



Angela Varela Loeb

Os Bólides do Programa Ambiental de Hélio Oiticica

palavras-chave: Hélio Oiticica; Bólido; transobjeto; antiarte; Nova Objetividade

O texto aborda os Bólides de Hélio Oiticica, desenvolvidos no âmbito do Programa Ambiental, entre os anos de 1965-1966 e início de 1967. Nesse período, percebe-se que eles atuam no sentido de construir uma linguagem própria à vanguarda brasileira dos anos 1960, assumindo conotações fortemente éticas e políticas, além do plano estético. O texto está organizado em duas partes: numa delas discute-se o procedimento construtivo do Bólido-“transobjeto” que faz uso de objetos já existentes e procura situar a criação na instância social, e, na outra, abordam-se as novas questões trazidas pelos Bólides que surgem em consonância com a conceituação dos termos “antiarte”, “apropriação” e “nova objetividade”.

keywords:
Hélio Oiticica;
Bólido (fireball);
transobject; antiarte;
New Objectivity

The study approaches the Bólides which are structured from 1965-1966 to 1967, when the specificity of its elements together with an open formal structure strengthens Hélio Oiticica's craving to implant an artistic experience with an autonomous imprint. First then, the analysis focuses on the “transobjects” whose structures are fashioned from pre-existing materials. In a second instance, the study is centered on the Bólides related with concepts of “antiarte”, “appropriation” and “new objectivity”.

Artigo recebido em
26 de agosto de 2010
e aprovado em 10 de
novembro de 2010

1. Introdução

O Bólido é uma das partes constitutivas de uma dinâmica própria ao Programa de Hélio Oiticica, na qual os conceitos e as experimentações em voga geram sempre novas consequências e são sempre redimensionados. No Programa de Oiticica, assim como Núcleo, Penetrável, Parangolé, e outros, o Bólido é entendido como uma ordem, isto é, um nível estruturante de suas experiências artísticas¹. A definição do conceito de ordem provém dos registros do próprio artista, cuja produção, como se sabe, não visou a estabelecer categorias substitutivas para a pintura e a escultura, mas a fundar novas possibilidades de materializar a experiência em arte – ordens –, capazes justamente de romper com comportamentos preconicionados diante da arte. Oiticica enfatiza que as ordens “não estão estabelecidas *a priori* mas se criam segundo a necessidade criativa nascente”².

Nota-se que, embora ele 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 permeáveis e perdem nitidez. Essas fusões demonstram o quanto, para ele, as ordens de trabalho integram uma noção ampliada de sua produção; suas proposições, diz o artista, “nascem e crescem nelas mesmas e noutras”³, interagem entre si, podendo se fundir. Isso confirma a ineficácia de noções estanques para classificar as propostas 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, *grosso modo*, ambos devem ser vestidos e colocam-se como uma extensão do corpo do participante, mobilizando-o. Nesse sentido, constata-se que em 1966, Oiticica sinaliza a fundação de uma grande ordem denominada Manifestação Ambiental, que se caracteriza pela reunião de ordens já existentes. A permeabilidade entre as diferentes ordens é verificada também nos escritos do artista, como, por exemplo, também em 1966, há o registro de que o advento do Bólido (1963) possibilitara “experiências mais livres, em certo sentido, afloração”, indicando um novo caminho “que aos poucos tornar-se-ia mais complexo e enfim em 1964 concretizaria a idéia do Parangolé”⁴. Já 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”⁵.

Pode-se compreender portanto que é a partir do redimensionamento de conceitos e proposições existentes que outros tantos conceitos e proposições se engendram na trajetória desse artista, configurando ordens

1. 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.

2. 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.

3. Idem. Crelazer. In: _____. AGL, p. 115.

4. OITICICA, Hélio. Texto datilografado (14 jun. 1966), Arquivo Hélio Oiticica, doc. n° 0247/66. O Arquivo HO é um banco de dados digital. Foi desenvolvido pelo Projeto HO/RJ e inclui, além de

fac-símiles de manuscritos de Hélio Oiticica, artigos sobre o artista, 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.

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

6. VARELA, Angela. **Um percurso nos Bólides de Hélio Oiticica**. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009. A dissertação está disponível no Banco Digital de Teses e Dissertações da USP: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-30102009-172944>>.

que se inventam na medida em que são feitas. E, desse modo, entende-se que, por um lado, não seria apropriado tratar dos Bólides como uma fase produtiva da obra em questão, mas, sim, tocá-los na conexão que apresentam com o desenvolvimento geral dessa obra. Não interessaria aqui tomá-los como um campo de experimentação isolado, mas como parte de um corpo que se constrói no curso de manifestações que geram influências mútuas. Por outro lado, sendo parte de um todo, entende-se que 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, constituem um objeto de estudo.

Ao todo, de 1963 a 1980, incluindo o Para-bólido e os Contra-bólides, ocorrem aproximadamente setenta inscrições denominadas 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. Em idos de 1967 surgem, relacionados com o “suprasensorial”, o Bólido-saco e o Bólido-cama, os quais, 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 *White-chapel 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*, num exercício radical de metacriação dessa ordem propositiva.

O presente texto é um extrato da dissertação de mestrado defendida pela autora em agosto de 2009⁶, a qual se propôs a percorrer as diferentes manifestações de Bólides. Este texto, porém, além de abordar a definição do termo “transobjeto”, limita-se a tratar daquelas desenvolvidas no prisma do conceito de Programa Ambiental do artista. Isso envolve o estudo das proposições Bólides realizadas aproximadamente nos anos 1965, 1966-1967, quando suas estruturas não trazem mais a cor até então presente como linguagem principal e, por meio do uso da palavra, da noção de antiarte e de apropriação, marcam um adensamento da postura ética e política do artista.

