



Sentir o avesso: interioridade e exterioridade nos bólides de Oiticica*

Carla Hermann

A definição do substantivo bólido revela por si algumas associações feitas por Oiticica acerca do espaço. O artista parece assim ter batizado a série de objetos produzidos entre 1963 e 1967 para exaltar dois aspectos: sua luminosidade decorrente da cor que os preenche e a relação dos objetos com o espaço. Essas relações são exploradas no presente artigo à luz da noção de informe, desenvolvida por Yve-Alain Bois e que norteia a organização estrutural que os bólides fazem de maneira a aproveitar a matéria desperdiçada do dia a dia e construir a ideia de adversidade almejada por Hélio Oiticica.

Hélio Oiticica, bólides, espaço.

A definição do substantivo bólido revela por si algumas associações feitas por Oiticica acerca do espaço. Segundo o dicionário Michaelis, bólido é uma “espécie de meteoro ígneo que atravessa o espaço; aerólito. *Varição: bólido*”. A noção de que um bólido é um corpo cadente e flamejante que se desloca no espaço parece ser um dos motivos para a apropriação do nome pelo artista, pois são objetos que têm presença marcante onde se situam. O tamanho de objetos passíveis de serem transportados por uma só pessoa também sugere que os bólides¹ de Oiticica seriam, de alguma maneira, deslocáveis no espaço, observação para a qual pesa o fato de encontrarmos diversas fotografias dos bólides posicionados em ambientes outros que não o estúdio de criação de Hélio Oiticica ou o espaço expositivo. Encontramos algumas fotografias dos bólides nos jardins de sua casa no bairro Jardim Botânico, na favela da Mangueira e ainda em ruas do Leblon, todos no Rio de Janeiro. A noção de “meteoro ígneo” não pode ser considerada estritamente para todos os exemplares da série, mas se encaixa com precisão aos bólides caixa, confeccionados em tons fortes de amarelo, laranja e vermelho, em óbvia relação com a cor do fogo. A cor está no cerne das estruturas dos bólides bem como de quase tudo o que Oiticica desenvolveu ao longo da vida. Em entrevista a Ivan Cardoso, em 1979, o artista atribui a escolha do nome dos bólides à vontade de “consumir as coisas em cor”:

(...) nessas coisas que eu chamo de invenção da cor eu procuro usar a cor mais racionalmente. Na realidade, elas sempre foram luminosas para consumir, era uma tentativa da estrutura na qual ela era pintada, quer dizer, a parte física do objeto, ele fosse consumido pela cor, por

* Artigo recebido e aceito para publicação em agosto de 2010.

¹ Faremos referência aos nomes de obras de Hélio Oiticica em letras minúsculas, contrariando a tendência atual que propõe o uso de maiúsculas para os conceitos e obras do artista. Apenas nos títulos dos bólides os veremos em maiúscula. De modo a respeitar os critérios de relação metódica usada por Oiticica, optamos por colocar todas as informações nos títulos e a data de realização da obra entre parênteses, tal como o artista fazia.

B17 *Bólido vidro 5 Homenagem a Mondrian* (1965) 31 x 18,75cm. Fonte: Ramirez, 2007, p. 282.

isso mesmo eu usei a palavra Bólide para os Bólides, que eu tive essa ideia quando eu vi um filme do Humberto Mauro, *Ganga Bruta*, em que as pessoas usam roupas brancas e a roupa branca refletia a luz, então ele iluminava as pessoas vestindo de branco, porque havia deficiência de luz, ou sei lá o que, então as pessoas rolavam, assim, por um gramado, vestidos de branco e pareciam Bólides... Aí eu pensei assim, pareciam Bólides... ah, na realidade o que eu estou fazendo são Bólides, eu quero transformar as coisas que eu estou fazendo, consumir elas de luz através da cor.²

2 In Braga, Paula Priscila. *A trama da terra que treme: multiplicidade em Hélio Oiticica*. Tese (doutorado em filosofia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

Oiticica parece ter batizado a série de objetos produzidos entre 1963 e 1967 com esse nome para exaltar dois aspectos. A luminosidade dos objetos decorrente da cor que os preenche é o primeiro deles, sendo sua relação com o espaço o segundo. Tal como os aerólitos cadentes, os bólides são corpos no espaço, independentes de relações estabelecidas com o chão em que são colocados ou mesmo o espaço do museu que habitam. São objetos pensados para a interação, nos quais o processo de manipulação é que dá o tom de sua existência, mas são, ao mesmo tempo, capazes de existir fechados em si mesmos.

