

# Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,  
Rio de Janeiro,  
Museu Imperial, Petrópolis, RJ  
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:  
Roberto Conduru  
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de  
**Distensões  
curatoriais: fluxos  
e acasos**

## O caráter emancipatório de Hélio Oiticica em debate: os bólides e os parangolés

Carla Hermann  
Mestre/ UERJ

### Resumo

Hélio Oiticica desenvolveu os bólides (1963-67) quase que simultaneamente aos parangolés (1964-68), sendo os últimos muito mais lembrados pela crítica e público. Podemos pensar que a natureza de cada série é responsável por seu grau de reconhecimento. Entretanto, quando analisamos a historiografia da arte brasileira a partir dos anos 1960, vemos que determinados recortes temporais, leituras cronológicas e escolhas curatoriais são responsáveis pela ênfase maior em uma produção e não na outra.

### Palavras-chave

Hélio Oiticica, Bólides, Parangolés

### Abstract

Hélio Oiticica developed his Bolidés (1963-67) almost in the same time as his Parangolés (1964-68), the last ones being more often remembered by the critics and the media. One may think this happens due to the nature of each series. However, analyzing the historiography of Brazilian Art we see that some chronological readings and curatorial choices that have been made over the past fifty years over this artist production are responsible for highlighting the parangolés instead of the bólides.

### Keywords

Hélio Oiticica, Bólides, Parangolés

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

A experimentação de Hélio Oiticica desenvolve-se continuamente da pintura à arte ambiental, contrapondo um ‘programa *in progress*’. É possível, entretanto, nela identificar duas fases, a visual e a sensorial, para que sejam melhor acentuadas as transformações que produz. A fase visual estende-se da iniciação de Oiticica na arte concreta [1954] aos Bólides [1963]; a sensorial, destes às últimas experiências em 1980, quando Oiticica morre.<sup>1</sup>

A sugestão de seriam obras preliminares para as obras ambientais parece ter embasamento em afirmações do próprio artista:

*BÓLIDES: [...] são a semente, ou melhor, o ovo, de todos os projetos futuros ambientais [...] considero-os como parte fundamental no q hoje vejo como PRELÚDIO AO NOVO: tudo o q veio antes desse processo de desmitificação não passa de PRELÚDIO àquilo que há de vir e q já começa a surgir a partir desse ano na minha ‘obra’: o q antes chamei de OVO há de seguir o NOVO – e já era tempo.*<sup>2</sup>

A escolha da metáfora do ovo pode parecer concordar com uma visão evolutiva da própria obra, como se ela caminhasse em direção à arte ambiental. Entretanto, o que não podemos deixar de mencionar é que toda a obra de Oiticica é constantemente marcada por uma espécie de retomada de antecedentes, especialmente no que diz respeito à reflexão escrita feita por Hélio sobre sua própria produção. É como se o artista tivesse estruturado suas obras de maneira a possibilitar que elas se afirmassem diante do mundo, independente da sua produção anterior e daquilo que ainda viria a realizar. Como se Oiticica estivesse constantemente elegendo e re-elegendo antecedentes e sua obra estivesse sempre se re-inventando, criando uma genealogia para aquele momento específico em que ela existe. A vitalidade das afirmações de Oiticica sobre seus trabalhos perdem potência quando são lidas dentro de um esquema explicativo linear e finalista.

Hélio Oiticica situa os bólides no cerne da criação do objeto como obra, e não como mera solução para a substituição do quadro ou da escultura enquanto suportes artísticos, e isto parece ter influenciado parte da crítica para situar os bólides como objetos de transição. Favaretto interpreta a idéia de “ovo” como estágio embrionário para as obras ambientais que viriam a se desenvolver nos anos seguintes, ainda que relativize a diferença entre aquilo que chama de fase sensorial e de fase visual, afirmando que “a divisão é esquemática, pois ambas as fases evidenciam originalidade de invenção e destacam a singularidade do programa de Oiticica relativamente à vanguarda brasileira”<sup>3</sup>.