2. Programa ambiental

2.1 A inscrição do “transobjeto”

Nos textos de Oiticica, o termo “transobjeto” surge para designar os “objetos” construídos com materiais preexistentes. Se comparados às primeiras peças do tipo caixa (grupo *B1-B6*, de 1963)⁷, o transobjeto apresenta especificidades estruturais e conceituais. Enquanto aquelas resultam integralmente do processo de manufatura do artista, nesse a gênese da obra ocorre simultaneamente à incorporação de um objeto já existente no mundo, necessário à sua estruturação. 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*⁸.

7. A análise dos primeiros Bólides consta do primeiro capítulo da dissertação da autora (Ibidem, capítulo 1).

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

9. 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 Bólides-vidro 5 “Homenagem a Mondrian”*.

10. As relações que os Bólides e os transobjetos estabelecem com a “matéria da cor” não são aqui tratadas. Elas constam do primeiro capítulo da dissertação. Ver VARELA, Angela. Op. cit., capítulo 1.

Seguindo essa definição, sabe-se que o primeiro exemplar de transobjeto é o *B7 Bólides-vidro 7*⁹, de 1963, visto que é o primeiro a operar a apropriação de um material “pronto de antemão” (uma 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.)¹⁰ quanto com base em outros elementos – que serão abordados a seguir.

Deve-se registrar antes disso 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. Celso Favaretto¹¹ destaca que o termo é cunhado em vista de ressaltar o caráter operatório dos Bólides, suas qualidades como objetos “marejados de transcendência”, nos quais importa o caráter de signo, partes de uma sintaxe, e não de obra-objeto. No entendimento de Lisette Lagnado¹², o termo surge em ressonância à “Teoria do não-objeto”, de Ferreira Gullar¹³. E Paula Braga vê a possibilidade de o termo ser cunhado para assegurar a distinção em relação a outro termo contemporâneo: *found object*¹⁴. Todavia, neste texto, o termo “transobjeto” é utilizado em menção a um procedimento construtivo – que faz uso de objetos preexistentes – comum em certos Bólides.

Os materiais que integram os transobjetos adquirem uma “es-

11. FAVARETTO, Celso Fernando. **A invenção de Hélio Oiticica** (1992). 2. ed. rev. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 92.

12. Cf. 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. v. 2, p. 29.

13. GULLAR, Ferreira. Teoria do não-objeto. In: COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella (Org.). **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).

14. BRAGA, Paula P. **Hélio Oiticica: Nietzsche's Übermensch in the Brazilian slums**. 2001. Dissertação (Mestrado em Artes)- University of Illinois, Urbana-Champaign, 2001, p. 14.

15. OITICICA, Hélio. Posição e programa. In: _____. **AGL**, p. 77.

fig. 1
Zeni com *B34*
(AHO, doc. nº. 2205/sd)

estrutura autônoma”¹⁵ em relação ao condicionamento utilitário a que estariam submetidos. Os potes de vidro, por exemplo, ainda servem para acondicionar algo, mas agora recebem substâncias com apelo 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 (como é o caso do *B34 Bólido-bacia 1 cavar*, de 1966) (fig. 1). 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”¹⁶. De onde se depreende o sentido de transcendência que eles assumem: *transobjetos*.

Há por certo um deslocamento da funcionalidade social dos objetos que passam a integrar um transobjeto, sem desativar, contudo, certas funções práticas já existentes. Os transobjetos, para Oiticica, significam 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”¹⁷.



Sônia Salzstein¹⁸ 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”¹⁹. 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-os sem cessar segundo novas prerrogativas da subjetividade [...]”²⁰. Nessas peças, o que conta é a possibilidade contínua de novos agrupamentos, ou “a sintaxe que os

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

17. OITICICA, Hélio. Texto datilografado (19 set. 1963), PHO, doc. n.º. 0007/63, p. 1. O Programa Hélio Oiticica é, assim como o AHO, um banco de dados digital, porém é disponibilizado *on-line* <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho>>. Ele possui cerca de 5.000 documentos de autoria de Oiticica, acrescidos de comentários e resumos dos organizadores. 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 tomo.

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

19. Idem, *ibidem*, p. 156-157.

20. Idem, *ibidem*, p. 157.

21. Idem, *ibidem*, p. 156.

22. *ibidem*, p. 157 e 160.

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

[as] associa segundo novos critérios, desatrelados da rede ordenada dos encadeamentos dos objetos sociais"²¹. 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 social²².

A partir disso, entende-se que o transobjeto, ao mesmo tempo em que se inscreve na esfera social dos objetos, subverte as relações costumeiras que determinam essa esfera de acordo com os ditames da subjetividade do seu construtor. Por um lado, sua inscrição interfere na lógica da serialização, homogeneização e reiteração à qual os seus materiais (bacias, garrafas etc.) fazem parte e, por outro, instaura as possibilidades criativas do sujeito numa esfera do coletivo, livrando-o dos riscos de cair no solipsismo. 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).

No texto "Bases fundamentais para uma definição do 'Parangolé'"²³, 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 oculto, desconhecido, que pode ser revelado no momento da fundação da obra. A partir daí talvez se possa dizer, resumidamente, que o transobjeto tanto torna o desconhecido conhecido quanto transforma o habitual em estranho. Sobretudo, ele acarreta um modo e um meio específicos de se relacionar com o mundo, que ao descortinar potencialidades ocultas e destituir padrões, tira simultaneamente certezas instituídas e afirma subjetividades. No vocabulário do artista, 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 a inteligibilidade de uma percepção livre de hábitos, autônoma nas suas significações, destinada a "adaptar-se, mas também a modificar sua circunstância social"²⁴.

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 de Bólides (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 "objeto" é dinamizada

a partir de novas combinações disponíveis à realização do público e, desse modo, o procedimento torna-se mais relevante que o “objeto” que dele resulta. Ao se inscrever, o transobjeto se propõe a criar estruturas efêmeras que servem de matrizes operatórias para a produção de outras indefinidas versões, sempre inconclusas, geradoras de outras combinações.

Paula Braga²⁵ 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”²⁶. A autora observa então que, enquanto no *Projeto cães de caça* (1961) há uma sucessão de diferentes 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’ [...]”²⁷. 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”²⁸. O termo adjunção, utilizado por Braga, procede das ideias de Bergson²⁹. 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 articulações. Nesse sentido, Braga registra: “é na maneira como os fragmentos são misturados, selecionados, que surge o novo conhecimento”³⁰.