Passados mais de 30 anos desde sua concepção, a obra de Oiticica permanece potente em relação ao espaço do museu, com o qual trava embate constante. Embora haja a possibilidade de vê-la atualmente dissociada da adversidade para a qual foi supostamente pensada, acreditamos poder estender a ideia de adversidade necessária para os objetos de Oiticica ao próprio espaço do cubo branco, suas regras e imposições. Se há a necessidade de materialidade exterior com que os objetos precisam medir-se, o espaço institucional se constitui como matéria e forma contrárias à obra, especialmente no que concerne às questões da participação e ação do espectador.

A presença da exterioridade como essencial para a obra atingir seu objetivo é retomada diversas vezes por Nuno Ramos: "Daí que seja imprescindível restituir a ele um ponto de vista exterior, que percorre seu labirinto sem mimetizá-lo."³ A comparação da obra com um labirinto marca seu espaço interior como espaço que reitera, mas indefine, ao mesmo tempo, a fronteira externa. A interioridade do labirinto confunde quem o adentra: cria uma identidade repetitiva e claustrofóbica, não permite a formação de espaço interior de definição óbvia; pelo contrário, seus meandros significativos não permitem formação objetiva. O que estranhemos não é a necessidade da presença de certa exterioridade para que se percorra o labirinto interno da obra de Hélio sem mimetizar no interior da obra sua mundanidade. É sim a necessidade de restituição desse olhar exterior, uma vez que esse *outro* sempre esteve presente. A percepção que sustentamos é a de que a obra de Oiticica, de maneira particular os bólides, impõe ao espectador sua presença, de modo que essa exterioridade é permanentemente atualizada, devido à diferença marcada entre sujeito e objeto.

3 Ramos, Nuno. À espera de um sol. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28.7.2001. Caderno Ideias, p. 4-6.

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

Os objetos cotidianos não seriam modelo do mundo apreendido e sim parte de uma construção anterior a isso, tal como o projeto construtivo, tão admirado por Oiticica. Ainda acerca da leitura feita pelo artista Nuno Ramos, há um aspecto a ser questionado, entretanto. O autor coloca a utilização dos objetos cotidianos como uma resolução para a interiorização sufocante e “claustrofóbica”, representada algumas vezes pelo autor através da metáfora do labirinto. Outra leitura nos parece possível: a de que a utilização dos objetos do dia a dia venha como resposta à necessidade de potencializar um embate interior da obra, e não de amenizá-lo, como Ramos sugere. Tal hipótese deriva da percepção de que a forma dos bólides é pensada *a partir* do *readymade*, ou seja, os vidros e madeiras utilizados parecem estar na gênese da forma do bólido e dela são parte estrutural. Cada parte dos materiais empregados está emaranhada à própria ideia de consolidação material enquanto objetos artísticos, o que potencializa a interioridade em embate dessas obras, em vez de amenizá-la. Apesar da importância simbólica dos objetos mundanos a que Ramos se refere (e que certamente eles possuem), preferimos destacar o problema que é colocado pela matéria e suas qualidades físicas, tais como a transparência e a opacidade. O vidro do *B17 Bólido vidro 5 Homenagem a Mondrian* estrutura uma mediação visual pela matéria. A solução de pigmento em pó e água revelada pela garrafa e a tela de náilon da parte de cima do bólido configuram um aspecto interior da obra que funciona como filtro mediador do “fora”. Por outro lado, a cor e a forma podem expulsar o espectador para o mundo, como ocorre em alguns bólides caixa, como, por exemplo, *B13 Bólido caixa 10*, em que a madeira pintada em tons de laranja e a forma hermética do cubo quase fechado parecem repelir o espectador.