Embora entendamos a necessidade de estabelecer periodizações nas análises do conjunto da obra de Oiticica, acreditamos que dividir a obra em

1 In: FAVARETTO, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992. (p.49)

2 In: OITICICA, Hélio. *Texto para uma publicação sobre o objeto na arte brasileira nos anos 60 (1977)* São Paulo: Programa Hélio Oiticica Itaú Cultural, s/d. 3p. Disponível em [www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br) Acesso em 11/03/2009. (p. 3) – grifos do autor.

3 FAVARETTO, op cit, p. 98

“visual” e “sensorial” pode ser uma metodologia empobrecedora, uma vez que observamos a presença de um aspecto no outro, especialmente no que diz respeito ao papel da visualidade para a consolidação do convite à exploração sensível e sensorial. Ainda dentro da metáfora do “ovo”, podemos ver os bólides como parte de um conjunto cujos fragmentos derivam uns dos outros sem necessariamente estabelecer relações evolutivas, já que o ovo é, por um lado, um ser latente, mas por outro, uma forma fechada, completa em si mesma. Podemos pensar um processo contínuo e constante para todo o conjunto de Oiticica e tomar os bólides como biografia do artista. Referimo-nos aqui à ideia de biografia do artista tomando a obra como capaz de resumir *toda* a sua produção, a força de uma realização plástica completa existente em um objeto. Tomar determinado exemplar como biografia permite portanto perceber nele questões que pontuam uma produção em diferentes momentos sem o estabelecimento obrigatório de ordem cronológica, pois concentra questões tanto anteriores quanto futuras. A ideia de biografia implica ainda na existência de uma espécie de destino artístico que se cumpre e que sustenta a atualidade da obra, pois ela não é vista como mera parte do conjunto de realizações do artista; ela é, também, o conjunto, numa espécie de experiência pelas partes.

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

*Oiticica, como parte de uma evolução diferente [da dos países centrais], fez seus bólides incorporando terra, carvão, conchas etc., quatro anos antes das caixas Non-site de Robert Rauschenberg serem mostradas, assim como Lygia Clark em seu trabalho de borrachas flexíveis, que podiam ser penduradas em qualquer superfície, antecipou os trabalhos de feltro de Robert Morris. Seus trabalhos tangenciam (ou mesmo iniciam) várias correntes da arte recente em muitos pontos: minimalismo, earth art, cinetismo, arte ambiente, conceitualismo, poesia concreta, body art, performance.*<sup>4</sup>

A ênfase no caráter emancipatório marca a escolha por um historicismo que interpreta a história da arte “da frente para trás, privilegiando assim as obras de artes modernas que desembocariam na arte contemporânea, e numa arte contemporânea oposta a categorias fundamentais da arte moderna”<sup>5</sup>. A falácia do argumento é a tentativa de resolução entre arte moderna e arte contemporânea numa única direção, como se Lygia Clark e Hélio Oiticica antecipassem aspectos de um movimento necessário e irreversível da história da arte. Além disso, afirmá-los como artistas que resolvem esse embate entre o moderno e o contemporâneo é deslocá-los do contexto específico da arte brasileira, onde, diferentemente da arte europeia, a arte contemporânea não se constitui no embate com a moderna, mesmo por causa da ausência de um modernismo consolidado no país.

4 BRETT apud NAVES, Rodrigo. Um azar histórico: sobre a recepção das obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark. (2002) In: \_\_\_\_\_. O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 210

5 NAVES, op. cit., p. 211.

Esta leitura a partir de critérios exteriores e essa relação de causalidade reversa e de antecipação certamente afetou a percepção geral que há sobre os bólides. Ao ver Oiticica como inaugurador de outra etapa da arte, procurou-se identificar dentro do conjunto da sua produção instantes nos quais ocorreria essa passagem, marcando novamente um antes e um depois. Com isso os bólides ficaram marcados como a etapa de transição que levaria à arte ambiental, fazendo se perder a conexão com as obras anteriores a eles e os ofuscando à luz dos parangolés. O crítico Paulo Sérgio Duarte discorda dessa noção mais linear evolutiva na obra de Hélio Oiticica levantada por Favaretto.