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 “objeto” previamente conhecido, mas “uma relação que torna o que era conhecido num novo conhecimento e que resta a ser apreendido”³¹. Há no transobjeto, portanto, além da revelação de um novo saber intrínseco à sua configuração sintática, um resto “que permanece aberto à imaginação que sobre [ele] se recria”³². Assim, um mesmo “objeto” tanto se revela nas prerrogativas trazidas pelo artista como se recria na sua contínua apreensão. Logo, 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. A relação do participante com tal proposição tampouco se vincula à uma apreensão objetiva dos materiais, mas à uma relação objetiva-inventiva, ou “condicionada-incondicionada”.

25. 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.

26. Idem, ibidem, p.

72. A palavra síntese assume várias nuances de significado no estudo da autora. Um outro entendimento do termo, válido 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”.
Ibidem, p. 50.

27. Idem, i bidem, p.73.

28. Idem, *ibidem*, p. 75.

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

30. BRAGA, Paula Priscila. *Op. cit.*, p. 76.

31. OITICICA, Hélio. Bases fundamentais para uma definição de "Parangolé". In: _____. **AGL**, p. 66.

32. *loc. cit.*

33. *loc. cit.*

34. Idem. Texto realizado a pedido de Daisy Peccinini como contribuição. In: PECCININI, Daisy Valle Machado (Coord.). **O objeto na arte**: Brasil anos 60. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1978, p. 189-190.

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' ideal³³.

Há então 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 poder de atração, a abertura a subjetividades, o lúdico) a força poética transformadora dos "objetos" de Oiticica.

2.2. Parangolé: Programa Ambiental

A ausência de limites da forma, presente na estrutura do transobjeto/Bólide, 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 Ambientais. Anos depois ao seu advento, já em 1977, Oiticica enfatiza que os Bóldes 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'"³⁴.

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 esses possam ser. As capas etc. seriam os instrumentos com os quais se deflagra uma experiência de natureza experimental, relativa à "fundação do objeto plástico"³⁵, que desnuda o fenômeno da criação/invenção (sempre inaugural). As capas Parangolé proporcionariam intencionalmente um estado para a invenção inserida no mundo. 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"³⁶.

O ato corporal, em movimento, estrutura a obra, e esta, por conseguinte, é continuamente alterada conforme a experiência do sujeito. Entende-se que o Parangolé (assim como o Bólide), mais do que criar novos "objetos", propõe interferências no campo vasto da sensibilidade perceptiva. 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

35. Idem. Bases fundamentais para uma definição do “Parangolé”. In: _____. AGL, p. 66.

36. Idem, ibidem, p. 67.

37. SALZSTEIN, Sônia. Op. cit., p. 156.

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

39. Idem. Posição e programa [jul. 1966]. In: _____. AGL, p. 77.

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

41. Ibidem, p. 75-76.

42. Idem, ibidem, p. 75 (grifos do artista).

da hipótese 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 vida³⁷.

Torna-se claro que a poética de Oiticica intenciona intervir diretamente nas possibilidades perceptivas do sujeito (ou, nas palavras do artista, na “estrutura perceptivo-criativa”³⁸), recobrando-lhe posicionamento e participação. Tal intencionalidade, ou programa, só fará se intensificar ao longo da trajetória do artista. Nesse momento do Programa Ambiental, o aguçamento da percepção ocorre por meio de determinados estímulos, tais como o deslocamento da funcionalidade das “coisas do mundo”, a experiência do ritmo, do samba e da dança, atrelada às Capas e Estandartes.

O Parangolé passará a designar um programa no qual toda a produção daquele período se insere; ele passará 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”³⁹. O ambiental é uma visão ampliada do artístico que 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”⁴⁰, e igualmente lhe revela o que chama de “‘estar’ das coisas, ou seja, a expressão estática dos objetos, sua imanência expressiva”⁴¹. Este último aspecto, entretanto, não corresponde à imutabilidade das 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 conhecidas⁴².

A estrutura-Parangolé, portanto, ao ativar a contínua transformabilidade da percepção, 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 articula-

ções 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 estrutura⁴³.

43. Idem ibidem,
p. 75-76.

2.2.1. *Estar*

Por volta de 1965, o Bólido/transobjeto, já incorporado ao Programa Ambiental, assume uma estrutura-*Parangolé*. Ele participa do “espaço objetivo” desse Programa como “os objetos que *estão*” para fundar novas relações ambientais com os sujeitos participantes. Nesse contexto, o *B31 Bólido-vidro 14 “Estar 1”*, como seu título sugere, materializa o “estar das coisas”: tem força imanente (fig. 2). Nessa peça, parece então que, abordadas pela estrutura-perceptiva-*Parangolé*, as conchas⁴⁴, 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. Para Guy Brett⁴⁵, 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 “bólido” sugere.

Brett ainda enfatiza que os Bólidos, de um modo geral, são processos sintetizadores, maneiras “de focar percepções e desejos por meio de uma gama completa do sensível, natural e cultural, comunitário e pessoal”⁴⁶. Nessa perspectiva, as conchas do *B31*, retiradas de um ambiente a céu aberto e acessível a quaisquer habitantes do Rio de Janeiro, a praia, operariam como uma espécie de fragmento da cultura local. Algo em potencial para ser reinterpretado, abertamente simbolizado, de diferentes maneiras e por qualquer um. Essa visão 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”⁴⁷.

Entende-se que os Bólidos Estares possuem a dimensão ambiental almejada por Oiticica em suas experiências artísticas, evidenciando a relação da obra com o contexto em que se dá a sua gênese, agora inseparáveis. A dimensão ambiental pode ser também experimentada, vivida, como uma intenção de transformar o sujeito e o ambiente comum. Essas ideias são convergentes com a tendência do artista de transformar o

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

45. BRETT, Guy. Sem título. In: WHITECHAPEL Experience: catalogue. London: Whitechapel Gallery, 1969.

46. Idem. Hélio Oiticica: reverie and revolt. *Art in America*, Nova Iorque, v. 77, n. 1, p. 110-120; 163-165, jan. 1989 (tradução nossa).