Ainda pensando no interior contundente chegamos à percepção de que a força da ênfase na interioridade se dá na estruturação de duas vontades antagônicas. Uma é utilizar objetos do dia a dia devido a sua potência de memória visual e cognitiva, por serem, desde a primeira vista, objetos que não foram pensados na sociedade para desempenhar funções estéticas ou artísticas. A outra é descaracterizar tais objetos enquanto cotidianos, depois de elevados à condição de objetos de arte. Assim, os bólides lutam para tornar impossível

a fundação do objeto em seu interior, ou seja, tentam tornar “irreconhecíveis” para o mundo os objetos que dele foram retirados. Esse processo se dá no nível da forma no sentido mais amplo do termo, tal como trabalhado por Yve-Alain Bois.⁴ Assim, o informe não aparece como a forma aparente ou o contorno despedaçado ou destruído: aparece na interioridade da obra, revelando-se inverso à forma, por operar dentro desse embate entre revelar o mundo e não permitir reconhecer-se por ele.

4 Bois, Yve-Alain. The Use Value of Formless. In *Formless: User's Guide*. New York: Zone Books, 2000, p. 13-40.

Partindo da ideia de George Bataille, Yve-Alain Bois defende o informe como elemento operacional da obra. A forma, portanto, não pode ser encarada como definição ou formato (a maneira como ela se organiza “fisicamente”); é também constituída pelo aspecto operacional do informe. É essa dimensão operativa que permite pensar a ambiguidade da forma e do informe, numa dialética que não se resolve. A forma é pensada fora da concepção idealista moderna, que vê o significado como construção apriorística, anterior a sua “corporificação” na matéria, assegurando a apoteose do conceito de imagem.⁵ A concepção idealista da forma é ainda passível de crítica por considerar que a obra existe meramente a partir do significado, ignorando a influência da forma (mesmo a simples morfologia) no próprio processo artístico.

5 Bois, Yve-Alain. Whose formalism? In *Art History and Its Theories*. The Art Bulletin. New York: College Art Association, março de 1996. Disponível em: <http://www.eds.edu/faculty/bois/bois-whose-fomalism.html>. Acesso em 18.2.2009.

A noção do informe pode ser particularmente útil para a análise dos bólides de Hélio Oiticica, já que a escolha conceitual de Yve-Alain Bois possibilita tratar do problema formal sem cair no formalismo greenberguiano de autonomia radicalmente fechada. Para além da necessidade de estabelecer a relação entre a forma e o sentido nos pareceu necessário encontrar embasamento teórico que tratasse da questão formal, diante da percepção de que, na leitura feita pela maior parte da crítica sobre Oiticica, esse aspecto é deixado em segundo plano, priorizando a questão participativa. Procuramos, portanto, compreender a forma de Hélio Oiticica pelo informe explorando a noção de adversidade criada a partir da relação entre a forma e o exterior, visto tanto como espaço externo quanto como cultura.

Oiticica retomou a confecção de pequenos objetos no final de 1977 e os chamou de *Topological ready-made landscapes* e, a partir dessa experiência, disse ter feito a verdadeira descoberta da cor a partir da forma do *readymade*, comparando seus bólides anteriores ao “fim da representação”. A interioridade marcada dos bólides produzidos nos anos 60 não é repetida nesse segundo momento, quando os objetos estão voltados para o exterior. A intenção de Oiticica, com os TRML é alterar a paisagem, construir ambiências a partir dos objetos, usando a manipulação para isso. “São vidros onde eu coloco uma cor (...) e por fora desliza uma fita ou faixa de borracha também de cor, então você muda a paisagem conforme você quer, subindo ou descendo a fita, sem dobrar, alterando a paisagem”.⁶ Ou seja, a interferência dos objetos e da cor no espaço de entorno é importante aqui. Embora Oiticica tivesse trabalhado transparências nos bólides (*Homenagem a Mondrian* é exemplo novamente), a alteração do espaço pela cor não parecia ser sua principal preocupação. Em contrapartida, a exterioridade é bastante marcada nessa produção do final da

