no capítulo seguinte.

⁹² Tendo em vista que os Bólides não são concebidos a partir de uma perspectiva única (frontal, lateral etc.), as noções de interno/externo ou interior/exterior também não são totalmente adequadas. Contudo, elas são utilizadas neste texto para fins explicativos, sempre entre aspas, para lembrar a fragilidade de suas significações.

⁹³ OITICICA, Hélio. Texto datilografado (01 jan. 1980), *AHO*, doc. nº. 0030/80 (grifo nosso).

Fig. 15 - B6 Bólido-caixa 6, 1963.

Fig. 16 e 17 - B7 Bólido-vidro 7, 1963.

As peças que sucedem o primeiro grupo de caixas (*B1-B6*) – a partir do *B7 Bólido-vidro 01*, ainda de 1963 (fig. 16 e 17) – combinam novas qualidades físicas da cor com elementos emprestados do meio social. A cor aparece agora não somente pintada, mas também como pigmentos em pó, terra, tijolo macetado e líquidos coloridos, e se junta com potes plásticos, recipientes de vidro, espelhos, tecidos etc. É nessa condição que o Bólido recebe a designação de “transobjeto”. É necessário então observar que o fato desse termo aparecer concomitantemente ao surgimento das peças que trazem apropriações de elementos e objetos já existentes indica a necessidade de Oiticica demarcá-las conceitualmente, distinguindo-as das anteriores, as primeiras caixas⁹⁴. Não obstante tal distinção, as estruturas dos transobjetos permanecem suscetíveis ao manuseio e os primeiros exemplares se desenvolvem ainda em torno da cor.

A maneira como a cor se mostra nos primeiros transobjetos (a saber: *B7, B8, B12 e B15*), através da transparência do vidro, chama a atenção quando cotejada ao modo com que ela aparece nos primeiros Bólides-caixa. Por exemplo, se comparado com o *B6 Bólido-caixa 06*, o *B7* traz à tona a solidez do corpo da cor apenas sinalizada na caixa que o antecede. O recipiente límpido que compõe o transobjeto *B7*, e que vai se repetir nos outros já mencionados, possui forma neutra, comum, que não atrai em nada a atenção para si, mas deflagra a possibilidade real da cor apresentar-se em sua solidez e imponderabilidade formal. Assim, a passagem do *B6*, Bólido-caixa, ao *B7*, Bólido-vidro/transobjeto, ocorre como se Oiticica tirasse a “casca” externa da caixa e revestisse o seu interior por um invólucro transparente, tornando evidente a materialidade da cor (fig. 15, 16 e 17). Em outras palavras, a suposta existência de um volume saturado de cor, que nos primeiros Bólides-caixa é fruto de uma interpretação (posto que, de fato, são compostos de planos e blocos apenas revestidos de

⁹⁴ O procedimento construtivo que faz uso de apropriações e a especificidade conceitual dos transobjetos são temas a serem abordados no capítulo seguinte. Neste capítulo, são analisadas exclusivamente as relações que os transobjetos estabelecem com a “matéria da cor”.

cor), mostra-se fisicamente verdadeira nos Bólides-vidro (visto que estes são saturados, invadidos, plenamente ocupados por um conteúdo cromático).

Passando à análise do *B8 Bólido-vidro 2*, percebe-se uma espécie de integração das ideias então existentes, já que a sua estrutura põe em simultaneidade a caixa de madeira presente nos Bólides-caixa e o vidro transparente encontrado no Bólido-vidro (fig. 18). Assim, o *B8* oferece à manipulação um cubo de cor (a caixa) e também o que seria o seu conteúdo (o pigmento em pó). No manuseio dessa peça, a caixa pode ser deslocada para baixo e ocupar o espaço reservado dentro do vidro (fig. 19). O movimento de alternância entre a parte superior e a inferior do *B8* configura um percurso que alude a um processo de transmutação da cor: ora cor pintada e cor em pó se fundem, ora se dissociam. Nessa peça, a cor assume simultaneamente diferentes estados físicos e se revela como processo contínuo de mudança, que não cessa e nem registra seu ponto inicial; é um decurso sem começo e fim. As graduações tonais que apresenta – amarelo escuro, laranja, vermelho e *pink* – conferem dinamismo e continuidade a tal processo, registrando mesmo as possíveis mudanças sofridas.

Fig. 18 - *B8 Bólido-vidro 2*, 1963-64.

Fig. 19 - *B8*.

Uma transformação que se faz ininterruptamente também evidencia os lados precário e passageiro das coisas. Para Nuno Ramos⁹⁵ são estes os dois atributos que caracterizam as escolhas cromáticas de Oiticica. Na interpretação de Ramos, o nosso artista “quase sempre utiliza tons e matizes, e não cores puras. Há nessa escolha”, diz ele,

um amor pelo intermediário, pelo que é provisório, que serve de ponto de partida, intensificando-se até o absoluto. Este assalto à idealidade pelo que é passageiro e banal [...] é decisivo em seu trabalho. O amor aos matizes e tons, à gradação de cores intermediárias, certamente provém daí.⁹⁶

⁹⁵ RAMOS, Nuno. À espera de um sol interno. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 jul. 2001. Caderno Idéias, p. 4-6.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 5.

A simultaneidade de diferentes matizes e estados físicos, ou então a contínua mutabilidade, está provavelmente presente na maior parte dos Bólides relacionados com o “corpo da cor” (*B1-B20*).

Depois de aparecer de maneira solta, em pó, a cor no *B9 Bólido-vidro 7* parece voltar a uma estrutura rígida; aparece pintada sobre madeira. Contudo, em virtude não apenas da mobilidade estrutural dessa peça, mas também da presença do espelho, o *B9* se mantém aberto ao entorno e às mudanças dele provenientes (fig. 20). O espelho incrustado no seu interior é um bom indício de que o “objeto” avança na direção de espaços que transcendem seus próprios limites físicos. A superfície refletora então parece cumprir duas funções: por um lado, reverbera o amarelo que a envolve, por outro, absorve o entorno e incorpora ininterruptamente novos elementos à peça, alterando de modo contínuo as relações desta com o ambiente – e vice-versa (fig. 21 e 22). Entende-se que o fato de o *B9* dar privilégio ao sentido visual da cor (espelho) reforça a preocupação do artista com a totalidade do “objeto”.

Fig. 20 - *B9 Bólido-caixa 7*, 1964.

Fig. 21 e 22 - *B9* e moradores do morro da Mangueira.

O espelho também está presente em outra peça, *B13 Bólido-caixa 10*, do mesmo ano⁹⁷. Nesta, porém, devido à sua disposição na estrutura da peça, o espelho dá à forma a perspectiva de um abismo. Três retângulos em tamanhos diferentes compõem o *B13*; os dois menores se encaixam em faces opostas ao maior, que, por sua vez, ocupa o eixo da peça (fig. 23). O retângulo de tamanho médio, cujas faces internas possuem tons escuros de amarelo, se parece com um túnel quadrangular em cujo fundo está o espelho, que ecoa as cores e projeta a forma em profundidade (fig. 24). Os espelhos presentes no interior dos Bólides, para Mário Pedrosa⁹⁸, se relacionam a “novas dimensões espaciais internas [...]”. O artista se vê agora,

⁹⁷ O espelho volta a aparecer no Para-bólido, de 1979, que será visto no último capítulo.

⁹⁸ PEDROSA, Mário. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In: _____. *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. Organizado por Otília Arantes. São Paulo: EDUSP, 2004, p. 355-360. (Originalmente publicado em *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26 jun. 1966).

pela primeira vez, em face de outra realidade, o mundo da consciência, dos estados de alma”⁹⁹.

Fig. 23 - B13 Bólido-caixa 10, 1964.

Fig. 24 - B13.

No B9 e no B13, a presença do espelho faz com que a cor extravase os limites da forma, ao passo que no B10 Bólido-caixa 8 e no B15 Bólido-vidro 4 essa extrapolação fica a cargo da tela. Num rápido olhar, o B10 se caracterizaria principalmente por dois blocos fechados, móveis e sólidos de cor (fig. 25). Porém, na medida em que a “inspeção desta estrutura”¹⁰⁰ prossegue, uma tela transparente e colorida, uma espécie de véu translúcido e impregnado de cor, parece surgir do seu seio através de uma fresta (fig. 26). Bastaria essa nesga pela qual escapa a tela para colocar em xeque o hermetismo da forma retangular. A cor, de natureza imponderável, não se contém nos limites da forma, desgarra-se da parte central e, com a tela, faz o “objeto” acenar a novos ambientes, conferindo um aspecto volátil e até mesmo um caráter incoercível à forma artística.

Fig. 25 - B10 Bólido-caixa 8, 1964.

Fig. 26 - B10.

⁹⁹ Ibid., p. 357.

¹⁰⁰ Oitica também se refere aos Bólidos como “estruturas de inspeção”. Cf. OITICICA, Hélio. Ivan Cardoso entrevista Hélio Oitica (jan. 1979), AHO, doc. n°. 2555/79.

Também no *B15*, após preencher o pote até a extremidade, a cor esvai-se impregnada na tela, procurando transgredir delimitações preexistentes (fig. 27). Na interpretação de Paula Braga, o *B15* sugere a ideia de explosão: “um pedaço de gaze irrompe do recipiente de vidro que contém terra vermelha, como uma chama alimentada pela cor vermelha subjacente, ou um pavio pronto para ser aceso e estourar toda a peça”¹⁰¹.

Fig. 27 - *B15 Bólido-vidro 4*, 1964.

Nos Bólides, o aspecto volátil, a aparência translúcida e as bordas aeriformes que a cor adquire quando aparece, por exemplo, impregnada em materiais como a gaze ou a tela de arame aludem à possibilidade de liberar a estrutura do “objeto” de peso, permitindo que este se mescle com o ambiente, qual fosse uma nuvem que borra a visão¹⁰². Ao tirar a nitidez dos contornos físicos do “objeto”, seja das bordas de madeira, seja das de vidro, a trama da tela indicaria, num sentido metafórico, a intersecção do Bólido com o espaço circundante. Ela remeteria a uma continuação entre espaços até então separados, uma espécie de passagem e ao mesmo tempo de ligação entre supostas polaridades. Estaria nela concentrada a associação entre termos ainda dicotômicos: subjetividade/instância social. Ao indicar a intersecção do

¹⁰¹ BRAGA, Paula. *Hélio Oiticica: Nietzsche's Übermensch in the Brazilian slums*. 2001. Dissertação (Mestrado em Artes) – University of Illinois, Urbana-Champaign, 2001, p. 16 (tradução nossa). No original lê-se: “[...] a piece of gauze bursts out of the glass bottle that contains red soil, like a flame fueled by the red color underneath or a wick, ready to be lit and to detonate the whole piece”.

¹⁰² Cabe transcrever aqui uma passagem do texto de Suzana Vaz sobre a ideia de “abolição de peso” transmitida pelo Parangolé quando o participante se movimenta com ele. Suzana Vaz observa que tal ideia, equiparável a um “voo”, insere-se “num simbolismo ascensional de difusão universal que expressa dois propósitos ‘transcendência e liberdade’”. VAZ, Suzana. HO|ME: Hélio Oiticica e Mircéa Eliade. In: BRAGA (Org.), op. cit., 2008, p. 78. Citando Mircéa Eliade, Suzana Vaz registra: “o simbolismo de ascensão refere-se sempre à saída de uma situação que se tornou ‘fechada’ ou ‘petrificada’, à ruptura de plano que torna possível passar de um modo de ser para outro – em suma, liberdade ‘de movimento’, liberdade para mudar de situação, para abolir um sistema condicionante”. ELIADE, M. *Myths, dreams and mysteries*. London: Harvill Press, 1960, p. 118-119 (originalmente publicado como: *Mythes Rêves et Mystères*. Paris: Librarire Gallimard, 1957), apud VAZ, Suzana, op. cit., loc. cit. Entende-se que essa mesma alusão à liberdade e à transcendência, mencionada por Suzana Vaz a respeito dos Parangolés, está presente na tela, que, nesses Bólides (*B10* e *B15*, por exemplo), rompe com os limites da forma como algo previamente delimitado e fechado a mudanças.

“objeto” com o ambiente, a trama da tela testemunharia a intenção dos Bólides de amenizar separações estanques entre os espaços individual (“obra”) e coletivo (o espaço circundante)¹⁰³. De diferentes maneiras, o tramado da tela ou as suas propriedades translúcidas vão reaparecer como material de construção em boa parte das proposições de Oiticica, no Bólide-cama, no Bólide-Ninhos¹⁰⁴, nos Parangolés da década de 1970, na proposição *Rijanviera*¹⁰⁵, entre outras. Em todas elas, pode-se dizer que a presença da trama (de fios antes soltos) problematiza, enfatizando, a reunião de dois espaços originalmente separados, seja o corpo e o ambiente, seja o espaço individual e o público.

Fig. 28 e 29 - B14 Bólide-caixa 11, 1964.

O B14 Bólide-caixa 11, enquanto “fechado”, relembra as estruturas de B1, B2, e B5. Contudo, ao ser “aberto”, seus compartimentos não estabelecem mais separações estanques

¹⁰³ É interessante notar as conotações que a trama assume na interpretação que Paula Braga faz da obra de Oiticica: “A trama, seja como material de ninhos ou como estrutura que conecta e intercepta os pensadores citados nos textos de Oiticica, é um espaço mágico de gestação. [...] É a partir da trama de inventores, dos pontos de intersecção dos fios deixados soltos em movimento por muitos artistas e filósofos, dos planos que flutuam e sobrepõem-se por alguns instantes, que surge a invenção de Hélio Oiticica”. BRAGA, op. cit., 2007, p. 102-103.

¹⁰⁴ O Bólide-cama e o Bólide-Ninhos serão abordados no último capítulo.

¹⁰⁵ *Rijanviera PN27* é realizada no Café des Arts do Hotel Méridien do Rio de Janeiro, em julho de 1979. Trata-se de um ambiente penetrável, montado com painéis translúcidos, de náilon, que apenas sugestionam cores. Há labirintos com água corrente no interior, rodeados por pedras e asfalto da Avenida Presidente Vargas, e espaços em que pendem, desde o teto, fios de náilon soltos, nos quais as pessoas, ao passar, se enroscam. No ambiente toca samba e Jimi Hendrix. Celso Favaretto, a respeito dessa experiência, propõe uma relação entre as transparências dos painéis de náilon e o procedimento *retard* de Marcel Duchamp, que problematiza as noções de figura e fundo: “[...] a reminiscência de Duchamp no *Grande Vidro*: para desmontar um problema pictórico básico, a relação de forma e fundo, Duchamp projeta a perspectiva na superfície do vidro. Com isso, suprime a relação figura-fundo, enquanto produz efeito de profundidade, pois as figuras, suspensas no ar, transparentes, participam no ambiente: a ‘pintura no vidro’ deixa de ser pintura (Duchamp denomina esse procedimento *retard*). O *retard* é uma passagem, que se modifica de espaço a outro, dependendo da situação (das interferências acidentais). Não é descabido pensar que as transparências de Oiticica funcionam como o *retard* duchampiano: as cortinas de náilon impedem que o participante da ação ambiental divise um além da passagem como lugar promissor de outras experiências: enovelado nos fios, ele tem na passagem a experiência por excelência; liberto da camada de fios, entra no vazio, que nada lhe dá senão o estar: fica, assim, suspenso no ar”. FAVARETTO, Celso Fernando. *A invenção de Hélio Oiticica* (1992). São Paulo: EDUSP, 2000, p. 220.

como aquelas, são maleáveis e difusos (fig. 28 e 29). O “interior” do *B14* permanece vivo mas perde sua forma geometricamente planejada e mostra organicidade. O plástico transparente que traz é elemento novo nos Bólides e, embora seja flexível como a tela, sua aparência brilhosa se afeiçoa mais à de um líquido. A estrutura do “objeto” adquire maior vazão, avançando decididamente na direção do espaço circundante.

A cor aparece em estado líquido pela primeira vez no *B17 Bólido-vidro 5 “Homenagem a Mondrian”*¹⁰⁶. Os tecidos que saem do gargalo do recipiente se expandem com mais convicção que as tênues nuvens que saem do pó: a partir da água a cor parece ferver e borbulhar (fig. 30, 31 e 32). No *B17*, a retenção do líquido no recipiente de vidro contrasta com a efusão desvairada dos tecidos multicoloridos, revelando um diálogo tenso entre dois momentos antagônicos da forma e da cor. De um lado, a forma repousa no recipiente, de outro, resiste à acomodação. Ora a cor se estabiliza no líquido, ora foge nos tecidos.

Fig. 30, 31 e 32 - *B17 Bólido-vidro 5 “Homenagem a Mondrian”*, 1965.

A tensão que o *B17* explicita permeia em diferentes graus a maior parte do conjunto de Bólides cujo referente é a cor. O jogo de mutação da cor por diferentes estados, o desafio de apreendê-la numa forma e, junto a isso, a potência que ela revela nesse conjunto geram um movimento pendular que vai, numa crescente, da acomodação à dissipação da forma, da estabilidade à perturbação. Esse caráter tenso revela para Oiticica a ausência de limites da forma artística; sua condição de algo precário e inapreensível estaticamente. Ainda em 1961, Oiticica registra:

[s]ó assim, consigo entender a eternidade que há nas formas de arte; sua renovação constante, sua imperecibilidade, vêm desse caráter de “inapreensibilidade”; a forma artística não é óbvia, estática no espaço e no tempo, mas móvel, eternamente móvel, cambiante.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Em 1979, Oiticica registra: “[o *B17*] é uma homenagem a Mondrian, porque eu uso as três cores primárias, mas de uma maneira totalmente diferente de Mondrian; isto é, amarelo, azul e vermelho. Na realidade, a água é amarela, a tela azul você pode manipular por cima do vidro com água amarela; ela na realidade tem assim uma monumentalidade horizontal-vertical e ao mesmo tempo não horizontal-vertical que é muito mondrianesco”. OITICICA, Hélio. Ivan Cardoso entrevista Hélio Oiticica, *AHO*, doc. nº. 2555/79.

¹⁰⁷ Id., sem título (21 jan. 1961). In: _____. *AGL*, p. 26.

E em 1962, anota: “uma arte baseada nas transformações estruturais está sempre em oposição ao estado passivo do suporte, sendo que o conflito chega ao ponto de não permitir a sua evolução sem que seja resolvido.”¹⁰⁸

Percebe-se na estrutura dos Bólides analisados que a irresolução da forma, evidenciada por meio do “corpo da cor”, revela inquietações e a busca por uma experiência artística que não esteja subordinada a modelos e padrões formais, culturais e ideológicos. A “busca do inapreensível” é responsável por descortinar uma experiência artística capaz de validar-se continuamente na realidade com a qual se relaciona. No diálogo entre os princípios formais construtivistas, dos quais a produção de Oiticica partira, e o ambiente local, essa obra encontra possibilidades de superar os limites formais do objeto de arte e ganha força (estética) para instaurar a experiência artística a partir de um conteúdo que “nasce simultaneamente no movimento criativo, com a obra”¹⁰⁹. Daí entende-se que, ao conceber a arte a partir de movimentos criativos e não meramente da superposição de conteúdos, formas e interpretações, Oiticica demonstra disposição para engendrar uma experiência artística autônoma e participar ativamente da construção de uma cultura que se encontra em processo de formação – ideias que serão abordadas nos próximos capítulos.

Fig. 33 - Luiza com B17 Bólido-vidro 5 “Homenagem a Mondrian”, 1965. (AHO, doc. n.º. 2208/sd).

¹⁰⁸ Id., Suporte (6 fev. 1962). In: _____. *AGL*, p. 38. Vale ressaltar que o suporte ao qual o artista se refere, entretanto, não é apenas o “suporte físico (mural, tela etc.), mas essencialmente o suporte expressão [...]”. Ibid., loc. cit.

¹⁰⁹ Id., Notas de 7 set. 1960. In: _____. *AGL*, p. 22. “Esse toque do artista na matéria não é superposição. O artista não superpõe, subjetivamente, conteúdos, que dessa maneira seriam falsos. Na dialogação do artista com a matéria, fica o seu movimento criativo, e é daí que se pode dizer que nasce um conteúdo; conteúdo indeterminado, informulado. Esse processo não é também uma ‘transformação’, pois transformação implica transformar algo em alguma coisa, transformar algo plasticamente; mas esse ‘algo’ não existe antes, e sim nasce simultaneamente no movimento criativo, com a obra”. Ibid., loc. cit.

A partir da metade da década de 1960 a linguagem dos Bólides sofre mudanças e a cor, que conduziu o percurso de Oiticica desde o final da década de 1950, não obstante desempenhe uma função, é deslocada de seu papel central. Na medida em que diferentes elementos e objetos do mundo (tais como o espelho e os frascos de vidro que compõem *B9*, *B13* e *B17*, por exemplo) incorporam-se ao “objeto”, eles adquirem cada vez mais valor estrutural, semântico e conceitual. Oiticica reconhece que os Bólides – mesmo aqueles cujo referente é a cor – lhe possibilitam “experiências mais livres, em certo sentido uma afloração”¹¹⁰ às coisas do mundo. Na perspectiva de Luciano Figueiredo, a variedade de formas e materiais que passam a integrar os Bólides leva Oiticica “mais e mais a considerar as possibilidades das formas prontas que encontra”¹¹¹.

Nesse direcionamento, nota-se que a partir mais ou menos do *B21 Bólido-vidro 9* “*Homenagem a Pierre Restany*”¹¹² (fig. 34), outros materiais (nesse caso, as garrafas) sobressaem às questões acerca da cor. Esta não se assume como um “corpo” nem passa por diferentes estados físicos. Todavia, a peça também não se reduz a duas meras garrafas. Há por certo uma estranheza, um “objeto” que se define por exclusão: não é manifestação da cor, não são apenas garrafas. O mesmo sucede com o *B22*, mas com variação da cor da água, neste último, mais vívida (fig. 35). O *B21* e o *B22* parecem se situar numa zona de transição da ordem dos Bólides: do “corpo palpável da cor” à virtude sintática e semântica de outros elementos.

Fig. 34 - *B21 Bólido-vidro 9*
“*Homenagem a Pierre Restany*”, 1965.

Fig. 35 - *B22 Bólido-vidro 10*
Gemini 1 “*Homenagem a Malevich*”, 1965.

¹¹⁰ Id., Texto manuscrito (14 jun. 1966), *AHO*, doc. n.º. 0247/66, p. 2.

¹¹¹ FIGUEIREDO, Luciano. ‘The world is the museum’: appropriation and transformation in the work of Hélio Oiticica. In: RAMÍREZ (Org.), op. cit., p. 107.

¹¹² A imagem do *B21* apresentada em seguida, proveniente do catálogo da exposição de Houston, mostra o líquido do *B21* em tons pardos. Porém, na listagem de Oiticica, consta que seu conteúdo é “água vermelha”. Cf. OITICICA, Hélio. Lista de Bólides, *AHO*, doc. n.º. 1505/sd, p. 1.

Também no *B25 Bólido-caixa 14 variação do B1* a preocupação dominante não está na cor e, se ele for cotejado com peças anteriores, ainda uma outra distinção chama a atenção: o material de seu interior não está disponível ao manuseio, mas protegido entre duas lâminas de vidro (fig. 36 e 37). Mesmo assim, a despeito dessas diferenças, o *B25* é designado “*variação do B1 (Bólido-caixa 1)*”¹¹³. É certo que as estruturas cúbicas de ambos (*B1* e *B25*) se assemelham, mas até mesmo um breve olhar pode acusar que são concebidos a partir de preocupações distintas. Poderia se entender então que, ao revisitar o primeiro exemplar dessa ordem propositiva (“*variação do B1*”), Oiticica atualiza – *variando* – as relações do “objeto” com a realidade de que faz parte.

Fig. 36 e 37 - *B25 Bólido-caixa 14 “variação do B1”*, 1965-66.

Fig. 38 e 39 - *B29 Bólido-caixa 16 variação do B1*, 1965-66.

¹¹³ A primeira peça cujo título traz a extensão “*variação do Bólido-caixa 1*” é o *B24 Bólido-caixa 13*, do mesmo ano do *B25*, supracitado. Contudo, até o término deste estudo, a imagem do *B24* não foi obtida, optando-se por analisar o *B25*. Na listagem datilografada pelo artista, o *B24* está assim descrito: “*variação Bolcaixa 1 – caixa-portas vidro*”. Além deste e do *B25*, são variações do *B1* o *B28 Bólido-caixa 15*, o *B29 Bólido-caixa 16* (fig. 38 e 39) e o *B30 Bólido-caixa 17*, todos datados de 1965-66. OITICICA, Hélio. Lista de Bólides, *AHO*, doc. nº. 1505/sd, p. 1.

A partir dessas últimas peças evocadas (B21, B29) até aproximadamente 1967, percebe-se que o Bólido é integrado por materiais de qualidade precária, tais como conchas, brita e carvão, ou, por vezes, refugos da indústria, como os flocos de espuma, o plástico e o arame¹¹⁴. Deve-se notar porém que, embora a cor (como “corpo”) passe a não mais predominar na constituição dos Bólides – e mesmo na obra de Oiticica como um todo¹¹⁵ –, em 1979, no projeto do Para-bólido¹¹⁶, ela incide como elemento constitutivo do Bólido. Nessa ocasião o seu aparecimento não representa uma retomada de questões presentes nos anos 1960 (“corpo da cor”, transcendência dos limites da forma etc.), mas surge atrelada ao programa in progress INVENÇÃO DA COR, no qual Oiticica vincula uma nova descoberta da cor à descoberta do espaço público e urbano – como procurar-se-á demonstrar na última seção deste texto.

Por fim, conclui-se que a cor imprime nos primeiros Bólides aqui analisados uma noção de expansão dos limites artísticos (formais e conceituais) que vai se manter ao longo de todo o decurso dessa ordem propositiva. Tal noção, de fato, concerne à própria constituição (aberta) dessa ordem.

¹¹⁴ A análise da produção desse período será realizada no próximo capítulo.

¹¹⁵ Cabe aqui registrar que, em 1968, ao ser indagado sobre a função da cor na sua obra, Oiticica responde: “A cor é um elemento tão relativo quanto as sensações e vivências humanas; houve uma época em que para mim representava o ‘mundo’ de vivências, isto é, constituía-se como ‘problema’; mas, há muito, tornou-se coisa passada como tal, para constituir-se um grão de areia; hoje, para mim, descobri, meus cabelos constituem-se num ‘mundo’ e num ‘problema’, que há milênios em vivência o era o da cor [...] coisas mais importantes emergiram, como a vida nela mesma”. OITICICA, Hélio. Respostas do questionário “A criação plástica em questão”. *Revista da Editora Vozes, PHO*, doc. nº. 0159/68, p. 2.

¹¹⁶ Cf. id., O Para-bólido (19 maio 1979), *AHO*, doc. nº. 1459/79. Ver também: id., TRANSCRIÇÃO DE INDEX CARD – O PARA-BÓLIDE, *AHO*, doc. nº. 1845/78, p. 14.

3 Programa ambiental

“Não há maneira mais segura de afastar o mundo nem
modo mais seguro de enlaçá-lo do que a arte.”

*Goethe**

*(entrada no diário de Hélio Oiticica de 2 dez. 1960. In: _____. *AGL*, p. 24)

3.1 A inscrição do “transobjeto”

Nos textos de Oiticica, o termo “transobjeto” surge para designar os “objetos” construídos com materiais preexistentes. Em outubro de 1963, registra:

a necessidade de dar à cor uma nova estrutura, de dar-lhe “corpo” levou-me às mais inesperadas consequências, assim como o desenvolvimento dos Bólides opacos [caixas pintadas] aos transparentes [com potes de vidro], onde a cor não se apresenta nas técnicas a óleo e a cola, mas no seu estado pigmentar [...]. Aí, a cuba de vidro que contém a cor poderia ser chamada de objeto pré-moldado, visto já estar pronta de antemão. O que faço ao transformá-lo numa obra não é a simples “lirificação” do objeto, ou situá-lo fora do cotidiano, mas incorporá-lo a uma idéia, fazê-lo parte da gênese da obra, tomando ele assim um caráter transcendental, visto participar de uma idéia universal sem perder a sua estrutura anterior. *Daí a designação de “transobjeto” adequada à experiência.*¹¹⁷

Seguindo essa definição, sabe-se que o primeiro exemplar de transobjeto é o *B7 Bólido-vidro* 7, de 1963, visto que é o primeiro a operar a apropriação de um material “pronto de antemão” (a cuba de vidro). A partir disso, é lícito compreender que os transobjetos se estruturam tanto como o “corpo da cor” (por exemplo: *B7, B8, B9, B12, B17* etc.) quanto com base em outros elementos – que serão abordadas adiante¹¹⁸.

Em relação às primeiras peças do tipo caixa (grupo *B1-B6*), o transobjeto apresenta especificidades estruturais e conceituais. Enquanto aquelas resultam integralmente do processo de manufatura do artista, neste a gênese da obra ocorre simultaneamente à incorporação de um objeto já existente, necessário à sua estruturação. Nessa nova configuração, as instâncias objetiva e subjetiva da criação são abordadas numa outra chave: há como que uma intersecção da esfera individual (presente na “súbita identificação” de um objeto preexistente) e da esfera social (de onde o objeto identificado provém).

Nas estruturas totalmente feitas por mim há uma vontade de objetivar uma concepção estrutural, que só se realiza ao se concretizar pela “feitura da obra”, já nos “transobjetos” há a súbita identificação dessa concepção subjetiva com o objeto já existente como necessário à estrutura da obra, que na sua condição de objeto, oposto ao sujeito, já o deixa de ser no momento da identificação, porque na verdade já existia implícito na idéia.¹¹⁹

¹¹⁷ OITICICA, Hélio. Bólides (29 out. 1963). In: _____. *AGL*, p. 63 (grifo nosso).

¹¹⁸ Deve-se registrar que o termo “transobjeto” não tarda a desaparecer do vocabulário de Oiticica. Já nos textos de 1965 essas experiências passam a ser chamadas simplesmente de Bólides. Entretanto, nesta pesquisa, o termo “transobjeto” é utilizado em menção a um procedimento construtivo comum em certos Bólides. Celso Favaretto destaca que o termo é cunhado em vista de ressaltar o caráter operatório dos Bólides, suas qualidades como objetos especiais, nos quais importa o caráter de signo e não de obra-objeto: “os *Bólides* são ‘transobjetos’: objetos marejados pela transcendência”. FAVARETTO, op. cit., p. 92. No entendimento de Lisette Lagnado, o termo surge em ressonância à já mencionada “Teoria do não-objeto”, de Gullar. Cf. DWEK, op. cit., v. 2, p. 29. Para Paula Braga, finalmente, o termo é cunhado para assegurar a distinção em relação a outro termo contemporâneo: *found object*. Cf. BRAGA, op. cit., 2001, p. 14.

¹¹⁹ OITICICA, Hélio. Bólides. In: _____. *AGL*, p. 65.

Os materiais que integram os transobjetos adquirem uma “estrutura autônoma”¹²⁰ em relação ao condicionamento utilitário a que estariam submetidos. Os potes de vidro, por exemplo, ainda servem para acondicionar algo, mas agora recebem substâncias de qualidade sensorial: pigmentos em pó, terra, líquidos, tecidos transparentes etc. Ou, a bacia que outrora comportaria água e seria útil à limpeza, uma vez identificada como parte constituinte do transobjeto, apresenta terra para ser manipulada e se presta mais a sujar (por exemplo, *B34 Bólido-bacia 1 cavar*, de 1966) (fig. 40 e 41). De acordo com Antonio Cícero, nos transobjetos, os mais variados materiais (plástico, panos, esteiras, cordas etc.) “parecem se esquecer do sentido de suas individualidades originais ao se refundirem na totalidade da obra”¹²¹.

Há então um deslocamento da funcionalidade social dos objetos que passam a integrar um transobjeto, sem desativar, contudo, certas funções práticas já existentes. Os transobjetos são o “começo da percepção das qualidades específicas dos objetos, só que aqui, evidentemente, trata-se de despir êsses objetos existentes, úteis ou não, de suas qualidades conotativas, para deixá-lo [*sic.*] na sua pureza primitiva”¹²².