47. PEDROSA, Mário. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In: ARANTES, Otilia (Org.). *Acadêmicos e modernos*: textos escolhidos III. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. p. 357 (grifo nosso). (Originalmente publicado em *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26 jun. 1966).

espectador em participador, 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 necessariamente outorgados pelo sistema:



fig. 2
B31 Bólido-vidro 14
"Estar 1", 1965-1966.

48. OITICICA, Hélio.
Anotações sobre o "Parangolé". In: _____.
AGL, p. 76.

49. Idem. Anotações
sobre o "Parangolé". In:
_____. AGL, p. 76.

[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 espectador⁴⁸.

[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 dia⁴⁹.

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 finalidades, como se constata nos trechos reproduzidos acima. Como decorrência dessas preocupações surge a ordem das Manifestações Ambientais, que num primeiro momento opera a reunião, num mesmo ambiente, de diferentes ordens propositivas (Núcleos, Bólidos, Parangolés etc.) e, no decurso do programa do artista, estende-se para locais abertos e públicos, destinando-se a ações coletivas.

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 Bólidos Estares diferentes, cada um contendo um material diverso, que pode

50. Cf. Idem. Estudos para Bólides-vidro ("Estar") (07 nov. 1965), AHO, doc. n.º. 2043/65; Idem. Cinco novos "Estares" (21 out. 1967), AHO, doc. n.º. 2047/67.

51. Idem. Estudos para Bólides-vidro ("Estar"), AHO, doc. n.º. 2043/65.

52. Idem. Cinco novos "Estares", AHO, doc. n.º. 2047/67.

53. Idem, ibidem.

54. Idem, ibidem.

55. Faz-se aqui uma exceção à "lata-poema" em homenagem a Che Guevara.

ser enxofre, pedras de carvão, asfalto ou sucata de ferro em lâminas⁵⁰. Outros são projetados com "vidros de bala (usados em botequim)" que trazem "mármore quebrado em secções cúbicas", "paetês rosa" ou "terra preta de Guaraparé"⁵¹. Há ainda diversos Estares formalmente mais complexos que podem reunir numa mesma cuba tela de arame, lâmpada e 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 1965⁵². 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"⁵³ (fig. 3). 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"⁵⁴.

Em sua maioria⁵⁵, 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.

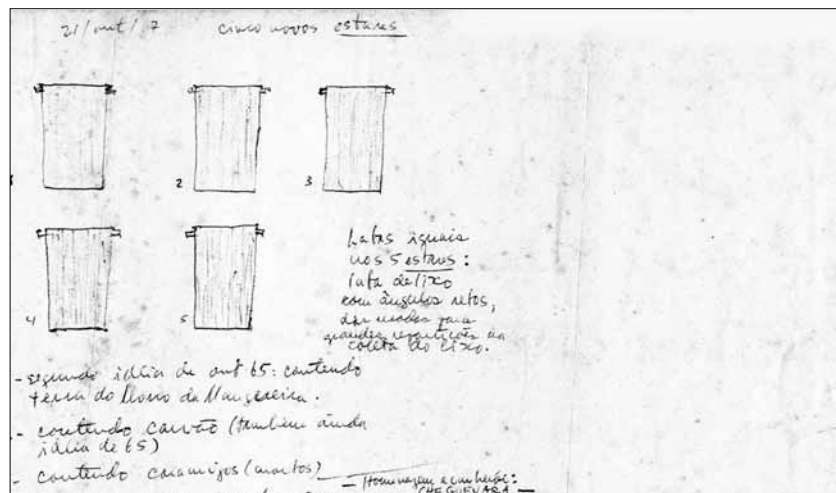


fig. 3

Anotações e desenhos de Hélio Oiticica para "cinco novos estares", documento datado de 21 out. 1967 (AHO, doc. n.º. 2047/67).

Afora isso, as matérias dos Estares fazem parte do ambiente coletivo e de um repertório social comum (paetês, asfalto, conchas, mármore), sobretudo aos cariocas; 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 signos do coletivo com os quais todos possam se identificar e nos quais cada um possa encontrar significados de acordo com a sua subjetividade. Ademais, a abertura à participação e a alusão a um universo coletivo comum 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, ícones, do espaço ambiental são postos nas peças de modo quase inalterado, apenas agrupados, conformando estruturas gerais, abertas, convidativas e disponíveis a múltiplas reordenações e ressignificações. Evidentemente, as estruturas abertas dessas proposições não querem emitir conceitos *a priori*, mas se abrir e fundir às múltiplas 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 estruturas compostas de elementos soltos, disponíveis a reordenações espaciais e semânticas, e seus materiais comuns ao meio correspondem à vontade do artista-propositor de não doutrinar, fixar ideias, mas dar elementos abertos à imaginação.

Entende-se então que os Estares são proposições “eminente-mente 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 opõem-se à distância do “espectador” da obra e da arte. Rearticulados em *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 coletivas, oferecendo oportunidades criativas.

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 [*sic.*] mais fundamentais ao mesmo tempo em que é dada ao indivíduo a possibilidade de inventar⁵⁶.

Na poética de Oiticica, em dado período histórico, o potencial dos elementos e imagens encontrados em “construções espontâneas, anônimas, nos grandes centros urbanos – a arte das ruas, das coisas inacabadas, dos

56. OITICICA, Hélio. Depoimento “Opinião 65” (20 ago. 1965), AHO, doc. n°. 0119/65.

57. Idem. Sem título
[4 mar. 1968].
In: _____. AGL,
p. 106-107.

terrenos baldios etc.”⁵⁷ – 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* e a *op art*) 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 cultural local, faz parte dos esforços de Oiticica e de outros artistas do período para a construção de uma linguagem artística que se mostre capaz de pensar a si mesma e não seja conivente com a incorporação passiva de modelos e imagens que lhe são alheios. Ademais, uma linguagem constituída de materiais anônimos, ainda que provenientes do contexto local, possui apelo universal, sendo igualmente capaz de fazer frente ao provincianismo e ao uso de clichês da cultura brasileira, também vigentes no período.