*Penso que a afirmação de Favaretto [de que a obra de Oiticica] 'é sempre um único desenvolvimento', para enfatizar a coerência metódica do artista, uma característica de sua obra, pode dar lugar à idéia de certa linearidade que, a meu ver, não existe. Penetráveis, Bólides e Parangolés correspondem a investigações diferentes e simultâneas, embora unidas pela questão sensorial.<sup>6</sup>*

A relação de Hélio com Guy Brett parece ter sido o pontapé inicial para a interpretação de sua obra como antecipadora de tendências contemporâneas. O artista conheceu o crítico inglês no Brasil, em visita a VIII Bienal de Arte de São Paulo em 1965. Desenvolvendo uma amizade baseada na crítica e nas relações artísticas, os dois mantiveram intensa correspondência. Além de assinar a curadoria da exposição de Hélio na Whitechapel Gallery de Londres em 1969, Guy Brett lançou em 1968 o livro *Kinetic Art*, no qual dedicou um capítulo inteiro a Hélio. A atitude pioneira do crítico inglês de conhecer artistas de países em desenvolvimento e mais, de reconhecer o valor das proposições por ele encontradas no Brasil é uma exceção dentro da postura geralmente assumida pela crítica internacional dos anos 1960. Apenas no final dos anos 1980 e com maior contundência, na década seguinte, as críticas norte-americana e europeia voltariam seus olhares para a produção periférica, embalados pelo discurso do multiculturalismo. A verdade é que frente aos discursos contemporâneos que levavam a cabo a necessidade de integração entre a arte e a vida como reação à autonomia da obra moderna de arte (como os da arte pop, do minimalismo e da arte povera, apenas para citar alguns) ficou mesmo mais fácil para todos aqueles que olhassem para a obra de Hélio Oiticica e Lygia Clark no final dos anos 80 os achasse incrivelmente atuais<sup>7</sup>. E efetivamente levantavam questões dessa ordem desde a década de 1960, simultaneamente ou, às vezes, antes mesmo das vanguardas europeias e norte-americanas. A percepção pioneira do crítico inglês Guy Brett não deixa de ser um reconhecimento que teve consequências positivas e saudáveis para a arte brasileira. O aspecto negativo foi a recepção dessa crítica dentro do próprio Brasil, que só foi capaz de assimilá-la passados mais de vinte anos, nesse momento em que outros críticos internacionais pareciam falar o mesmo, em meados da década de 1990.

6 DUARTE, Paulo Sérgio. *Arte Brasileira Contemporânea – um prelúdio*. São Paulo: Silvia Roesler Edições de Arte, 2009. p. 57

7 NAVES, op. cit., p. 206.

A última década do século XX foi marcada pela procura por uma arte conceitual “periférica” capaz de antecipar elementos considerados chave nas obras de arte do conceitualismo central. A principal diferença para a arte latino-americana seria o conteúdo fortemente ideológico e estético das suas obras. “Desde suas primeiras manifestações, o conceitualismo nesses países estendeu o princípio auto-referente da arte conceitual norte-americana a uma reinterpretação das estruturas sociais e políticas nas quais se inscrevia”<sup>8</sup>