Fig. 40 - *B34 Bólido-bacia 1 cavar*, 1966.

Fig. 41 - Zeni com *B34* (AHO, doc. nº. 2205/sd).

Sônia Salzstein aponta que os materiais integrantes dos transobjetos são em geral “impregnados da noção de uso e circulação social”. Tais elementos, como frascos de vidro, bacias plásticas etc., “já processados no comércio das trocas sociais”, trazem agregada “uma espécie de mais-valia do processo cultural”¹²³. Para a autora, a inscrição do transobjeto decorre justamente de uma ação transformadora sobre esses objetos, “decompondo-os analiticamente, atingindo-os em suas estruturas funcionais mais secretas, e depois, refazendo-

¹²⁰ Id., Posição e programa. In: _____. *AGL*, p. 77.

¹²¹ CÍCERO, Antonio. O Parangolé. In: _____. *O mundo desde o fim*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995, p. 186.

¹²² OITICICA, Hélio. Texto datilografado (19 set. 1963), *PHO*, doc. nº. 0007/63, p. 1.

¹²³ SALZSTEIN, op. cit., p. 156-157.

os sem cessar segundo novas prerrogativas da subjetividade [...]”¹²⁴. Nessas peças, o que conta é a possibilidade contínua de novos agrupamentos, ou “a sintaxe que os [as] associa segundo novos critérios, desatrelados da rede ordenada dos encadeamentos dos objetos sociais”¹²⁵. A autora acrescenta:

[a]preender estes objetos em sua sintaxe é também exauri-los um a um, num gesto que supõe, ao mesmo tempo, a autonomia estética e a finitude social da esfera da subjetividade, que assim se apresenta num contínuo (e ambíguo) processo de extroversão e adaptação à sua contingência social. A sintaxe é, portanto, aquilo que não nos deixa esquecer a materialidade social dos objetos, mas também aquilo que emancipa estes objetos da alienação inerente à sua genealogia social.¹²⁶

Nesse direcionamento, entende-se que o transobjeto, ao mesmo tempo em que se inscreve na esfera social, subverte as relações costumeiras que determinam essa esfera de acordo com os ditames da subjetividade do seu construtor. Por um lado, sua inscrição interfere nos processos de serialização, homogeneização e reiteração aos quais os seus materiais (bacias, garrafas etc.) estariam submetidos e, por outro, instaura as possibilidades criativas do sujeito numa esfera do coletivo, livrando-o dos riscos de cair no solipsismo.

No texto “Bases fundamentais para uma definição do ‘Parangolé’”¹²⁷, nas reflexões acerca de um dos Bólides que usam cuba de vidro, o artista apercebe-se de que os objetos e as coisas já existentes possuem em geral um lado desconhecido, que pode ser revelado no momento da fundação da obra. A partir daí talvez se possa dizer, resumidamente, que o transobjeto torna o conhecido desconhecido, transforma o habitual em estranho, pois, sobretudo, ele acarreta um modo e um meio específicos de se relacionar com o mundo, que tiram certezas, destituem padrões, não se submetem à ordem estabelecida. Ele acarreta um comportamento experimental. A inscrição do transobjeto vislumbra algo além da formação de “objetos” fechados, restritos à particularidade de suas aparências, mas, tomando as “coisas do mundo” em novas estruturas sintáticas, quer conquistar uma percepção livre de hábitos, autônoma nas suas significações, destinada a “adaptar-se, mas também a modificar sua circunstância social”¹²⁸.

Nesse direcionamento, no que concerne à participação, os transobjetos evidenciam uma mudança no tom e no grau do envolvimento do participante se comparados com as primeiras caixas (*B1-B6*). Neles, a manipulação continua sendo requerida, mas a demanda perceptiva e participativa se expande para a articulação de novas sintaxes. A estrutura do

¹²⁴ Ibid., p. 157.

¹²⁵ Ibid., p. 156.

¹²⁶ Ibid., p. 157 e 160.

¹²⁷ OITICICA, Hélio. Bases fundamentais para uma definição de “Parangolé” (nov. 1964). In: _____. *AGL*, p. 65-69.

¹²⁸ SALZSTEIN, op. cit., p. 155.

“objeto” é dinamizada a partir de novas combinações disponíveis ao público e, desse modo, o procedimento torna-se mais relevante que o “objeto” que dele resulta. O transobjeto cria estruturas efêmeras que servem apenas de matrizes operatórias para a produção de outras indefinidas versões, sempre inconclusas, geradoras de outras combinações.

Paula Braga¹²⁹ afirma que os transobjetos resultam de uma “manobra da ‘síntese’”, um procedimento recorrente nas proposições do artista. A “síntese”, basicamente, pode ser entendida “como algo que soma e supera as partes”¹³⁰. A autora observa então que, enquanto no *Projeto cães de caça* (1961) há uma sucessão de elementos (o *Poema enterrado* de Ferreira Gullar, o *Teatro integral* de Reinaldo Jardim e cinco Penetráveis de Oiticica), nos Bólides “a manipulação das partes não está nem em sucessão nem em justaposição: surge a ‘incorporação’ de um objeto a uma idéia, formando um ‘transobjeto’ [...]”¹³¹. As partes que os integram se prestam “à construção de um todo, à fusão/síntese [...] em um novo conhecimento: adjunção. É certo que as partes não desaparecem. Mas o organismo que passam a constituir é elemento novo no mundo”¹³². O termo adjunção, utilizado por Braga, procede das ideias de Bergson¹³³. Para o filósofo, é da junção de fatores preexistentes no mundo em determinada combinação que provém o novo conhecimento; o que equivale a dizer que o conhecimento é invenção de novas e livres combinações de elementos já existentes. Caberia ao artista refazer a organização desses elementos, propondo novas articulações¹³⁴. Nesse sentido, Braga registra: “é na maneira como os fragmentos são misturados, selecionados, que surge o novo conhecimento”¹³⁵.

Na concepção de Oiticica, o novo conhecimento (conhecimento experimental) trazido por um transobjeto se desdobra em todos os níveis: da plasmação do “objeto” às múltiplas participações a que este induz. Nos esclarecimentos do artista consta que a obra já não é o

¹²⁹ BRAGA, op. cit., 2007, p. 72-96.

¹³⁰ Ibid., p. 72. A palavra síntese assume mais de um significado no estudo da autora. Uma outra acepção do termo, válida no caso dos transobjetos, pode ser aqui destacada: “[p]odemos entender a ‘síntese’, em Oiticica, como o ápice concreto de um processo de investigação, que se transforma em ponto de partida para uma nova invenção, tal como a pesquisa sobre a cor dos primeiros anos da década de 1960 transformou-se na invenção dos bólides”. Ibid., p. 50.

¹³¹ Ibid., p. 73.

¹³² Ibid., p. 75.

¹³³ BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

¹³⁴ Cf. ibid. Bergson diz: “[t]oda obra humana que contém uma parte de invenção, todo ato voluntário que contém uma parte de liberdade [...] traz algo de novo para o mundo. Temos aí, é verdade, apenas criações de forma. Como poderiam ser outra coisa? Não somos a própria corrente vital; somos apenas essa corrente já carregada de matéria, isto é, de partes congeladas de sua substância que ela arrasta ao longo de seu percurso. Na composição de uma obra genial assim como em uma simples decisão livre, por mais que tencionemos no mais alto grau a mola de nossa atividade e criemos assim o que nenhuma junção pura e simples de materiais teria podido oferecer [...], nem por isso deixa de haver aqui elementos que preexistem e sobrevivem à sua organização”. Ibid., p. 260-262.

¹³⁵ BRAGA, op. cit., 2007, p. 76.

“objeto” previamente conhecido, mas “uma relação que torna o que era conhecido num novo conhecimento e que resta a ser apreendido”¹³⁶. Há no transobjeto, portanto, além da revelação de um novo saber, um resto “que permanece aberto à imaginação que sobre [ele] se recria”¹³⁷. Assim, o novo conhecimento não se esgota nas articulações que engendram um transobjeto, ou melhor, no âmbito de sua criação, mas desencadeia outras descobertas, para além daquelas reveladas. Um mesmo “objeto” tanto se revela nas prerrogativas trazidas pelo artista como se recria na sua contínua apreensão. Contudo, a relação do participante com a peça não depende de uma apreensão objetiva dos materiais, mas de uma relação objetiva-inventiva, ou “condicionada-incondicionada”¹³⁸; é o participante que dá ênfase àquilo que no transobjeto “permanece aberto à imaginação”¹³⁹. Há nesses “objetos” um viés lúdico e discricionário, presente nas indefinidas combinações que podem surgir conforme a “necessidade criativa latente” e na participação sensorial a que convocam, sendo esses mesmos atributos (o lúdico com seu poder de atração etc.) a força transformadora dos “objetos” de Oiticica.

3.2 Parangolé: Programa ambiental

A ausência de limites da forma, presente na estrutura do “objeto”/Bólido, em certa medida se relaciona a outras experiências da trajetória de Oiticica. Com efeito, sempre sofrendo alterações, essa ideia está na base do Programa ambiental, passando pelas ordens do Parangolé e das Manifestações ambientais¹⁴⁰. No caso do Parangolé, o interesse em configurar estandartes, tendas e capas (que num primeiro momento compõem essa ordem) está nas vivências que, atrelados à dança, eles propiciam, e não nos materiais empregados ou nas suas aparências – por mais significativos que estes possam ser. As capas etc. seriam os instrumentos com os quais se deflagra uma experiência de natureza experimental, relativa à

¹³⁶ OITICICA, Hélio. Bases fundamentais para uma definição de “Parangolé”. In: _____. *AGL*, p. 66.

¹³⁷ *Ibid.*, loc. cit.

¹³⁸ “O que surgirá no contínuo contato espectador-obra estará portanto condicionado ao caráter da obra, em si incondicionada. Há portanto uma relação condicionada-incondicionada na contínua apreensão da obra. Essa relação poder-se-ia constituir numa ‘transobjetividade’ e a obra num ‘transobjeto’ ideal”. *Ibid.*, loc. cit.

¹³⁹ *Ibid.*, loc. cit.

¹⁴⁰ Em 1977, Oiticica enfatiza que os Bólides devem ser compreendidos “como etapas na grande emergência de novas estruturas para além daquelas de representação: [...] etapas estruturais q culminaram nas CAPAS DE PARANGOLÉ e nos PROJETOS AMBIENTAIS (TROPICÁLIA e ÉDEN foram os primeiros) e não [como] uma ‘solução de suporte da representação’ tal como se deu com a produção dos artistas na chamada ‘febre de caixas’ q acometeu cariocas e paulistas nos anos 60 [...]”. *Id.*, Texto realizado a pedido de Daisy Peccinini como contribuição... In: PECCININI (Coord.), op. cit., p. 189-190.

“fundação do objeto plástico”¹⁴¹, que desnuda o fenômeno da criação/invenção (sempre inaugural). Essa experiência é o foco do interesse de Oiticica. O Parangolé

não toma o objeto inteiro, acabado [...], mas procura a estrutura do objeto, os princípios constitutivos dessa estrutura, tenta a fundação objetiva e não a dinamização ou desmonte do objeto.¹⁴²

[O] ato do espectador ao carregar a obra, ou ao dançar ou correr, revela a totalidade expressiva da mesma na sua estrutura: a estrutura atinge aí o máximo de ação própria no sentido do “ato expressivo”.¹⁴³

O ato corporal, em movimento, estrutura a obra, e esta, por conseguinte, é continuamente alterada conforme a experiência. Entende-se que o Parangolé (assim como o Bólido), mais do que criar novos “objetos”, propõe interferências no campo vasto da percepção. Essa compreensão vai ao encontro de colocações de Sônia Salzstein:

a partir dos *Parangolés*, e entre estes e os ambientes e proposições, está em curso uma experiência estética que busca seus motivos antes da hipóstase num objeto qualquer e os Bólides ou outros objetos que então se sucederam não podem ser descritos exclusivamente como fenômenos visuais, pois são inscrições que se acrescentam no horizonte de um projeto estético ampliado, inscrições que desejam brotar num solo imediatamente cultural, do qual a *forma* surgiria ligada de maneira inextricável aos conteúdos “extra-artísticos” da vida.¹⁴⁴

Torna-se claro que, nesse momento do Programa ambiental, a poética de Oiticica intenciona intervir diretamente nas possibilidades perceptivas do sujeito (ou, nas palavras do artista, na “estrutura perceptivo-criativa”¹⁴⁵), excitando-as e alterando os fatores que com elas interagem, por meio de determinados estímulos, tais como o deslocamento da funcionalidade das “coisas do mundo”, a experiência do ritmo, do samba e da dança.

Na trajetória do artista, o Parangolé passa a designar um programa no qual toda a produção daquele momento se insere; passa a ser sinônimo de Programa ambiental. Isto porque é por meio dele que “cor, estruturas, sentido poético, dança, palavra, fotografia” e a ação do participante se fundem, tornam-se indissociáveis uns dos outros, em prol da “totalidade-obra”¹⁴⁶. O ambiental faz uso irrestrito de meios e linguagens e tem ampla abertura às possibilidades participativas do sujeito.

Relacionado à experiência do samba, o Parangolé (ou Programa ambiental) dá ao artista “a exata idéia do que seja a criação pelo ato corporal, a contínua transformabilidade”¹⁴⁷, e igualmente lhe revela o que chama de “‘estar’ das coisas, ou seja, a

¹⁴¹ Id., Bases fundamentais para uma definição do “Parangolé”. In: _____. *AGL*, p. 66.

¹⁴² Ibid., p. 67.

¹⁴³ Id., Anotações sobre o “Parangolé”. In: _____. *AGL*, p. 70.

¹⁴⁴ SALZSTEIN, op. cit., p. 156.

¹⁴⁵ OITICICA, Hélio. Anotações sobre o “Parangolé”. In: _____. *AGL*, p. 72.

¹⁴⁶ Id., Posição e programa (jul. 1966). In: _____. *AGL*, p. 77.

¹⁴⁷ Id., Anotações sobre o “Parangolé” (continuação – abr. 1966). In: _____. *AGL*, p. 75.

expressão estática dos objetos, sua imanência expressiva”¹⁴⁸. Este último aspecto, entretanto, não corresponde à imutabilidade de tais coisas ou objetos, mas, sim, ao espaço objetivo, aos lugares únicos que ocupam.

[A] não-transformabilidade, não está exatamente em “não-transformar-se no espaço e no tempo”, mas na imanência que revela na sua estrutura, fundando no mundo, no espaço objetivo que ocupa, seu lugar único, é isso também uma estrutura-*Parangolé*; não posso considerar hoje o *Parangolé* como uma estrutura transformável-cinética pelo espectador, mas também o seu oposto, ou seja, as coisas, ou melhor, os objetos que *estão* fundem uma relação diferente no espaço objetivo, ou seja, “deslocam” o espaço ambiental das relações óbvias, já conhecidas.¹⁴⁹

A estrutura-*Parangolé*, portanto, ao alterar a faculdade perceptiva como um todo, altera a relação usual das “coisas do mundo” com o ambiente em que se encontram, deslocando-as constantemente de suas referências já conhecidas e então engendrando outras articulações entre elas, o sujeito e o ambiente. Para Oiticica:

[e]stá aí a chave do que será o que chamo de “arte ambiental”: o eternamente móvel, transformável, que se estrutura pelo ato do espectador e o estático, que é também transformável a seu modo, dependendo do ambiente em que esteja participando como estrutura.¹⁵⁰

3.2.1 *Estar*

Por volta de 1965, o Bólide/transobjeto assume uma estrutura-*Parangolé* e participa do “espaço objetivo” do Programa ambiental do artista como “os objetos que *estão*” para fundar novas relações ambientais. Nesse contexto, o *B31 Bólide-vidro 14 “Estar 1”*, como seu título sugere, materializa o “estar das coisas”: tem força imanente (fig. 42).

Guy Brett nota que o *B31* é constituído de uma aglomeração, numa espécie de massa, de um material que se esparramaria largamente, concentrando assim a mesma carga de energia de uma bola de fogo, um meteorito – como o termo “bólide” sugere¹⁵¹. Percebe-se que a visão do crítico inglês se congrua com a de Mário Pedrosa, para quem,

como que deixando o macrocosmo tudo agora se passa no interior desses objetos, tocados de uma vivência estranha. [...] Tudo tem de ser agora enquadrado num comportamento significativo.¹⁵²

¹⁴⁸ Ibid., p. 75-76.

¹⁴⁹ Ibid., p. 75 (grifos do artista).

¹⁵⁰ Ibid., p. 75-76.

¹⁵¹ Cf. BRETT, Guy. Sem título. In: WHITECHAPEL Experience: catalogue. London: Whitechapel Gallery, 1969. No original, lê-se: “[...] where the fireball is allowed to be formed by scooping together in a mass a globally-strewn material: shell”.

¹⁵² PEDROSA, op. cit., p. 357 (grifo nosso).

Brett enfatiza que os Bólides, de um modo geral, atuam como um núcleo intenso de energia do espaço circundante, são processos sintetizadores, maneiras “de focar percepções e desejos por meio de uma gama completa do sensível, natural e cultural, comunitário e pessoal”¹⁵³. Nessa perspectiva, as conchas do *B31*, retiradas de um ambiente a céu aberto e público, a praia, operariam como uma espécie de fragmento da paisagem e do estilo de vida da cidade do Rio de Janeiro.

Fig. 42 - *B31 Bólido-vidro 14 “Estar 1”*, 1965-66.

Nessa peça (*B31*), parece então que, abordadas pela estrutura-perceptiva-*Parangolé*, as conchas¹⁵⁴, em si, denotam imanência para o artista, assumindo um lugar único no mundo. Mostram-se capazes de fundar relações diferentes entre o participante e o espaço objetivo, espaço ambiental. Por essa força imanente, apta a “deslocar o ambiente de suas relações já conhecidas”, as conchas viram Bólido. No *B31*, esse material que outrora esteve disperso é ativado pela estrutura do Bólido, que o aglomera. Desse modo, é posto à nossa frente, para provocar reações, novas relações com o espaço ambiental.

[S]erá necessária a criação de “ambientes” para essas obras – o próprio conceito de “exposição” no seu sentido tradicional já muda, pois de nada significa “expor” tais peças (seria aí um interesse parcial, menor), mas sim a criação de espaços estruturados, livres ao mesmo tempo à participação e invenção criativa do espectador.¹⁵⁵

Entende-se que os Bólides Estares possuem a dimensão ambiental almejada por Oiticica em suas experiências artísticas, evidenciando a relação da obra com o contexto em

¹⁵³ BRETT, op. cit., 1989 (tradução nossa).

¹⁵⁴ As conchas já haviam integrado o *B28 Bólido-caixa 15 variação do B1* (1965-66).

¹⁵⁵ OITICICA, Hélio. Anotações sobre o “Parangolé”. In: _____. *AGL*, p. 76.

que se dá a sua gênese, agora inseparáveis. A dimensão ambiental pode ser também experimentada, vivida, como uma intenção de transformar o ambiente comum. Essas ideias são convergentes com a tendência do artista de transformar o espectador em participante, levando-o a uma participação de expressão e sentido desprovidos de qualquer finalidade esteticista e que não está restrita ao âmbito institucional da arte. Daí, poderia se dizer que o Bólido Estar vai numa direção contrária ao *establishment* da arte, sugerindo a inscrição do artístico em espaços articulados à vida cotidiana e não outorgados pelo sistema. A falta de espaço para suas proposições e a dificuldade de realizar propostas ambientais levam o artista a pensar na estruturação de locais e situações próprios para essas finalidades¹⁵⁶. Nesse momento do Programa ambiental, registra:

[u]m pavilhão, dos que se usam nos nossos dias para exposições industriais (como são bem mais interessantes do que as anêmicas exposiçõesinhas de arte!), seria o ideal para tal fim – seria a oportunidade para uma verdadeira e eficaz experiência com o povo, jogando-o no sentido da participação criativa, longe das “mostras para a elite” tão em moda hoje em dia.¹⁵⁷

Em novembro de 1965, Oiticica esboça, ao lado do *Estar 1*, outras peças que recebem a designação Estar e têm propostas semelhantes, mas não chegam a ser realizadas. Há projetos para pelo menos quinze Bólides Estares diferentes, cada um contendo um material diverso, que pode ser enxofre, pedras de carvão, asfalto ou sucata de ferro em lâminas¹⁵⁸. Outros são projetados com “vidros de bala (usados em botequim)” que trazem “mármore quebrado em secções cúbicas”, “paetês rosa” ou “terra preta de Guarapará”¹⁵⁹. Há ainda diversos Estares formalmente mais complexos que podem reunir numa mesma cuba tela de arame, lâmpada e

¹⁵⁶ Como decorrência dessas preocupações surge a ordem das Manifestações ambientais, que, conforme mencionado na introdução deste estudo, num primeiro momento opera a reunião, num mesmo ambiente, de diferentes ordens propositivas (Núcleos, Bólides, Parangolés etc.) e, no desenvolvimento do programa do artista, estende-se para locais abertos e públicos, destinando-se a ações coletivas. Em 1969, Oiticica considera Manifestações ambientais os Parangolés capas, tendas e estandartes, levados em julho de 1965 ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, com a participação de sambistas e músicos da Mangueira; a *Manifestação ambiental nº 1*, resultante da fusão de Ninhos e Bólides na Galeria G4 no Rio de Janeiro, em junho/1966; o *Salão de Bilhar*, apresentado na mostra *Opinião 66* (ago. 1966), no MAM/RJ; a *Tropicália*, composta pelos Penetráveis PN2, PN3 e jardim tropical com pássaros vivos (araras e araraúnas), plantas, poemas-objetos de Roberta Oiticica e jornais de Antonio Manuel, apresentada na exposição *Nova Objetividade Brasileira*, também no MAM/RJ, em abril de 1967; o *Parangolé coletivo*, realizado em maio de 1967 no Parque do Aterro da Glória, no Rio de Janeiro, com Lygia Pape, Pedro Escosteguy, Rubens Gerchman, sambistas e público em geral, e o *Apocalipopótese*, que conta com a participação de Lygia Pape (*Ovos*), Antonio Manuel (*Urnas quentes*), Rogério Duarte (*Cão de caça*), Raimundo Amado (que fez o registro em vídeo do evento) e Samy Mattar (manifestações com luz negra), realizado também no Aterro da Glória em agosto de 1968. Cf. OITICICA, Hélio. Manifestações ambientais (lista realizada para a exposição na Whitechapel Gallery), AHO, doc. nº 0365/69. A *Whitechapel Experience*, de 1969, ocorrida na Whitechapel Gallery, em Londres/Inglaterra, é também uma Manifestação ambiental, como se verá no próximo capítulo.

¹⁵⁷ Id., Anotações sobre o “Parangolé”. In: _____. AGL, p. 76.

¹⁵⁸ Cf. id., Estudos para Bólides-vidro (“Estar”) (07 nov. 1965), AHO, doc. nº. 2043/65; id., Cinco novos “Estares” (21 out. 1967), AHO, doc. nº. 2047/67.

¹⁵⁹ Id., Estudos para Bólides-vidro (“Estar”), AHO, doc. nº. 2043/65.

brita, ou tela de náilon pintada de prateado, sarrafo cor-de-rosa, sarrafo verde e terra do Morro da Mangueira. Em 1967, Oiticica volta a desenhar “cinco novos estares”, dois dos quais retomam ideias concebidas em 1965¹⁶⁰. Nessa nova ocasião, todos os Estares se compõem de latas de lixo grandes, iguais e de ângulos retos, como aquelas “usadas por grandes repartições [públicas] na coleta de lixo”¹⁶¹ (fig. 43). Cada lata traz um tipo de conteúdo: uma primeira traz terra do Morro da Mangueira; uma outra, novamente o carvão; uma terceira, caramujos mortos; uma quarta, por sua vez, é uma lata-poema em “homenagem a um herói: Che Guevara”.¹⁶² Esta apresenta palavras impressas em quatro faixas de náilon, das quais duas saem do fundo da lata, em diagonal, até a superfície, formando um “X”, e as outras duas são dispostas na borda superior, também em posição cruzada. No fundo dessa lata está prevista a inserção de uma foto de Che Guevara morto. O poema que figuraria nesse Bólide e o conteúdo projetado para a quinta lata não constam das anotações do artista.

Fig. 43 - Anotações e desenhos de Hélio Oiticica para “cinco novos estares”, documento datado de 21 out. 1967. (AHO, doc. n°. 2047/67).

¹⁶⁰ Id., Cinco novos “Estares”, AHO, doc. n°. 2047/67.

¹⁶¹ Ibid.

¹⁶² Ibid.

Em sua maioria¹⁶³, percebe-se que os Estares são realizados com materiais brutos, não trabalhados ou modificados, e não com produtos já manufaturados, elaborados. A escolha por esses materiais, além de estar relacionada à imanência que possuem – capaz de fundar relações ambientais –, revela o interesse de Oiticica pelo que está disponível à exploração e à descoberta de qualquer um, oferecendo assim inúmeras possibilidades de significação. Faz oposição ao que está instituído. O caráter de inacabado, passível de alteração, poderia ser estendido aos próprios invólucros desses materiais – as grandes latas de lixo, os potes de bala etc. – já que estes, em suas funções originais, recebem os mais diversos tipos de coisas. As coisas que comumente ocupam latas de lixo ou potes de balas *estão* nesses recipientes, mas não são parte deles definitivamente; eles são abertos a múltiplas funções.

Afora isso, as matérias dos Estares fazem parte do ambiente coletivo e de um imaginário social comum (paetês, asfalto, conchas, mármore); elas não têm uma procedência específica ou autoria particular, podendo ser encontradas em muitos locais do meio urbano, nas ruas, nas praias, nos botecos. Parece que, com isso, Oiticica quer evocar uma sensibilidade coletiva com a qual todos possam se identificar e na qual cada um possa encontrar significados de acordo com a sua subjetividade. Ademais, a abertura à participação e a alusão a uma sensibilidade coletiva também estão presentes nas estruturas formais desses “objetos”. Como se pode comprovar no *B31* ou depreender dos projetos que envolvem, por exemplo, latas de lixo, os materiais brutos do espaço ambiental são postos nas peças de modo quase inalterado, apenas agrupados, conformando estruturas gerais, abertas, que se mostram convidativas e disponíveis a múltiplas reordenações e ressignificações. As estruturas abertas dessas proposições não querem emitir conceitos *a priori*, mas se abrir e fundir às significações dadas pela coletividade. Ao serem experimentadas, estruturas abertas vão se incorporando aos sucessivos significados, ao coletivo e às vivências individuais. Elas são, assim, transformáveis pela participação: “uma totalidade que existe à medida que é ‘vívda’”. Suas mensagens (que tocam ao coletivo), formas (elementos soltos, disponíveis a reordenações espaciais e semânticas) e aparências (comuns ao meio) correspondem à vontade do artista-propositor de não doutrinar, fixar ideias, mas dar elementos semânticos abertos à imaginação.

Entende-se então que os Estares são proposições “eminentemente coletivas” que, como tal, oferecem uma “possibilidade ao indivíduo de participar”. Esses atributos fazem parte das estratégias que visam a fundar uma experiência artística de caráter não opressivo e

¹⁶³ Faz-se aqui uma exceção à “lata-poema” em homenagem a Che Guevara.

opõem-se à distância do “espectador”. Rearticulados em seus *habitat* originais, brita, asfalto, sucata de ferro etc. vão se prestar à construção de uma experiência cultural que não se pretende plenamente constituída, ao contrário, está aberta, em formação. Num texto do período, Oiticica registra que lhe interessam as propostas

eminentemente coletiva, que visa abarcar a grande massa popular e dar-lhes [sic.] também uma oportunidade creativa. Esta oportunidade é claro teria que se realizar através das individualidades nessa coletividade; o novo aqui é que as possibilidades dessa valorização do indivíduo na coletividade torna-se [sic.] cada vez mais generalizada [sic.] – há a exaltação dos valores coletivos nas suas aspirações creativas mais fundamentais ao mesmo tempo em que é dada ao indivíduo a possibilidade de inventar.¹⁶⁴

Na poética de Oiticica, o potencial dos elementos e imagens encontrados em “construções espontâneas, anônimas, nos grandes centros urbanos – a arte das ruas, das coisas inacabadas, dos terrenos baldios etc.”¹⁶⁵ – seria a expressão de uma vitalidade transgressora capaz de resistir e superar estruturas de vida e de representação opressivas e estagnadas. Os elementos ativadores que *estão* no contexto local, trabalhados de modo “crítico-criativo”, seriam capazes de deglutir a herança cultural norte-americana e europeia (notadamente o *Nouveau Réalisme*, a *Pop Art* e a *Op*) e transformá-la numa experiência cultural de significado próprio – não num sentido nacionalista, mas no sentido de autonomia e emancipação. A aproximação dos elementos que compõem os Bólides Estares do campo imaginativo do sujeito, ou da realidade local, faz parte dos esforços de Oiticica e de outros artistas do período para a construção de uma linguagem artística que, no contexto local, se mostre capaz de pensar a si mesma e não seja conivente com a incorporação passiva de modelos e imagens que lhe são alheios.

A preocupação em “instituir um estado da arte brasileira de vanguarda” é enfatizada numa série de textos de artistas do período¹⁶⁶, vindo a ganhar força em 1967, no “Esquema geral da nova objetividade”¹⁶⁷. O termo “nova objetividade” – presente nos textos de Oiticica desde 1966¹⁶⁸ – diz respeito à tentativa de unir esforços coletivos na instauração de uma

¹⁶⁴ OITICICA, Hélio. Depoimento “Opinião 65” (20 ago. 1965), *AHO*, doc. n.º. 0119/65.

¹⁶⁵ Id., sem título (4 mar. 1968). In: _____. *AGL*, p. 106-107.

¹⁶⁶ Cf., por exemplo, DIAS, Antonio et al. Declaração de princípios básicos da vanguarda (jan. 1967). In: PECCININI (Coord.), op. cit., p. 73; OITICICA, Hélio. Situação da vanguarda no Brasil (Propostas 66) (nov. 1966). In: _____. *AGL*, p. 110-112 (*AHO*, doc. n.º. 0248/66); id., Depoimento “Opinião 65”, *AHO*, doc. n.º. 0119/65.

¹⁶⁷ Id., Esquema geral da nova objetividade. In: _____. *AGL*, p. 84-98. Texto de apresentação da mostra de mesmo nome, mencionada anteriormente, na qual Oiticica apresenta a Manifestação ambiental *Tropicália*.

¹⁶⁸ Cf. “Situação da vanguarda no Brasil (Propostas 66)”, mencionado acima. Para o artista, o conceito de “nova objetividade” equivale ao de “Novo Realismo” utilizado por Mário Schenberg. Mas Oiticica entende que os termos “realismo” e “novo realismo” correm o risco de ficar presos aos parâmetros convencionais da pintura, remetendo a um retorno da “figuração” e da arte representativa; por isso o artista insiste na designação “Nova Objetividade”. Cf. SCHENBERG, Mário. Um novo realismo. In: PECCININI (Coord.), op. cit., p. 61-62.

experiência cultural emancipada, não apenas em relação ao cenário artístico internacional, mas num sentido de exercitar a autonomia individual frente às próprias possibilidades criativas e participativas. No entendimento de Oiticica, essas ideias se realizariam não com a imposição de modelos e padrões estéticos, mas, sim, por meio da mobilização coletiva (aludida nos materiais pertencentes ao imaginário coletivo, por exemplo) e de “proposições para a criação”¹⁶⁹ (estruturas abertas).

É nesse sentido que, após a formulação do texto “Esquema geral da nova objetividade” e da *Tropicália*, Oiticica conclui:

o mito da tropicalidade é muito mais do que araras e bananeiras: é a consciência de um não condicionamento às estruturas estabelecidas, portanto altamente revolucionário na sua totalidade. Qualquer conformismo, seja intelectual, social, existencial, escapa à sua idéia principal.¹⁷⁰

Caberia ainda aqui registrar que, após a *Tropicália*, os Estares derivam para Bólides de grandes dimensões físicas, nos quais o participante entra e pode ter todo o corpo envolvido por determinados materiais¹⁷¹. Esses grandes Bólides são projetados em 1967, mas só vêm a ser concretizados após dois anos, no *Éden*, quando se transformam em *B54 Bólido-área 1* e *B55 Bólido-área 2*, ganhando outras conotações¹⁷².