A preocupação em “instituir um estado da arte brasileira de vanguarda” é enfatizada numa série de textos de artistas do período⁵⁸, vindo a ganhar força em 1967, no “Esquema geral da nova objetividade”⁵⁹. O termo “nova objetividade” – presente nos textos de Oiticica desde 1966⁶⁰ – diz respeito à tentativa de unir esforços coletivos na instauração de uma experiência cultural emancipada – não apenas em relação ao cenário artístico internacional e a reminiscências de provincianismo local –, 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”⁶¹ (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 principal⁶².

Caberia ainda aqui registrar que, após a *Tropicália*, os Bólides Estares derivam para Bólides de grandes dimensões físicas, nos quais o participante entra e pode ter todo o corpo envolto por determinados materiais. Esses grandes Bólides são projetados em 1967 e fazem parte do

58. 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]; Idem. Depoimento “Opinião 65”, AHO, doc. n.º. 0119/65.

59. Idem. Esquema geral da nova objetividade. In: _____. AGL, p. 84-98. Texto de apresentação da mostra de mesmo nome, na qual Oiticica apresenta a Manifestação Ambiental *Tropicália*.

60. 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; também por isso o artista insiste na designação "nova objetividade". Cf. SCHENBERG, Mário. Um novo realismo. In: PECCININI (Coord.). Op. cit., p. 61-62. (Originalmente publicado no catálogo *Propostas 65*. São Paulo: FAAP, 14 dez. 1965). Cf. também texto de Oiticica mencionado na nota anterior.

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

fig. 4 - B30 Bólide-caixa 17 variação do B1, caixa-poema 1: do meu sangue/ do meu suor/ este amor viverá, 1965-1966.

que Oiticica chama de Projeto "Volta à Terra"⁶³, entretanto eles só vêm a ser concretizados após dois anos, no *Éden*, quando se transformam em B54 *Bólide-área 1* e B55 *Bólide-área 2*, ganhando outras conotações⁶⁴.

2.2.2. A presença da palavra

O B30 *Bólide-caixa 17 variação do B1, caixa-poema 1: do meu sangue/ do meu suor/ este amor viverá* é o primeiro Bólide que traz palavras (são da mesma época as Capas Parangolés que portam poemas e frases⁶⁵). 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. 4).



Em relação a esse Bólide, 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 ritualísticos⁶⁶.

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*"⁶⁷. Quando Oiticica conceitua os Parangolés sociais e Parangolés poéticos⁶⁸, do mesmo período dos Bólides com poemas, registra que os meios discursivos (ora "poemas subjetivos", ora "frases de protesto")⁶⁹ dão um novo caráter a suas proposições. O texto escrito ou falado assume em seu simbolismo um cunho ético e de protesto, sem invalidar os planos subjetivo e poético da proposição, fundamentais para o artista.

Caberia então notar que a dimensão simbólica e subjetiva da

62. Idem. *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.

63. Cf. Idem. Documento manuscrito: Bólido "Estar" – Projeto "Volta à terra" (21 out. 1967), AHO, doc. n.º. 2079/67. 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". Idem. Perguntas e respostas para Mário Barata (15 maio 1967), AHO, doc. n.º. 0320/67, p. 2.

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 contemporâneos, como o CPC (Centro Popular de Cultura), por exemplo⁷⁰. *Grosso modo*, pode-se entender que as estratégias de intelectuais e artistas engajados com o povo simplificam conceitos ideológicos e políticos para apresentá-los em uma forma cultural acessível às massas⁷¹. 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 linguagens.

Michael Asbury⁷² 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 [de 1959 a aproximadamente 1965], seria "sentido" intuitivamente, sem qualquer auxílio simplificador, por aqueles que participavam no trabalho⁷³.

O termo "superioridade", empregado acima pelo autor, possui analogias com uma postura afirmativa, no sentido nietzschiano.

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 concretos⁷⁴.

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 uma posição agressiva e não conformista frente ao processo repressor por que passa a sociedade após o golpe civil-militar de 1964. Nesse contexto, 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 estéticos⁷⁵.

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. 6), apresentado

64. Os Bólides-área são abordados no terceiro capítulo da dissertação da autora. Ver VARELA, Angela. Op.cit., capítulo 3.

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

66. BRETT, Guy. The spectator. In: _____. *Kinetic art: the language of movement*. Londres: Studio Vista; Nova Iorque: Reinhold Book Corporation, 1968, p. 69 (tradução nossa).

67. As frases e os poemas mencionados correspondem respectivamente ao *B33 Bólido-caixa 18 "Homenagem a Cara de Cavallo" 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).

68. Cf. OITICICA, Hélio. Parangolé poético e Parangolé social (Para **O Globo**) (14 ago. 1966), **AHO**, doc. n.º. 0254/66; Idem. Parangolé social e Parangolé coletivo (21 ago. 1966), **AHO**, doc. n.º. 0256/66; Idem. Parangolé poético e Parangolé social (25 ago. 1966), **AHO**, doc. n.º. 0255/66.

fig. 5. Imagem de Cara de Cavallo morto, publicada no *Jornal do Brasil* na época e utilizada por Oiticica no *B33*. (**AHO**, doc. n.º. 2303/66).

fig. 6. *B33 Bólido-caixa 18 "Homenagem a Cara de Cavallo" caixa-poema 2: aqui está/ e ficará/ contemplai/ seu silêncio histórico*, 1965-1966.

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”⁷⁶.

A fotografia de Cara de Cavallo – 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 Lacerda⁷⁷. Essa imagem foi publicada em grande parte dos jornais da época.