6 Oiticica, Hélio. Fala, Hélio - entrevista concedida a Lygia Pape (1978). *Ars* n.10. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Comunicação e Artes, USP, 2007, p. 7-16.

vida do artista. Ao nomeá-los *Topological ready-made landscapes* e não bólides, o artista afirma a principal distinção entre eles. Apesar de os TRML serem objetos cujo propósito e destino são a manipulação e formalmente também serem apropriações de objetos cotidianos (um recipiente plástico de xampu infantil, uma garrafa de vidro de desinfetante, tramas, etc.), eles são muito mais voltados para o espaço exterior do que para si mesmos. A principal diferença material é que nesses objetos “tardios” Hélio Oiticica sempre colocava um elástico ao redor dos volumes, de modo que pudesse ser mudado de lugar, mas sempre envolvendo o objeto. Lidando com os TRML percebemos também que eles são objetos apropriados e menos alterados, menos trabalhados pelo artista do que aqueles que ele chamou de bólides. Na verdade, estes são peças totalmente construídas a partir de sobras do dia a dia. Os TRML são apropriações de objetos em si, e a relação que o artista explora é mais com o espaço (daí o nome *landscapes*, aludindo à construção de paisagens que aqueles objetos e a cor promovem no espaço) e menos com a questão material no que tange a sua natureza, sua rusticidade e aspereza. Podemos até arriscar dizer que os TRML não se preocupam com a impressão de participação adversa em primeiro plano, que seria o propósito central dos bólides.

De volta aos bólides, a forma contingente das caixas e recipientes de vidros dá aos objetos uma presença que não passa despercebida no espaço. De maneira austera, os objetos se colocam diante do espectador, como se tivessem personalidade forte e demarcada. Da mesma forma, a espacialidade interna muito marcada torna esses objetos um tanto voltados para si mesmos. A especialidade espacial dos bólides não é a de construir ambiências ou de preencher de luz o ambiente em que são colocados (exceto talvez o *B39 Bólido Luz*, que era uma luminária infantil com uma lâmpada), e sim a de marcar, por sua interioridade, sua presença no espaço. A relação dos bólides com o espaço é, em geral, problemática, pois contida, como que dada por formalidades colocadas pela presença do objeto. Podemos dizer que não se desejam descortinar para fora deles mesmos e, por isso, não “percorrem” o espaço. Embora sejam objetos tridimensionais, muitas vezes parecem lidar com a espacialidade da pintura a que constantemente fazem referência.

Nos bólides caixa as partes manipuláveis geralmente saem de dentro de uma caixa maior; funcionam sempre como uma portinhola, uma gaveta ou um alçapão. São articulações, ligadas à caixa de madeira principal do objeto. É impossível desmembrar um bólido caixa no espaço. Nos bólides vidro, a fluidez é maior graças às telas de náilon ou de juta. Entretanto, a maleabilidade e a liberdade tanto para manipular quanto para avançar no espaço são restritas pela forma principal, que serve de base e se mantém impassível. Um bom exemplo dessa relação contida é o *B18 Bólido Vidro 6 Metamorfose* (1965), cuja “base estática” é composta por cinco vasos quadrados de vidro colados entre si formando um retângulo irregular. Os vidros são cheios de pigmento em pó de distintos tons de amarelo, o que faz com que cada vidro se assemelhe a um tijolo vitrificado de um tom específico. A solidez da base vítrea do objeto é equilibrada pela plasticidade aerada da parte superior, onde estão emaranhados folhas de plástico transparente e amarelo e pedaços de trama de