Ver a arte feita no Brasil nos anos 1960 como conceitual é, de certa maneira, adotar um conceito exterior, mesmo porque atribui a ela um caráter mais público do que realmente teria alcançado no seu momento. Primeiramente, nos parece que ao forçar visão de um conceitualismo latino-americano, procurou-se exacerbar nos artistas escolhidos o caráter político de suas obras, deixando de lado a questão profunda acerca do objeto artístico e da arte em si. É um recorte analítico que empobrece a percepção sobre as obras ao invés de enriquecê-las e que mais uma vez parece ter afetado as percepções posteriores, especialmente no caso de Hélio Oiticica. A recuperação de Oiticica, tanto pelo viés do multiculturalismo quanto pelo viés do conceitualismo global (que não deixam de possuir raízes comuns) é justificada pelo caráter de emancipação que as obras de Hélio realizadas nos anos 1960 teriam em relação à produção realizada na Europa e nos EUA nos anos posteriores.

Vale lembrar que os bólides são produzidos entre 1963 e 1969, quase simultaneamente aos parangolés, realizados entre 1964 e 1969. Ou seja, corresponderiam ao espaço de tempo em que o artista teria passado a incluir o espectador/participador à sua obra, unindo, de maneira antecipatória, arte e vida. A impressão que temos é que essa noção de inovação ancorada seja na ênfase do caráter político da “arte conceitual latino-americana”, seja na questão da participação ativa do espectador, acabou por estimular o maior reconhecimento e valorização dos parangolés em relação aos bólides. Em ambos os casos, exaltava-se o caráter público de seu discurso estético-político, ignorando-se a precariedade da penetração social, cultural e institucional das artes visuais no Brasil de então.

Em segundo lugar, há a óbvia e já conhecida dificuldade que o estabelecimento de cronologias traz para a construção da história da arte, obrigando-a a ser orientada para um fim, fazendo interpretações atravessadas por elementos escolhidos para responder perguntas e resolver questões colocadas pela finalidade. Voltamos, portanto, ao problema de ver Hélio Oiticica como um artista premonitório, assim posicionado por Guy Brett desde os fins dos anos 1960. Novamente Naves aponta que tais finalismos na história da arte dirigem o olhar a uma via de mão única para ver a arte contemporânea, como se só pudessem ser contemporâneas as obras que propusessem a união de arte e vida. Ou ainda como se quanto mais participativa fosse a obra, mais contemporânea ela seria, como se fosse possível e saudável reduzir toda a produção de obras a esse único aspecto. Isto parece ter sido outro fator de maior valorização dos parangolés em relação aos bólides, dado que eles exigiriam participação mais ativa e mais predisposta do

<sup>8</sup> RAMIREZ, Mari Carmen. Táticas para viver da adversidade: o conceitualismo na América latina. In: CAVALCANTI, Ana (org.) *Arte & Ensaios no. 15*, Rio de Janeiro: PPGAV/EBA, UFRJ, 2007. p. 188

espectador – vestir, dançar, movimentar-se –, o que os tornaria, numa leitura rasa e imediatista, mais “participativos”, e por isso, mais contemporâneos.

Finalmente, é necessário afirmar ainda que a recepção dessa leitura crítica internacional no Brasil acabou, em grande parte, por reproduzir esse determinismo histórico “da frente para trás”<sup>9</sup>. O mesmo autor aponta para o fato de que em 1992 uma exposição itinerante foi organizada, no *Witte de With Center for Contemporary Arts* em Rotterdam e seguiu itinerando por diversos outros importantes centros de arte em distintas cidades. Dois anos depois, o curador Nelson Aguilar escolhe Lígia Clark, Hélio Oiticica e Mira Schendel para ocupar as Salas Especiais da XXII Bienal de São Paulo em 1994 e “[...] fazer desses três artistas brasileiros as bússolas capazes de iniciar o público na trajetória da arte contemporânea, ajudando-o a navegar por conta própria, com instrumentos de aferição tão precisos que cada um dos visitantes se torne um crítico de arte à sua maneira”<sup>10</sup>. Assim, se reproduziu a ideia de que determinados aspectos de Oiticica, Clark e Schendel seriam antecipadores e capazes de guiar os passos do entendimento crítico do público. Ao invés de ver nossa arte moderna a partir de valores intrínsecos, próprios a ela e dentro da sua historicidade, acabamos criando uma visão enviesada e informada pelo olhar estrangeiro.