Em 1968, Cara de Cavallo reaparece em outro Bólido, desta vez sem poema; trata-se do *B56 Bólido-caixa 24 "Caracara de Cara de Cavallo"*, que traz uma fotografia do seu rosto em tamanho natural (fig. 7).

Esse Bólido 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 Cavallo e, uma vez reproduzida em tamanho natural, opera para Oiticica como uma espécie de exposição da identidade da pessoa⁷⁸, obrigando o público a se deparar, cara a cara, com um ser humano estigmatizado 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 Cavallo] 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

69. Idem, ibidem.

70. 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 breve 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**,

71. Uma análise das estratégias e linguagens utilizada pelo CPC pode ser conferida em HOLLANDA, Heloisa Bu-

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 sacrificado⁷⁹.



fig. 7
Detalhe do *B56 Bólido-caixa 24 “Caracara Cara de Cavalo”*, 1968.

fig. 8 (ao lado)
B44 Bólido-caixa 21 caixa-poema 3 “porque a impossibilidade?”, 1966-1967.

fig. 9 (ao lado)
Imagem do corpo de Alcir Figueira da Silva às margens do rio Timbó, integrante do *B44*. (AHO, doc. n.º. 1629/66).

Esses Bólides operam como um registro simbólico mas objetivo da posição adversa do artista aos preconceitos e indissiocrasias que minam o sistema. 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. 8). 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 polícia (fig. 9). 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 mídia⁸⁰. 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 vivemos⁸¹.

arque de. **Impressões de viagem:** CPC, vanguarda e desbunde (1960/1970). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p. 30-32.

72. ASBURY, Michael. Hélio não tinha ginga. In: BRAGA, Paula (Org.). **Fios soltos:** a arte de Hélio Oiticica. São Paulo: Perspectiva, 2008.

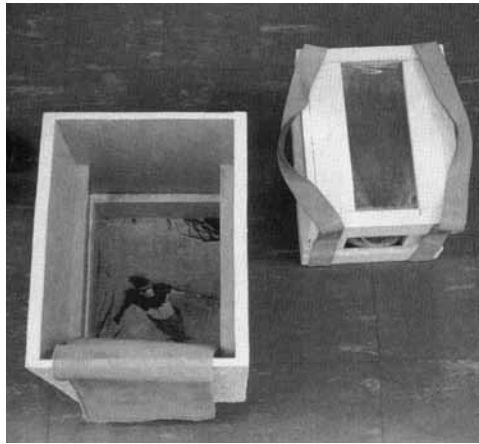
73. Idem, *ibidem*, p.40.

74. De acordo com BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo:** vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Fumarte, 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.

75. Cf. ARANTES, Otilia Beatriz. Depois das vanguardas. **Arte em Revista**, São Paulo, Centro de Estudos em Arte Contemporânea, ano 5, nº 7, p. 4-20, 1983.

76. Cf. OITICICA, Hélio. Parangolé poético e Parangolé social, AHO, doc. nº. 0255/66; Idem. Parangolé coletivo, AHO, doc. nº. 0106/67. 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 desen-



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 à 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” ou à violência indiscriminada. Antes de tudo, a adoção do ideário da marginalidade por Oiticica indica a defesa da liberdade do indivíduo, de um comportamento livre e transgressor, não consensual. Esse ideário vai acompanhar, com diferentes matizes, toda a trajetória do artista e um exemplo do desdobramento de sua posição marginal, alguns anos depois, já em 1970, pode ser encontrado na formulação da condição “subterrânea”:

[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 SUBTERRÂNIA [...]: 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 [...]”⁸².

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”⁸³. Está isenta de premissas intelectuais, morais ou estéticas; “anti-arte é pois ser anti-arte [...], um problema que se

volvidas 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*).

77. Beatriz Scigliano Carneiro faz uma análise minuciosa dos acontecimentos que levaram à perseguição e à morte de Cara de Cavalo. Cf. CARNEIRO, Beatriz Scigliano. **Relâmpagos com claror**: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte. São Paulo: Imaginário; FAPESP, 2004, especialmente p. 193-230.

78. No projeto dessa peça, de fato, há a indicação de 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 *Bólide Caracara Cara de Cavalo* utilizou “a fotografia da carteira de identidade dele, ampliada no tamanho real da cara”. Idem. A última entrevista: entrevista a Jorge Guinle Filho, AHO, doc. nº. 1022/80, p. 1.

79. Idem. 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,

refere mais ao sujeito do que ao objeto”⁸⁴. A antiarte quer ser uma nova etapa de otimismo e vitalidade na experiência humana criativa, motivar a criação e participação no espaço coletivo. 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!’”⁸⁵. 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 valores⁸⁶.

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”⁸⁷. 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’”⁸⁸. 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 (mesmo os artísticos) e limites à liberdade individual. A posição de Oiticica é libertária do ponto de vista ético e anárquica do ponto de vista político.

Segundo a análise de Carlos Zílio⁸⁹, 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 marginais⁹⁰.

p. 3. Fac-símile: AHO, doc. n.º. 0736/68.

80. Cf. MARIA, Lea. O herói interdito. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 out. 1968. Fac-símile: AHO, doc. n.º. 1876/68. Ver também CARNEIRO, Beatriz Scigliano. 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 interdita na segunda-feira seguinte ao show.

81. Cf. OITICICA, Hélio apud MORAIS, Frederico. Op. cit.

82. 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

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 que, em analogia ao campo da arte, baseiam-se em relações não 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”⁹¹. 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”⁹². 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”⁹³. 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 vanguarda. Nessa perspectiva, 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, recapitulando sua experiência, 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 comportamento⁹⁴.

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 1960⁹⁵. 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

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, Gretha Garbo e Bette Davis, entre outras". DWEK, Zizette Lagnado. Op. cit., v. 2, p. 92.

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

84. Idem. Anotações para serem traduzidas para inglês: para uma próxima publicação (01 set. 1971), AHO, doc. nº. 0271/71, p. 2. "Ser anti-arte" é uma expressão de Décio Pignatari, mencionada por Oiticica nesse documento.