náilon pintados de maneira irregular com tinta a óleo. Dessa forma, quando examinamos a trama, vemos que algumas partes são cobertas pela tinta e outras não, ora permitindo ver a trama que há por baixo, ora vendo mais da pintura do que o substrato. Conforme dito, esse objeto não se abre no espaço, não se descortina para além daquilo que a base de vidro permite. Embora não se trate de composição visualmente pesada, porque a transparência da base de vidro passa ao espectador uma falsa noção de leveza e as formas plásticas da parte superior sejam armadas e se sustentem para cima, a manipulação e mesmo um olhar mais atento atestam que não há muito em que mexer, não há como desmembrá-lo ou moldá-lo de modo diferente.

Na tentativa de compreender essa peculiar relação com espaço, podemos fazer um contraponto dos bólides com os *Bichos*, da artista Lygia Clark. Confrontar os dois é de extrema valia por sua contemporaneidade e pela associação que a crítica comumente faz de suas obras representativas do desenvolvimento inovador da arte contemporânea brasileira. De fato, os *Bichos* são igualmente formas táteis de experiência e foram desenvolvidos por Clark entre os anos 60 e 64. A interpretação dos objetos e sua alteração espacial dependem, em parte, do manipulador, que é integrado pela dimensão espacial da obra quando realiza a intervenção. Há, porém, uma diferença crucial: os *Bichos* são mais do que simples estruturas articuladas (placas de alumínio em formatos geométricos); são peças pensadas *para a articulação*, nas quais a manipulação promove a mudança da forma original exatamente pelo rearranjo feito com as dobras. Os bólides, a título de comparação pontuada, são estruturas de manipulação que trazem alguns elementos articulatórios, mas são ancorados numa forma fixa. Os *Bichos* são estruturas que percorrem o espaço pelas mãos de quem os manipula, objetos que permitem não apenas a manipulação mais casual e descompromissada, mas também maior fluidez através da estrutura morfológica, armada e dobrada das folhas de alumínio.

A observação de outro bólido levanta mais hipóteses no que diz respeito à espacialidade contida. Em 1967, Oiticica fez quatro bólides saco, sendo o *B52 Bólido saco 4 Adaptável* (1966-1967) aquele que mais nos chama a atenção. Trata-se de plástico transparente costurado na forma de um saco, um retângulo fechado em um dos lados e aberto em outro. Na barra do lado aberto, há a frase "Teu amor eu guardo aqui" feita com letras recortadas de tecido vermelho. Um bólido que pode ser vestido e utilizado sobre o corpo chama a atenção exatamente por ser um bólido, e não um parangolé, como os desenvolvidos entre 1964 e 1968. Qual característica garante para essa obra sua existência enquanto bólido? Aparentemente a diferença entre este e os parangolés é a forma de contingência e a construção da espacialidade orientada pela forma. A observação de vídeos que mostram Hélio e outras pessoas vestindo os parangolés e os bólides saco revela a importância da questão da forma e da espacialidade por ela criada. *Heliorama* (2004), documentário experimental de Ivan Cardoso traz imagens de uma *performance* na qual o artista veste calça de tecido metalizado nas cores verde e rosa da escola de samba da Mangueira, sapatos prateados de passista e, na parte de cima, sobre o peito nu, o *Bólido saco Adaptável*.



B9 *Bólido caixa 7* (1964) refletindo um morador do Morro da Mangueira. Fonte: Ramirez, 2007, p. 60.

7 Duarte, Paulo Sergio. *Arte brasileira contemporânea – um prelúdio*. São Paulo: Silvia Roesler Edições de Arte, 2009.

A coletânea de vídeos *O espetáculo e a delicadeza*, que acompanha o livro *Arte brasileira contemporânea – um prelúdio*, de Paulo Sergio Duarte,⁷ traz por completo esse registro de movimento, filmado em 1979 e identificado como “Hélio Oiticica filmado na frente de um supermercado no Leblon”. Podemos observar que a movimentação do corpo do artista está sempre limitada pelo saco. Ele executa movimentos de passista sem grande desenvoltura, para frente e para os lados, respeitando a condição de verticalidade imposta pelo saco. A visibilidade permitida pela transparência do material plástico não garante sua expansão para o espaço ao redor: Hélio está dentro do objeto, encapsulado por ele. A interioridade enfatizada dos bólidos aqui se deixa perceber facilmente, pois a transparência do saco permite a visão do artista *dentro* dele, no interior contingente e restritivo.