3.2.2 A presença da palavra

O *B30 Bólido-caixa 17 variação do B1, caixa-poema 1: do meu sangue/ do meu suor/ este amor viverá* é o primeiro Bólido que traz palavras (são da mesma época as Capas

(Originalmente publicado no catálogo *Propostas 65*. São Paulo: FAAP, 14 dez. 1965). Cf. também texto de Oiticica mencionado na nota anterior.

¹⁶⁹ Cf. OITICICA, Hélio. Situação da vanguarda no Brasil: *Propostas 66*. In: _____. *AGL*, p. 110-112; id., *Esquema geral da nova objetividade*. In: _____. *AGL*, p. 84-98.

¹⁷⁰ Id., *Tropicália* (4 mar. 1968), *AHO*, doc. n.º 0128/68. O texto está publicado no *AGL*, sem título, apenas com referência à data, nas páginas 106-109.

¹⁷¹ Cf. id., Documento manuscrito: Bólido “Estar” – Projeto “Volta à terra” (21 out. 1967), *AHO*, doc. n.º 2079/67 (ver fig. 79, p. 100). É interessante notar o subtítulo que os grandes Bólides Estares recebem. A expressão “volta à terra” aparece em outros escritos de Oiticica do período, sobretudo naqueles referentes à *Tropicália*. Oiticica registra: “[na *Tropicália*] havia a sensação de que se estaria de novo *pisando a terra*. Esta sensação sentia eu anteriormente ao caminhar pelos morros, pela favela, e mesmo o percurso de entrar, sair, dobrar ‘pelas quebradas’ da *Tropicália*, lembra muito as caminhadas pelo morro (lembro-me aqui de que, um dia, ao saltar do ônibus ao pé do morro da Mangueira com dois amigos meus, [o poeta] Raimundo Amado e sua esposa Ilíria, esta observou de modo genial: ‘tenho a impressão de que estou pisando outra vez a terra’ – esta observação guardei para sempre pois revelou-me naquele momento algo que não conseguira formular apesar de sentir e que, concluí, seria fundamental para os que desejarem um ‘descondicionamento’ social) [...] quero fazer o homem voltar à terra”. Id., Perguntas e respostas para Mário Barata (15 maio 1967), *AHO*, doc. n.º 0320/67, p. 2.

¹⁷² Os Bólides-área serão abordados no próximo capítulo.

Parangolés que portam poemas e frases¹⁷³). O poema que constitui o *B30* conjuga violência (sangue, suor) e otimismo (o amor viverá). A sua força contrasta com a aparência leve e sutil da peça, combinando contradições equivalentes às do texto (fig. 44 e 45).

Fig. 44 e 45 - *B30 Bólido-caixa 17* variação do *B1*, caixa-poema 1: *do meu sangue/ do meu suor/ este amor viverá*, 1965-66.

Em relação a esse Bólido, Guy Brett nota o caráter indissociável entre o ato de puxar o saco de pó azul e a leitura do poema:

[a]s palavras estão impressas sobre uma faixa de plástico que conecta a bolsa e a caixa, de maneira que o “poema” é sempre acessado no decurso de sua retirada da caixa e depois de seu retorno. Não é possível definir a linguagem desse objeto, exclusivamente, como pintura, escultura ou poesia. O seu significado parece incluir corpo e mente simultaneamente no encadeamento de uma série de movimentos quase ritualísticos.¹⁷⁴

Há frases e palavras em vários Bólides desse período, entre as quais: “*aqui está/ e ficará!/ contemplai/ seu silêncio/ heróico*”; “*porque a impossibilidade?*”; “*do mal*” e “*contato do/ vivo/ morto*”¹⁷⁵. Quando Oiticica conceitua os Parangolés sociais e Parangolés poéticos¹⁷⁶, do mesmo período dos Bólides com poemas, registra que os meios discursivos (ora “poemas

¹⁷³ O primeiro Parangolé com palavras é a capa em homenagem a Mosquito da Mangueira, de 1965, *P10 Capa 6*.

¹⁷⁴ BRETT, Guy. The spectator. In: _____. *Kinetic art: the language of movement*. London: Studio Vista; New York: Reinhold Book Corporation, 1968, p. 69 (tradução nossa). No texto original, lê-se: “[t]he words are printed on a tongue of plastic connecting the bag and the box, so the ‘poem’ is always experienced within the context of first discovering it in the box and later returning it. It is not possible to assign this object to the language of painting, sculpture or poetry separately. The meaning seems to enter your body and mind simultaneously during the course of an almost ritualistic series of movements”.

¹⁷⁵ As frases e os poemas mencionados correspondem respectivamente ao *B33 Bólido-caixa 18 “Homenagem a Cara de Cavalo” caixa-poema 2* (1965-66); *B44 Bólido-caixa 21, caixa-poema 3* (1966-67); *B48 Bólido-caixa 23 caixa-poema 5* (1967) e *B51 Bólido-saco 3 saco-poema 1* (1967).

¹⁷⁶ Cf. OITICICA, Hélio. Parangolé poético e Parangolé social (Para *O Globo*) (14 ago. 1966), *AHO*, doc. nº. 0254/66; id., Parangolé social e Parangolé coletivo (21 ago. 1966), *AHO*, doc. nº. 0256/66; id., Parangolé poético e Parangolé social (25 ago. 1966), *AHO*, doc. nº. 0255/66.

subjetivos”, ora “frases de protesto”)¹⁷⁷ dão um novo caráter a suas proposições. A palavra escrita ou falada assume um cunho ético e de protesto, sem invalidar os planos subjetivo e poético da proposição, fundamentais para o artista. Caberia notar que a dimensão simbólica e subjetiva da produção artística da vanguarda brasileira dos anos 1960 é, justamente, um dos aspectos que a diferencia da produção cultural politicamente engajada dos grupos populistas de esquerda, como o CPC (Centro Popular de Cultura), por exemplo¹⁷⁸. *Grosso modo*, as estratégias de intelectuais e artistas engajados com o povo simplificam conceitos políticos para apresentá-los em uma forma cultural acessível às massas¹⁷⁹. Ao contrário, a produção artística da vanguarda brasileira, embora não omita o sentido ético da dimensão política na arte, mantém a natureza autônoma de suas linguagens¹⁸⁰. Além disso, dever-se-ia registrar que foi também a questão da subjetividade, desdobrada no sentido de intuição, que outrora assumiu a pauta principal das discordâncias entre os artistas neoconcretos e concretos¹⁸¹.

O uso de texto aparece de diferentes modos na obra de vários artistas da vanguarda do período, como, por exemplo, Rubens Gerchman e Pedro Geraldo Escosteguy. Integra as estratégias utilizadas por parte da produção de vanguarda que, aproximadamente entre 1965 e 1969, abandonando a abstração que até pouco se mostrava a tendência dominante, assume

¹⁷⁷ Ibid.

¹⁷⁸ O CPC, proveniente do contexto social dos anos iniciais da década de 1960 – marcado pela ideia de um Brasil progressista em que o crescimento do sindicalismo, do movimento dos trabalhadores rurais, da discussão da reforma agrária, da educação conscientizadora de Paulo Freire levavam a crer que uma mudança profunda estava em curso –, forma-se em 1961 no Rio de Janeiro, sob a égide da União Nacional dos Estudantes (UNE), e conta com a participação do Grupo de Teatro de Arena de São Paulo. O seu principal objetivo é “levar a arte ao povo” para reestruturar politicamente o país. No curto intervalo de tempo em que o CPC atua (1961-1964), procura estabelecer os fundamentos de uma cultura “nacional, popular e democrática”. Nessa época, entende-se “cultura popular”, entre outras coisas, como uma atividade que deve servir ao esclarecimento das massas, conscientizando-as dos problemas sociais e políticos do país. Nesse sentido, toda arte que fugisse ao compromisso de atuar junto ao “povo”, em prol da transformação dos valores sociais, seria considerada “desprovida de conteúdo”. Cf. GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão, vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte* (2002). 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

¹⁷⁹ Uma análise das estratégias e linguagens utilizada pelo CPC pode ser conferida em HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960/70)*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p. 30-32.

¹⁸⁰ Michael Asbury aborda as diferenças de postura entre Oiticica e Ferreira Gullar frente à questão da incursão do intelectual e do artista no âmbito da cultura popular. Cabe notar que em 1961 Ferreira Gullar, recém-saído da experiência neoconcreta no Rio de Janeiro, abandona a prática vanguardista e envolve-se com o CPC. Asbury afirma, em suma, que “[Oiticica] infiltrou-se naquela cultura [popular] não porque estivesse tentando conscientemente construir uma ponte entre arte erudita e cultura popular, mas porque esta o atraía como indivíduo. [...] Portanto, a ‘superioridade’ de sua abordagem fazia parte do reconhecimento de que o poder da cor, que ele teorizara, seria ‘sentido’ intuitivamente, sem qualquer auxílio simplificador, por aqueles que participavam no trabalho”. O termo “superioridade”, empregado pelo autor, possui analogias com uma postura afirmativa, no sentido nietzschiano. Cf. ASBURY, Michael. Hélio não tinha ginga. In: BRAGA (Org.), op. cit., 2008, p. 40.

¹⁸¹ De acordo com BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Funarte, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985. Nesse estudo, um dos pioneiros sobre o assunto, o autor defende que a subjetividade reivindicada pelos neoconcretos era o que assegurava a especificidade artística de sua produção, estabelecendo discordância com a corrente concreta no Brasil.

uma posição agressiva e não conformista frente ao processo repressor por que passa a sociedade após o golpe civil-militar de 1964. No contexto da vanguarda artística brasileira dos anos 1960, de um modo geral, pode-se dizer que a linguagem verbal opera na intersecção da produção artística com o campo político e social, revelando expectativas que transcendem os problemas estéticos¹⁸².

Fig. 46 - Imagem de Cara de Cavalo morto, publicada no *Jornal do Brasil* na época e utilizada por Oiticica no B33. (AHO, doc. n.º. 2303/66).

Fig. 47 - B33 Bólido-caixa 18 "Homenagem a Cara de Cavalo" caixa-poema 2: aqui está/ e ficará/contemplai/ seu silêncio histórico, 1965-66.

Nota-se que, em parte das proposições de Oiticica, o sentido ético sublinhado na poesia, além de estabelecer um vínculo entre criação e coletividade, aparece ligado à ideia da marginalidade. O B33 Bólido-caixa 18 "Homenagem a Cara de Cavalo"- caixa-poema 2 (fig. 47), apresentado pela primeira vez na *Manifestação ambiental n.º. 1*, pode ser considerado um dos expoentes dessa concepção. Ademais, dever-se-ia também dizer que o Parangolé social, assim como o B33, presta "homenagem aos nossos mitos populares, aos nossos heróis (que para muitos são considerados bandidos), e sobretudo, [é] protesto, grito de revolta"¹⁸³.

A fotografia de Cara de Cavalo – cognome de Manoel Moreira – utilizada por Oiticica no B33 mostra o bandido morto, crivado por mais de cento e vinte balas de revólver, após uma intensiva caçada policial que tem o apoio do então governador do Rio de Janeiro, Carlos

¹⁸² Cf. ARANTES, Oflia Beatriz. Depois das vanguardas. *Arte em Revista*, São Paulo, Centro de Estudos em Arte Contemporânea, ano 5, n.º 7, p. 4-20, 1983.

¹⁸³ Cf. OITICICA, Hélio. Parangolé poético e Parangolé social, AHO, doc. n.º. 0255/66; id., Parangolé coletivo, AHO, doc. n.º. 0106/67. Além de Alcir Figueira da Silva, o Parangolé homenageia, entre outros, Jerônimo e Nininha da Mangueira, Gilberto Gil, Ernesto Che Guevara, José Celso Martinez Corrêa, Caetano Veloso e Mário Pedrosa. Nos textos apontados acima, Oiticica menciona prioritariamente duas capas desenvolvidas no escopo do Parangolé social, uma elaborada em conjunto com Rubens Gerchman, *P12 Capa 8*, na qual se lê "Liberdade" – inspirada na frase de Mário Pedrosa: "exercício experimental da liberdade" –, e outra realizada com Gerchman e Antonio Dias (*P13 capa 9*).

Lacerda. Essa imagem foi publicada em grande parte dos jornais da época¹⁸⁴ (fig. 46). Em 1968, Cara de Cavalo reaparece em outro Bólido, desta vez sem poema; trata-se do *B56 Bólido-caixa 24 “Caracara de Cara de Cavalo”*, que traz uma fotografia do seu rosto em tamanho natural (fig. 48).

Fig. 48 - Detalhe do *B56 Bólido-caixa 24 “Caracara Cara de Cavalo”*, 1968

Ele é composto por duas caixas superpostas. A de baixo traz em seu interior plásticos cinza e brita que se esparrama pelo chão do ambiente, ao redor da caixa, demarcando um pequeno território. A imagem do *B56* traz só a face de Cara de Cavalo e, uma vez reproduzida em tamanho natural, opera para Oiticica como uma espécie de exposição da identidade da pessoa¹⁸⁵, obrigando o público a se deparar, cara a cara, com um ser humano estigmatizado

¹⁸⁴ Beatriz Scigliano Carneiro faz uma análise minuciosa dos acontecimentos que levaram à perseguição e à morte de Cara de Cavalo. A partir do estudo da autora, sabe-se que Cara de Cavalo foi acusado de matar o delegado Milton LeCocq de Oliveira, considerado o “rei” dos caçadores de bandidos, em 1964. A história de Cara de Cavalo tem início quando ele é delatado ao referido delegado por extorsão aos banqueiros do jogo do bicho de Vila Isabel e, servindo aos interesses dos bicheiros, LeCocq dá voz de prisão ao bandido, em flagrante atividade. Nessa ocasião, ao ser acuado, Cara de Cavalo foge num carro dirigido por um taxista, sendo perseguido pelo delegado e outros dois policiais. Durante a perseguição, o fugitivo atira em direção ao carro em que está o delegado, iniciando uma troca de tiros que resultará na morte de Le Cocq. Contudo, não é comprovado que o tiro fatal parte do revólver de Cara de Cavalo, já que no corpo do delegado há também balas compatíveis com as armas dos policiais. Mesmo assim, desde então, Cara de Cavalo está fadado à morte, sem chances de defesa, sendo qualificado pela mídia como “inimigo público nº. 1”. Entre outras chamadas publicadas nos jornais da época, há uma que pode dar o tom dos acontecimentos: “[a] vida de Cara de Cavalo não vale um prato de lentilhas, toda a polícia está nos morros para vingar a morte do detetive LeCocq. Ao matar o devotado policial o marginal assina com sangue de sua vítima a sua condenação à morte. Cara de Cavalo morrerá e ninguém levanta a voz por ele, o morro não lhe dá pousada e a lei não lhe dá chance de distrair-se”. Polícia vasculha redutos do crime. *A Notícia*, 29 ago. 1964, p. 1, apud CARNEIRO, op. cit., p. 202. No estudo de Carneiro consta que a ficha criminal de Manoel Moreira trazia apenas pequenos furtos antes desse episódio; os crimes que lhe haviam sido atribuídos, contribuindo para a construção social de uma figura ameaçadora, eram, na realidade, de bandidos homônimos. Cf. *ibid*, especialmente p. 193-230.

¹⁸⁵ No projeto dessa peça Oiticica registra que a foto utilizada é da carteira de identidade de Cara de Cavalo. Cf. OITICICA, Hélio. Documento manuscrito, *AHO*, doc. nº. 2149/sd. Anos mais tarde, na entrevista que concede a Jorge Guinle Filho, o artista volta a dizer que no *Bólido Caracara Cara de Cavalo* utilizou “a fotografia da

pelos órgãos oficiais e pela sociedade do país. Em 1968, acerca de *B33* e *B56*, Oiticica registra:

[o] que quero mostrar, que originou a razão de ser de uma homenagem, é a maneira pela qual essa sociedade castrou toda a possibilidade da sua [Cara de Cavalo] sobrevivência, como se fora ele uma lepra, um mal incurável – imprensa, polícia, políticos, a mentalidade mórbida e canalha de uma sociedade baseada nos mais degradantes princípios, como é a nossa, colaboraram para torná-lo o símbolo *daquele que deve morrer* e digo mais, *morrer violentamente*, com todo requinte canibalesco. Há como que um gozo social nisto, mesmo nos que se dizem chocados ou sentem ‘pena’. Neste caso, a homenagem, longe do romantismo que a muitos faz parecer, seria um modo de objetivar o problema, mais do que lamentar um crime sociedade x [versus] marginal. Qual a oportunidade que têm os que são pela neurose autodestrutiva levados a matar, ou roubar, etc. Pouca [...], porque a sociedade mesmo, baseada em preconceitos, numa legislação caduca, minada em todos os sentidos pela máquina capitalista, consumitiva, cria os seus ídolos anti-heróis como o animal a ser sacrificado.¹⁸⁶

Essas duas peças têm correspondências com uma terceira, o *B44 Bólido-caixa 21 caixa-poema 3: porque a impossibilidade?*, que traz a fotografia de um outro bandido morto (fig. 49 e 50). É Alcir Figueira da Silva, que, em 1966, se suicida às margens do rio Timbó para não ser preso após o assalto a um banco, frustrado pela chegada da polícia¹⁸⁷ (fig. 51). A história desse marginal não despertou o mesmo interesse público que a de Cara de Cavalo, ao contrário, caiu no esquecimento e obteve parca cobertura da mídia. Apesar disso, para Oiticica, as histórias de ambos se assemelham na imagem do anti-herói, sendo que, no *B44*, trata-se de um “anti-herói anônimo”:

o seu exemplo [de Alcir F. da Silva], o seu sacrifício, tudo cai no esquecimento como um feto parido. [...] quis eu, através de imagens plásticas e verbais, exprimir essa vivência da tragédia do anonimato, ou melhor da incomunicabilidade daquele que no fundo quer comunicar-se [...]. A revolta visceral, autodestrutiva, suicida, contra o contexto social fixo [...] assume para nós, a qualidade de um exemplo – este exemplo é o da adversidade em relação a um estado social: a denúncia de que há algo podre, não neles [...], mas na sociedade em que vivemos.

carteira de identidade dele, ampliada no tamanho real da cara”. Id., A última entrevista: entrevista a Jorge Guinle Filho, *AHO*, doc. n.º 1022/80, p. 1.

¹⁸⁶ Id., O herói anti-herói e o anti-herói anônimo, apud MORAIS, Frederico. Heróis e anti-heróis de Oiticica. *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, 10 abr. 1968. 2ª. seção, p. 3. Fac-símile: *AHO*, doc. n.º 0736/68.

¹⁸⁷ Cf. MARIA, Lea. O herói interditado. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 out. 1968. Fac-símile: *AHO*, doc. n.º 1876/68. Ver também CARNEIRO, op. cit., p. 210 e 214-215. Essa mesma imagem consta no estandarte Parangolé “*seja marginal/ seja herói*” que, em 14 de outubro de 1968, faz parte do cenário de um show com Gilberto Gil, Caetano Veloso e os Mutantes, na boate carioca Sucata. Nessa ocasião um promotor de justiça e um delegado do DOPS exigem do proprietário do local a retirada do estandarte, pois percebem nele o poder de contestação. A boate é interditada na segunda-feira seguinte ao show.

Fig. 49 e 50 - B44 Bólido-caixa 21 caixa-poema 3 “porque a impossibilidade?”, 1966-67.

Fig. 51 - Imagem do corpo de Alcir Figueira da Silva às margens do rio Timbó, integrante do B44. (AHO, doc. n.º. 1629/66).

Na produção de Oiticica, o marginal é tomado como alguém situado na margem, não no sentido de demarcar exclusão da sociedade, mas no de uma contraposição ao que é consentido e opressor socialmente. A alusão à marginalidade e a presença de figuras marginais nessa produção operam como oposição ao que é instituído, a modelos de ordem social e política que cerceiam a liberdade comportamental inerente ao sujeito. Em certa medida, são sintomáticas no contexto repressor e ditatorial do Brasil da segunda metade da década de 1960. Não devem, portanto, ser facilmente entendidas como apologias ao “bandido”. Antes de tudo, a adoção do ideário da marginalidade por Oiticica indica a defesa da liberdade do indivíduo, de um comportamento livre e transgressor. Esse ideário vai acompanhar, com diferentes matizes, toda a trajetória do artista¹⁸⁸.

No Programa ambiental, a definição da postura social marginal e a posição ética do artista convergem na sua formulação da antiarte. Esta, por sua vez, se fundamenta numa espécie de “antimoral baseada na experiência de cada um”¹⁸⁹. Está isenta de premissas intelectuais, morais ou estéticas; “anti-arte é pois ser anti-arte [...], um problema que se refere

¹⁸⁸ Um exemplo do desdobramento da posição marginal de Oiticica pode ser encontrado na formulação da condição “subterrânea”, em 1970: “[e]xperiência pessoal: a minha formação, o fim de tudo o que tentei e tento, levou-me a uma direção: a condição brasileira, mais do que simplesmente marginal dentro do mundo, é subterrânea, isto é, tende e deve erguer-se como algo específico ainda em formação; a cultura (detesto o termo) realmente efetiva, revolucionária, construtiva, seria essa que se ergueria como uma SUBTERRÂNEA [...]: assume toda a condição subdesenvolvimento (sub-sub), mas não como ‘conservação desse subdesenvolvimento’, e sim como uma ‘...consciência para vencer a super paranóia, repressão, impotência...’ brasileiras [...]”. OITICICA, Hélio. Brasil diarréia (5 fev. 1970), AHO, doc. n.º. 0328/70, p. 3 (publicado originalmente em *Arte em Revista*, maio 1971). Cabe aqui igualmente registrar a análise de Lisette Lagnado em relação às transformações das “figuras marginais” adotadas por Oiticica: “nos anos 70, em Nova York, HO não perde a referência da ‘figura pública’, mas desloca o foco do marginal e herói para as de ídolo e *pop star* [...]”. Desloca-se para a análise de figuras públicas que conseguem resistir ao consumo de sua imagem no sistema da mídia. [...] O escopo de ‘estrelas’ analisadas abrange figuras populares para a mídia, porém ‘marginais’ na radicalidade de suas proposições: Bob Dylan, Marilyn Monroe, Mario Montez, Liz Taylor, Greta Garbo e Bette Davis, entre outras”. DWEK, op. cit., v. 2, p. 92.

¹⁸⁹ OITICICA, Hélio. Posição e programa. In: _____. AGL, p. 81.

mais ao sujeito do que ao objeto”¹⁹⁰. A antiarte quer ser uma nova etapa de otimismo e vitalidade na experiência humana criativa, motivar a criação e participação coletivas. Inserida no Parangolé/Programa ambiental, a antiarte “dá mão forte” a manifestações que ultrapassam a esfera artística e atingem outros horizontes de realização da experiência humana (como a do “marginal que sonha ganhar dinheiro num determinado plano de assalto, para dar casa à mãe ou construir a sua num campo, numa roça qualquer [...] para ser ‘feliz’!”)¹⁹¹. Para Oiticica, seu Programa passa a ser a

tentativa de demolição de todos os valores que não se relacionem a uma necessidade existencial absoluta, principalmente os utilizados como opressão [...]; é grito de guerra e ao mesmo tempo uma nova cultura, é a demolição de qualquer tentativa de fixação arbitrária e rígida de valores.¹⁹²

A definição de antiarte implica a instauração de um mundo experimental onde o indivíduo possa ampliar seu campo imaginativo, criar ele próprio parte desse mundo, ou ser solicitado a isso, através do “deslocamento do que se designa como arte, do campo intelectual racional, para o [...] vivencial”¹⁹³. Como visto anteriormente, Oiticica entende que a arte de vanguarda não deve tratar “de impor um acervo de idéias e estruturas acabadas ao espectador”, mas de dar ao participante uma oportunidade “para que ele ache aí algo que queira realizar [...]. O ‘não-achar’ é também uma participação importante pois define a oportunidade de ‘escolha’”¹⁹⁴. Nesse momento, compreende-se que o “objeto”, tal como aparece na obra de Oiticica, é uma forma de propiciar escolhas. Isso porque é um meio, ou linguagem, ou possibilidade de atuação de natureza não opressiva, que demonstra em todos os sentidos ser avesso à fixação arbitrária de valores e limites à liberdade individual. A posição de Oiticica é libertária do ponto de vista ético e anárquica do ponto de vista político, cabendo aqui trazer um esclarecimento do sentido de anarquismo, conforme o estudo de Beatriz Scigliano Carneiro.

Para além de uma ação espontânea, o anarquismo, pela atuação ética no presente, possibilita cuidar que as hierarquias não se reconstruam nem se aprimorem com críticas bem intencionadas e trocas de nomes. Não basta uma liberação e uma revolta, mas interessa a construção positiva de modos de existência ética para que a autoridade não ressurgir. ‘O anarquismo expressa a verdade das sociedades sem soberanos; não pretende uma sociedade única, mas miríades de sociedades.’ Anarquismo brota como erva selvagem, sementes e gemas parecem trazidas pelo ar ou pelas águas, sempre que se estimulam ‘experiências que potencializam a liberdade’ e se recusa a autoridade.¹⁹⁵

¹⁹⁰ Id., Anotações para serem traduzidas para inglês: para uma próxima publicação (01 set. 1971), *AHO*, doc. n.º. 0271/71, p. 2. “Ser anti-arte” é uma expressão de Décio Pignatari, mencionada por Oiticica nesse documento.

¹⁹¹ Id., Posição e programa (Posição ética). In: _____. *AGL*, p. 82.

¹⁹² Id., Texto manuscrito (14 jun. 1966), *AHO*, doc. n.º. 0247/66, p. 3-4.

¹⁹³ Id., Situação da vanguarda no Brasil (Propostas 66). In: _____. *AGL*, p. 111.

¹⁹⁴ Id., Posição e programa. In: _____. *AGL*, p. 77.

¹⁹⁵ CARNEIRO, op. cit., p. 182.

Segundo a análise de Carlos Zílio¹⁹⁶, é justamente o anarquismo de Oiticica, “sempre infeso a qualquer doutrina estabelecida”, que lhe possibilita manter uma proposta autônoma na relação com as formas fixas de poder, de modo que seu projeto não se sujeita a quaisquer disciplinas ou injunções políticas próprias ao aparelho cultural, seja da esquerda, seja da direita. O autor nota que:

a libertação do homem possui para ele [Oiticica] o caráter político da desalienação e está diretamente vinculada à luta de classes e à sua superação pelo conflito [...]. Ao mesmo tempo ele só compreende a revolução baseada no respeito às singularidades e ainda numa união de todos os explorados, mesmo os marginais.¹⁹⁷

Compreende-se daí que a necessidade de engendrar proposições com estruturas abertas (como as que definem o Bólido, por exemplo) corresponde efetivamente a intenções de fundar uma nova ordem social – na qual se inclui a arte –, baseada em relações des-hierarquizadas. Com efeito, a ideia de estrutura presente nos “objetos” analisados até aqui não se restringe, em nenhuma hipótese, ao âmbito formal da poética de Oiticica. “[T]udo o que revoluciona, o faz de modo geral, estruturalmente, jamais limitado a um esteticismo”¹⁹⁸. A ideia de estrutura carrega significados “mais profundos” e nela transparecem inclinações diversas do pensamento do artista (estéticas, políticas e ideológicas). É desse entendimento, acredita-se, que provém a afirmação de Lisette Lagnado, registrada num texto em que aborda a dimensão política da produção do artista: “Oiticica luta pela estrutura aberta”¹⁹⁹. A abrangência do significado de “estrutura” no pensamento de Oiticica fica bastante clara num texto datado de 1968 e intitulado “A trama da terra que treme – o sentido de vanguarda do grupo baiano”²⁰⁰. Ali, ao falar da disposição transformadora do grupo de cantores baianos (Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato Neto, José Carlos Capinam e Tom Zé) e de outros músicos (Os Mutantes e Rogério Duprat), Oiticica atribui claramente conotações à ideia de estrutura que excedem o campo formal das manifestações da vanguarda²⁰¹. Nessa perspectiva,

¹⁹⁶ ZÍLIO, Carlos et al. *O nacional e o popular na cultura brasileira: artes plásticas e literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 32-56.

¹⁹⁷ Ibid., p. 34-35.

¹⁹⁸ OITICICA, Hélio. A TRAMA DA TERRA QUE TREME (o sentido de vanguarda do grupo baiano) (set. 1968), *AHO*, doc. n.º. 0280/68, p. 3.

¹⁹⁹ LAGNADO, Lisette. Crelazer, ontem e hoje. *Caderno Sesc Videobrasil*, São Paulo, SESC-SP, Associação Cultural Videobrasil, vol. 3, n.º. 3, p. 53, 2007. Disponível em:

http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/vbonline/bd/index.asp?cd_entidade=89389&cd_idioma=18531.

Acesso em: 20 mar. 2009.

²⁰⁰ OITICICA, Hélio. A TRAMA DA TERRA QUE TREME (o sentido de vanguarda do grupo baiano) (set. 1968), *AHO*, doc. n.º. 0280/68.

²⁰¹ Um breve exemplo dessas conotações pode ser conferido no trecho a seguir: “[...] a necessidade de guitarras, amplificadores, conjunto, e principalmente a roupa, que não são acessórios ‘aplicados’ sobre uma estrutura musical, mas fazem parte de uma linguagem complexa que [esses músicos] procuram aí criar, uma linguagem universal, onde os elementos não se somam como 1+1=2 mas se redimensionam mutuamente. [...] Caetano, Gil,

em última instância, a abertura estrutural das proposições do artista condiz com mudanças no posicionamento do indivíduo relativas à capacidade de decidir o próprio destino. Mudanças realmente renovadoras e que se efetivam “a longo prazo”.

Nesse mesmo texto, Oiticica sinaliza que tentativas válidas dessa natureza de transformação puderam ser vistas no Concretismo e no Neoconcretismo.

[A] ‘posta em xeque’ permanente a que [o Concretismo e o Neoconcretismo] se propuseram, do visual, da linguagem, a criação de novas estruturas, proporcionaram o terreno para uma posição crítica realmente universal, profundamente revolucionária, ao cargo das artes, do conhecimento, do comportamento.²⁰²

Contudo, avalia que essa força revolucionária tende a se dissolver e perder seu vigor num contexto “intelectualmente pobre”, de indiferença geral e conformismo intelectual, definido não apenas pela situação política oficial, de ditadura, mas igualmente pela mentalidade dominante na atmosfera cultural do Brasil no final da década de 1960²⁰³. Ao se quebrar a rigidez das estruturas arraigadas no funcionamento da sociedade, criam-se condições para a propagação de mudanças, que passariam a ocorrer em cadeia, embora sempre redimensionadas e não mecanicamente. As estruturas abertas do “objeto” são condizentes com a

necessidade de se criar condições experimentais necessárias às transformações. Mas tudo isso [...] conduz ao centro mais importante dessa atitude experimental, que é atuar sobre o comportamento diretamente, não num puro processo de relaxamento dessublimatório, mas no de estruturação criativa, convocação às transformações e não submissão conformista. É como uma trama que se faz e cresce etapa por etapa: a tramavivência.²⁰⁴

As proposições dos músicos baianos e de artistas do período – Clark, a partir de *Caminhando*, de 1964, por exemplo; Lygia Pape, com *Ovo* ou *Trio do embalo maluco*, ambos de 1967; Oiticica, com seus *Bólides*, *Parangolés* e *Manifestações ambientais* – estabelecem vias distintas de interlocução com o público, querendo induzi-lo a apropriar-se dos meios disponíveis, na busca de autonomia de pensamento e desenvolvimento de senso crítico frente à experiência da vida. “O significado político da atuação artística”, como pontua Iumna Simon,

é pensado sobretudo com vistas à participação efetiva do espectador na experiência da criação, o qual terá a chance de poder vivenciá-la no sentido social, corporal,

os Mutantes, Duprat, Tomzé, modificam estruturas, criam novas estruturas, sua experiência é calcada numa modificação a longo prazo, não se reduz a apresentações de chegar, cantar, e pronto, voltar para casa e dormir sossegado depois de tomar um whisky”. Ibid., p. 6.