É preciso ainda somar o posicionamento em relação a Oiticica que tende a vê-lo enquanto um artista de natureza vibrante, solto, liberativo e dionisíaco. Esta visão toma uma parte da sua produção como representativa do todo e privilegia os parangolés e, em menor escala, os penetráveis. A ênfase no caráter participativo e a concepção de que a forma de Hélio Oiticica não seria relevante em virtude dessa participação parece ter começado já nas primeiras relações críticas com Guy Brett, que não acredita que o trabalho de Oiticica seja construído sobre relações formais<sup>11</sup>. Este posicionamento em relação a HO que tende a vê-lo enquanto um artista de natureza vibrante, solto, liberativo e dionisíaco é o tom geral acerca dele: “O próprio texto da antologia que reúne seus textos – *Aspiro ao Grande Labirinto*, escritos entre 1954 e 1969 – revela uma visão dionisíaca da arte, onde a pura visualização é substituída pela participação do espectador”<sup>12</sup>. Diversos críticos e pesquisadores, como Michael Asbury (2006), Paula Braga (2007), Paola Jacques (2003) e Waly Salomão (2003) aproximam a poética de Oiticica e sua alusão de que “aspira ao grande labirinto”<sup>13</sup> com Dionísio. “O próprio Dionísio representa o grande Labirinto, mais da ordem da música e da dança que da ordem da arquitetura e do urbanismo”<sup>14</sup>. Tal tendência se tornou a visão vigente mesmo em termos culturais. Os exemplos de apropriações feitas em cima da imagem de um Hélio Oiticica solto e libertador são diversos, e datam já

9 NAVES, op. cit., p. 211

10 AGUILAR, Nelson. A arte fora dos limites. In: *XXII Bienal Internacional de São Paulo – salas especiais*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994. p. 27

11 BRETT, Guy. Experimento Whitechapel I. Londres, 1969 in: MACIEL, Katia (org.) *Brasil experimental: arte / vida (proposições e paradoxos)*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005. (pp. 32-36)

12 AGUILAR, Ibid. p. 24

13 OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p. 26

14 JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga – a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 84

do final da década de 1960, com a apropriação do nome da obra *Tropicália* para o movimento tropicalista. Os vídeos de Ivan Cardoso sobre *Oiticica*<sup>15</sup> fazem um recorte do artista que privilegia os aspectos de libertação da ordem estabelecida, do ode ao uso da droga e da bandidagem. Em termos culturais amplos e mais recentes, a cantora Adriana Calcanhotto gravou em 1999 o disco *Marítimo*, que trazia na capa uma foto dela usando uma capa laranja em alusão aos parangolés. A gravação trazia ainda a canção *Parangolé Pamplona*, onde as ideias de êxtase, delírio, libertação e leveza aparecem. Estes exemplos nos servem para ilustrar como esse caráter de liberação que a obra de Hélio proporcionaria se encontra difundido no imaginário cultural brasileiro.

Questionamos esta tendência de apreciação do artista dionisíaco, por perceber na forma de *Oiticica* contingência e ordenação, além de considerar as tentativas do artista em estabelecer uma linearidade explicativa sobre elas, atitude que contradiz a imagem geral de artista “livre”. Ademais, tal tendência tem suas raízes na mesma ênfase no caráter participativo como antecipador das tendências da arte contemporânea, e se tornou a noção vigente mesmo em termos culturais, sendo também responsável pela valorização dos parangolés e não dos bólides.

---

<sup>15</sup> Os curta-metragens *Dr. Dyonélio* (1978), *HO* (1979), *À Meia-Noite com Glauber Rocha* (1997) e *Helio-grama* (2003).