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

a espacialidade igualmente restrita que ela possibilita do que para colocar as diferenças entre as duas séries de objetos, dado que escapa ao escopo da pesquisa.

Para tornar mais complexa a relação entre o dentro e o fora, há ainda que apontar característica peculiar de outro bólido, no qual a presença de um espelho pode inverter a relação de oposição entre interior e exterior com que trabalhamos até aqui. *B9 Bólido caixa 7*, é, mais uma vez, uma caixa de madeira pintada em tom forte de amarelo e, como outras analisadas, apresenta uma de suas partes passível de deslizamento, como uma gaveta. O que o diferencia dos demais é o já citado espelho retangular, que reflete o entorno em que o bólido se encontra. O espelho é capaz de trazer para dentro do objeto o que está do lado de fora, desconstruindo a noção de oposição, se ela for vista como via de mão única. O exterior torna-se interior, mesmo que momentaneamente, ao mesmo tempo em que aquilo que está fora continua presente do lado de fora também.

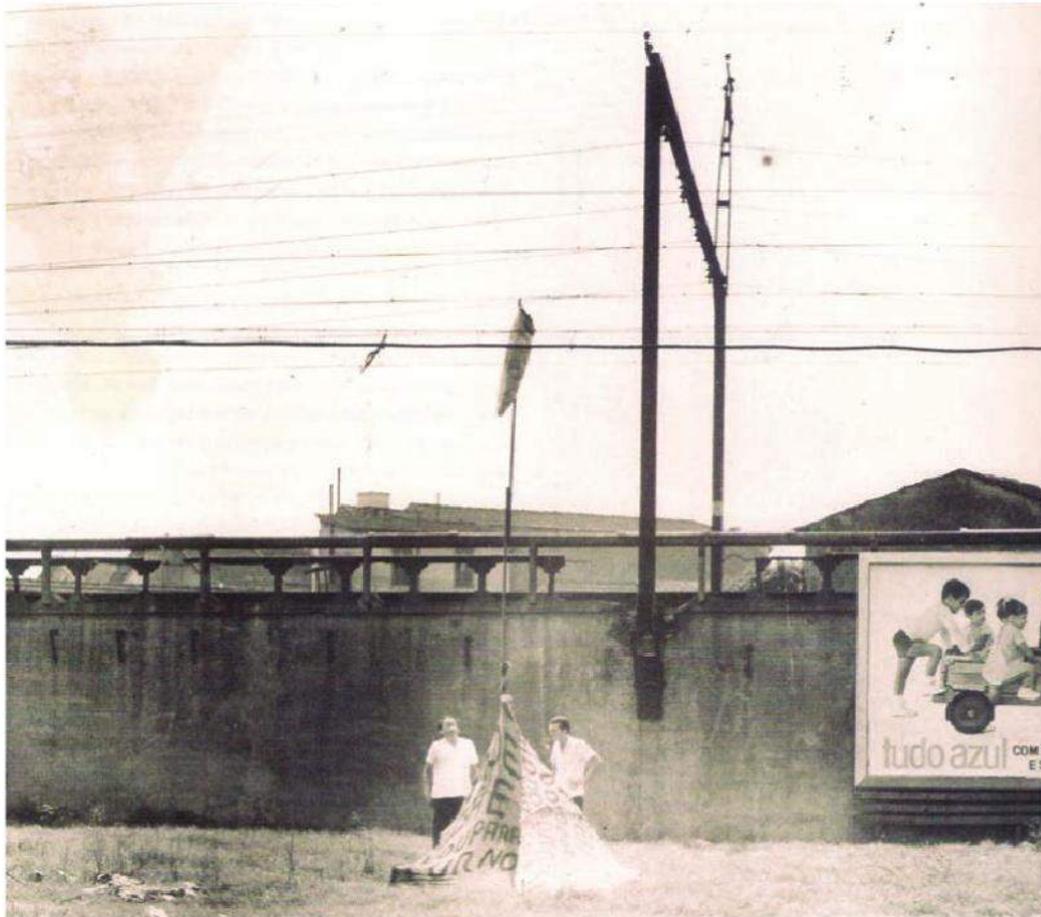
O dentro e o fora: o atrito entre interioridade e cultura