²⁰² Ibid., p. 2.

²⁰³ A insatisfação com o meio é manifestada por Oiticica em vários textos do período. Entre eles, pode-se salientar “Brasil diarreia”, de 1970 (AHO, doc. n°. 0328/70).

²⁰⁴ OITICICA, Hélio. A TRAMA DA TERRA QUE TREME, AHO, doc. n°. 0280/68, p. 9.

tátil, semântico – desse modo a noção sagrada de objeto de arte é afetada e se desagrega.²⁰⁵

3.2.3 O sentido de apropriação nos Bólides

No escopo do Programa ambiental, em 1966 Oiticica conceitua suas apropriações²⁰⁶, que influenciarão a ordem do Bólido e estarão presentes diretamente em quatro peças do período, a saber: *B36 Bólido-caixa 19 APROPRIAÇÃO 1*; *B38 Bólido-lata 1 APROPRIAÇÃO 2 “consumitive”*; *B39 Bólido-luz 1 APROPRIAÇÃO 3 “plasticope”* e *B49 Bólido-saco 1 APROPRIAÇÃO 4*²⁰⁷. Como foi visto anteriormente, na trajetória de Oiticica o ato de apropriar-se remonta ao ano de 1963 (quando uma cuba de vidro preexistente integra um transobjeto); no entanto, quando a apropriação é conceituada, ganha novos sentidos. O artista não está diretamente interessado nos efeitos da apropriação de objetos provenientes de outros contextos para o da arte (presente na colagem cubista, no *readymade* duchampiano, no *objet trouvé* surrealista e no *merz* de Schwitters), mas entende que a importância do ato de apropriar-se está mais ligada à ideia de “diluição das individualidades”. Nos textos do período, associa a apropriação à “procura de criação de obras coletivas”²⁰⁸.

De um modo geral, percebe-se que os Bólides APROPRIAÇÃO se diferenciam dos transobjetos porque não trazem qualquer alteração na estrutura física do objeto apropriado. Não procedem, assim, da adjunção de diferentes materiais. Ainda que a funcionalidade social desses objetos seja alterada, suas estruturas físicas são mantidas intactas, tal qual aparecem em seus contextos de origem, indicando que a APROPRIAÇÃO não é uma construção sintática, mas um constructo semântico. Oiticica encontra um precursor de seu conceito de apropriação nos “Popcretos” de Waldemar Cordeiro, nos quais as preocupações de ordem estrutural-sintática cedem lugar a outras de caráter conceitual-semântico. Nota que no “Popcreto” a dimensão estrutural do objeto se funde à semântica, e registra:

[p]ara ele [Cordeiro] a desintegração do objeto físico é também desintegração semântica, para a construção de um novo significado. Sua experiência não é fusão de Pop com Concretismo, como o querem muitos, mas uma transformação decisiva das proposições puramente estruturais para outras de ordens semântico-estrutural, de

²⁰⁵ SIMON, Iumna Maria. Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969). *Novos Estudos*, São Paulo, Cebrap, n.º 26, p. 132-133, mar. 1990.

²⁰⁶ Cf. OITICICA, Hélio. Posição e programa. In: _____. *AGL*, p. 77- 83.

²⁰⁷ A imagem do *B49* não foi obtida, apenas sua descrição na listagem de Oiticica: “saco com isopor (achado)”. Id., Lista de Bólides, *AHO*, doc. n.º 1505/sd.

²⁰⁸ Id., Parangolé poético e Parangolé social, *AHO*, doc. n.º. 0254/66.

certo modo também participantes. Segundo ele, aspira à objetividade para manter-se longe de elaborações intimistas e naturalismos inconsequentes. Cordeiro, com o ‘Popcreto’, prevê de certo modo o aparecimento do conceito de ‘apropriação’ que formularia eu dois anos depois (1966) ao me propor a uma volta à ‘coisa’, ao objeto diário apropriado como obra.²⁰⁹

Fig. 52 e 53 - B36 Bólide-caixa 19 APROPRIAÇÃO 1, 1966.

Caberia aqui compreender algumas das implicações semânticas desses objetos diários e “coisas” apropriados como Bóldes por Oiticica. O B36 é composto por dois carrinhos de mão que são geralmente construídos e utilizados por pedreiros em serviço; uma vez transformados em Bóldes, colocam-se como uma ferramenta para a construção de novas sensibilidades e experiências (fig. 52 e 53). A brita e os caixotes de madeira utilizados para transportar material de construção provêm de canteiros de obras, locais em construção – apresentando analogias com o interesse do artista pelo que está inconcluso, passível de múltiplas significações, como visto anteriormente. Nos canteiros de obras da construção civil, os carrinhos de mão são largamente utilizados e, geralmente, construídos pelos próprios trabalhadores (pedreiros, marceneiros etc.), com o intuito de auxiliar em seus afazeres. Construir os próprios instrumentos de trabalho significa não separar os meios dos fins, isto é, o produto de seu processo de produção. Transpondo essas considerações para a perspectiva do Programa ambiental, seria lícito dizer que o B36 alude a uma participação semelhante à do construtor no canteiro de obras, que cria a sua própria ferramenta/obra. Em outras palavras, parece que o B36 repotencializa os processos de criação e recepção da arte, enfatizando o deslocamento da função tradicional do artista (criador/construtor) e do público (receptor). Esse Bólide incita atitudes construtoras – ou emancipatórias – por parte do sujeito comum, anunciando rejeição à lógica burguesa, alienada, dos processos de produção.

Além disso, o B36 alude a construções e experiências vivenciadas em grupo, e não individualmente, já que seu “uso” pressupõe o esforço de mais de uma pessoa e sua

²⁰⁹ Id., Esquema geral da nova objetividade. In: _____. AGL, p. 88-89.

concepção provém da “sabedoria popular”, de um conhecimento coletivizado, não especializado, acessível a quem tiver interesse ou necessidade.

Fig. 54 - B38 Bólido-lata 1
APROPRIAÇÃO 2 “consumitive”, 1966.
(AHO, doc. nº. 2210/sd).

Por seu turno, o B38 é uma lata de fogo – lata com estopa embebida em óleo²¹⁰ (fig. 54). Nesse caso o Bólido é literalmente de fogo: inflama-se em luz e calor, transformando a própria estrutura e o entorno – talvez por isso o B38 possa servir como um expoente simbólico do sentido geral da ordem do Bólido. A APROPRIAÇÃO (como nos casos do B38 e do B36) traz a possibilidade de alterar a percepção de quem caminha pelas ruas: “quem viu a lata-fogo isolada como uma obra não poderá deixar de lembrar que é uma ‘obra’ ao ver, na calada da noite, as outras espalhadas como que sinais cósmicos, simbólicos, pela cidade”²¹¹. A inalterabilidade física desses “objetos” apropriados (a lata de fogo, o carrinho de mão e a luminária do B39, que será abordado a seguir) sugere o que Oiticica chama de “apropriação geral”: um ato que se estende a outros congêneres. Não se trata de apenas uma lata de fogo, mas de todas, de quaisquer outras, espalhadas durante a noite nas estradas: “museu é o mundo”²¹². A propagação inerente ao conceito de apropriação do Programa ambiental traz outra abertura estrutural do “objeto”.

²¹⁰ De acordo com OITICICA, Hélio. Lista de Bólides, AHO, doc. nº. 1505/sd, p. 2.

²¹¹ Id., Posição e programa. In: _____. AGL, p. 80.

²¹² Ibid., p. 79.

Fig. 55 - B39 Bólide-luz 1
APROPRIAÇÃO 3 “*plasticope*”, 1966.

Fig. 56 - O menino Mosquito com o B39.

O B39, por sua vez, é uma luminária decorada com a imagem de um trem a vapor, como se estivesse em pleno movimento (fig. 55 e 56). Frederico Moraes nota que o “*plasticope*” “é um objeto ‘kitsch’ que pode ser encontrado em qualquer loja classe média de decoração, ou em liquidações da rua da Alfândega”²¹³.

Afora esse apelo *pop*, o B39 parece ser fruto de um exercício criativo livre. Com desenhos coloridos que lembram um brinquedo, poderia aludir ao universo infantil, da criança que, a cada dia, faz uma nova descoberta. Nesse sentido, cabe aqui relembrar um trecho escrito por Oiticica ainda em 1963: “[n]a experiência dos Bólides sinto-me assim como uma criança que começa a experimentar os objetos para aprender suas qualidades: sólido, o oco, o redondo, seu peso, transparência”²¹⁴. O interesse de Oiticica pela disponibilidade criativa na infância é também ressaltado pelos fatos de o artista ter sido professor de um curso de artes infantil no ano de 1965²¹⁵, de ter escolhido, durante sua vivência no Morro da Mangueira, o passista-mirim Mosquito como mascote do Parangolé e de ter dedicado a ele uma das Capas Parangolé (*P10 Capa 6*, de 1965). Oiticica encontra no samba do menino Mosquito a espontaneidade e a capacidade criativa “da maneira mais livre possível”, e registra:

[...] (isto sim é o verdadeiro exercício experimental da liberdade do qual fala Mário Pedrosa!). Mosquito é o símbolo da criança criadora, verdadeiro gênio da dança, e quis desse modo [com a capa] homenagear sua grande infância.²¹⁶

Nessa perspectiva, o B39 parece ser fruto de um exercício inventivo que, em seu espírito, poderia traduzir a ideia de uma nova cultura almejada pelo artista, para a qual se arriscaria uma expressão – abreviada mas propícia – na frase de Beatriz Scigliano Carneiro:

²¹³ MORAIS, Frederico. As apropriações de Oiticica. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, Coluna de Artes Plásticas, 23 ago. 1966. Fac-símile: AHO, doc. nº. 1872/66.

²¹⁴ OITICICA. Hélio. Texto manuscrito, PHO, doc. nº. 0007/63.

²¹⁵ Oiticica ministrou curso livre de pintura para crianças no Fluminense Futebol Clube. Id., A pintura e a criança (mar. 1965), AHO, doc. nº. 0067/65; id., Exposição de arte infantil do curso do Fluminense F. C. (nov. 1965), AHO, doc. nº. 0068/65.

²¹⁶ Id., Parangolé poético e Parangolé social, AHO, doc. nº. 0254/66, p. 2.

“ser livre como prática difere da liberdade como meta”²¹⁷. É possível que a relevância semântica do *B39* no panorama dos Bólides resida nas associações possíveis com uma percepção não viciada em hábitos e livre de pre-conceitos.

Em 1980, surgem outros Bólides designados “apropriação”. Trata-se de um grupo de galões de plástico com pequenas dimensões, encontrados pelo artista nas ruas do Rio de Janeiro. Esses potes plásticos, contudo, sofrem pequenas intervenções; Oiticica insere em seus interiores materiais como feijão e terra²¹⁸ (fig. 57 e 58). Os Bólides-apropriação, de 1980, embora não ocorram mais sob a égide do Programa ambiental dos anos 1960, mas no âmbito do *delirium ambulatorium*, iniciado nos anos 1970²¹⁹, demonstram afinidades com a prática da liberdade evocada na análise do *B39*. Ao que parece, eles são igualmente frutos da disponibilidade criativa de Oiticica e de seu desprendimento de quaisquer pressupostos que possam cercear a instauração de uma experiência de vida pautada na descoberta e na invenção²²⁰.

²¹⁷ CARNEIRO, op. cit., p. 273.

²¹⁸ Informações obtidas em FIGUEIREDO, op. cit., p. 105-124.

²¹⁹ Num primeiro momento, *delirium ambulatorium* nomeia a proposição de Oiticica no evento *Mitos Vadios*, organizado por Ivald Granato, num estacionamento da Rua Augusta (São Paulo, 1978). Após esse evento, a expressão passa a ser um “conceito híbrido”, designando outras experiências que misturam dois processos de trabalho: a apropriação de objetos encontrados na rua e o “acontecimento poético-urbano”. O Rio de Janeiro é considerado por Oiticica o “paraíso do *delirium ambulatorium*”. Ele registra: “[...] pelo *delirium ambulatorium* o campo urbano/ o campo visual-ambiental/ o campo humano são approached de um modo totalmente free (mais perto das transformações criativas do q antes) como também sem compromisso: sem consequência: É A BUSCA DA FALTA DE CONSEQUÊNCIA: É O NÃO PROGRAMA! o *delirium ambulatorium* é nesse caso a contínua meditação dos momentos transitórios de vida-criação [...] pelo *delirium ambulatorium* a meditação é conduzida pelo corpo-pé [...] é a mesma paixão q me fez deslocar o campo pictórico do quadro para o espaço e a destruir o pictórico empobrecido de séculos de parede para a proposição de um espaço-sítio novo totalmente aberto à exploração criativa: àquilo que fez MALEVITCH declarar LET REJECTION OF THE OLD WORLD OF ART BE TRACED ON THE PALMS OF YOUR HANDS”. OITICICA, Hélio. Memorando Caju (11 abr. 1979 a 07 out. 1979), AHO, doc. nº. 0114/79, p. 3-5. Algumas outras implicações do *delirium ambulatorium* serão analisadas na última parte do próximo capítulo.

²²⁰ Em relação aos Bólides-apropriação de 1980, seria interessante apresentar um trecho de Gaston Bachelard, trazido por Suzana Vaz em sua análise do *delirium ambulatorium* de Oiticica: “[o] *cogito* do sonhador não segue preâmbulos complicados, é fácil, é sincero, está ligado muito naturalmente ao seu complemento de objeto. As coisas boas, as coisas agradáveis oferecem-se em toda a sua ingenuidade ao sonhador ingênuo. E os sonhos acumulam-se perante um objeto familiar. O objeto é, assim, o companheiro de devaneio do sonhador. Certezas fáceis vêm enriquecer o sonhador. Uma comunicação de ser faz-se, nos dois sentidos, entre o sonhador e o seu mundo”. BACHELARD, Gaston. *La poétique de la rêverie* (1960). Paris: PUF, 1986, p. 140 (tradução de Suzana Vaz), apud VAZ, op. cit., p. 92.

Fig. 57 - *Bólido-apropriação*, 1980. Fig. 58 - *Bólido-apropriação*, 1980.

Antes de findar esta seção, seria igualmente importante mencionar uma outra ideia do Programa ambiental que tangencia o *B38 Bólido-lata 1* e outros Bólides do período: a noção de “consumível” ou, na terminologia do artista, “consumitive”. Essa designação é afim ao interesse de Oiticica pelo provisório e pelo precário e opera em oposição às ideias de permanência e imutabilidade. A extensão “consumitive” agregada a alguns Bólides (*B37 Bólido-caixa 20*, *B38 Bólido-lata 1*, já abordado, *B41 Bólido-plástico 2* e *B42 Bólido-plástico 3*, todos datados de 1966) deve-se em geral à sua duração fugaz, como o *B38*, feito de fogo. O caráter transitório dessas peças também remete às noções de uso, gozo e fruição momentânea das coisas, em oposição à ideia de propriedade definitiva. Assim, o conteúdo do *B37* é perecível e por isso deve ser logo consumido e substituído²²¹. Trata-se de uma cesta de arame com ovos dentro²²², um “escárnio ao chamado comércio de arte criado pelas galerias: aqui o elemento que compõe a obra é vendido a preço de custo, preço este acessível a qualquer pessoa [...]”²²³. Também nos casos de *B41* e *B42* a extensão “consumível” se deve à qualidade pouco durável de seus conteúdos, pois ambos trazem alimentos. O primeiro traz feijões dentro de um pote de plástico transparente, com base e tampa vermelhas (fig. 59 e 60); o segundo, num recipiente com as mesmas características, traz café em pó²²⁴. Ainda que as estruturas dessas peças se assemelhem às dos Bólides-vidro concebidos com a matéria da cor (sobretudo com o *B7* – fig. 64), é inegável que, em contraposição àqueles, estas assumem fortes conotações de pobreza e perdem qualquer resquício de refinamento estético, demonstrando uma total despreocupação com a aparência e uma maior articulação do “objeto” com o universo das vivências cotidianas.

²²¹ Cf. OITICICA, Hélio. Posição e programa (Programa ambiental). In: _____. *AGL*, p. 80.

²²² Não se obteve imagem dessa peça. A descrição é feita de acordo com OITICICA, Hélio. Lista de Bólides, *AHO*, doc. nº. 1505/sd, p. 2.

²²³ Ibid, loc. cit.

²²⁴ A imagem do *B42* também não foi obtida, apenas sua descrição. Ibid., loc. cit.

Fig. 59 e 60 - B41 Bólido-plástico 2 “consumitive”, 1966.

Fig. 61 - B40 Bólido-plástico 1, 1966 (com terra roxa).

Fig. 62 e 63 - B46 Bólido-plástico 4, 1966-67 (com terra).

Fig. 64 - B7 Bólido-vidro 7, 1963.

No Programa ambiental, esse conjunto de APROPRIAÇÕES e peças consumíveis constitui uma das últimas manifestações do Bólido que demonstram preocupação com os atributos (semânticos) do “objeto”. Simultaneamente a algumas dessas peças, surgem outras evidenciando transformações significativas em suas problemáticas, como, por exemplo, o B47 Bólido-caixa 22 caixa-poema 4: “mergulho do corpo” (fig. 65 e 66). Composto por uma caixa d’água de amianto, com água, que traz o poema que lhe dá o título inscrito no fundo da parte interna, o B47 não é mais manuseável, tampouco segue a escala da mão. Suas dimensões expandidas indicam uma aproximação com todo o corpo do participante – conforme se pode conferir no poema que carrega. A sua escala situa-se entre o “objeto” e o ambiental, convidando expressamente o corpo todo a se entregar, num mergulho, à experiência artística. “Mas o corpo não mergulha”, explica Oiticica, “o tanque fica cheio e a pessoa mira-se na água. A imagem refletida provoca agradáveis sensações”²²⁵.

²²⁵ Id., Depoimento, apud HÉLIO Oiticica: o artista de amanhã. *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 set. 1970. Consulta ao fac-símile: AHO, doc. nº. 1887/70.

Fig. 65 e 66 - B47 Bólido-caixa 22 caixa-poema 4: "mergulho do corpo", 1966-67.

A ideia do “mergulho” põe em evidência o corpo, em detrimento do “objeto”. Há na ordem do Bólido, assim, um reposicionamento do foco da experiência artística para o elemento vivencial direto, deslocando as preocupações relativas aos atributos do “objeto” para outras referentes à totalidade dos sentidos do participante (convocada num “mergulho”). Esse “ajuste” traz consequências à produção de Oiticica que resultam na formulação do conceito de suprasensorial, que será abordado no capítulo que se segue.

4 Em direção ao corpo

“Antes que tivessem um conhecimento autêntico do trabalho, as pessoas inventaram a distração como um desprendimento e um oposto falso do trabalho. Ah, se tivessem esperado, se tivessem tido um pouco mais de paciência, então o verdadeiro trabalho teria estado um pouco mais a seu alcance, e elas teriam percebido que o trabalho não pode ter um oposto, assim como o mundo não pode ter, nem deus, nem viva alma. Pois ‘ele é tudo’ e o que ‘ele não é’ – é nada e lugar nenhum.”

Rainer Maria Rilke

4.1 O suprasensorial

O suprasensorial é um novo passo na trajetória de Oiticica em direção à construção de uma experiência cultural de significado próprio e autônomo. Mas, em certo sentido, o suprasensorial redefine, ajusta e expande rumos já delineados nas formulações de “antiarte”, “situação da vanguarda brasileira” e “nova objetividade”, abordadas neste estudo. O suprasensorial é permeado por questões como a possibilidade de emancipar a produção artística da época da incorporação de padrões e imagens gerados alhures²²⁶ e o posicionamento do foco da experiência artística no elemento vivencial direto, que opera em drástica oposição à passividade do “espectador” e à lógica do mercado. Nas palavras de Oiticica, a formulação do suprasensorial

objetiva certos elementos de difícil absorção, quase impossível consumo, o que, espero eu, consiga colocar os pontos nos ii: é a definitiva derrubada da cultura universalista entre nós, da intelectualidade que predomina sobre a criatividade – é a proposição da liberdade máxima individual como meio único de vencer essa estrutura de domínio e consumo cultural alienado.²²⁷

Nos meses finais de 1967, Oiticica escreve dois textos acerca do suprasensorial: “À busca do suprasensorial”²²⁸ e “Aparecimento do suprasensorial”²²⁹. Neles, o artista define o suprasensorial como um estado de liberdade interior encontrado em certas experiências extra-artísticas, que a arte quer alcançar. As experiências favoráveis ao estado suprasensorial seriam a dança, o ritmo, as vivências míticas de diferentes naturezas e o uso de substâncias tóxicas (drogas alucinógenas, por exemplo)²³⁰. Todas são meios em potencial para desencadear um processo de alargamento das formas de compreensão do mundo, para além do exercício

²²⁶ Especificamente, Oiticica se refere às linguagens da *Pop art* norte-americana e da *Op art* europeia, nas quais, ainda nos últimos anos da década de 1960, “mergulhava boa parte de nossos artistas”. Em março de 1968, registra que mesmo “a exposição Nova Objetividade era quase que por completo mergulhada nessa linguagem Pop híbrida para nós, apesar do talento e força dos artistas nela comprometidos”. OITICICA, Hélio. Tropicália (4 mar. 1968), *AHO*, doc. n.º. 0128/68.

²²⁷ Ibid.

²²⁸ Id., À busca do suprasensorial (10 out. 1967), *AHO*, doc. n.º. 0192/65, p. 31-49.

²²⁹ Id., Aparecimento do suprasensorial (dez. 1967), *AHO*, doc. n.º 0108/67. Esse texto é apresentado por Oiticica em 15 de dezembro de 1967 no Simpósio de Escultura Brasileira do Distrito Federal/Brasília, promovido por Frederico Moraes; de acordo com *AHO*, doc. n.º. 0728/67. O Simpósio é uma atividade paralela ao IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, do qual Oiticica participa (a participação do artista no IV Salão de Brasília será abordada adiante). O texto é publicado originalmente na *Revista GAM*, Rio de Janeiro, n.º 13, 1968, sob o título “Aparecimento do supra-sensorial na arte brasileira”; consta também no *AGL*, p. 102-105, e em HÉLIO Oiticica: catálogo. Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica; Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1996, p. 127-130. Nessas publicações, a grafia do termo suprasensorial, sem hífen, que está nos manuscritos do artista aparece modificada, com hífen (supra-sensorial). Aqui se utiliza a mesma grafia dos originais do artista.

²³⁰ Cf. id., À busca do suprasensorial, *AHO*, doc. n.º. 0192/65, p. 36-38. A referência ao uso de tóxicos ou alucinógenos aparece na produção do artista numa tônica similar à da marginalidade, isto é, não como elogio (à droga e à marginalidade), mas como uma posição libertária, uma possibilidade de livrar-se do que é opressor e experimentar situações ainda desconhecidas.

intelectual, para além da submissão dos sentidos ao intelecto, corroborando a concepção de que o corpo todo é responsável pela percepção. É importante também notar que esses meios evocados por Oiticica para levar o participante ao estado suprasensorial (a música rítmica, a dança, as vivências míticas e o uso de tóxicos) trazem em comum o caráter coletivo da experiência: “a busca da criação não tende a ser mais individual, mas coletiva – assim o ritmo, o tóxico-alucinógeno e outras manifestações por excelência coletivas, surgem na ordem das coisas [...]”²³¹. Uma mudança profunda das estruturas só seria possível em grupo, jamais individualmente.

Oiticica avalia que os tóxicos se destacariam como agentes detonadores de estados suprasensoriais, pois

agem direta[mente] e de modo infalível [...]. As sensações advindas do efeito de tóxicos ou alucinógenos [...] são classicamente o que definiríamos por suprasensoriais: os sentidos são modificados por uma ação interna, na origem, que age diretamente sobre sua constituição habitual, dando-lhe uma outra dimensão, libertando poderosas vivências. Os contrários são como que intensificados, a percepção flui num supra plano, o real parece modificar-se inesperadamente.²³²

Nesse entendimento, os efeitos psíquicos (no sentido de integração corpo-mente) das substâncias intoxicantes e alucinógenas podem dar pistas sobre uma arte que, em suma, provoque uma fluência entre comportamento²³³ e pensamento, na qual de fato não existam separações entre esses termos, pois, como aponta Paula Braga, “[c]omportamento e pensamento caminham juntos e pensamento se faz com o corpo todo, não apenas com os olhos”²³⁴. Na prática, as experiências suprasensoriais visam à transgressão sensorial, com efeitos liberadores do comportamento, semelhantes, sobretudo, aos das drogas²³⁵. A partir daí, Oiticica engendra proposições capazes de liberar inibições e banir restrições advindas de um

²³¹ Ibid., p. 37.

²³² Ibid., loc. cit.

²³³ Comportamento pode ser entendido como as relações que se estabelecem com o mundo. Cf. id., Mundo-abrigo (21 jul. 1973), AHO, doc. nº. 0194/73, p. 8: “[...] para assumir o experimental no comportamento (relações com o MUNDO)/ 9- MUNDO como campo experimental significa: experimental como exercício para um tipo de comportamento-plenitude”.

²³⁴ BRAGA, Paula. Conceitualismo e vivência. In: _____ (Org.), op. cit., 2008, p. 264.

²³⁵ Na literatura crítica consultada sobre Oiticica, Paula Braga é quem enfatiza o *paralelismo* entre as experiências artísticas suprasensoriais e as experiências provocadas por substâncias intoxicantes. O texto da autora também estabelece conexões entre a presença dos efeitos da droga na formulação do suprasensorial, nos anos 1960, e na estruturação das *Cosmococas* – Programa *in progress*, da década de 1970. Nestas, Oiticica inclui a cocaína e seus efeitos em sua pesquisa artística. Cf. BRAGA, op. cit., 2007, especialmente p. 55 et seq. A primeira parte das *Cosmococas* – Programa *in progress*, chamada de *Block-Experiments*, é composta por nove blocos de experiência. Beatriz Scigliano Carneiro os descreve: “[c]ada bloco se compõe de uma série de slides – fotografados no ato da brincadeira de espalhar carreiras de cocaína nas capas de disco, livros e outras superfícies –, de uma trilha sonora, de textos, de uma proposta de atuação do público em um ambiente determinado e de um conjunto de fotos e pôsteres – reprodução dos slides – para serem comercializados separadamente”. CARNEIRO, Beatriz Scigliano. *Cosmococa* – Programa *in progress*: heterotopia de guerra. In: BRAGA (Org.), op. cit., 2008, p. 187.

comportamento socialmente condicionado, expandindo as potencialidades perceptivas e sensitivas do indivíduo. Essas proposições têm por objetivo levar o indivíduo

ao dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais, para a descoberta do seu centro criativo interior, da sua espontaneidade expressiva adormecida, condicionada ao cotidiano.²³⁶

Oiticica registra:

[o] que procuro, e devemos todos procurar, deverá ser o estímulo vital para que este indivíduo seja levado a um pensamento (aqui comportamento) criador – o seu ato, subjetivo, o seu instante puro que quero fazer com que atinja, que seja um instante criador, livre.²³⁷

Para desencadear o processo de autotransformação almejado, as proposições artísticas de efeitos suprasensoriais valorizam a totalidade dos sentidos do participante, em simultaneidade; pautam-se em dados empíricos, em formas de conhecimento direto, perceptivo e participante. Dessa maneira, são capazes de provocar transformações concretas, descobertas renovadas e palpáveis e, com elas, a coautoria do participante.

Nesse momento da produção de Oiticica, percebem-se duas grandes alterações na ordem do Bólido. Uma delas se refere a uma espécie de desestruturação do “objeto”: os recipientes que outrora assumiam a forma de caixa, garrafa ou bacia, por exemplo, passam a ser sacos moles e informes destinados a avivar o corpo do participante, individual ou coletivamente. O Bólido no âmbito do suprasensorial estrutura-se diretamente no contato com os sentidos do participante, como extensão destes, aproximando-se das Capas Parangolé. A *Trilogia do suprasensorial*, composta por três Bólides-saco (fig. 67, 68 e 69), exemplifica essa mudança e será analisada a seguir. Outra alteração diz respeito à dimensão física das peças, que sofre ampliações, passando a envolver todo o corpo, ou vários corpos ao mesmo tempo. Nesse caso, o Bólido oferece um ambiente – e não um “objeto” – para que o participante, integrante desse ambiente, instaure a sua própria vivência. O *B57 Bólido-cama 1*, de 1968, é um exemplo dessa transformação e será abordado mais adiante.

Da *Trilogia do suprasensorial* fazem parte o *B50 Bólido-saco 2 “Olfático”*, o *B51 Bólido-saco 3 “O tato” saco-poema 1: contato/ do vivo/ morto* e o *B52 Bólido-saco 4 “O corpo” ou “Adaptável” saco-poema 2: teu amor/ eu guardo aqui*²³⁸. Oiticica conceitua a

²³⁶ OITICICA, Hélio. Aparecimento do suprasensorial, *AHO*, doc. nº 0108/67.

²³⁷ Id., À busca do suprasensorial, *AHO*, doc. nº. 0192/65, p. 31.

²³⁸ Cf. id., *Trilogia: introdução ao suprasensorial*, *AHO*, doc. nº. 1743/67-a; id., Lista de Bólides, *AHO*, doc. nº. 1505/sd., p. 2.

Trilogia... para apresentá-la no IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, em Brasília, mas, de acordo com o catálogo da mostra, acaba participando com outros três Bólides²³⁹.

Fig. 67 - B50 Bólido-saco 2 "Olfático", 1967.

Fig. 68 - B51 Bólido-saco 3 "O tato" saco-poema 1: contato / do vivo/ morto, 1967.

Fig. 69 - B52 Bólido-saco 4 "O corpo" ou "Adaptável" saco-poema 2: teu amor/ eu guardo aqui, 1966-67.

O primeiro Bólido da *Trilogia...* é um saco plástico cinza com pó de café dentro, ao qual se liga um tubo preto de borracha, sanfonado, denominado pelo artista de traqueia (fig. 67). O participante é solicitado a cheirar o conteúdo do saco pela traqueia. O cheiro forte do café promove uma espécie de intoxicação, fazendo o participante adentrar numa experiência "olfática"²⁴⁰ que, por sua vez, desconcerta a percepção conduzida pelo intelecto²⁴¹. Nessa

²³⁹ O IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal ocorre entre os meses de dezembro de 1967 e fevereiro de 1968. No *Arquivo Hélio Oiticica* (AHO) há uma carta de autoria do artista endereçada à Fundação Cultural de Brasília, responsável pelo Salão, que indica o envio da *Trilogia do suprasensorial* em substituição às peças já inscritas (não há menção de quais seriam as peças já inscritas). Cf. AHO, doc. n.º. 2148/67. O catálogo da mostra, porém, registra a participação de Oiticica com três Bólides-caixa: B44, B47 e B48. Cf. AHO, doc. n.º. 2343/68, p. 18. Assim, embora a referida carta indique o envio da *Trilogia...* para o Salão, opta-se por considerar a participação de Oiticica a partir das informações obtidas no catálogo da mostra. Nessa publicação consta que ele participa na categoria "relevo ou objeto" e recebe uma "referência especial do júri", sendo destacado no texto introdutório como "um dos pioneiros no mundo da arte ambiental". Os membros do júri de seleção e premiação são Clarival do Prado Valadares, Mário Barata, Walter Zanini, Mário Pedrosa e Frederico Moraes. O "Grande Prêmio" do Salão é concedido a João Câmara Filho. Cf. AHO, doc. n.º. 2343/68. Ver também artigos publicados em jornais da época sobre o Salão, em AHO, doc. n.º. 0733/68; 0728/67 e 0727/67.

²⁴⁰ É Waly Salomão quem esclarece o sentido do termo "olfático": "[...] em vão dicionários serão vasculhados porque OLFÁTICO embora primordial ainda não se encontra incluído lá neles. O olfático precede o olfativo que só se constitui enquanto discurso mediato. Olfático é a sensação direta, *en train de se faire*, imediata". SALOMÃO, Waly. HOMOmage. In: _____. *Hélio Oiticica: qual é o parangolé?* e outros escritos. Rio de Janeiro: Rocco, 2003, p. 131.