85. Idem. Posição e programa [Posição ética]. In: _____. AGL, p. 82.

86. Idem. Texto manuscrito (14 jun. 1966), AHO, doc. nº. 0247/66, p. 3-4.

87. Idem. Situação da vanguarda no Brasil (Propostas 66). In: _____. AGL, p. 111.

88. Idem. Posição e programa. In: _____. AGL, p. 77.

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

90. Idem, *ibidem*, p. 34-35.

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 tramavivência⁹⁶.

As proposições dos músicos baianos e de artistas do período – Clark, a partir de *Caminhando*, de 1964, por exemplo; Lygia Pape, com *Divisor*, *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, tátil, semântico – desse modo a noção sagrada de objeto de arte é afetada e se desagra⁹⁷.

2.2.3. O sentido de apropriação nos Bólides

No escopo do Programa Ambiental, em 1966 Oiticica conceitua suas apropriações⁹⁸, 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 "consumitiva"*; *B39 Bólido-luz 1 APROPRIAÇÃO 3 "plasticope"* e *B49 Bólido-saco 1 APROPRIAÇÃO 4*⁹⁹. 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). Desde estas primeiras experiências, o artista não está diretamente interessado nos efeitos da apropriação de objetos provenientes de outros contextos para o da arte (presente na colagem cubista e no *readymade* duchampiano), 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"¹⁰⁰.

Por outro lado, percebe-se de um modo geral 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,

91. 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.

92. 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.

93. OITICICA, Hélio. A TRAMA DA TERRA QUE TREME [o sentido de vanguarda do grupo baiano] (set. 1968), AHO, doc. n.º. 0280/68. 94. *Ibidem*, p. 2.

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

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

97. 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.

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:

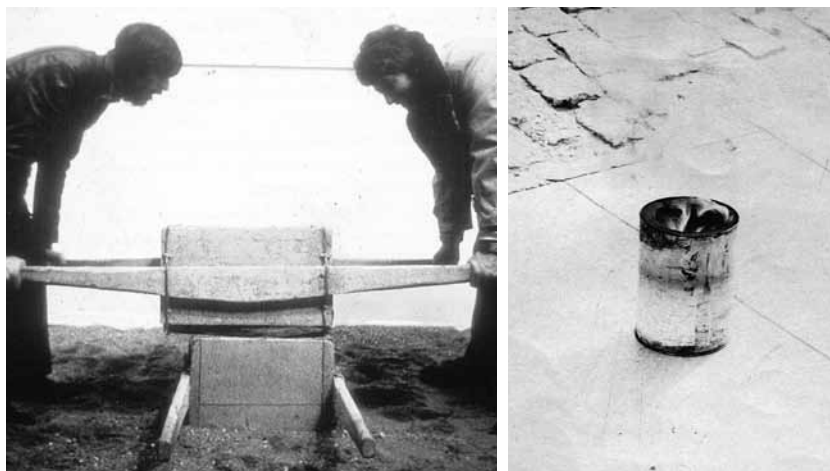
Sua experiência [de Cordeiro] não é fusão de Pop com Concretismo, como o querem muitos, mas uma transformação decisiva das proposições puramente estruturais para outras de ordens semântico-estrutural, de certo modo também participantes. Segundo ele, aspira à objetividade para manter-se longe de elaborações 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 obra¹⁰¹.

Caberia aqui compreender algumas das implicações semânticas dos objetos diários e “coisas” apropriados como Bólides 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 Bólides, colocam-se como uma ferramenta para a construção de novas sensibilidades e experiências (fig. 10). 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: 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. E, assim, esse Bólido pode anunciar rejeição à lógica burguesa, dependente mas alienada dos processos de produção.

Afora isso, 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 novamente o deslocamento da função tradicional do artista (criador/construtor) e do público (receptor), agora considerado, efetivamente, corresponsável pela experiência. O B36 também alude a proposições vivenciadas em grupo, e não individualmente, já que seu “uso” pressupõe o esforço de mais de uma pessoa e sua concepção provém da “sabedoria popular”, de um conhecimento coletivizado, não especializado, acessível a quem tiver interesse ou necessidade.

fig. 10
B36 Bólide-caixa 19
APROPRIAÇÃO 1, 1966.

fig. 11
B38 Bólide-lata 1
APROPRIAÇÃO 2 "con-
sumitive", 1966. (AHO,
doc. n.º. 2210/sd).



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

99. A imagem do B49
não foi obtida, apenas
sua descrição na lista-
gem de Oiticica: "saco
com isopor (achado)".
Idem. Lista de Bólides,
AHO,
doc. n.º 1505/sd.

100. Idem. Parangolé
poético e Parangolé
social, AHO,
doc. n.º. 0254/66.

101. Idem. Esquema
geral da nova objetivi-
dade. In: _____. AGL,
p. 88-89.

102. De acordo com
OITICICA, Hélio. Lista
de Bólides, AHO, doc.
n.º. 1505/sd, p. 2.

103. Idem. Posição e
programa. In: _____.
AGL, p. 80.

104. Idem, ibidem,
p. 79.

105. MORAIS, Frede-
rico. As apropriações
de Oiticica. *Diário de
Notícias*, Rio de Ja-
neiro, Coluna de Artes
Plásticas, 23 ago. 1966.
Fac-símile: AHO, doc.
n.º. 1872/66.

Por seu turno, o B38 é uma lata de fogo – lata com estopa embebida em óleo¹⁰² (fig. 11). Nesse caso o Bólide 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 Bólide. 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”¹⁰³. 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”¹⁰⁴. Tal propagação, inerente ao conceito de apropriação do Programa Ambiental, traz outra abertura estrutural do “objeto”, indicando um passo além nas possibilidades “extra-artísticas” da arte.

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 lembrar 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”¹⁰⁵. 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 1965¹⁰⁶, 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 infância¹⁰⁷.

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

108. Idem. Parangolé poético e Parangolé social, *AHO*, doc. n.º. 0254/66, p. 2.

109. CARNEIRO, Beatriz Scigliano. Op. cit., p. 273.

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: “ser livre como prática difere da liberdade como meta”¹⁰⁸. 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 preconceitos.