A oposição de interior e exterior se manifesta não apenas na tensão entre fechamento e abertura, mas também entre interioridade e cultura, originando complexa espacialidade, na qual a adversidade e a contraposição se afirmam como forma. A cultura material cotidiana mais uma vez entra em nossa análise por ser um dos componentes dos atritos entre as obras de Hélio e a cultura.

Em sua vivência no Morro da Mangueira, Oiticica costumava levar para o ambiente da favela alguns de seus bólides e parangolés, objetos que tinham como admitida referência inicial algum momento vivido ou observado pelo artista de situação de precariedade. Em 1964, no trajeto de ônibus para seu trabalho no Museu Nacional da Quinta da Boa Vista, Oiticica teria visto na Praça da Bandeira a construção de um mendigo, feita de ripas de madeira, cordas e arame farpado, com frase “aqui é... parangolé” pintada. No ano seguinte, sua amiga Desdemone Bardin fez fotos com ele que são consideradas pelo Projeto Hélio Oiticica “a gênese dos parangolés”.⁸ As fotografias trazem objetos despejados em locais de relativo abandono. A primeira mostra Hélio e Jackson Ribeiro, em um terreno ao lado da linha do trem, observando uma faixa de tecido com dizeres pendurada por um único ponto, formando uma pequena cobertura, como uma barraca ou tenda. A segunda mostra uma pilha de latas, formando um retângulo irregular, tendo sido clicada nos arredores da Mangueira. A terceira também dispõe poucas latas, uma garrafa de bebida e um saco plástico preto ao pé de uma árvore franzina, onde há alguns pedaços de pano ou plástico, tirada no estacionamento do MAM do Rio. As fotografias, capturas de momentos visivelmente organizados pelo artista a partir do lixo e usando objetos largados nos locais, permanecem como documentos visuais dessa noção de que os bólides e os parangolés⁹ seriam abstrações da própria condição de precariedade (e, por consequência, de adversidade) encontrada nas ruas. Além disso, como as fotografias foram feitas em espaços marginais (terrenos vazios cheios de lixo e entulho ao lado da linha do trem e próximos à favela ou um estacionamento), tornam irresistível a ideia de que os bólides tomaram forma a partir

8 Ramirez, Carmen (org.). *Hélio Oiticica: The Body of Color*. Londres: Tate Publishing, 2007.

9 Embora a fonte em que observamos as fotos (o livro citado) as utilize como ilustração da “gênese dos Parangolés”, pensamos que elas também ilustram algo da noção inicial dos bólides, especialmente a fotografia das latas empilhadas.



Hélio Oiticica e Jackson Ribeiro em 1965 (foto: Desdemone Bardin). Fonte: Ramirez, 2007, p. 374

dessa condição urbana marginal, do lixo e do abandono dos locais inabitados e entrópicos. Os espaços produzidos pela urbanidade como excessos que constituem vazios seriam abjetos da metrópole, sobras do uso “oficial” da cidade. Seriam esses espaços os “berços” ideais para os objetos de Hélio, que aproveitaria também a noção daqueles espaços como informes na estruturação das obras.