²⁴¹ Há um outro projeto de Oiticica que envolve a "intoxicação pelo olfato", provavelmente derivado das ideias do suprasensorial. Trata-se do projeto de cinema experimental *Nitrobenzol & Black Linoleum*, concebido na Inglaterra em 1969. Esse projeto se organiza em torno de onze ideias e blocos de projeções de imagens simultâneas sobre telas. Para cada ideia/bloco está previsto um tipo de estímulo distinto. Na primeira parte, por exemplo, as pessoas seriam instruídas a cheirar lenços umedecidos com nitrobenzol, uma substância que afeta os nervos olfativos; na segunda, "[to] drink COKE"; numa outra, as pessoas entrariam num ambiente contaminado pelo aroma de jasmim, onde receberiam diferentes tipos de tecidos para manipular livremente. Em dois dos blocos/ideias Oiticica agregaria proposições de Lygia Clark e Lygia Pape. No caso de Clark, objetos sensoriais

proposta não interessa “somente a verificação: ‘é café!’”²⁴², mas, sim, tirar o participante de uma postura meramente reativa, cinética – como na *Op art*. Segundo o artista, o *B50* propõe uma vivência de “descoberta do cheiro”²⁴³, ou seja, descortina os sentidos como um campo novo para a exploração, preenche de possibilidades ainda desconhecidas.

A experiência de “descoberta do cheiro” pode aludir a um momento originário da experiência humana, pelo contato com um “impulso original” do corpo (olfato). Sabe-se que a busca por estados originários move Oiticica desde seu contato com o morro da Mangueira e o samba, em meados de 1964²⁴⁴. No já referido texto “À busca do suprasensorial”, ele afirma que o contato com “impulsos originais” promove uma espécie de “‘religamento’ do indivíduo às origens míticas primordiais, de onde veio e há longo tempo dela se afastou”²⁴⁵. Mas esclarece que esse “religamento”

não é um “regresso” e sim uma descoberta de si mesmo no que há de mais essencial: não sou mais do que meu semelhante, por questões sociais, intelectuais, etc.; sou igual porque tenho em mim, a descoberto, potencialidades que a cada um são dadas de modo diverso segundo sua estrutura individual – e todas são válidas porque são manifestações do eu individual e por isso devem ser respeitadas como tal.²⁴⁶

Nessa perspectiva, a “descoberta do cheiro” ou a vivência de “religamento aos impulsos originais” corresponderia a uma experiência demolidora de preconceitos e padrões comportamentais, que propiciaria a “descoberta de si mesmo no que há de mais essencial”. O comportamento habitual se livraria de mediações impostas culturalmente²⁴⁷, para contemplar as possibilidades inaugurais que podem se abrir nas práticas de vida mais elementares (como cheirar). Não se trata de restituir um estado primitivo à experiência humana. Aproximar o participante de um momento originário corresponde a oferecer-lhe possibilidades potencialmente criativas e comprovar-lhe o caráter indeterminado – pois originário, ainda não

da artista seriam disponibilizados ao público; no caso de Pape, Oiticica montaria o *Pleasure circle* (*Roda dos prazeres*, 1967), em que as pessoas sentam-se em roda e saboreiam distintos tipos de sorvete. Cf. OITICICA, Hélio. Nitrobenzol e Black Linoleum, *AHO*, doc. n.º. 0322/69.

²⁴² Id., Trilogia: introdução ao suprasensorial, *AHO*, doc. n.º. 1743/67-a.

²⁴³ Ibid.

²⁴⁴ Em relatos dessa época, Oiticica registra: “[a] Mangueira para mim é como se existisse há dois mil anos: como expressão o seu samba possui algo de arcaico, como se nascesse da terra; não me impressiona tanto a ‘tradição’ mas sim o arcaísmo que contém a sua expressão. Na sua maneira de ser, há algo que nos leva à origem das coisas [...]”. Id., Como cheguei a Mangueira (s.d.), *AHO*, doc. n.º. 1863/sd. Pelo conteúdo, sabe-se que o texto é posterior a 1964. Em outro texto, o artista escreve: “[no samba] há como uma imersão no ritmo, uma identificação vital completa do gesto, do ato com o ritmo, uma fluência onde o intelecto permanece como que obscurecido por uma força mítica interna individual e coletiva (em verdade não se pode aí estabelecer a separação)”. Id., A dança na minha experiência (12 nov. 1965). In: _____. *AGL*, p. 73.

²⁴⁵ Id., À busca do suprasensorial, *AHO*, doc. n.º. 0192/65, p. 40. Nesse texto, o artista afirma ter vivenciado tal “religamento” por meio do ritmo e do samba.

²⁴⁶ Ibid., loc. cit.

²⁴⁷ “[A] cultura, como é imposta artificialmente, é sempre opressiva, é o não-criar que vem com a glorificação do que já está fechado, [...] no contexto geral, toda a parafernália cultural-patriótico-folclórica-nacional é opressiva”. Id., Barracão (19 ago. 1969). In: _____. *AGL*, p. 116.

estabelecido – de suas experiências. Observa-se então que, ao aludir a uma vivência primordial, de descoberta, Oiticica quer valorar criativamente o que se vive; atribuir às ações valor inventivo e não meramente reprodutivo (no sentido de reprodução passiva). O ato de “descoberta do cheiro”, nesse caso, equivaleria a um ação arquetípica e, em certa medida, serviria ao artista de oposição ao estereótipo²⁴⁸. Com isso, percebe-se que a proposição do *B50* opera em “co-autoria com o participante”. Nela, não há modelos a seguir e “toda tentativa individual de expressão deve ser respeitada como uma ‘arte’”²⁴⁹.

Afora isso, é importante notar que a experiência de “descoberta”, agora referente aos sentidos do corpo, aparece num registro semelhante nos transobjetos, onde se descobrem “qualidades específicas dos objetos existentes no mundo”²⁵⁰. Em 1963, os Bólides como transobjetos trataram de “despir os objetos de suas qualidades conotativas para deixá-los na sua pureza primitiva”. Agora, no âmbito do suprasensorial, aludem a algo parecido, tratando de “despir” o corpo de seus condicionamentos, de libertá-lo para sua potencialidade perceptiva original. Percebe-se, então, no que concerne à ordem do Bólido, o início de um deslocamento das preocupações do artista, das qualidades próprias ao “objeto” para aquelas próprias ao corpo. Essa direção será reforçada no decorrer de sua produção.

Por sua vez, o *B51* pode ser descrito como um saco plástico preto brilhante ligado a uma aba de tela de náilon, igualmente preta, que contém em seu interior sacos menores com carvão e areia²⁵¹ (fig. 68). O toque nesses pequenos sacos ocorre sem que eles sejam vistos, configurando um contato intimista com algo desconhecido. A percepção tátil é aguçada e a assimilação das palavras vivo e morto, simultaneamente, conduz a experiência, que se assemelha a uma alucinação. Num texto do período, Oiticica afirma que

estruturas palpáveis existem para propor [...] não uma ‘visão’ para um mundo, mas, [...] a construção do ‘seu mundo’, com os elementos da sua subjetividade, que encontram aí razões para se manifestar.²⁵²

Desse modo, sentimentos antagônicos, temores e anseios reprimidos, tais como a curiosidade, a vergonha, a coragem e a insegurança, são bem-vindos no processo de

²⁴⁸ Suzana Vaz sugere relações entre o mito originário e a força criativa na obra de Oiticica. Algumas das ideias presentes no seu estudo contribuem aqui para a abordagem do *B50*. Cf. VAZ, op. cit., p. 67-92.

²⁴⁹ OITICICA, Hélio. À busca do suprasensorial, *AHO*, doc. n.º. 0192/65, p. 40-41. A relativização de valor entre as “múltiplas expressões individuais” é reforçada por Oiticica no texto que apresenta no debate “Critério para o julgamento das obras de arte contemporâneas”, realizado no MAM/RJ em 23 de maio de 1968. Ele registra: “[t]odos têm importância: uma sociedade se constitui de inter-sociedades – uma totalidade é uma trama de totalidades cuja unidade é o indivíduo”. E conclui: “[j]ulgar seria um processo de confronto de totalidades: a minha com a sua”. Id., Texto datilografado (21 maio 1968), *AHO*, doc. n.º. 0133/68, p. 2.

²⁵⁰ Id., Texto datilografado (19 set. 1963), *PHO*, doc. n.º. 0007/63. Esse assunto foi tratado no capítulo “Programa ambiental”, especialmente na seção “A inscrição do ‘transobjeto’”.

²⁵¹ De acordo com id., Lista de Bólides, *AHO*, doc. n.º. 1505/sd., p. 2.

²⁵² Id., A obra, seu caráter objetual, o comportamento (dez. 1968). In: _____. *AGL*, p. 120. Publicado originalmente na *Revista GAM*, Rio de Janeiro, n.º. 18, 1969 (*AHO*, doc. n.º. 0160/68).

desinibição de um comportamento condicionado e devem ser encarados como o cerne das possibilidades a serem exploradas (“[o] psicanalista faz algo semelhante com seu paciente, mas sua proposição é exclusiva ao paciente que o procura. Para o artista propositos o paciente não é aquele mas sim o mundo das individualidades ou seja o homem”²⁵³). Assim, a experiência rompe as barreiras da inibição puramente sensorial e “[...] se alça sobre o objeto da mesma, se subjetiva, liberando supersensações, originais, míticas, nunca antes movidas”²⁵⁴. Cabe ao artista unicamente “*dar a pista*” para que o indivíduo “encontre em si mesmo, pela disponibilidade, [...] sua liberdade interior, a pista para o estado criador”²⁵⁵.

A arte chegou ao seu modo simples e final de manifestação: o de dar a proposição criativa, seu ponto inicial, ao mundo. Mas, longe de se pensar que esta proposição seja simples de ser apreendida: só aos poucos, num novo processo que começa, poderá ir-se realizando. [...] todos os prejuízos no processo de propor e receber a proposição são compensados se, por um instante único esse quê [de liberdade] se manifestar na percepção do participante. Mesmo que seja preciso um artifício forte para que isso se dê – sensorial, lúdico, que aja sobre o comportamento [...].²⁵⁶

Quando evoca o “novo processo que começa”, Oiticica se refere à abertura à totalidade dos sentidos, pois, no entendimento do artista, o estado criador, de liberdade interior, não advém de uma percepção de mundo em que predomina o exercício do intelecto. Só com o envolvimento do corpo todo tornam-se possíveis a instauração de novas e verdadeiras formas de se relacionar com o mundo e a superação de estruturas de poder culturalmente arraigadas. E essa “totalidade perceptiva” pode ser alcançada por qualquer um, não apenas pelo artista.

A outra proposição da *Trilogia...*, o *B52*, é constituída por um saco plástico transparente que se destina a receber a cabeça, o torso e os braços do participante, mobilizando todo o seu corpo (fig. 69). Nela, “o contato corporal com o plástico assim como a sensação de sufocamento ou de isolamento em relação ao espaço de fora visam a despertar supra sensações no ‘estado ingênuo’ [do participante]”²⁵⁷. Esse “estado” deve ser entendido como uma qualidade da percepção, sem conotações pejorativas. Ele pode ser definido como um estágio primaveril, algumas vezes alcançado com o uso de drogas, em que os sentidos são gozados sem os impeditivos advindos da razão ou da cultura; um modo de sentir e perceber que valoriza o conhecimento experimental²⁵⁸ em oposição ao especulativo; em que se testa e

²⁵³ Id., À busca do suprasensorial, *AHO*, doc. n.º. 0192/65, p. 31-33.

²⁵⁴ Ibid., p. 35.

²⁵⁵ Id., Aparecimento do suprasensorial, *AHO*, doc. n.º. 0108/67.

²⁵⁶ Id., À busca do suprasensorial, *AHO*, doc. n.º. 0192/65, p. 33-34.

²⁵⁷ Id., *Trilogia*: introdução ao suprasensorial, *AHO*, doc. n.º. 1743/67-a.

²⁵⁸ “[M]as o experimental (este considerado sob um ponto de vista radical) [...] exclui qualquer idéia de um ‘criar espontâneo’ ou de ‘terapia’ já que ambos são objetos eficazes do que se poderia chamar de ‘criar liberal’

verifica o conhecimento pelos sentidos. Aguçá-lo significa exercitar um modo de ser isento de inibições pessoais e dos “prejuízos do condicionamento social a que está submetido o indivíduo”²⁵⁹.

Deve-se também observar que no *B52* o espaço interno do Bólido, outrora destinado à cor, a fragmentos do mundo ou substâncias intoxicantes, por exemplo, passa a oferecer a possibilidade de abrigar o corpo, já presente em outras ordens propositivas – Parangolés, Núcleos e Penetráveis. Contudo, é das Capas Parangolé que o *B52* mais se aproxima, já que em ambos o “objeto” existe como extensão do corpo do participante, e não como uma instância separada dele. Com o suprasensorial, Oiticica reforça que “é inútil querer procurar um novo esteticismo pelo objeto, ou limitar-se a ‘achados’ e novidades pseudo-avanzadas através de obras e proposições”²⁶⁰. O *B52* – e também as outras proposições da *Trilogia...* – evidencia que o “objeto” é somente uma passagem, um meio de influir num novo comportamento; não interessa como uma nova “estrutura-forma”, é apenas um instrumento para estimular vivências de máxima liberdade²⁶¹. Parece claro então que o foco das experiências de Oiticica nesse momento é o corpo – o “objeto” só interessa como um meio de descoberta do corpo. Por sua vez, a descoberta do corpo é pertinente pois transcende a instância da representação. Já em 1973, Oiticica registra:

[o] corpo se redescobre na renúncia à representação. [...] CORPO-TATO q vive no momento manipulado”/ - a apropriação do TATO só interessa enquanto instrumento para a descoberta do CORPO e não como substituição da primazia da visão/ - a descoberta do CORPO só interessa enquanto conduz à renúncia da representação.²⁶²

A descoberta do corpo é, assim, “consequência da desintegração das velhas formas de manifestação artística”²⁶³. Às “velhas formas [representativas] de manifestação artística”

da sociedade de consumo [...]”. Id., Notes (10 jun. 1971), *AHO*, doc. n.º 0278/71, p. 1. “O experimental é justamente a capacidade que as pessoas têm de inventar sem diluir, sem copiar, é a capacidade que a pessoa tem de entrar num estado de invenção, que é o experimental, e ele tem a tendência de ser simultâneo, há vários níveis de experimentalidade, há tantos níveis de experimentalidade quantos indivíduos possa haver”. Id., Ivan Cardoso entrevista Hélio Oiticica, *AHO*, doc. n.º 2555/79, p. 14.

²⁵⁹ Id., Aparecimento do suprasensorial, *AHO*, doc. n.º 0108/67.

²⁶⁰ OITICICA, Hélio. Aparecimento do suprasensorial, *AHO*, doc. n.º 0108/67.

²⁶¹ A literatura crítica que aborda esse momento da produção de Oiticica (final dos anos 1960) em geral destaca a aproximação com a produção de Lygia Clark do mesmo período. Para Lisette Lagnado, por exemplo, “Oiticica e Lygia partilham com clareza a necessidade de fazer o objeto derivar de sua expectativa original para a função de estimular o sensorial. Assim são, por exemplo, *Plástico* e *Respire comigo* [1968], de Lygia. Suas *Máscaras sensoriais* [1968] são associadas por ela mesma ao Parangolé”. DWEK, op. cit., v. 1, p. 104. O exame desses Bólides-saco torna bastante clara a semelhança entre ambas as produções e, afora isso, podem-se encontrar nos escritos de Oiticica inúmeras referências às experiências de Lygia Clark. Contudo, entende-se que o desenvolvimento de questões que problematizam uma aproximação entre ambos vai além do foco e das possibilidades deste estudo; poderia ser tema de um estudo específico.

²⁶² Id., NTBK 2/73. Notas de 29/09/1973 e notas de 15/10/1973, *AHO*, doc. n.º 0189/73, p. 83; p. 88.

²⁶³ Id., O q faço é música, *PHO*, doc. n.º 0057/79.

Oiticica contrapõe a “consciência do comportamento como chave fundamental para a evolução dos chamados processos da arte”, conforme esclarece em texto de 1969:

[o] processo de deslocar o principal foco estético para longe das chamadas artes “visuais” e a introdução, então, dos outros sentidos, não deve ser concentrado ou olhado de um ponto de vista puramente estético; é muito mais profundo; é um processo que, em seu sentido mais extremo, se relaciona e propõe uma possibilidade de novo comportamento descondicionado: a consciência do comportamento como chave fundamental para a evolução dos chamados processos da arte → a consciência de uma totalidade, da relação indivíduo-mundo como uma ação inteira, onde a idéia de valor não está relacionada a um ‘foco’ específico: o evento esteticista anteriormente tomado como ‘objetivo focal’ [...]. O apelo aos sentidos, que pode ser uma concentração ‘multi-focal’, se torna importante como um caminho na direção dessa absorção comportamental: olfato-visão-paladar-audição e tato misturam-se e são o que Merleau-Ponty chamou de “simbólica geral do corpo”, onde todas as relações de sentido são estabelecidas em um contexto humano, como um “corpo” de significações e não a soma de significações apreendidas por canais específicos.²⁶⁴

Nesse entendimento, a arte vai além do “objeto-arte”, ela é “a consciência de uma totalidade, da relação indivíduo-mundo como uma ação inteira, onde a idéia de valor não está relacionada a um ‘foco’ específico”. O “objeto”, por mais amplo que possa ser seu significado, passa a ser insuficiente para a arte, que tende a se expandir em manifestações de vida.

Da participação inicial, simples, estrutural, à sensorial [...], tende-se a chegar à própria vida – à participação interior na própria vida diária. [...]. O processo criador tende a se identificar com a própria vida, a nascer em consonância com o viver diário, e isto cada vez mais, logo tais dualidades entre pensar fazer, sujeito e ação, etc., tendem a ser o retrato de um pensamento passado [...].²⁶⁵

Há que se notar ainda que os processos de alteração comportamental desencadeados por *B50*, *B51* e *B52* não têm um ponto de chegada final. As vivências suprasensoriais querem gerar processos contínuos de mudança, integrados ao viver diário, por si reveladores e não repressores.

4.2 Proposições abertas às significações

²⁶⁴ Id., The senses pointing towards a new transformation (versão revisada em nov./dez. 1969), *AHO*, doc. n.º. 0486/69. O texto original é escrito em junho de 1969, para ser apresentado no “The First International Tactile Sculpture Symposium”, em Long Beach, Los Angeles/Califórnia, do qual Oiticica participa juntamente com Lygia Clark. O texto é escrito em inglês e aqui se utilizam traduções retiradas de BRAGA, op. cit., 2007, p. 117, e SPERLING, op. cit., p. 119. O texto de Merleau-Ponty evocado acima por Oiticica, de acordo com informação obtida na Tese de Paula Braga (op. cit., 2007, p. 117, nota 267), é *Fenomenologia da percepção* (Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 279-325).

²⁶⁵ OITICICA, Hélio. À busca do suprasensorial (10 out. 1967), *AHO*, doc. n.º. 0192/65, p. 31 e 42.

Fig. 70 - Interior do B57 Bólido-cama 1, 1968.

No âmbito do suprasensorial, em que se evidencia a expansão da arte para o comportamento geral dos indivíduos, os Bólides passam de “objetos” a espaços vivenciais abertos, nos quais as possibilidades de participação são múltiplas e não direcionadas pelo artista. Mesmo o B52, abordado anteriormente, poderia ser de certo modo entendido na perspectiva de um espaço vivencial do corpo, porém são B54 *Bólido-área 1*, B55 *Bólido-área 2*, B57 *Bólido-cama 1* e B58 *Bólido-ninhos 1*²⁶⁶ que constituem espaços, abrigos do corpo, em escala arquitetônica.

“Cada manifestação deve criar o seu ambiente, sua casca, para que viva; isto, é claro, de modo orgânico [...]”²⁶⁷. Com a ordem das Manifestações ambientais, Oiticica descobre que certas obras, quando isoladas, não comunicam a plenitude de seus sentidos. O ambiente criado para elas não é pois “algo gratuito, superficial ou decorativo [...] mas a completação dessas obras”²⁶⁸. Na perspectiva do artista, desde o Parangolé, a introdução adequada do participante na experiência não deve ser somente verbal, mas ambiental; o ambiente é também responsável por essa introdução. A manifestação ambiental é fruto da necessidade de alterar o comportamento geral de um modo estrutural, total. Assim, a proposição ambiental não corresponde a

tratar o ambiente como objeto sem a consciência de que é um veículo justamente da desintegração do objeto-arte, incorporação de um novo modo de ver palpável sem a passividade do espectador: ele não é imerso num banho turco, mas co-autor desse mesmo banho num campo de estruturas abertas (estruturas-percepção)[...].²⁶⁹

²⁶⁶ As nomenclaturas dos Bólides são empregadas de acordo com id., Lista de Bólides, AHO, doc. n.º. 1505/sd., p. 3. Em *Hélio Oiticica: catálogo*, op. cit., 1996, p. 127 e 129, o Bólido-cama é intitulado *Bólido cama 1*, *Suprasensorial*, diferentemente do referido documento de autoria de Oiticica. Opta-se por seguir o documento do artista. B54 *Bólido-área 1*, B55 *Bólido-área 2* e B58 *Bólido-ninhos 1* serão abordados nas próximas seções deste capítulo.

²⁶⁷ OITICICA, Hélio. À busca do suprasensorial, AHO, doc. n.º. 0192/65, p. 38.

²⁶⁸ Id., Texto datilografado, AHO, doc. n.º. 2148/67.

²⁶⁹ Id., Carta para Aracy Amaral, AHO, doc. n.º. 1220/72, p. 2-3. O trecho reproduzido acima foi publicado em AMARAL, Aracy. Hélio Oiticica. In: _____. *Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Nobel, 1983, p. 193, nota 8.

O *B57 Bólíde-cama 1* é uma proposição ambiental, desenvolvida no âmbito do suprasensorial, que entrelaça prioritariamente duas ideias do programa de Oiticica: a de “primitividade construtiva popular” e a de “recinto-proposição”, que, por sua vez, relaciona-se com o conceito de “projeto”, como será visto a seguir.

Estima-se que o *Bólíde-cama 1* tenha sido concebido nos meses iniciais de 1968, na mesma época em que Oiticica recorta uma imagem de jornal que mostra uma construção precária, feita com caixotes de madeira, caixas de papelão e aniagem, o que possibilita uma analogia entre ambos²⁷⁰ (fig. 71 e 72). A cama da foto possui uma organicidade estrutural, isto é, o caráter de um desenvolvimento natural, em que todos os elementos estão interligados. Essa característica, comum às construções da favela, faz oposição às ideias de planejamento, idealização e cálculo²⁷¹. Essa cama é uma construção espontânea e provisória, engendrada a partir da necessidade e imaginação do seu construtor (o mendigo), bem como a partir dos materiais disponíveis no momento da construção. O seu intuito é abrigar e proteger o corpo²⁷². Ainda que com o *Bólíde-cama* Oiticica não proponha ao participante engendrar sua própria estrutura ambiental – como ocorrerá com a proposição *Barracão*²⁷³ –, entende-se que quer

²⁷⁰ Não há registros que precisem a data de concepção do *Bólíde-cama 1* para que se possa comparar com a data de publicação da imagem mencionada. Ela é publicada no *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 maio 1968 (Consulta ao fac-símile: AHO, doc. n.º. 2082/68). As primeiras referências ao *Bólíde-cama* nos textos de Oiticica são encontradas em agosto de 1968. Cf. OITICICA, Hélio. Apocalipopótese (18 ago. 1968). In: _____. AGL, p. 129. Embora o programa de dados do *Arquivo Hélio Oiticica* (AHO) sugira uma relação entre essa imagem fotográfica e o *Bólíde-cama 1*, e ela não fuja ao contexto da obra de Oiticica, nos textos do artista não há nenhuma menção direta a tal relação.

²⁷¹ Cabe aqui transcrever um excerto do texto de Paola Berenstein Jacques sobre o procedimento de construção dos barracos nas favelas e das favelas como um todo: “Nunca há projeto preliminar para a construção de um barraco. Os materiais recolhidos e reagrupados são o ponto de partida da construção, que vai depender diretamente do acaso dos achados, da descoberta de sobras interessantes. [...] As construções numa favela – e consequentemente, a própria favela – jamais ficam concluídas. A coleta de materiais também nunca cessa. [...] A construção é quase cotidiana: é contínua, sem término previsto, pois sempre haverá melhorias ou ampliações a fazer. [...] Uma construção convencional, ou seja, uma arquitetura feita por arquitetos, tem um projeto, e é esse projeto que determina o fim, o momento de parar, a conclusão da obra. Quando não há projeto, a construção não tem uma forma final preestabelecida e, por isso, nunca termina”. JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 23-24.

²⁷² No recorte de jornal, a imagem está acompanhada da seguinte legenda: “Rio à noite: o corpo envolto em esfarrapados sacos de aniagem, quatro caixotes por cama e outro para proteger a cabeça de uma temperatura de doze graus, média das frias madrugadas cariocas: este é o símbolo de uma legião de párias – a classe dos mendigos – que surge quando a noite se faz alta e desaparece com a aurora. Indiferentes à própria sorte, centenas de homens dormem pelas ruas da Cidade, na mais completa indigência, coabitando exíguos pedaços de cimento frio com os ratos – esta sim uma legião mais numerosa e mais organizada. Apesar dos percalços de uma vida ingrata, os mendigos recusam a internação no Centro de Recuperação do Estado. ‘Se eu gostasse de colégio interno voltaria a andar de calça curta’ – respondem. E continuam a dormir”. Rio à noite. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 maio 1968. Consulta ao fac-símile: AHO, doc. n.º. 2082/68.

²⁷³ O *Barracão* começa a ser concebido no mesmo ano do *Bólíde-cama 1*, 1968, e será abordado nas próximas seções deste texto.

oferecer uma experiência na qual comportamento e ambiente se coadunam, como na construção retratada no jornal.

Fig. 71 - AHO, doc. nº. 2082/68.

Fig. 72 - B57 Bólido-cama 1, 1968.

As questões envolvidas no Bólido-cama se tornam mais claras quando, em 1968, já em Londres, onde organiza sua mostra para a Whitechapel Gallery²⁷⁴, Oiticica conceitua o termo recinto-proposição e relaciona-o a esse Bólido²⁷⁵. A definição de tal termo trata de salientar diferenças em relação às noções de casa-obra e de recinto-obra, intuídas na produção de Mondrian e no *Merzbau* de Kurt Schwitters. Segundo Oiticica, a casa-obra, embora sinalize uma “realização estética da vida”, implica a superposição de um modelo estético no cotidiano; o recinto-obra, por sua vez, admite a ideia de um ponto final no acúmulo de materiais que resulta no *Merzbau*. Diferentemente, o recinto-proposição não aplica “uma estrutura-obra sobre um contexto” nem constrói estruturas fechadas para o viver diário, mas propõe

descobrir elementos desse cotidiano, do comportamento humano, e transformá-los por suas próprias leis, por proposições abertas, não-condicionadas [...] [os recintos-proposições] existem para propor como abrigos aos significados não uma “visão” para o mundo, mas a proposição para a construção do “seu mundo”, com os elementos de sua subjetividade, que encontram aí razões para se manifestar: são levados a isso.²⁷⁶

Os recintos-proposições (Bólido-cama, por exemplo) tratam de dar condições para que o comportamento criativo (descondicionado) se manifeste através de ambientes cujas estruturas se encontram inacabadas e abertas para serem completadas conforme a vivência (significante) do participante. Tais recintos, apenas delineados pelo artista, propiciam a construção de *significações* (e não de modelos nem “objetos”, em primeira instância). Em antítese às determinações prévias, os recinto-proposições pretendem-se espaços não repressivos, onde “tudo é manifestação” e não há um ponto final a ser atingido²⁷⁷.

²⁷⁴ A mostra de Oiticica na Whitechapel Gallery, que será abordada adiante, chama-se *Whitechapel Experience* e ocorre de 5 de fevereiro a 6 de abril de 1969.

²⁷⁵ Cf. OITICICA, Hélio. A obra, seu caráter objetual, o comportamento. In: _____. *AGL*, p. 118-122.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 120.

²⁷⁷ Cf. *ibid.*, loc. cit.

O Bólido-cama é um recinto aberto a múltiplas significações, já que, para Oiticica, “habitar um recinto é mais do que estar nele, é crescer com ele, é dar significado à casca-ovo [...]”²⁷⁸. Com suas estruturas abertas e qualitativamente semelhantes às das favelas e das construções espontâneas das ruas, o *B57* quer provocar uma dinamização entre ambiente (“receptáculos abertos às significações”) e subjetividade (significativa), propiciando uma experiência de totalidade entre corpo-mente-ambiente, na qual haja um redimensionamento mútuo das instâncias envolvidas. A ideia de uma estrutura geral que corresponda a distintas possibilidades de significação não é nova na ordem do Bólido; como foi visto anteriormente, ela está presente em outras manifestações, como nos Bólides Estares, por exemplo. Porém, nos recintos-proposições não são mais os elementos retirados do espaço circundante – que serviriam para a construção de uma linguagem própria (como conchas, asfalto etc.) – que são ativados pelas estruturas abertas do Bólido, mas, sim, o corpo do participante, na totalidade de seus sentidos. Reforça-se então que, nos Bólides, a poética de Oiticica faz a passagem dos atributos do “objeto” para os do corpo e, nesse decurso, a preocupação em construir uma linguagem autônoma no contexto da produção artística da vanguarda brasileira se redefine na individuação da experiência criativa através do atributo último de cada um: a autonomia do corpo como uma totalidade perceptiva. Nos recintos-proposições, a preocupação estrutural do “objeto” se dissolve no “desinteresse de suas estruturas formais”, que se tornam receptáculos abertos às significações²⁷⁹.

No *B57* o participante entra e permanece por tempo indeterminado²⁸⁰. A tela de juta que demarca esse Bólido é translúcida, estabelecendo relações entre o espaço reservado ao corpo e o espaço circundante. Assim, o participante instaura a sua vivência num ambiente reservado, mas não isolado do mundo. A ambiência do Bólido-cama quer despertar uma vivência desinibidora (suprasensorial), colocar todos os sentidos em simultaneidade, numa síntese com o ambiente.

Este processo de “despertar” é o do “suprasensorial”: o participante é retirado do seu campo habitual e deslocado para um outro, desconhecido, que desperta sensações internas e lhe dá consciência de alguma região do seu ego, onde valores verdadeiros se afirmam. Se isto não se dá, é porque a participação não aconteceu.²⁸¹

²⁷⁸ Cf. *ibid.*, loc. cit.

²⁷⁹ Cf. *id.*, As possibilidades do Crelazer. In: _____. *AGL*, p. 105.

²⁸⁰ O *Bólido-cama 1* mede aproximadamente 60 cm de altura, 80 cm de largura e 170 cm de comprimento. Devido às suas dimensões, pode ser ocupado por um corpo de cada vez, na posição deitada. É um espaço definido por uma armação de sarrafos de madeira coberta com aniagem que possui um colchão em seu interior.

²⁸¹ OITICICA, Hélio. Sem título. In: _____. (Org.). *Hélio Oiticica: catalogue*, op. cit. (tradução nossa). No original: “This ‘wake-up’ process is a supra-sensorial one: the participant is shifted off his habitual field to a strange one that wakes up his internal fields of feeling and gives him conscience of some area of his Ego, where true values affirm themselves. If this not happens, then participation has not taken place”.

O processo de despertar, entende-se, equivale a manifestações, pequenos atos, de liberdade. Mas o que poderiam ser esses atos transformadores, estimulados nas proposições de efeito suprasensorial?

Um diálogo, um conceito emitido, um pequeno, ínfimo e despercebido balbuciar interior, seja ele qual for ou expresse o que quer que seja [...] uma pequena tentativa de comunicar alguma coisa [...] um momento alegre, uma esperança oculta que ora em vez se manifesta, qualquer coisa que leve o homem à ação, por menor que seja esta, mesmo que seja o silêncio, é já algo importante e válido [...] é um ato de liberdade.²⁸²

Para Celso Favaretto, tais “atos de liberdade” podem ser definidos como algo que se opõe à representação, intransmissível, intransitivo.