Já em 1980, após mais de uma década dos primeiros Bólides, surgem outros 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 terra¹⁰⁹ (fig. 14 e 15). 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 1970, 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



fig. 12
B39 Bólido-luz 1 APROPRIAÇÃO 3 “plasticope”, 1966.

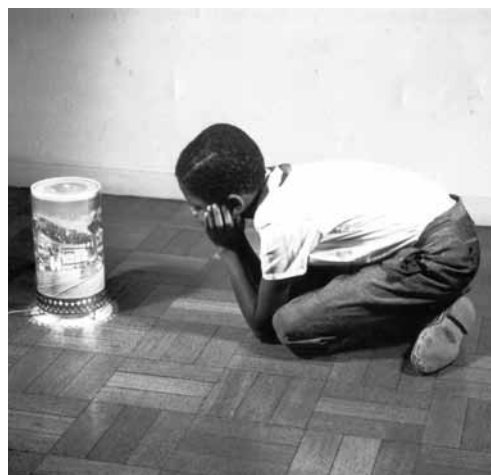


fig. 13
O menino Mosquito com o B39.

110. Informações obtidas em FIGUEIREDO, Luciano. **Hélio Oiticica**: obra e estratégia. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2002. (Mostra Rio Arte Contemporânea), p. 105-124.

111. Cf. OITICICA, Hélio. Posição e programa [Programa ambiental]. In: _____. **AGL**, p. 80.

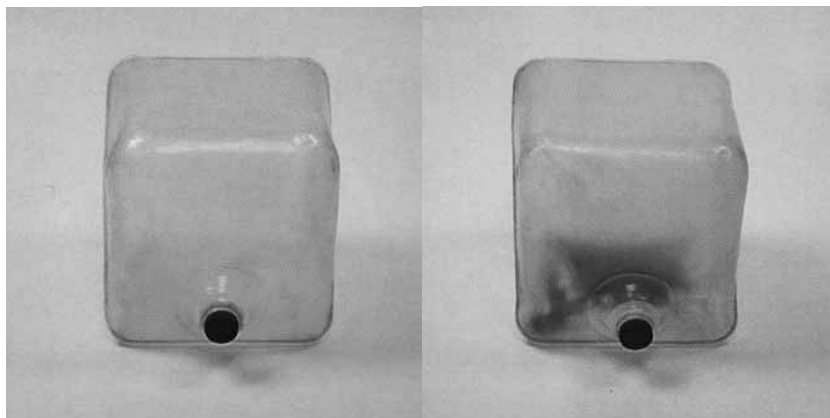
fig. 14 e 15
Bólido-apropriação,
1980.

112. Não se obteve imagem dessa peça. A descrição é feita de acordo com OITICICA, Hélio. Lista de Bólides, **AHO**, doc. n.º. 1505/sd, p. 2.

113. Loc. cit.

possam cercear a instauração de uma experiência de vida pautada na descoberta e na invenção. O Programa segue desprogramado.

Antes de findar este texto, 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 por isso 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 substituído¹¹⁰. Trata-se de uma cesta de arame com ovos



dentro¹¹¹, 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 [...]”¹¹². 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. 16 e 17); o segundo, num recipiente com as mesmas características, traz café em pó¹¹³. Ainda que as estruturas dessas peças se assemelhem às dos Bólides-vidro concebidos com a matéria da cor (sobretudo com o *B7* – fig. 18), é inegável que, em contraposição àqueles, estas assumem fortes conotações de pobreza e perdem qualquer resquício de refinamento formal, demonstrando uma total despreocupação com a aparência e uma maior articulação do “objeto” com o universo das vivências cotidianas.

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”.

fig. 16 e 17
B41 Bólido-plástico 2
“consumitive”, 1966.

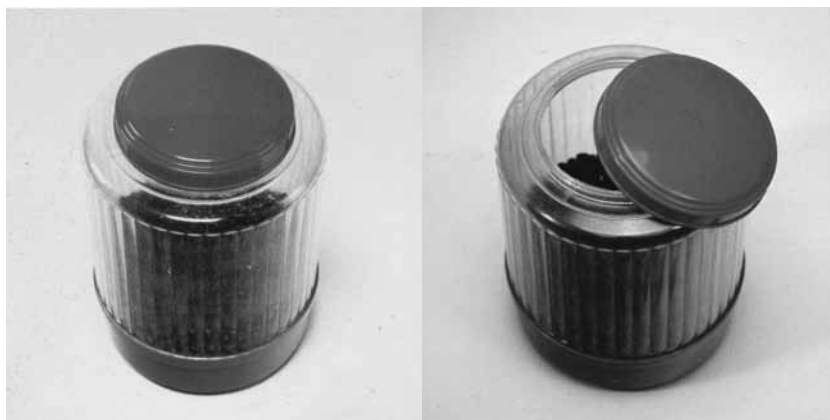


fig. 18
B7 Bólido-vidro 7,
1963.

fig. 19
B47 Bólido-caixa 22,
caixa-poema 4: *mergulho do corpo*, 1966-67..

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. 19). 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 a arquitetura, 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”¹¹⁴.



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

De todo modo, mesmo em forma de ideia, o “mergulho” põe em evidência o corpo, em detrimento da primazia do intelecto. Há na ordem do Bólido, assim, um reposicionamento do foco da experiência artística para o elemento vivencial direto, deslocando as preocupações relativas ao constructo 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 – o qual, para ser estudado em sua amplitude, requer uma outra ocasião.

Angela Varela Loeb é aluna do curso de doutorado em Poéticas Visuais do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). É mestre em artes visuais, com ênfase em teoria e crítica da arte, pela mesma Escola. Possui bacharelado em Artes Plásticas no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (IA/UFRGS). Em 2005 foi premiada com a bolsa para artistas UNESCO-ASCHBERG, residindo um período no *Centre d'Art Marnay Art Centre* (Camac), em Marnay-sur-Seine/Aube, França.