A cultura como agente provocador de adversidade para a obra também é entendida no contexto social em que a trajetória de Hélio Oiticica e suas obras se inscreveram. Oiticica sempre pretendeu um sentido político para seus trabalhos, embora jamais o fizesse através de frases de efeito e imagens de óbvia conotação política como, por exemplo, as *Umas quentes* (1968) de Antônio Manuel. Defensor da necessidade de “(...) colocar no sentido social bem claro a posição do criador, que não só denuncia uma sociedade alienada de si mesma mas propõe, por uma posição permanentemente crítica, a desmitificação dos mitos da classe dominante (...)”,¹⁰ Hélio compreendia que o papel do artista seria também sociopolítico. Sendo tão individualmente envolto nas questões acerca da arte da natureza do objeto e da pureza pelas cores, nada mais pertinente do que pretender

¹⁰ Figueiredo, Luciano (org.). *Lygia Clark – Hélio Oiticica: cartas 1964-1974*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996. p. 74.

colocar-se criticamente através das formas abstratas e menos explícitas, numa tomada de posicionamento subterrâneo. Diante do sentido de uma cultura exterior que seria por ela mesma adversa, um dos mecanismos que Oiticica utiliza é devolver o espectador para o mundo. A forma de caixa, ora impenetrável, ora disponível, e as cores capazes de repelir mantêm o outro no exterior adverso.

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

Uma hipótese para entender o espaço contingente dos bólides seria a de que esses objetos e outros realizados por Hélio Oiticica se referem antes de tudo à pintura. Martinez pensa elementos da pintura na composição da obra *Tropicália* (1968). Segundo o autor, a matéria disposta no chão da instalação delimita campo tal como uma tela que, articulada com as superfícies verticais dos penetráveis *Imagético* e *A Pureza é um Mito*, “sugere a planaridade própria do campo pictórico, aludindo a uma das grandes telas de Jackson Pollock, que eram pintadas sobre o chão”.¹¹ A forma de *A Pureza é um Mito* – um pequeno quadrado formado por superfícies de madeira retangulares com dois metros de altura e pintadas nas cores azul, vermelho, amarelo e branco – é aberta na parte superior, enfatizando a planaridade das superfícies pela abertura e as relações estruturais que ocorrem dentro dos limites das quatro margens da tela. As estruturas ortogonais dos penetráveis estão presentes nos bólides caixa e são referências diretas a Mondrian, declaradamente o artista mais influente para Hélio Oiticica. As caixas e paredes estabelecem uma ordem abstrata com o espaço, e, embora não “exclusivamente uma ordem plástica formal, mas também de ordem cultural e social”,¹² a ordem espacial dada pela forma aparece de maneira bastante marcada. Pensando na especificidade dos bólides vidro, ainda que em alguns casos a forma não seja retangular, há uma relação de perpendicularidade entre os

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

12 Idem, *ibidem*, p. 321.

recipientes de vidro, em que o pigmento em pó fica em depósito ou em suspensão, e os pedaços de tela, plásticos e tecidos endurecidos que são projetados para cima dos vidros (nos referimos especialmente a *B15 Bólido vidro 4 Terra*, *B17 Bólido vidro 5 Homenagem a Mondrian* e *B18 Bólido vidro 6 Metamorfose*). Ademais, a transparência dos vidros permite a visualização do pigmento, o que parece aludir mesmo à questão da cor e do substrato da tela da pintura, bem como a sua penetração no espaço, como irradiação possível, mas um tanto limitada.

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

A verdade é que mais do que criar tensão, a ordem plástica formal dos bólides se confunde com a realidade do mundo do qual retirou os elementos para compor sua identidade de abstração. Ao posicionar um bólido no espaço aberto real “(...) o mundo das estruturas abstratas de Mondrian parece se render ao peso das ações terrestres, passando (...) a tocar a terra (...)”.¹³ O sentido de abstração se confunde com a rusticidade da matéria usada em sua construção, na mescla de terra e pigmento, aproximando a terra, o orgânico e o natural ao sintético da cor pura da pintura abstrata.

13 Idem.

Carla Hermann (Rio de Janeiro, Brasil) é mestre em artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. / carla.hermann@gmail.com