Para suplantar as forças repressivas, individuais e sociais, é necessária a produção de ações que, suspendendo o tempo regado, a eficiência e os cálculos de futuro, lancem-se na pura intransitividade, que rejeita as armadilhas da dessublimação repressiva.²⁸³

E ainda:

[p]or serem eficientes, as manifestações ambientais não decaem como simples *nonsense* ou como “expressão corporal”, que são apenas alguns dos elementos conjugados no sistema (juntamente com objetos, lugares, coisas, linguagens etc.). No ambiental, o corpo é ressemantizado, como os demais elementos. Questionando as significações habituais, o sistema interfere nas expectativas dos protagonistas, sendo, portanto, desnormativizador; corrói significados, desacultura imagens, dissolve individualidades (coletiviza ações): desloca a arte. [...] As operações ambientais evidenciam a produção como significativa: não o constituído, o processo de constituição, dessublimando-se as experiências.²⁸⁴

Assim, entende-se que as proposições ambientais (no caso os recintos-proposições, como o Bólido-cama) reforçam na obra de Oiticica o caráter imprevisível e plural da participação, visto que eles não a direcionam como outrora, por exemplo, fizeram os Bólides “corpo da cor” – a vivência na cor (na sua duração) –, ou os Bólides que propunham a experiência direta com um ou outro sentido. Os recintos-proposições destinam-se a operar uma desnormativização do comportamento condicionado, variável em cada um e não precogitada pelo artista. Ainda que se possa argumentar que mesmo as estruturas dos primeiros Bólides-caixa poderiam ser consideradas gerais, passíveis de múltiplas significações (e num certo sentido, o são), não se poderia deixar de perceber um caminho que, ao contemplar a autonomia e a totalidade da percepção de cada um, traz cada vez mais claramente uma abertura à simultaneidade de experiências, ao que não está determinado, a situações “exploráveis sem previsão pensada”²⁸⁵.

²⁸² Id., À busca do suprasensorial, *AHO*, doc. n°. 0192/65, p. 41.

²⁸³ FAVARETTO, op. cit., p. 176.

²⁸⁴ Ibid., p. 128.

²⁸⁵ OITICICA, Hélio. Caderno de textos – notas de 7 jan. 1973, *AHO*, doc. n°. 1624/71, p. 38.

Nesse momento da obra do artista, as proposições da ordem do Bólido dispõem então de uma ambiência destinada a participações múltiplas, determinadas pelo próprio participante e intangíveis para o artista. É nesse contexto que Oiticica adota o conceito de “projeto”, cunhado por Rogério Duarte. Nele, “a ‘obra acabada’ não existe como tal e sim estruturas abertas ou puramente ‘estruturas germinativas’, nas quais a participação individual é a própria criação, seja ela imediata ou pela imaginação que sobre ela se cria e a modifica”²⁸⁶. O projeto é processo e “possibilidade infinita no processo”, proposição individual em cada possibilidade²⁸⁷. De acordo com a análise de Lisette Lagnado, o conceito de projeto revela para Oiticica a “potência de uma obra processual, que se desenvolve sob a égide da probabilidade. Essa característica assume a promessa de um pluralismo de significados”²⁸⁸. Já Paula Braga entende que tal conceito oferece a Oiticica a participação em possibilidades inventivas infinitas, “pois cada mundo subjetivo provê ‘fragmentos’ diferentes [...]. O artista almejado por Oiticica não reserva para si o título de inventor, mas espalha fragmentos, deixa o participante achar outros fragmentos no mundo [...]”²⁸⁹.

A ideia que Oiticica tem da natureza da participação nesse momento de sua obra está registrada em carta endereçada à amiga Lygia Clark. Nessa ocasião, ele também salienta identificações com as proposições dela:

[e]sse negócio de participação realmente é terrível, pois é o próprio imponderável que se revela em cada pessoa, a cada momento, como uma posse [...]. O que acho é que o lado formal do problema foi superado, há muito, pelo lado da “relação nela mesma”, dinâmica, pela incorporação de todas as vivências do precário, do não formulado, e às vezes o que parece participação é apenas um detalhe dela, porque na verdade o artista não pode medir essa participação, já que cada pessoa a vivencia de um modo. 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, [...] vivências chatas, ou boas, libidinosas [...] e o que interessa só eu posso vivenciar e você nunca poderá avaliar o que sinto e penso [...]”. 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.²⁹⁰

A participação é imponderável e o papel do artista não é apenas o de proponente de obras, mas o de proponente de práticas, de descobertas “apenas sugeridas em aberto: proposições simples e gerais não ainda completadas: situações a serem vividas”²⁹¹. No vocabulário de Oiticica, a estratégia de propor ideias em estruturas abertas é suficiente para

²⁸⁶ Id., A TRAMA DA TERRA QUE TREME, *AHO*, doc. n.º 0280/68, p. 8.

²⁸⁷ Cf. id., Entrevista realizada pela Editora Vozes (dez. 1968), *PHO*, doc. n.º 0159/68.

²⁸⁸ DWEK, op. cit., v. 2, p. 134.

²⁸⁹ BRAGA, op. cit., 2007, p. 150.

²⁹⁰ OITICICA, Hélio. Carta para Lygia Clark (08 nov. 1968). In: CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. *Lygia Clark – Hélio Oiticica: cartas, 1964 – 1974*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1998, p. 69-71.

²⁹¹ Id., *subterranean* TROPICÁLIA PROJECTS, *AHO*, doc. n.º 1909/71, p. 29.

serem aplicadas a vários indivíduos e situações, sem terem sido feitas especificamente para um ou outro, é nomeada “propor-propor”. O artista faz a proposição de uma condição aberta de descoberta, “de um completo ambiente-comportamento”²⁹².

Fig. 73 - Imagem do *Éden*. No centro, o *Bólide-cama 1*; no primeiro plano, um detalhe da *Tenda Caetano-Gil*.

4.3 Células destinadas ao comportamento

Com o *Bólide-cama* Oiticica planta a “semente” de seus futuros projetos²⁹³. As estruturas desprogramadas da proposição operam na convergência do suprasensorial com o *crelazer*. Este último quer positivar o *lazer*, tratando-o como algo que ativa as forças criativas, o “*lazer-fazer*”. É um “programa para a vida, sem prazos nem limites, mesmo que estes sejam amplos”, pautado em uma vivência criativa no cotidiano que faz crítica ao *lazer* programado, ao *lazer* como compensação de horas opressivas e ao trabalho alienado. O *crelazer* aspira ao *lazer* inventivo.

Paula Braga analisa:

[c]oncentrar-se no *lazer* parece ser uma estratégia de Oiticica para tomar posse do tempo, sem a opressão do “*lazer diversivo*” que determina quando, por quanto tempo e como pausar. [...] *Crelazer* seria então um comportamento que toma para si a posse do tempo, processo que ao invés de correr no tempo da produção, corre num

²⁹² Id., *Barracão*. In: _____. *AGL*, p. 117. “Propor-propor” é uma expressão utilizada por Oiticica desde 1966-67, especialmente nos textos relativos à *Tropicália*. Cf. também id., *subterranean* TROPICÁLIA PROJECTS, *AHO*, doc. nº. 1909/71, p. 29.

²⁹³ Cf. id., *As possibilidades do Crelazer*. In: _____. *AGL*, p. 114-115. “[N]a verdade, dentro da *Cama-Bólide*, pude conceber a semente de tudo que se ergueu depois, no *Éden*, e a realização mesmo na *Whitechapel* [...]”.

tempo-estético, de construção de um mundo próprio, em oposição à aceitação passiva do mundo do espetáculo.²⁹⁴

E continua: “[o c]relazer pode ser entendido como um lazer que participa do ‘ser’, ao contrário do divertimento alienado. Seria então o lazer real”²⁹⁵.

Fig. 74 - *Whitechapel Experience*, Whitechapel Gallery, Londres, 1969. (AHO, doc. n.º. 1999/69, p. 24).
A imagem mostra a primeira parte da Galeria, que antecede o *Éden*.

A ideia do crelazer está na base do *Éden* – proposição apresentada na *Whitechapel Experience*²⁹⁶ –, que, além do *Bólide-cama 1*, agrupa outros três grandes Bóldes, *B54 Bólide-área 1*, *B55 Bólide-área 2* e *B58 Bólide-ninhos 1*, todos passíveis de serem penetrados pelo participante²⁹⁷ (fig. 73). No *Éden*, os Bóldes se colocam como estruturas vazias,

²⁹⁴ BRAGA, op. cit., 2007, p. 122-123.

²⁹⁵ Ibid., p. 165.

²⁹⁶ A *Whitechapel Experience* é o maior conjunto de peças e proposições que Oiticica reúne em vida. O artista a chama de “experiência” e não de “exposição”: “[p]ara mim, aquilo foi mais um experimento do que uma exposição (eu propus coisas ao invés de expô-las)”. Dela fizeram parte Bilaterais, Relevos espaciais, Núcleos, Penetráveis, aproximadamente cinquenta e três Bóldes (caixas, vidros, bacias, plástico etc., e ainda os que serão mencionados em seguida neste texto), Parangolés (capas, tendas e estandartes) e Manifestações ambientais (entre elas, o *Salão de Billhar* e a *Tropicália*). A *Experiência Whitechapel* compreende um período de dez anos (1959-1969) da obra de Oiticica e se inclui no âmbito de suas Manifestações ambientais, visto que opera a junção de diversas ordens propositivas. Cf. id., Ivan Cardoso entrevista Hélio Oiticica (depoimento para o filme HO, Rio de Janeiro, jan. 1979), AHO, doc. n.º. 2555/79. Em relação à *Whitechapel Experience* Paula Braga salienta o “convívio de várias ordens a serem combinadas por cada participante. Não se trata de uma exposição com várias obras de um artista, mas de uma única obra: a *Whitechapel Experience*, que adjuntou *Éden* e *Tropicália*, por sua vez construídos com Penetráveis, ninhos, bóldes, parangolés”. BRAGA, op. cit., 2007, p. 75-76.

²⁹⁷ Afora esses Bóldes, integram o *Éden*: o Penetrável *Iemanjá* (1966-69), com água em seu interior; o Penetrável “*Cannabiana*” *Drogen* (1967-69); o Penetrável “*Lololiana*” *Drogen* (1968-69); o Penetrável “*Tenda Caetano-Gil*” (1968), que reproduz continuamente músicas de Caetano Veloso e Gilberto Gil; o Penetrável “*Ursa*” (1968); o Penetrável “*Homenagem a Tia Ciata*” (1968-69) e o Parangolé área “*Área aberta do mito*” (1968-69).

desprogramadas, destinadas a vivências de expressões livres, individuais e coletivas; são células que, juntamente com outras, propõem visões do *crelazer*.

B54 e *B55*, Bólides-área, podem ser descritos como duas áreas descobertas, apenas demarcadas por um cercado retangular de madeira²⁹⁸. Uma área possui areia; a outra, palha (fig. 75, 76, 77, 78). Seus projetos datam de julho de 1967, embora só tenham se concretizado em 1969²⁹⁹ (fig. 79). Uma vez dentro de *B54* e *B55*, o participante poderia atuar como quisesse: “envolvendo-se na areia e na palha, descalço ou apenas pisando, caminhando etc.”³⁰⁰. Oiticica considera os Bólides-área proposições “abertas e cósmicas”. E expõe:

[q]uero que o espectador crie suas próprias sensações a partir deles, mas sem se condicionar a uma ou outra sensação. A areia, a palha, são apenas diferenças qualitativas, e o espectador irá “atuar” sobre estas áreas buscando “significados internos” dentro de si mesmo, ao invés de tentar apreender significados externos ou sensações.³⁰¹

Os Bólides-área, assim como o Bólido-cama, são estruturas gerais para serem experimentadas por cada um à sua maneira, com elementos da sua subjetividade, que façam sentido para si. São células-participadoras. Nessa direção, é interessante notar a interpretação que Paula Braga faz da noção da participação:

[o] indivíduo passa a ser, assim, sujeito e objeto simultaneamente no ambiente proposto pelo artista: como objeto, o participante é um bólido pronto para explodir em novo comportamento; como sujeito, é ele mesmo quem manipulará as gavetas desse bólido e achará os materiais que estavam escondidos.³⁰²

Nas células-participadoras – Bólides-área e Bólido-cama, por exemplo, mas, de um modo geral, em todo o plano do *Éden* –, a proposição se funda no momento em que o participante se inteira dela, unindo participação (envolvimento) e processo (criação), num registro que se assemelha ao do jogo, presente no Programa ambiental³⁰³. A interpretação que Guy Brett faz do *Éden* vai nessa direção e tangencia a ideia de jogo:

²⁹⁸ Os cercados que delimitam os Bólides-área medem 15 cm de altura x 2 m de largura x 3 m comprimento, de acordo com Oiticica (Bólido “Estar” – Projeto “Volta à terra”, *AHO*, doc. nº. 2079/67).

²⁹⁹ Cf. *ibid.*, loc. cit.. Deve-se registrar que, em agosto de 1970, Oiticica participa do evento *Orgramurbana* (organizado por Flamarion e Luiz Otávio Pimentel, no Aterro do Flamengo, em frente ao MAM/Rio de Janeiro) com uma proposição que parece derivar desse mesmo projeto. Trata-se de uma área retangular semelhante à dos Bólides-área, apenas um pouco maior em extensão, revestida com lona plástica azul e cheia de água. Nos escritos do artista essa proposição não é mencionada como um Bólido; Oiticica se refere a ela por “piscina”, “*swimming-pool*”. Cf. *id.*, Carta para Lygia Clark (19 out. 1970), *AHO*, doc. nº 0662/70, p. 2; *id.*, Carta para Lee Jaffe e Chris Freeze de (30 ago. 1970), *AHO*, doc. nº 0754/70, p. 1. Entretanto, o catálogo *Hélio Oiticica* (op. cit., 1996, p. 141) registra a peça como “área-água”; já no catálogo da exposição de Oiticica em Houston e Londres, ela aparece como “Bólido-área ‘água’” (RAMÍREZ (Org.), op. cit., p. 392).

³⁰⁰ OITICICA, Hélio. Sem título. In: WHITECHAPEL Experience: catalogue. London: Whitechapel Gallery, 1969. Publicado nas páginas finais do *AGL*, sem numeração.

³⁰¹ *Ibid.*

³⁰² BRAGA, op. cit., 2007, p. 122.

³⁰³ No Programa ambiental, Oiticica se aproxima do jogo e do lúdico, marcando sua posição contra a obrigatoriedade da produção de objetos de valor estético para a instituição artística. Nesse âmbito, o jogo assume uma noção-chave, participando também do conceito de antiarte. Isso porque, além de ter caráter lúdico e

ÉDEN não é uma manifestação das escolhas pessoais do artista. Não há nada para ser decifrado. O valor desses trabalhos não é *provado* pela referência a interpretações externas. Tal como jogos ou rituais, nós os fazemos acontecer pelo nosso envolvimento. Eles só são efetivados na medida em que realmente tomamos parte neles. Assim como em jogos um “campo” é dado, um campo poético. O artista dá o campo e o visitante entra nele. Em ÉDEN se pisa na água que cobre um lugar, se deita numa cabine escura, iluminada por uma luz vermelha [...]. Cada cabine, de uma maneira diferente, parece convidar o visitante a recobrar, para si, a experiência de estar no mundo, sem referência às informações já acumuladas sobre o mundo.³⁰⁴

O *Éden* propicia ao participante fundar uma experiência que ainda não existe e usufruir, ele próprio, de suas descobertas. O participante se torna uma “célula-máter”:

o que se multiplica no desconhecido, no não-formulado, pois como posso formular o comportamento individual? se a célula é aí o “estar no mundo, que é ser, viver” → vida-mundo-criação, são velhas distinções que são uma célula [...].³⁰⁵

Fig. 75 - B55 Bólide-área 2, 1967-1969. *Éden*, Whitechapel Gallery, 1969. (AHO, doc. n.º. 1999/69, p. 19).

Fig. 76 - Na frente, B54 Bólide-área 1; atrás, B55. *Éden*, 1969.

Fig. 77 - B54 e B55, *Éden*, 1969. (AHO, doc. n.º. 1999/69, p. 18).

Fig. 78 - Participadores no B55, *Éden*, 1969. (AHO, doc. n.º. 1999/69, p. 23).

coletivo, o jogo envolve participantes interessados e requer a habilidade (entendida como expressão, posicionamento) de cada um. É ação em tempo real e, uma vez que termina, temporária ou definitivamente, “cessa a ‘obra’ [...]”. Não há pois o propósito esteticista de ‘apreciar’ o jogo na sua beleza, mas apenas de realizá-lo”. OITICICA, Hélio. Parangolé lúdico, *AHO*, doc. n.º. 0255/66. Cf. também id., A participação no jogo (4 set. 1969), *AHO*, doc. n.º 0251/66. Nas observações de Lagnado, o jogo torna visíveis as ideias de ação, processo e participação no Programa ambiental. Cf. DWEK, op. cit., v. 2, p. 116. A proposição mencionada anteriormente *Salão de Bilhar* (1966), integrante da ordem das Manifestações ambientais, é um exemplo do jogo no Programa do artista. Ela consiste na “apropriação de uma mesa de jogo profissional de bilhar, luzes, tacos, etc., para se jogar normalmente”. *AHO*, doc. n.º 0365/69.

³⁰⁴ BRETT, op. cit., 1969 (tradução publicada nas páginas finais do *AGL*, sem numeração).

³⁰⁵ OITICICA, Hélio. LDN. In: _____. *AGL*, p. 117.

Fig. 79 - Documento manuscrito de Hélio Oiticica “Bólide ‘Estar’ – Projeto ‘Volta à terra’”, de 07 jul. 1967. (AHO, doc. n.º. 2079/67). Duas proposições que constam desse documento vêm a ser realizadas em 1969, no *Éden*, sob a designação de *Bólides-área 1* e 2.

4.4 Bólide-ninhos: uma saída para o “além-ambiente”

Os *Ninhos*, como as unidades do Bólide-ninhos passam a ser chamadas, constituem-se de seis espaços dispostos lado a lado mas sem ligação direta entre si³⁰⁶. Cada espaço é considerado um ninho, podendo também ser chamado de célula. Todos eles são abertos na parte superior, por onde o participante entra, após pular as laterais da estrutura. A partir do teto da Galeria pendem tecidos de náilon transparentes que acompanham os limites espaciais de cada um desses nichos, demarcando suavemente as bordas individuais e, ao mesmo tempo, estabelecendo conexões entre todos (fig. 80 e 81). Cada ninho tem em seu interior um tipo diferente de material, em geral de caráter aconchegante, com o qual o participante pode se

³⁰⁶ De acordo com Oiticica, cada espaço mede 0,70 m de altura x 2 m de comprimento x 1 m de largura, e é feito de madeira; a estrutura geral totaliza 0,70 m x 4 m x 3 m. Id., Conjunto de desenhos e textos para Whitechapel - Nests, AHO, doc. n.º. 2146/68, p. 1.

cobrir ou sobre o qual pode se deitar³⁰⁷ (fig. 82, 83 e 84). Cobrir-se, deitar-se ou “aninhar-se” são princípios comuns a todas essas células.

Fig. 80 - B58 Bólide-ninhos 1, Éden, 1969. (AHO, doc. n.º 2119/69, p. 1).

Fig. 81 - Ninhos, Éden. (AHO, doc. n.º 2116/69, p. 3).

Fig. 82, 83 e 84 - Detalhes dos Ninhos, Éden, 1969. (AHO, doc. n.º 2116/69, p. 1 e 2).

O Bólide-ninhos é um núcleo do crelazer, assim como as outras células do *Éden*, mas, no contexto dessa proposição, apresenta sobretudo duas particularidades. Uma delas refere-se ao fato de sua estrutura conjugar a existência de espaços privados – cada ninho, voltado à interiorização (“aninhar-se”) – com a existência de um espaço comunitário – seis células agregadas. Essa concepção de ambiente na qual cada um tem um espaço reservado para si e ao mesmo tempo pode se relacionar com outras pessoas constitui o que Oiticica nomeia de célula-comunitária e, embora tenha sua concretização possível no Bólide-ninhos da Whitechapel, antecede a sua realização. A ideia de célula-comunitária está presente no projeto

³⁰⁷ No plano de montagem dos *Ninhos*, Oiticica anota que os materiais de cada célula deveriam ser sugeridos por Guy Brett, David Medalla e outros. Assim, os *Ninhos* configurariam uma proposição de participação coletiva. Cf. *ibid.*, loc. cit. Sabe-se que o material de um dos *Ninhos* do *Éden* são livros, destinados à leitura dos participantes. Anos mais tarde, esse *Ninho*-de-livros sugere a Oiticica uma outra proposição, conforme o registro no Index Card de 19 de maio de 1979: “MALA FULL O’POCKET BOOKS (DETECTIVE/LOVE/CHEAP STORIES)/ relembando-revivenciando instantaneamente agora o NINHO CHEIO DE LIVROS (GUY BRETT – ÉDEN – NINHOS – WHITECHAPEL) /! / mala com aros de madeira forrada de alumínio (semelhante a uma de cor marro[m] claro que costumava ter) – espécie de mala meio-trunk-livros colocados dentro para serem lidos em inglês é claro esteiras e tatumes [tatames] à volta para ler – cushions on head-holders”. Id., Transcrição de Index Card - verso, AHO, doc. n.º 1845/78, p. 15.

do *Barracão*, formulado desde 1968. “[O]s ninhos propõem uma idéia de multiplicação, reprodução, crescimento para a comunidade: a proposição do ‘barracão’ [...] é a proposição disso [...] ou a construção proposta de uma comunidade maior”³⁰⁸.

O *Barracão* pode ser descrito como uma espécie de comunidade-casa, “ambiente total comunitário” para a vida em si mesma, e local de experimentação, onde as pessoas construiriam suas próprias divisões ou células e cuja estrutura geral se basearia nas favelas³⁰⁹. Esse espaço, que poderia vir a ser erigido no Rio de Janeiro³¹⁰, se destinaria a um tipo de vida no qual não haveria alienação entre os “momentos práticos” e os “criativos”, nem mesmo distinção entre eles. Nele, não interessariam a casa e sua estrutura arquitetônica, mas o crescimento de possibilidades criativas, sempre transformáveis, que afetariam o comportamento e tornariam caminhos possíveis em transformações reais³¹¹. Embora o *Barracão* seja uma proposição em aberto do *crelazer* e, assim, não tenha um planejamento espacial/formal predeterminado, sendo mesmo avesso a tal ideia, para fins elucidativos, poderia-se tomar o Bólide-cama, os Bóldes-área e todas as células do *Éden* como possíveis exemplos de sua composição. A “ligação orgânica entre as diversas partes funcionais” e a ausência de divisão de “espaço interno-externo” desses ambientes comunitários configuram uma flexibilidade arquitetônica que Oiticica quer estender para o campo do comportamento³¹². Assim como não haveria separação entre as diferentes partes dessas construções, tampouco deveria haver separação entre as atividades produtiva e criativa: “o mundo se cria no nosso lazer, em torno dele, não como fuga mas como ápice dos desejos

³⁰⁸ Id., *Experiência Londrina: Subterrânea*, AHO, doc. n°. 0290/70, p. 1-2.

³⁰⁹ Lisette Lagnado observa que o projeto *Barracão* é uma “formulação que vai ao encontro de idéias que circulavam nos anos 60-70 com os chamados ‘projetos-comunidade’”. Entretanto, diferentemente da ênfase dada por seus ideários à volta à natureza, HO centra sua pesquisa na arquitetura popular da favela, fenômeno que caracteriza o descontrole urbano”. Para a autora, o *Barracão* baseia-se na tentativa do artista de implantar uma “vivência criativa do grupo, para resistir ao individualismo burguês moderno”. DWEK, op. cit., v. 2, p. 25 e v. 1, p. 174.

³¹⁰ O *Barracão* nunca é propriamente realizado, embora dele derive grande parte das experiências de Oiticica simultâneas ou posteriores à *Whitechapel Experience*. São exemplos dessas derivações: a experiência de que o artista participa em outubro de 1969 com estudantes da Universidade de Sussex (Brighton, Inglaterra), na qual monta vários “ninhos” em estruturas de dois andares – Oiticica se refere a eles como um “ensaio do barracão” e registra: “o lugar-lazer [...] era usado como um refúgio, numa sala de recreação: ‘common room’” (OITICICA, Hélio. *Experiência Londrina: Subterrânea*, AHO, doc. n°. 0290/70, p. 1-2) – e o *Barracão 2*, agrupando vinte e oito “ninhos”, montado no MOMA/NY, na exposição *Information*, que fica em cartaz de julho a setembro de 1970. Voltar-se-á a falar sobre o *Barracão 2* a seguir.

³¹¹ Cf. id., *Barracão idea*, AHO, doc. n°. 1664/69.

³¹² A ideia de uma arquitetura transformadora de comportamentos é apresentada por Paula Braga em alguns de seus textos. Para a autora, a proposta de Oiticica “de flexibilização no *Barracão* expandia-se para o comportamento: as atividades produtivas (de lazer ou de trabalho) não estariam divididas rigidamente como cômodos de uma casa, mas integradas, almejando uma ‘arquitetura de vida’ sem paredes, descondicionada”. BRAGA, Paula. *Conceitualismo e vivência*. In: _____ (Org.), op. cit., 2008, p. 273. Ver também BRAGA, op. cit., 2007, especialmente p. 145-147.

humanos”³¹³. Para Oiticica, a experiência de vida nessas células-comunitárias possibilitaria novas formas de entendimento e informação sobre a criação.

Retornando ao Bólido-ninhos do *Éden*, a outra particularidade que ele apresenta diz respeito ao fato de localizar-se estrategicamente na saída do espaço reservado ao *Éden*, que, por sua vez, corresponde à saída do espaço expositivo da Whitechapel Gallery para a rua. Nessa situação, ele sinaliza o que Oiticica chama de “além-ambiente”.

Para o fim, reservo dois núcleos de lazer, no *Éden*, que a meu ver levam a planos mais avançados, indicam um futuro mais decisivo: 1) a área aberta do mito [...] 2) os Ninhos no fim do *Éden*, como a saída para o além-ambiente, isto é, a ambientação não interessa como informação para indicar algo: é a não ambientação, a possibilidade de tudo se criar de células vazias, onde se buscaria “aninhar-se”, ao sonho da construção de totalidades que se erguem como bolhas de possibilidades [...].³¹⁴

O “além-ambiente” remete a um espaço-tempo que excede o âmbito da Galeria e se coloca como “um contexto para o comportamento, para a vida”, onde a ideia de *crelazer* pode se desenvolver continuamente. No “além-ambiente” não há, então, a ambientação proposta pelo artista. Num texto posterior à *Whitechapel Experience* em que Oiticica fala de sua experiência londrina, registra que, com os *Ninhos*, chega “como que ao limite de tudo: a necessidade de desenvolver cada vez mais algo que fosse extra-exposição, extra-obra, mais do que objeto participante, um contexto para o comportamento, para a vida”³¹⁵. Nessa direção, Lisette Lagnado nota que os *Ninhos* servem de “elo para estabelecer a fusão entre espaço institucional e espaço vivencial, entre obra e vida”³¹⁶. Assim, no âmbito do *Éden*, percebe-se que o Bólido-ninhos alude justamente ao caráter *in progress* do *crelazer*, à sua efetivação em

³¹³ OITICICA, Hélio. As possibilidades do *Crelazer*. In: _____. *AGL*, p. 115.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 115-116.

³¹⁵ *Id.*, Experiência Londrina: Subterrânea, *AHO*, doc. n.º. 0290/70, p. 1-2. É importante notar que mesmo após chegar, com o *crelazer*, à impossibilidade de exibir “objetos-participantes” em galerias ou museus, Oiticica participa da mostra *Information*, no MOMA/NY, ocupando uma grande sala com *Ninhos* – conforme mencionado anteriormente – e publicando um texto no catálogo da mostra. Nesse texto, entretanto, ressalta: “é importante que as idéias de ambiente, participação, etc., não sejam limitadas a soluções de objeto; elas deveriam propor o desenvolvimento de atos de vida, e não uma representação a mais (a idéia de ‘arte’): novas formas de comunicação, a proposição para um novo comportamento descondicionado”. Sobre a sua participação em *Information*, Oiticica registra “achei importante participar disso [da *Information*], se bem que não tenha mais sentido participar em museu ou galeria, mas o que visa a exposição é informar sobre coisas internacionais relacionadas com ambientação, etc.; deram-me essa sala (fui um de três a ter sala grande; o resto da exposição são filmes e informação escrita) e achei que seria ridículo e pretensioso recusar, uma vez que é loucura pensar que alguém nos States saiba muito a meu respeito; sabe como é lá; enquanto não se aparece *in loco* não se existe; e lugar mais central e visceral para aparecer que o MOMA de N.Y. não existe; planejei algo parecido com a coisa que fiz em Sussex, com três andares, tudo ninho para ficar dentro, coberto de aniação; são vinte e tantas células; creio que será mais importante que a da Whitechapel [...]”. *Id.*, LYGIA mil beijos (carta de 16 maio 1970). In: CLARK; OITICICA, op. cit., p. 145. Entre outros, participam da *Information* Vito Aconcci; Carl André; John Baldessari; Barrio (Artur Alípio Barrio de Souza Lopes); Daniel Burren; Victor Burgin; Jan Dibbets; Dan Graham; Joseph Kosuth; Sol Le Witt; Lucy Lippard; Cildo Meirelles e Robert Morris. A curadoria da mostra é de Kynaston McShine.

³¹⁶ DWEK, op. cit., v. 2, p. 102.

projetos maiores, extramuros (como o *Barracão*, por exemplo). Posicionados na saída da Galeria, os *Ninhos* indicam a dimensão essencial do *crelazer* que escapa ao espaço institucional. Assim, são marcados por um movimento de expansão – aqui, expansão da arte para o dia-a-dia³¹⁷ –, reforçando um movimento comum na ordem do Bólido, presente desde as primeiras experiências com a cor.

Entende-se que é com a ideia de célula-comunitária que a dimensão política do *crelazer*, para além das formas que ele possa assumir, se torna mais clara. Assim, nas palavras de Lisette Lagnado, o *crelazer* propõe

implantar uma nova prática de vida baseada na percepção criativa do indivíduo e na sua inclusão no coletivo [...]. Trata-se, portanto, de um projeto de transgressão das leis do dia-a-dia, muito mais ambicioso politicamente do que atuar por instantes circunscritos e programados no circuito institucional da arte [...].³¹⁸

Com as ideias de *crelazer* e célula-comunitária, das quais o *Ninho* se alimenta e para as quais ele dá força, Oiticica não está “ingenuamente transformando ambientes em obras”, mas, propondo uma “desatuação”³¹⁹, uma crítica às concepções artísticas que permanecem atreladas à produção de obras passíveis de consumo. Com elas, Oiticica também leva às últimas consequências a abolição do espectador de arte, com sua passividade frente às estruturas que estão postas.

[N]ão basta que a “obra” seja deslocada para outro contexto: enquanto “obra” for “obra”, continua a urgência de “criar obras” [...] o problema como fenômeno não se dá de modo tão mecânico, mas ergue-se como uma opção consciente, como necessidade não-linear [...] – revolução: deveria começar pela tomada de consciência diante das ‘imposições culturais’ de produção, opondo-se à mecanicidade da mesma e à ‘soma de obras’ como processo urgente [...] a estrutura-abrigo-labirinto ou que forma tomar, é o lugar onde proposições abertas devam ocorrer, como uma prática [...] onde os papéis são embaralhados: performer, espectador, ação, nada disso possui lugar ou tempo privilegiado: todas essas tarefas se dão em aberto ao mesmo tempo em lugares diferentes: não há também a urgência de criar nada: a auto-performance de cada um seria a tarefa-goal que liga tudo.³²⁰

4.5 Notas sobre o Para-bólido e os Contra-bólides

³¹⁷ Sabe-se que a ideia dos *Ninhos* inspira e define os ambientes em que Oiticica vive em Nova York (junho de 1970 a janeiro de 1978). Essas moradias são batizadas de “Babylonets” (*loft* da 2nd Avenue, onde Oiticica fica de 1970 a 1974) e “Hendrixst” (apartamento na Christopher Street, onde mora de 1974 a 1978).

³¹⁸ LAGNADO, op. cit., p. 53.

³¹⁹ Termo utilizado por BRAGA, op. cit., 2007, p. 113. “[Com o *crelazer*] Oiticica propõe o inverso do ‘trabalho’ (de arte): *lazer*. É uma proposta de ‘des-atauação’, de transferência do comportamento frente à arte para o tempo do intransitivo, estratégia para tentar insulá-la do espetáculo e do consumo: mudar do ‘trabalho de arte’ para o ‘*lazer* inventivo na arte’”. Ibid., loc. cit.

³²⁰ OITICICA, Hélio. Anotações para serem traduzidas para inglês: para uma próxima publicação (NY, 01 set. 1971), *AHO*, doc. nº. 0271/71, p. 3.

Em 1978, Oiticica escreve um texto revelador da ligação entre questões presentes nas duas principais décadas de sua produção, 1960 – a descoberta do corpo – e 1970 – o estado de invenção. Trata-se de “Anotações conta-gota”³²¹. Durante a leitura se tem a impressão de estar recebendo doses (administradas por um conta-gotas) de ideias que põem os principais pontos da trajetória do artista num encadeamento ritmado, desde a emergência de seu interesse pelo samba, em 1964, até o momento em que o texto é escrito. São frases curtas que articulam e sintetizam as construções operadas nesse decurso (1964-1978) e suas consequências. Em uma dessas passagens, Oiticica registra que a descoberta do corpo interessara-lhe pelo fato deste ser uma “estrutura sensorial inexplorada” e “um manancial inalienável”. A descoberta dessa fonte inesgotável de possibilidades inventivas (o corpo) conduzira-lhe à estruturação do que chama de novo: o estado de invenção³²². “Não há um sem o outro”³²³, isto é, não há a descoberta do corpo sem a invenção e vice-versa. Entretanto, a descoberta do corpo, nesse momento de sua trajetória, não está mais atrelada às “experiências chamadas sensoriais q se fundavam em manipulações corporais”, mas ao “sensorial livre”³²⁴, ao corpo pleno da totalidade de seus canais perceptivos, que está além do campo da arte e de proposições específicas. É o corpo sensorialmente livre, no entendimento de Oiticica, que é capaz de fundar invenções, sempre, sem se repetir, sendo que ele (corpo) não é um fim, é apenas um meio, infindável, que instaura o experimental.

- o corpo e as experiências ditas sensoriais foram e são a ponte necessária para o INVENTOR emergir → não são o fim: são pretextos sempre renováveis

↓

o corpo

é como BRANCO NO BRANCO uma etapa-estado necessário para a chegada ao NOVO DIA DO INVENTOR!

↓

³²¹ Id., Anotações conta-gota (para livro de Antônio Manuel sobre o corpo e implicações na arte, etc.) (28 ago. 1978), *AHO*, doc. nº. 0090/78. O texto está publicado em BRAGA (Org.), op. cit., 2008, p. 353-358.

³²² Segundo Celso Favaretto, a invenção para Oiticica corresponde a um “reencontro com o estado nascente das pesquisas modernas, mas também a libertação da tendência a estetizar a vida”. FAVARETTO, op. cit., p. 206. Na acepção de Paula Braga, a invenção em Oiticica condiz a uma articulação própria de outras singularidades, referências e afinidades teóricas, “não uma coleção de ‘gênios’ esparsos, mas uma trama de singularidades que se intensificam e coexistem num tempo estético”. BRAGA, op. cit., 2007, p. 11-12. Para um maior aprofundamento na noção de invenção em Oiticica recomenda-se a consulta aos estudos de Paula Braga, em especial “Erza Pound: lâminas e inventores” e “Singultâneo: o retorno que avança”. In: BRAGA (Org.), op. cit., 2008, p. 25-42.

³²³ OITICICA, Hélio. Anotações conta-gota. In: BRAGA (Org.), op. cit., 2008, p. 354.

³²⁴ Ibid., p. 357.

as experiências e a invocação experimental envolvendo o corpo sempre hão de aparecer e reaparecer de novos modos: tantos quantos seriam os indivíduos a experimentá-las.³²⁵

Com o “branco no branco” evocado acima e em vários outros escritos, Oiticica faz referência a um quadro de Maliêvitch (*Composição suprematista, branco sobre branco*, 1918, Coleção MOMA/NY), mas, mais do que isso, e entre outras coisas³²⁶, refere-se a um “estado de espírito”, à realização de uma síntese inventiva necessária a todos os inventores – o branco é a síntese de todas as outras cores, fim e começo, o ápice de um processo, que se transforma em ponto de partida para novas possibilidades³²⁷.

Nos últimos anos da década de 1970, vivenciando seu estado de invenção, Oiticica retrabalha a ordem do Bólide, derivando para o Para-bólide – apenas projetado e nunca realizado³²⁸ – e o Contra-bólide – que gera duas experiências distintas, realizadas entre os meses finais de 1979 e o início do ano de 1980. Nesse momento, os Bólides da década anterior “(e consequentemente [o] assunto do OBJETO)”³²⁹ passam a ser considerados um “PRELÚDIO àquilo que há de vir e que já começa a surgir”. Oiticica afirma: “ao que antes chamei de OVO há de seguir O NOVO – e já era tempo!”³³⁰.

Segundo anotações do artista, o Para-bólide procede de um “vislumbre” e é “exaltação da cor livre”³³¹. Ele constitui-se de uma caixa d’água com três das quatro laterais pintadas em tons de amarelo ou roxo e a outra lateral coberta por um espelho. Essa caixa apoia-se numa base de espelho e, sobre essa superfície refletora, pode ser virada, movida em qualquer direção. O Para-bólide faz parte do programa *in progress* INVENÇÃO DA COR, que ambiciona atrelar uma nova descoberta da cor a uma nova descoberta do espaço urbano³³². A

³²⁵ Ibid., p. 358.

³²⁶ O “branco” presente nas pesquisas de Oiticica na década de 1970 pode ter relações com a cocaína. Gonzalo Aguilar o relaciona à presença do sublime nesse período. Cf. AGUILAR, Gonzalo. Na selva branca: o diálogo velado entre Hélio Oiticica e Augusto e Haroldo de Campos. In: BRAGA (Org.), op. cit., 2008, especialmente p. 244-249.

³²⁷ Cf. BRAGA, op. cit., 2007, p. 43-71. O item “Branco: cor tempo” da tese de Paula Braga aborda correspondências entre o estado de invenção de Oiticica e os desdobramentos da obra *Branco no branco* de Maliêvitch.

³²⁸ Cf. OITICICA, Hélio. O Para-bólide (19 maio 1979), AHO, doc. n.º. 1459/79.

³²⁹ Id., Texto realizado a pedido de Daisy Peccinini como contribuição... In: PECCININI (Coord.), op. cit., p. 190.

³³⁰ Ibid., loc. cit.

³³¹ Id., O Para-bólide (19 maio 1979), AHO, doc. n.º. 1459/79.

³³² É interessante registrar aqui a colocação de Lisette Lagnado sobre a análise do desenvolvimento da obra de Oiticica desse momento. Segundo a autora, qualquer análise desse período “exige que se pense a reterritorialização do artista, após quase uma década de ausência” do Brasil; daí talvez o viés inaugural do contato de Oiticica com a realidade do Rio de Janeiro. Cf. DWEK, op. cit., v. 1, p. 166.

cor passa a ser investigada a partir de suas vibrações, em espaços abertos ou fechados, mas, em geral, com a iluminação natural do sol. Em 1978, Oiticica registra:

[s]enti a necessidade de usar a cor e isso é a descoberta da cor, e não tem nada com uma volta à cor, como disseram e vão voltar a dizer [...]. Você só retoma aquilo que você perdeu. Então se fala em retomada da cor, volta à cor etc. Pois se até os locais aonde você volta nunca são retomados – você descobre tudo de novo, a cada dia, como se fosse o primeiro.³³³

No Para-bólide não é mais a cor pigmentar nem a massa de cor presente nos primeiros Bólides que aparece, mas é a “cor livre”, dinamizada e exaltada pelas grandes áreas de espelhos que fazem-na reverberar e existir como luz. Nessa “invenção”, a cor vai para o espaço, mas não como um corpo ligado a uma estrutura tridimensional que se desgarra do quadro. Essa etapa já foi realizada, cabe agora reinventá-la, ou, talvez, desatrelá-la do que foi sua própria estrutura: exaltar a sua liberdade. Assim como o “objeto” se expandiu para o comportamento e o corpo sensorialmente livre não está mais submetido às “experiências sensoriais determinadas por manipulações corporais”, a cor também deve ser experimentada além dos limites estruturais já conhecidos. No Para-bólide, a cor é vibração que *expande* a gênese do Bólide (o novo) no meio.

Fig. 85 - Documento manuscrito de Hélio Oiticica. O Para-bólide, Rio de Janeiro, 19 maio 1979. (AHO, doc. n.º 1459/79, p. 1).

³³³ OITICICA, Hélio. Entrevista a Lygia PAPE. Fala Hélio. *Revista ARS*. São Paulo, Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP, n.º. 10, p. 11;15, dez. 2007. (Publicado originalmente na *Revista de Cultura Vozes*, Rio de Janeiro, ano 72, n.º. 5, p. 363-370, 1978).

Ao mesmo tempo em que o Para-bólido se refere aos primeiros Bólides-caixa, não é mais considerado um “objeto”, mas “MAQUETE SEM ESCALA (o utópico-monumental)”³³⁴. A noção de maquete sem escala surge do conceito de “ready-constructible”³³⁵; em geral, esse tipo de maquete não é concebido para ser construído, embora possa até vir a ser, mas existe como “obra”³³⁶. Lagnado nota que, na ideia de maquete sem escala, “desenho e objeto coincidem” e a escala não é a da escultura, a do monumento ou a da arquitetura, mas a do indeterminado³³⁷. Parte e todo se misturam em sua estrutura como nas construções das favelas. Assim, o Para-bólido, maquete sem escala, se oferece como um dado já pronto mas ao mesmo tempo aberto, inacabado, e a ordem do Bólido se associa ao tempo fragmentado (*in progress*) das experiências cotidianas.

Poderia se entender daí que o prefixo “para” indica uma adequação de rumo na ordem do Bólido, uma curva *parabólica* no seu decurso. Jogando com as palavras, o Para-bólido decorre de um paramorfismo do Bólido-caixa, da sua transformação em outro, sem repetição. É como se os primeiros Bólides da década de 1960 – que no final dos anos 1970 são considerados “ovos” do “novo”³³⁸ – se abrissem e germinassem o que não está determinado, instaurando algo que não existe ainda.

Ao que tudo indica, dessa germinação surgem outras invenções, tais como os Contra-bólides, cujo primeiro exemplar se chama *Devolver a terra à terra*. Ele é realizado no âmbito do Acontecimento poético-urbano³³⁹ *Caju-Kleemania*, no bairro do Caju, Rio de Janeiro, em 18 de dezembro de 1979 – data do centenário de nascimento do artista Paul Klee³⁴⁰ –, que é

³³⁴ Id., O Para-bólido, *AHO*, doc. n.º. 1459/79.

³³⁵ O “ready-constructible” (de agosto de 1978) é um dos fios condutores do programa de Oiticica no final da década de 1970. Na definição do artista, ele é o exercício extremo entre o “ready” e o “inacabado”, é “a proposta de estruturas determinadas do exercício do indeterminado”. OITICICA, Hélio. Ntbk, 2/78 – notas de 7 nov. 1979, *AHO*, doc. n.º 1738/78. Conforme observa Lisette Lagnado, o “ready-constructible” “acrescenta uma dimensão construtiva à ideia do ‘já pronto’, do acabado”. DWEK, op. cit., v. 2, p. 143.

³³⁶ Cf. OITICICA, Hélio. A última entrevista: entrevista a Jorge Guinle Filho, *AHO*, doc. n.º. 1022/80.

³³⁷ Cf. DWEK, op. cit., v. 1, p. 168.

³³⁸ Cf. OITICICA, Hélio. Texto realizado a pedido de Daisy Peccinini como contribuição... In: PECCININI (Coord.), op. cit., p. 190.

³³⁹ Na volta ao Rio, após o período vivido em Nova York, Oiticica denomina Acontecimento poético-urbano suas convocações para participação coletiva. Foram realizados dois Acontecimentos poético-urbanos: *Caju Kleemania* e *Esquentar pro Carnaval*. De um modo geral, esses Acontecimentos marcam a necessidade de fazer uso de áreas abandonadas e o procedimento da ambulação como forma de tomar contato direto com a realidade urbana carioca. Cada acontecimento integra um Programa *in progress* e não tem data fixa para terminar. Segundo Lisette Lagnado, “[n]ada indica que o Acontecimento poético-urbano tenha sido configurado para inaugurar uma nova Ordem de trabalhos. Ele possui as mesmas características da Manifestação ambiental. Nesse sentido, é possível compreender o Parangolé como célula de base para seu advento”. DWEK, op. cit., v. 2, p. 7.

³⁴⁰ A data e o nome desse Acontecimento foram escolhidos por Oiticica como uma homenagem a Klee: “trata-se de um grito-poema-homenagem ao espírito livre criador-INVENTOR do qual Klee é um exemplo maior”. OITICICA, Hélio. Press-releaste para evento *Kleemania*, *AHO*, doc. n.º. 0032/79.

parte do programa in progress CAJU, uma instância do *delirium ambulatorium*³⁴¹. Após aproximadamente um ano de deambulações no bairro do Caju, Oiticica determina a escolha do local para ser o *playground* do primeiro Acontecimento poético-urbano:

é o CAJU o bairro mais descaracterizado (ou não?): sei lá!/ o CAJU é aterro de lixo: é passado imperial (e tem casa de D. JOÃO VI q mais parece um chiqueiro caindo aos pedaços): é o BURACO DA LACRAIA: é o cemitério: é porto-cais com pinta de ser de emergência e clandestino ao mesmo tempo: é militar e hospital de tuberculosos/ daí a escolha e a proposta em aberto pro q der e vier!³⁴²

Na programação do *Caju Kleemania*, os participantes se encontram em vários lugares do bairro “a partir das nove horas da manhã”³⁴³ e trazem propostas de intervenção. São eles artistas, críticos, fotógrafos, cineastas, paisagistas, poetas e designers, entre outros³⁴⁴. É nesse contexto, como se disse, que o *Contra-bólido Devolver a terra à terra* é realizado.

[N]esta operação contra-bólido pego uma fôrma de madeira 80 cm x 80 cm x 10 cm e preencho-a de terra trazida de outro lugar: mas, em vez de ser esta terra colocada num container é ela colocada nesta cerca sem fundo: o fundo é a própria terra da localidade onde foi colocada a fôrma: a fôrma é então retirada deixando então TERRA SOBRE TERRA q ali fica.³⁴⁵

Fig. 86 e 87 - Realização do *Contra-bólido Devolver a terra à terra*, Acontecimento poético-urbano *Caju-Kleemania*, 18 dez. 1980. (AHO, doc. nº 2137/79, p. 1-2).

Nesse *Contra-bólido*, a terra não é mais colocada em um recipiente fechado, mas oferecida de volta à própria terra, é posta diretamente no chão, a céu aberto. Parece então que,

³⁴¹ Sobre o *delirium ambulatorium* ver nota de rodapé 219, p. 75.

³⁴² OITICICA, Hélio. Caderno-Caju. Notas de 03 fev. 1979, AHO, doc. nº. 0123/78, p. 7.

³⁴³ Id., Press-realease para evento *Kleemania*, AHO, doc. nº. 0032/79.

³⁴⁴ Júlio Bressane, Ivan Cardoso, Mauricio Cirne, Luciano Figueiredo, Frederico Moraes, Lygia Pape e Mário Pedrosa são alguns dos nomes participantes. Oiticica registra: “[...] os convites são feitos de acordo com critérios q são: a) convidar de preferência indivíduos envolvidos em atividades heterogêneas entre si; b) também indivíduos q não exerçam atividades de modo formal acadêmico: de preferência propor situações q possam parecer inócuas a princípio; c) procurar dirigir as experiências para uma direção em q o q for feito ou proposto não seja algo q se reduza ao contemplativo ou ao espetáculo: q sejam instaurações situacionais [...]”. Id., Caderno-Caju. Notas de 03 fev. 1979, AHO, doc. nº. 0123/78, p. 7.

³⁴⁵ Id., Caderno-Caju. Account sobre DEVOLVER A TERRA À TERRA (01 jan. 1980), AHO, doc. nº. 0123/78, p. 14.

por meio dele, o Bólido (o “ovo”, semente de invenções) literalmente se esparrama – expandindo-se – “sobre o meio, o mundo em sua totalidade”, como se fossem “sementes que germinam, tomam forma e crescem como uma grande árvore sobre a topologia da terra”³⁴⁶. Ao abrirem-se para o meio, livrando-se de suas bordas, o Bólido e a suas matérias não estão mais protegidos (fig. 88). Nessa direção, Paula Braga observa que “a forma resultante do deslocamento de terra, o quadrado preto, se modificará de maneira imprevisível quando a fôrma de madeira for retirada”³⁴⁷. Entende-se que esse quadrado de terra caracteriza um Bólido em expansão, que não se cristaliza e nem se contém em limites predefinidos, de modo semelhante às primeiras peças do “corpo da cor”. Contudo, no caso do Contra-bólido, a expansão é indeterminada e ele não apenas faz alusão à transcendência dos seus limites físicos, mas está literalmente livre deles.

Fig. 88 - Imagem do *Contra-bólido Devolver a terra à terra* no Aterro do Caju, 18 dez. 1979. (AHO, doc. nº 0522/79, p. 3).

Em vez de obra, esse Contra-bólido é “uma espécie de programa-obra in progress q pode ser repetido quando houver ocasião-necessidade para tal”³⁴⁸. Com a repetição, ainda de acordo com Paula Braga, Oiticica corrobora a ideia da gênese como derivada de um retorno ou devolução dos dados, no sentido nietzschiano, em oposição à gênese criacionista³⁴⁹. Um “programa-obra in progress” remete a uma realização que se multiplica em outras, a algo que

³⁴⁶ Cf. id., Carta para Guy Brett (2 abr. 1968), AHO, doc. nº. 1024/68. Parcialmente publicada em *Hélio Oiticica: catalogue*, op. cit., p. 135. Os trechos entre aspas foram escritos por Oiticica mais de uma década antes da realização do Contra-bólido, ao comentar com Guy Brett o novo momento em que sua vida artística adentrava. Nesse documento Oiticica registra: “sinto que já não estou no processo de digerir coisas, mas no ponto de derramar sobre o meio, o mundo em sua totalidade e forças criativas, como se fossem sementes que germinam, tomam forma e crescem como uma grande árvore sobre a topologia da terra”. No entanto, no contexto do Contra-bólido, eles se tornam muito elucidativos.

³⁴⁷ Ibid., p. 137.

³⁴⁸ Id., Caderno-Caju. Account sobre DEVOLVER A TERRA À TERRA, AHO, doc. nº. 0123/78, p. 15.

³⁴⁹ BRAGA, op. cit., 2007, p. 85. “Criação remete à gênese, a um deus criador, que do nada cria algo bem acabado. A invenção, ao contrário, baseia-se em outras invenções e gera outras invenções, reordena e desestabiliza os signos; não cria pois tudo já está aqui”. Ibid., p. 76.

não tem término. Assim, “o CONTRA-BÓLIDE revelaria a cada repetição [...] o caráter de concreção de obra-gênese q comandou a invenção-descoberta do BÓLIDE nos idos de 63: por isso era o BÓLIDE uma nova ordem de obra e não um simples objeto ou escultura!”³⁵⁰.

Essas anotações de Oiticica assumem o caráter de uma reflexão retrospectiva sobre a sua posição de inventor, afirmando a coerência do seu processo criativo e tornando explícita a ligação entre a gênese dos Bólides da década de 1960 e a do Contra-bólido³⁵¹. O artista registra que este

é a contra-operação poética da que gerou o Bólido: O BÓLIDE-VIDRO (e o BÓLIDE-CAIXA também: já que a cor-pigmento pintada ou caixificada em bloco-cor era uma forma de concretizar a massa-pigmento de uma forma nova extra-pintura) que continha o pigmento, a areia etc., *na verdade não o continha como se fora a “caixa de guardar a terra”* mas concretizava a presença de um pedaço de terra-terra [...].³⁵²

Assim, ao se reavaliar as peças dos anos 1960 – Bólides-caixa, vidro, lata etc. – sob a perspectiva do Contra-bólido, nota-se que, embora elas se pareçam formalmente com recipientes, devem ser entendidas como algo que vai além da ideia de acondicionar coisas. Pois, como o Contra-bólido revela, tanto ele quanto aquelas não visam a conter matérias (cor, terra, luz, fogo etc.), mas, ao contrário, a espalhá-las como possibilidades de experimentação e liberdade – num processo de expansão que, inevitavelmente, atinge o outro e o meio. Na compreensão de Paula Braga, “assim como o bólido, o contra-bólido é antes **conceptáculo** do que **receptáculo** [...]”. Ao contrário de encapsular, [...] Oiticica quer revelar no contra-bólido o processo de expandir energias [...]”³⁵³.

Lisette Lagnado esclarece que

[q]uando Oiticica empreende suas excursões recapitulativas, põe-se a examinar o que restou da proposta original: o modo como foi apropriada e diluída, o que permanece ativo, os desvios e desdobramentos. A tendência dessas digressões frequentes é continuar alimentando a matriz do conceito, “não elevá-lo a categorias de mito ou de preciosidade estética”, conforme [ele] escreve em 1972 para “Parangolé-síntese”.³⁵⁴

Com esse Contra-bólido, então, o artista revalida o intuito de tal ordem propositiva, ou, como aponta Guy Brett, testa a eficácia dos Bólides anteriores³⁵⁵. Para o autor, essa “contra-operação poética” seria uma “espécie de ato interno de negação crítica e de afirmação da

³⁵⁰ OITICICA, Hélio. Caderno-Caju. Account sobre DEVOLVER A TERRA À TERRA, *AHO*, doc. n.º. 0123/78, p. 15.

³⁵¹ Essas observações, em parte, foram trazidas por VAZ, op. cit., p. 72.

³⁵² OITICICA, Hélio. Caderno-Caju. Account sobre DEVOLVER A TERRA À TERRA, *AHO*, doc. n.º. 0123/78, p. 13-14. (grifo nosso).

³⁵³ BRAGA, op. cit., 2007, p. 136-137 (grifos da autora).

³⁵⁴ DWEK, op. cit., v. 1, p. 166. O texto de Oiticica evocado por Lagnado é “Parangolé síntese” (jul.-dez. 1972), *AHO*, doc. n.º 0201/72.

³⁵⁵ BRETT, Guy. Um paradoxo de contenção. In: _____. *Brasil experimental: arte e vida, proposições e paradoxos*. Tradução Renato Rezende. Rio de Janeiro: Contracapa, c2005, p. 74.

lógica de sua própria obra, para renovar sua relação com o mundo de modo geral”³⁵⁶. Segundo Guy Brett, tanto essa proposição quanto o Acontecimento poético-urbano *Caju Kleemania* surgem em resposta “à crescente institucionalização da arte no Brasil e à sua integração ao sistema artístico internacional”. O autor afirma que, devido à nossa cultura de consumo, inevitavelmente, com o passar do tempo, os Bólides-caixa e vidro da década de 1960 começam “a perder a eficácia como ato e a assumir o caráter fixo e inerte de um objeto”³⁵⁷. Distanciam-se, portanto, de suas intenções iniciais, já que essas peças davam a uma quantidade de terra, pigmento ou conchas uma nova presença “como parte da continuidade da Terra, do mundo e do cosmos”, por meio da ação contraditória de removê-la e isolá-la em um recipiente como uma espécie de núcleo ou centro de energia. Então, para o autor, a fim de reanimar o sentido do Bólido, com o Contra-bólido Oiticica opera a “contradição da contradição”, ou seja, “devolve a terra removida da Terra de volta para a Terra”.

O velho Bólido foi enterrado e um novo surgiu. A metáfora de renovação foi ampliada de forma implícita pelo Bólido, por deixar a altamente valorizada galeria ou museu e voltar, de maneira fecunda, para Terra em sua mais abandonada e menos valorizada aparência.³⁵⁸

Com essa realização, Oiticica tentaria evitar que os Bólides fossem neutralizados ou diluídos como meros “objetos” ou imagens. A liberação do Bólido de suas próprias bordas, ao mesmo tempo em que o desprotege como “objeto”, também o protege da diluição e incorporação à lógica do consumo. Numa operação semelhante, o prefixo “para” do Para-bólido, igualmente empregado no sentido do “que apara”, “que protege contra”³⁵⁹, parece proteger o Bólido de enquadrar-se em uma categoria artística, de instituir-se como um modelo.

O movimento expansivo do Bólido ou a liberação de sua matéria, reforçado nessas proposições (Para-bólido e *Contra-bólido Devolver a terra à terra*), parece surgir de outro modo no *Contra-bólido A tua na minha*, realizado em 9 de fevereiro de 1980 no âmbito do segundo Acontecimento poético-urbano, chamado *Esquentar pro carnaval*, cujo “mote-poético” é uma espécie de “aquecimento” ou prévia para o carnaval³⁶⁰. O local marcado para

³⁵⁶ Ibid., p. 70.

³⁵⁷ Ibid., p. 70-71.

³⁵⁸ Ibid., p. 71.

³⁵⁹ “Para-choque” e “para-brisa” seriam os exemplos mais banais dessa aplicação.

³⁶⁰ Essa manifestação coletiva é a última proposição realizada em vida por Oiticica, de acordo com DWEK, op. cit., v. 2, p. 71. Sobre ela, Oiticica registra: “a idéia primeira de esquentar pro CARNAVAL veio da necessidade de fazer algo paralelo (em preparação para o CARNAVAL) ao SAMBA: não algo dentro do samba mas paralelo a ele [...] seria um tipo de meditação-ação não introspectiva para o CARNAVAL: meditação não-meditação: ação-poética livre – INVENÇÃO [...] e que não seja somente algo para esquentar as músicas e o SAMBA (q já são quentes na origem) mas para um poético-esquentar corpo-presente desviando do excesso e obsessivo [*sic.*] concern com o SAMBA – [...] o ESQUENTA assim como o foi o pretexto da homenagem a KLEE é uma proposição para um COMEÇAR-POÉTICO: um surgir-provocar aleatório de experiências poéticas programadas ou não”. OITICICA, Hélio. Press-poético-release para Esquentar pro carnaval!, *AHO*, doc. nº. 0047/80, p. 1-2.

seu início é o Buraco Quente, no Morro da Mangueira – “sem hora certa para chegar ou sair”, “em torno do meio-dia de sábado”. Os convites são feitos para mais de quarenta pessoas, sendo que algumas já haviam participado do *Caju-Kleemania*³⁶¹.

Fig. 89, 90, 91 e 92 - Hélio Oiticica auxilia um amigo a vestir o *Contra-bólido A tua na minha*, no Buraco Quente, Morro da Mangueira, fev. 1980. (AHO, doc. n°. 1991/80).

A tua na minha é um Bólido-saco para ser vestido, confeccionado a partir de três metros de náilon preto transparente, que envolve a cabeça e o corpo (fig. 89, 90, 91 e 92). Na ordem do Bólido, a ideia de o corpo ocupar o interior de uma peça, vestindo-a, aparece também no *B52 Bólido-saco 4 “Teu amor eu guardo aqui”* (1966-67), abordado na seção anterior, e nos Bólides-roupas, surgidos mais de uma década antes do segundo *Contra-bólido*³⁶². Como os Bólides-roupas, *A tua na minha* tem o intuito de estimular a sensualidade, individual e coletivamente: “[q]uero descobrir a sensualidade alheia através da minha”, registra Oiticica sobre essa proposta³⁶³. Já em relação ao *B52*, *A tua na minha* apresenta

³⁶¹ Lygia Clark é convidada especial nesse segundo Acontecimento. Entre outros, são convidados Desdémone Bardin, Mustapha Agoumi, Gilles Chatelet, Maurício Cirne, Luciano Figueiredo, Rubens Gerchman, Jorge Guinle Filho, Luis Fernando Guimarães, Ana Maria Maiolino, Cildo Meireles, Frederico Moraes, Lygia Pape, Waly Salomão. Ibid., p. 3.

³⁶² Os Bólides-roupas foram apenas projetados e não realizados. Cf. id., Carta a Vergara (9 mar. 1974), AHO, doc. n°. 1383, p. 5 (agradeço ao Projeto Hélio Oiticica/RJ por esta informação). Trata-se de três peças que constam na Lista de Bólides elaborada por Oiticica em função da *Whitechapel Experience*. Cf. id., Lista de Bólides, AHO, doc. n°. 1505/sd., p. 2-3. De acordo com esse documento há o *B59 Bólido-roupa 1 “Hermaphroten”* (1968), cuja descrição é: “para homem (underwear): calcinhas para vestir (femininas)”; o *B60 Bólido-roupa 2 “Hermaphroten”* (1968): “para mulher (underwear) cuecas fállicas (com banana plástico dentro)”; e *B61 Bólido-roupas 3 “Galaxyen”* (1969): “(conjunto) – estruturas adaptáveis para vestir (coletivamente) formando um todo, [para serem] executadas com o grupo londrino Exploding Galaxy”. Basicamente, pode-se dizer que os Bólides-roupas surgem da ideia de uma autoerotização do corpo. Cf. id., *Hermaphrodipótesis* (1969), AHO, doc. n°. 0494/69.

³⁶³ Na entrevista que concede a Jorge Guinle Filho, Oiticica relata a sua “inspiração” para realizar o *Contra-bólido A tua na minha*: “eu vi um cara lá [no Morro da Mangueira] vestido com uma coisa lindíssima, que era feito uma camisa preta e transparente ao mesmo tempo, de uma fazenda, como se fosse nylon, mas que você vê o corpo todo através. Então eu queria fazer uma roupa preta assim, que não vai ser Parangolé. A meu ver tem mais que ver com o Bólido. Algo que fica mexendo, e eu achei lindo porque esse cara era preto e ficava o preto sobre

similitudes estruturais (fig. 93, 94, 95 e 96); em ambos o participante experimenta relacionar-se com o mundo a partir do exercício de ampliação de suas possibilidades sensitivas e cognitivas, movimentando-se através da estrutura do Bólido.³⁶⁴ É o corpo que está em questão nesses Bólides anteriores e, no Contra-bólido, é o corpo mesmo que sofre novas e livres possibilidades de expansão, através de descobertas relacionadas à sensualidade. Afora isso, *A tua na minha* oferece ao participante uma liberdade maior de movimento, pois, além de trazer aberturas para os braços, o seu material (tela de náilon) é leve e permite que a respiração e a movimentação ocorram com desenvoltura – B52, ao contrário, é feito de plástico.

Aqui, como nas primeiras caixas cujo referente é a cor, vê-se a presença da tela transparente, numa acepção semelhante: de transcendência, expansão e liberdade. As ideias de leveza e desopressão que esse material confere ao segundo Contra-bólido quando o participante se movimenta com ele estão também presentes nos Parangolés da década de 1970, como foi mencionado no primeiro capítulo deste estudo³⁶⁵. A tela pode, ainda, remeter “à saída de uma situação que se tornou ‘fechada’ ou ‘petrificada’, à ruptura de plano que torna possível passar de um modo de ser para outro – em suma, liberdade ‘de movimento’, liberdade para mudar de situação”³⁶⁶. Entretanto, em *A tua na minha* a saída de tal situação não se relaciona à ruptura gratuita da estrutura corpórea das antigas caixas e vidros, por exemplo, mas, sobretudo, a um posicionamento adverso frente ao contexto cultural ainda retrógrado e cada vez mais institucionalizado do início dos anos 1980 no Brasil – e à possibilidade do exercício inventivo que advém daí.

Por outro lado, o fato de essas peças cobrirem a cabeça – o que, especialmente, as diferencia das Capas Parangolé – poderia sugerir, assim como sugeriria a estrutura dos demais Bólides dos anos 1960, que são pensadas como recipientes (para o corpo). Mas, como se pôde compreender ao longo deste estudo, as experiências denominadas Bólides são avessas a quaisquer limites e formas de opressão. Não são compartimentos, são “bolhas de possibilidades” da relação do indivíduo com o mundo.

o preto. Quero descobrir a sensualidade alheia através da minha”. Id., A última entrevista: entrevista a Jorge Guinle Filho, *AHO*, doc. nº. 1022/80.

³⁶⁴ Nesse sentido, é interessante notar que em 1978, pouco antes da realização de *A tua na minha*, Oiticica escolhe o B52 para participar das filmagens do curta-metragem *HO*, de Ivan Cardoso. Numa espécie de ambulação na noite do Rio de Janeiro, Oiticica veste o “saco” (B52), uma calça de tecido verde e rosa brilhantes e sapatos prateados, quando surge de uma esquina avançando em direção à câmera, dançando, realizando passos de samba e se movimentando de modo improvisado. As cenas têm um ar insólito: a música é estridente e Oiticica se move ora com prazer ora com dificuldade, sob a marquise de um supermercado. A cena termina quando Oiticica desaparece na escuridão. A referida cena ocorre aproximadamente entre os 9’20” e 12’15” do curta-metragem. Cf. CARDOSO, Ivan. *HO*. 1979, 13 min. Disponível no Portal Curtas Petrobrás – <http://www.portacurtas.com.br/Filme.asp?Cod=4757>. Acesso em: 17 fev. 2009.

³⁶⁵ O tema foi tratado na seção “Bólido: ‘objetos’ possuídos de cor”, p. 39-41. Cf. nota de rodapé 102.

³⁶⁶ ELIADE, op. cit., apud VAZ, op. cit., p. 78.

Por fim, entende-se que o movimento expansivo e inventivo se mantém presente desde o advento do Bólido até sua última inscrição. O seu ânimo é a mudança. Gerar condições experimentais necessárias às transformações e quebrar estruturas, as suas próprias e outras tantas instituídas, propagando novas e verdadeiras articulações, sempre abertas, são alguns dos seus propósitos.

Fig. 93 - Hélio Oiticica com B52, *still* do filme de Ivan Cardoso, 1979.

Fig. 94 - *Contra-bólido 2 A tua na minha*, 1980.

Fig. 95 - Hélio Oiticica com B52, *still* do filme Ivan Cardoso, 1979.

Fig. 96 - *Contra-bólido 2 A tua na minha*, 1980 (AHO, doc. n.º 1981/80).

5 Considerações finais

A cor lança a produção de Oitica num processo de “limite-esvaziamento da representação”³⁶⁷, do qual o Bólido é consequência. Associadas, cor e uma noção não prelimitada de forma são expedientes de uma nova experiência em arte que, na trajetória do artista, rompe os limites do plano bidimensional e problematiza a dimensão ambiental das experiências propostas. Nesse campo, pôde-se compreender que o Bólido é uma estrutura engendrada em processo contínuo de mutação, que faz oposição à solução da forma e imprime simultânea e paradoxalmente um movimento de contração e expansão no Programa do artista. Contração no sentido de síntese, agrupamento de diferentes vivências e aspectos comportamentais e culturais; expansão no sentido de ampliação da esfera da arte para o campo extra-artístico. Tais direções convivem e se complementam nesse Programa, que aceita a contradição e a coexistência de opostos.

Ao construir uma nova sensibilidade, a obra de Oitica desconstrói pensamentos instituídos e não almeja chegar a um ponto final, conclusivo, mas constituir-se como processo multidimensional, sem linearidade. Ela se constrói desconstruindo-se continuamente. Assim, recorrendo a uma noção de estrutura aberta (que está tanto em construção quanto em desconstrução), os Bólides não operam a imposição de modelos artísticos e estéticos, mas, ao contrário, propagam “mudanças estruturais” de longo alcance no comportamento dos indivíduos frente à sua própria vida e à sua condição de ser social. Nessa qualidade, requerem do participante a posição de coautor da experiência artística, numa tentativa de valorizar simultaneamente as experiências de vida individuais e coletivas, considerando, para tanto, o corpo um meio imprescindível no processo de autonomia e emancipação da percepção.

Após este percurso, entende-se que os Bólides são parte de um Programa que não se pretende terminado, mas gerador de consequências imponderáveis. São “objetos” transitórios, que a cada novo instante podem ser resignificados e revelar uma multiplicidade de conexões com outros pontos do Programa de Oitica, até então impensados. Como nota Lisette Lagnado, nesse Programa, se “um certo encadeamento emerge, em outro instante esfumaçará as fronteiras, tornando-as aptas a acolher sua condição de mutante, migrando até para outras órbitas”³⁶⁸. Cada Bólido e, aliás, cada conceito trazido ao longo deste estudo poderia emergir em outra parte do Programa, não como repetição, mas elemento construtivo (ou desconstrutivo) de uma rede aberta, que não tem início nem fim definidos. Uma ideia final sobre os Bólides só pode ser uma ideia aberta, parte de um processo de compreensão, sujeito a constantes redefinições, assim como as próprias estruturas desencadeadoras de

³⁶⁷ OITICA, Hélio. METAESQUEMAS 57/58 (1972). In: HÉLIO Oitica: catálogo, op. cit., 1996, p. 27.

³⁶⁸ DWEK, op. cit., v. 1, p. 199.

transformações dessas proposições. É paradigmático dessa condição o programa-obra in progress *Contra-bólido Devolver a terra à terra*, discutido na seção anterior.

Hoje os Bólidos são alimento e fonte de invenção, mas também eles podem ser reinventados. O seu estudo é uma possível reinvenção.

Referências bibliográficas

1 Arquivos digitais dedicados a Hélio Oiticica

1.1 AHO – *Arquivo Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, 2006.

BRETT, Guy. Avant-garde art and the third world, *AHO*, doc. nº. 2337/76. (Publicado originalmente em *Art & Criticism*, London, p. 61-78, Apr. 1976).

CAMPOS, Haroldo de. Geléia Geral: um passeio pelo universo de Hélio Oiticica, *AHO*, doc. nº. 2369/sd, p. 5. (Publicado originalmente na *Revista do MASP*, São Paulo, ano 2, nº 2).

CARNEIRO, Beatriz Scigliano. COSMOCOCA: Hélio e a sua prima COCA, *AHO*, doc. nº. 2379/97. (Publicado originalmente na revista *Libertárias*, São Paulo, p. 52-54, dez. 1997/ jan. 1998).

DEZEUZE, Anna. Tactile dematerialization, sensory politics: Hélio Oiticica's *Parangolés*, *AHO*, doc. nº. 2502/04. (Publicado originalmente em *Art Journal*, New York, p. 58-71, June/ Sept. 2004).

FIGUEIREDO, Luciano. The other malady, *AHO*, doc. nº. 2511/94. (Publicado originalmente em *Third Text*, London, v. 28-29, n. 1, p. 105-115, Oct.. 1994/ Mar. 1995).

FERREIRA, Glória. *Hélio Oiticica e a cena americana*: catálogo. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1998, *AHO*, doc. nº. 2456/98. Catálogo de exposição.

MARIA, Lea. O herói interditado, *AHO*, doc. nº. 1876/68. (Publicado originalmente no *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 out. 1968).

MORAIS, Frederico. As apropriações de Oiticica, *AHO*, doc. nº. 1872/66. (Publicado originalmente em *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 23 ago. 1966. Coluna de Artes Plásticas).

OITICICA, Hélio. À busca do suprasensorial (10 out. 1967), *AHO*, doc. nº. 0192/65. p. 31-49.

_____. A participação no jogo (4 set. 1966), *AHO*, doc. nº. 0251/66.

_____. A pintura e a criança (mar. 1965), *AHO*, doc. nº. 0067/65.

_____. A TRAMA DA TERRA QUE TREME (o sentido de vanguarda do grupo baiano) (set. 1968), *AHO*, doc. nº. 0280/68.

_____. A última entrevista: entrevista a Jorge Guinle Filho, *AHO*, doc. nº. 1022/80.

_____. Anotações conta-gota (para livro de Antônio Manuel sobre o corpo e implicações na arte, etc.) (28 ago. 1978), *AHO*, doc. nº. 0091/78.

_____. Anotações para serem traduzidas para inglês: para uma próxima publicação (01 set. 1971), *AHO*, doc. nº. 0271/71.

_____. Aparecimento do suprasensorial (dez. 1967), *AHO*, doc. nº. 0108/67.

_____. Barracão idea, *AHO*, doc. nº. 1664/69.

_____. Brasil diarreia (5 fev. 1970), *AHO*, doc. nº. 0328/70.

_____. Caderno de anotações (17 fev. 1971 a 17 mar. 1973), *AHO*, doc. nº. 0511/71.

_____. Caderno de textos – notas de 7 jan. 1973, *AHO*, doc. nº. 1624/71.

_____. Caderno-Caju. Account sobre DEVOLVER A TERRA À TERRA (01 jan. 1980), *AHO*, doc. nº. 0123/78.

_____. Carta a Vergara (9 mar. 1974), *AHO*, doc. nº. 1383/74.

_____. Carta para Aracy Amaral (1 abr. 1972), *AHO*, doc. nº. 1220/72.

_____. Carta para Aracy Amaral (13 maio 1972), *AHO*, doc. nº. 1251/72.

_____. Carta para Guy Brett (12 abr. 1967), *AHO*, doc. nº. 0598/67.

_____. Carta para Guy Brett (2 abr. 1968), *AHO*, doc. nº. 1024/68.

- _____. Carta para Lee Jaffe e Chris Freeze (30 ago. 1970), *AHO*, doc. nº. 0754/70.
- _____. Cinco novos “Estares” (21 out. 1967), *AHO*, doc. nº. 2047/67.
- _____. Como cheguei a Mangueira, *AHO*, doc. nº. 1863/sd.
- _____. Conjunto de desenhos e textos para Whitechapel – Nests, *AHO*, doc. nº. 2146/68.
- _____. Crelazer (14 jan. 1969), *AHO*, doc. nº. 0367/69.
- _____. Depoimento “Opinião 65” (20 ago. 1965), *AHO*, doc. nº. 0119/65.
- _____. Documento manuscrito, *AHO*, doc. nº. 2149/sd.
- _____. Estudos para Bólides-vidro (“Estar”) (07 nov. 1965), *AHO*, doc. nº. 2043/65.
- _____. Experiência londrina: subterrânea, *AHO*, doc. nº. 0290/70.
- _____. Exposição de arte infantil do curso do Fluminense F. C. (nov. 1965), *AHO*, doc. nº. 0068/65.
- _____. Hermaphrodipótesis, *AHO*, doc. nº. 0494/69.
- _____. Ivan Cardoso entrevista Hélio Oiticica (depoimento para o filme HO, Rio de Janeiro, jan. 1979), *AHO*, doc. nº. 2555/79.
- _____. Lista de Bólides, *AHO*, doc. nº. 1505/sd.
- _____. Memorando Caju (11 abr. 1979 a 07 out. 1979), *AHO*, doc. nº. 0114/79.
- _____. Mundo-abrigo (21 jul. 1973), *AHO*, doc. nº. 0194/73. p. 8.
- _____. Notes (19 jun. 1971), *AHO*, doc. nº. 0278/71.

- _____. Ntbk 2/73 – notas de 29 set. 1973 e 15 out. 1973, *AHO*, doc. nº. 0189/73.
- _____. Ntbk 2/78 – notas de 7 nov. 1979, *AHO*, doc. nº. 1738/78.
- _____. Parangolé coletivo, *AHO*, doc. nº. 0106/67.
- _____. Parangolé poético e Parangolé social (25 ago. 1966), *AHO*, doc. nº. 0255/66.
- _____. Parangolé poético e Parangolé social (Para *O Globo*) (14 ago. 1966), *AHO*, doc. nº. 0254/66.
- _____. Parangolé social e Parangolé coletivo (21 ago. 1966), *AHO*, doc. nº. 0256/66.
- _____. Perguntas e respostas para Mário Barata (15 maio 1967), *AHO*, doc. nº. 0320/67.
- _____. O herói anti-herói e o anti-herói anônimo, apud MORAIS, Frederico. Heróis e anti-heróis de Oiticica. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 10 abr. 1968. 2ª. seção, p. 3, *AHO*, doc. nº. 0736/68.
- _____. O Para-bólido (19 maio 1979), *AHO*, doc. nº. 1459/79.
- _____. Press-poético-release para Esquentar pro carnaval!, *AHO*, doc. nº. 0047/80.
- _____. Press-release para o evento Kleemania, *AHO*, doc. nº. 0032/79.
- _____. Situação da vanguarda no Brasil (Propostas 66), *AHO*, doc. nº. 0248/66.
- _____. subterranean TROPICÁLIA PROJECTS, *AHO*, doc. nº. 1909/71.
- _____. The senses pointing towards a new transformation (versão revisada em nov./dez. 1969), *AHO*, doc. nº. 0486/69.
- _____. Texto apresentado no debate “Critérios para o julgamento das obras de arte contemporâneas” (21 maio 1968), *AHO*, doc. nº. 0133/68.

_____. Texto datilografado, *AHO*, doc. nº. 2148/67.

_____. Texto datilografado (1/3 fev. 1979), *AHO*, doc. nº. 0056/79.

_____. Texto datilografado (1 jan. 1980), *AHO*, doc. nº. 0030/80.

_____. Texto datilografado (20 ago. 1978), *AHO*, doc. nº. 0088/78.

_____. Texto datilografado: entrevista a Heloisa Buarque de Hollanda (Rio de Janeiro, 14 fev. 1980), *AHO*, doc. nº. 0059/80.

_____. Texto datilografado para publicação (jan./fev. 1969), *AHO*, doc. nº. 0365/69.

_____. Texto datilografado sem título (13 out. 1964), *AHO*, doc. nº. 0008/64.

_____. Texto manuscrito (14 jun. 1966), *AHO*, doc. nº. 0247/66.

_____. TRANSCRIÇÃO DE INDEX CARD, *AHO*, doc. nº. 1845/78.

_____. Trilogia: introdução ao suprasensorial, *AHO*, doc. nº. 1743/67-a.

_____. Tropicália (4 mar. 1968), *AHO*, doc. nº. 0128/68.

1.2 PHO – Programa Hélio Oiticica. LAGNADO, Lisette (Ed.). São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, 2002. Disponível em:
<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/>

OITICICA, Hélio. Entrevista da Editora Vozes (dez. 1968), *PHO*, doc. nº. 0159/68.

_____. O nascimento da estrutura (17 mar. 1964), *PHO*, doc. nº. 0012/64. p. 3.

_____. O q faço é música, *PHO*, doc. nº. 0057/79.

_____. Os “Bólides” e o sistema espacial que neles se revela (08 jun. 1964 a 01 jul. 1964), *PHO*, doc. n.º. 0001/64.

_____. Texto datilografado (11 maio 1964), *PHO*, doc. n.º. 0182/64 - 20/20.

_____. Texto datilografado (19 set. 1963), *PHO*, doc. n.º. 0007/63.

_____. Vendo um filme de Hitchcock, “Under Capricorn” (31 mar. 1974), *PHO*, doc. n.º. 0318/74.

2 Textos de Hélio Oiticica publicados em livros e periódicos

CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. *Lygia Clark – Hélio Oiticica: cartas, 1964 – 1974* (1996). 2. ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1998.

GARCIA, Gardênia; OITICICA, Hélio. O artista da terceira margem. *Arte Hoje*, Rio de Janeiro, n.º. 16, p. 11-13, out. 1978. Entrevista de Hélio Oiticica.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto (AGL)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. Carta para Augusto de Campos (16 out. 1971). In: BRAGA, Paula (Org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 325-330.

_____. O objeto – instâncias do problema do objeto. In: PECCININI, Daisy Valle Machado (Coord.). *O objeto na arte: Brasil anos 60*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1978. p. 97-98.

_____. Sem título (texto no catálogo da exposição na Whitechapel Gallery). In: WHITECHAPEL Experience: catalogue. London: Whitechapel Gallery, 1969. Catálogo de exposição de Hélio Oiticica.

_____. Texto realizado a pedido de Daisy Peccinini como contribuição para uma publicação sobre o Objeto na arte brasileira nos anos 60. In: PECCININI, Daisy Valle Machado (Coord.). *O objeto na arte: Brasil anos 60*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1978. p. 189-190.

PAPE, Lygia; OITICICA, Hélio. Fala Hélio. *ARS*, São Paulo, Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP, n.º. 10, p. 6-27, dez. 2007. Entrevista de Hélio Oiticica.

3 Sobre Hélio Oiticica

ALVES, Cauê. *O pensamento em processo da obra de Hélio Oiticica*. 2004. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

AMARAL, Aracy. Hélio Oiticica. In: _____. *Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Nobel, 1983. p. 188-193.

BRAGA, Paula Priscila. *A trama da terra que treme: multiplicidade em Hélio Oiticica*. 2007. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

_____. (Org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. Hélio Oiticica and the Parangolés: (Ad)dressing Nietzsche's Übermensch. *Third Text*, London, v. 17, n. 1, p. 43-52, Mar. 2003.

_____. *Hélio Oiticica: Nietzsche's Übermensch in the Brazilian slums*. 2001. Dissertação (Mestrado em Artes) - University of Illinois, Urbana-Champaign, 2001.

BRETT, Guy. Hélio Oiticica: reverie and revolt. *Art in America*, New York, v. 77, n. 1, p. 110-120; 163-165, Jan. 1989.

_____. *Kinetic art: the language of movement*. London: Studio Vista; New York: Reinhold Book Corporation, 1968, p. 59-70.

_____. Sem título (texto no catálogo da exposição na Whitechapel Gallery). In: WHITECHAPEL Experience: catalogue. London: Whitechapel Gallery, 1969. Catálogo de exposição de Hélio Oiticica.

_____.; FIGUEIREDO, Luciano (Ed.). *Oiticica in London*. London: Tate Publishing, 2007.

CAMPOS, Haroldo de. Asa-delta para o êxtase. In: HÉLIO Oiticica: catálogo. Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica; Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1996. p. 217-221. Catálogo de exposição.

CARNEIRO, Beatriz Scigliano. *Relâmpagos com claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte*. São Paulo: Imaginário; FAPESP, 2004.

CÍCERO, Antonio. *O mundo desde o fim*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995, p. 187-190.

COSMOCOCA programa *in progress*: catálogo. Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Constantini; Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica; Brumadinho: Centro de Arte Inhotim, 2005. Catálogo de exposição de Hélio Oiticica e Neville D'Almeida.

DOCTORS, Marcio. A reinstauração da pintura. In: _____. *Espaço de instalações permanentes do Museu do Açude: Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Museu do Açude, 2000. p. 9-15.

DWEK, Zizette Lagnado. *Hélio Oiticica: o mapa do Programa Ambiental*. 2003. 2 v. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

FAVARETTO, Celso Fernando. *A invenção de Hélio Oiticica* (1992). 2. ed. rev. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

_____. Por que Oiticica? In: POR que Duchamp?: leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros. São Paulo: Itaú Cultural; Paço das Artes, 1999. p. 78-89.

FIGUEIREDO, Luciano. *Hélio Oiticica: obra e estratégia*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2002. (Mostra Rio Arte Contemporânea).

GRUBERT, Sara Cristiane Jara. *Oiticica: limites de uma experiência limite*. 2006. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2006.

HÉLIO Oiticica BLOCO-EXPERIÊNCIAS in COSMOCOCA – programa *in progress*: CC5 “HENDRIX WAR” com Neville D'Almeida, Nova York, 1973: catálogo. São Paulo: Galeria de Arte São Paulo, maio 1994. Catálogo de exposição.

HÉLIO Oiticica: catálogo. Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica; Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1996. Catálogo de exposição itinerante: Roterdã, Witte de With Center for Contemporary Art, fev./ abr. 1992; Paris, Galerie Nationale du Jeu de Paume, jun./ ago. 1992; Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, out./ dez. 1992; Lisboa, Centro de Arte Moderna da

Fundação Calouste Gulbenkian, jan./ mar. 1993; Mineápolis, Walker Art Center, out. 1993/ fev. 1994; Rio de Janeiro, Centro de Arte Hélio Oiticica, set. 1996/ jan. 1997.

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. 3. ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

LAGNADO, Lisette. Crelazer, ontem e hoje. *Caderno Sesc Videobrasil*, São Paulo, SESC-SP, Associação Cultural Videobrasil, v. 3, nº. 3, p. 50-65, 2007.

LYGIA Clark e Hélio Oiticica: catálogo. Rio de Janeiro: Funarte; Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1986. Catálogo da sala especial do 9º Salão Nacional de Artes Plásticas.

MARTINS, Luiz Renato. De Tarsila a Oiticica: estratégias de ocupação do espaço no Brasil. *Margem esquerda/ ensaios marxistas*, São Paulo, Boitempo, nº 2, p. 151-162, nov. 2003/ maio 2004.

MORAIS, Frederico. Objeto e participação. In: PECCININI, Daisy Valle Machado (Coord.). *O objeto na arte: Brasil anos 60*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1978. p. 188-189. (Originalmente publicado na *Revista GAM*, Rio de Janeiro, nº. 4, mar. 1967).

O q faço é MÚSICA: catálogo. São Paulo: Galeria de Arte São Paulo, 1986. Catálogo de exposição de Hélio Oiticica.

OSÓRIO, Luis Camillo. As cores e os lugares em Hélio Oiticica: uma leitura depois de Houston. *ARS*, São Paulo, Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP, nº. 10, p. 28-33, dez. 2007.

PEDROSA, Mário. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In: _____. *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III* (1998). Organizado por Otília Arantes. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. p. 355-360. (Originalmente publicado em *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26 jun. 1966).

_____. Os projetos de Hélio Oiticica. In: PROJETO cães de caça: catálogo. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1961.

RAMÍREZ, Mari Carmen (Ed.). *Hélio Oiticica – the body of colour: catalogue*. London: Tate Publishing; Houston: The Museum of Fine Arts; Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, 2007, p. 105-124. Catálogo de exposição itinerante: Houston, The Museum of Fine Arts, dez. 2006/ abr. 2007; London, Tate Modern, jun./set. 2007.

RAMOS, Nuno. À espera de um sol interno. *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.

SALZSTEIN, Sônia. Autonomia e subjetividade na obra de Hélio Oiticica. *Novos Estudos*, São Paulo, CEBRAP, v. 41, p. 150-160, mar. 1995. (Tradução para o inglês disponível em AHO, doc. nº. 2512/94).

SOUZA, Gabriel Girnos Elias de. A transgressão do “popular” na década de 60: os Parangolés e a Tropicália de Hélio Oiticica. *Revista Risco*, São Paulo, Programa de Pós-Graduação do Departamento de Arquitetura e Urbanismo EESC-USP, nº. 3, p. 86-103, 2/2006.

_____. Cosmococa – Apocalipopótese – Parangolés: Le supra-sensoriel dans l’expérience d’Hélio Oiticica. Disponível em:
http://www.elidatessler.com.br/textos_da_artista/textos_da_artista.htm. Acesso em: 18 set. 2008.

TESSLER, Élida. Labirinto de Hélio Oiticica e outros labirintos brasileiros. Disponível em:
http://www.elidatessler.com.br/textos_da_artista/textos_da_artista.htm. Acesso em: 18 set. 2008.

UNITE du champ perceptif. *ROBHO*, Paris, n. 5-6, p. 8-13, 1971. Versão fac-similar in: LYGIA Clark: da obra ao acontecimento – somos o molde, a você cabe o sopra: catálogo. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005.

ZÍLIO, Carlos et al. *O nacional e o popular na cultura brasileira: artes plásticas e literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

4 Vídeos e filmes

CARDOSO, Ivan. Heliorama. 2004, 14 min. In: *Portal Curtas Petrobras*. Disponível em:
<http://www.portacurtas.com.br/Filme.asp?Cod=4760>. Acesso em: 17 fev. 2009.

_____. *HO*. 1979, 13 min. In: *Portal Curtas Petrobras*. Disponível em:
<http://www.portacurtas.com.br/Filme.asp?Cod=4757>. Acesso em: 17 fev. 2009.

DUARTE, Paulo Sérgio. *Arte brasileira contemporânea*, um prelúdio. DVD. Rio de Janeiro: Cinema Digital Brasil; Instituto Cultural FLAJAP, 2008.

5 Geral

ADES, Dawn. *Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980*. Tradução Maria Thereza de Rezende Costa. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

AGUILAR, Nelson (Org.). *22ª Bienal Internacional de São Paulo: catálogo geral*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

_____. (Org.). *23ª Bienal Internacional de São Paulo: salas especiais: catálogo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1996.

AMARAL, Aracy. *Arte construtiva no Brasil – coleção Adolpho Leirner*. São Paulo: Companhia Melhoramentos; DBA Artes Gráficas, 1998.

_____. *Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burger*. São Paulo: Nobel, 1983.

_____. *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira (1930-1970)*. São Paulo: Nobel, 1984.

_____. (Org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962: catálogo*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1977.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. Depois das vanguardas. *Arte em Revista*, São Paulo, Centro de Estudos em Arte Contemporânea, ano 5, nº 7, p. 4-20, 1983.

_____. Mário Pedrosa diante da arte pós-moderna. *Arte em Revista*, São Paulo, Centro de Estudos em Arte Contemporânea, ano 5, nº 7, p. 76-80, 1983.

_____. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Página Aberta, 1991.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Tradução Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. (Copyright 1988).

BARATA, Mário. Opinião 65/66: Artes visuais de vanguarda. *Arte em Revista*, São Paulo, Centro de Estudos em Arte Contemporânea, ano 1, nº. 2, p. 35-36, maio/ ago. 1979. (Resumo de tese apresentada ao Seminário “Propostas 66”).

BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira [1967-1972]*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BRETT, Guy. *Brasil experimental: arte e vida, proposições e paradoxos*. Tradução Renato Rezende. Rio de Janeiro: Contracapa, c.2005.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Funarte; Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985.

_____. O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo). In: BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. p. 202-215.

BUCHLOH, Benjamin H. D. *Formalismo e historicidad: modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal, 2004.

CINTRÃO, Rejane; NASCIMENTO, Ana Paula. *Grupo Frente*. São Paulo: Cosac & Naify; Centro Universitário Maria Antônia-USP, 2002.

_____. *Grupo Ruptura*. São Paulo: Cosac & Naify; Centro Universitário Maria Antônia-USP, 2002.

COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella (Comp.). *Abstracionismo – geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: Funarte; Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987. (Coleção Temas e Debates: 5).

COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

DE FUSCO, Renato. *História da arte contemporânea*. Tradução Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Presença, 1988.

DUARTE, Paulo Sérgio. *A trilha da trama e outros textos sobre arte*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

_____. *Anos 60: transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. *O espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Atlas, 1994.

FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

_____; BUENO, Guilherme; ASBURY, Michael; MACHADO, Milton (Ed.). *Arte & Ensaio*, Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, UFRJ, nº 14, 2007. Edição Especial: Correspondência Transnacional.

_____; COTRIM, Cecília. (Ed.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Tradução Pedro Sussekund et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FERRO, Sérgio. Vale tudo. *Arte em Revista*, São Paulo, Centro de Estudos em Arte Contemporânea, ano 1, nº 2, p. 26, maio/ ago. 1979. (Originalmente publicado em *Propostas* 65. *Artes*, São Paulo, ano 1, p. 6, jan. 1966).

GULLAR, Ferreira. Diálogo sobre o não-objeto. In: PECCININI, Daisy Valle Machado (Coord.). *O objeto na arte: Brasil anos 60*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1978. p. 49-52. (Originalmente publicado no *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 nov./ 20 dez. 1960. Suplemento Dominical).

_____. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta* (1985). 3. ed. Rio de Janeiro: Revam, 1999.

_____. Opinião 65. *Arte em Revista*, São Paulo, Centro de Estudos em Arte Contemporânea, ano 1, nº 2, p. 22-23, maio/ ago. 1979. (Originalmente publicado em *Revista Civilização Brasileira*, nº 4, set. 1965).

_____. Teoria do não-objeto. In: COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella (Comp.). *Abstracionismo – geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: Funarte; Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987. p. 237-241.

(Originalmente publicado no *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 nov./ 20 dez. 1960. Suplemento Dominical).

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem*: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

_____; GONÇALVES, Marcos. *Cultura e participação nos anos 1960*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

INSTITUTO CULTURAL ITAÚ. *Tridimensionalidade*: catálogo. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1997.

LYGIA Clark: catálogo. Rio de Janeiro: MinC; IPHAN; Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1998. Catálogo de exposição itinerante: Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, out./ dez. 1997; Marselha, MAC - Galeries Contemporaines de Musée de Marseille, jan./ abr. 1998; Porto, Fundação de Serralves, abr./ jun. 1998; Bruxelas, Société des Expositions du Palais de Beaux-Arts, jul./ set. 1998; Rio de Janeiro, Paço Imperial, dez. 1998/ fev. 1999.

LYGIA Clark: da obra ao acontecimento – somos o molde, a você cabe o sopro: catálogo. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005. Catálogo de exposição itinerante: Nantes, Musée des Beaux-Arts de Nantes, out./ dez. 2005; São Paulo, Pinacoteca do Estado, jan./ mar. 2006.

LYGIA Clark: fusion generalisee. *ROBHO*, Paris, nº 4, p. 12-19, 1968. Versão fac-similar in: LYGIA Clark: da obra ao acontecimento – somos o molde, a você cabe o sopro: catálogo. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005.

MARTINS, Luiz Renato. A nova figuração como negação. *ARS*, São Paulo, Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP, nº. 7, p. 60-69, ago. 2007.

_____. O debate entre construtivismo e produtivismo, segundo Nikolay Tarabukin. *ARS*, São Paulo, Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP, nº. 2, p. 57-71, dez. 2003.

McSHINE, Kynaston. Introdução de *Information. Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes da UFRJ, nº 14, p. 238-243, 2007. Edição Especial: Correspondência Transnacional.

MORAIS, Frederico. Gute nacht herr Baselitz ou Hélio Oiticica onde está você? In: BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte contemporânea brasileira*: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. p. 224-230.

NAVES, Rodrigo. Um azar histórico: desencontros entre moderno e contemporâneo na arte brasileira. *Novos Estudos*, São Paulo, CEBRAP, v. 64, p. 5-21, nov. 2002.

NETO, José Castilho Marques (Org.). *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001. (Col. Pensamento Radical).

PAPE, Lygia. *Lygia Pape*. Apresentação de Mário Pedrosa. Poemas de Luiz Otávio Pimentel. Rio de Janeiro: Funarte, 1983. (Col. Arte Brasileira Contemporânea).

PECCININI, Daisy Valle Machado (Coord.). *O objeto na arte: Brasil anos 60*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1978.

PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. Organizado por Otília Arantes. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. (Copyright, 1998).

_____. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. Organizado por Aracy A. Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1981. (Coleção Debates).

_____. *Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV*. Organizado por Otília Arantes. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

_____. *Mundo, homem, arte em crise* (1976). Organizado por Aracy Amaral. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

SCHENBERG, Mário. Ponto alto. *Arte em Revista*, São Paulo, Centro de Estudos em Arte Contemporânea, ano 1, nº. 2, p. 25, maio/ ago. 1979. (Originalmente publicado em *Propostas 65*, São Paulo, ano 1, p. 5, jan. 1966).

_____. Um novo realismo. In: PECCININI, Daisy Valle Machado (Coord.). *O objeto na arte: Brasil anos 60*. São Paulo: FAAP, 1978. p. 61-62. (Originalmente publicado no catálogo *Propostas 65*, São Paulo: FAAP, 14 dez. 1965).

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política: 1964-69. In: _____. *Pai de família e outros estudos*. São Paulo: Paz e Terra, 1992. p. 61-92.

SIMON, Iumna Maria. Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969). *Novos Estudos*, São Paulo, CEBRAP, nº. 26, p. 120-140, mar. 1990.

STEINBERG, Leo. Outros critérios. In: FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrim de (Org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 175-210.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 396-397.

WOOD, Paul et al. *Modernismo em disputa – a arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

ZHADOVA, Larissa A. *Malevich – suprematism and revolution in Russian art (1910-1930)*. Tradução inglesa Alexander Lieven. London: Thames and Hudson, 1982. (Copyright, 1978).