

Das Invenções à Invenção: um salto sem rede na arte brasileira

Elida Tessler

*“No Brasil há fios soltos  
num campo de possibilidades:  
porque não explorá-los”*

*Hélio Oiticica*

Neste momento, em que insistentemente relemos e recriamos a história do Brasil, temos a oportunidade de tomar nas mãos alguns fios soltos, e com eles tramar novos destinos: invenções?

Os trançados dos índios brasileiros, reunidos e apresentados de modo espetacular, estranhamente alojados em vitrines por vezes recobertas por tecidos translúcidos na recente exposição “Mostra do Redescobrimento” vêm querer dizer algo acerca de nossas origens. Além das peças expostas, alguns filmes apresentados em vídeo reproduziam o ato mesmo da trama, desde a colheita e tratamento das fibras, até os rituais da tecelagem. Os índios relatavam, em meio à música e sons da mata, suas necessidades de crença e transmissão de valores para seus filhos, sempre entrelaçando os fios, fazendo da esteira, da cesta, da rede, do manto o sentido mesmo de sua existência naquele instante. Como sabemos, o trabalho artesanal foi e continua sendo transmitido de uma geração a outra. É um trabalho que precisa de tempo - e que deixa o sujeito muito predisposto à escuta: enquanto fia, enquanto tece, enquanto trança a palha, há uma disponibilidade, invejável nos dias de hoje, para a escuta e para as narrações orais. Sem desvincular o gesto das mãos do movimento das idéias, o pensamento também é, de certa forma, tecido. Nesse sentido, dispondo os fios da urdidura, eis aí a nossa história. Tear, anagrama explícito de arte: Invenções?

À experiência dos índios pode ser associada a prática de muitos artistas contemporâneos, seja no Brasil ou em um panorama internacional mais amplo. O que vale lembrar é que essa aproximação não pode nunca ter caráter reducionista nem explicativo, sob pena de diluir-se em exemplificações banais e vazias. O que deve ficar em evidência, é o engate indispensável entre a necessidade do fazer e suas implicações formais e conceituais, ligada às experiências sensoriais.

Um dos artistas brasileiros que nos remete a pensar acerca do caráter de invenção na arte é Hélio Oiticica (RJ,1937-80). Sua produção já é bastante conhecida, indo desde pinturas no sentido mais convencional até instalações,

performances, happenings ou proposições que convidam o espectador a participar, como elemento fundador mesmo da obra. Oiticica, além de nos fazer pensar no que há de instigante em sua produção plástica, nos oferece também uma série de textos fundamentais para a compreensão do estado atual da arte brasileira. Como não lembrar agora, por exemplo, já passados tantos anos, de seu famoso texto, com sugestivo título “Brasil Diarreia”? Neste escrito de 1973, ele aponta para a necessidade de criação de uma linguagem, assumindo uma posição crítica: *“Derrubar as defesas que nos impedem de ver como é o Brasil no mundo, ou como ele é realmente”*.<sup>1</sup> Hélio Oiticica indica para a realidade brasileira como aquela de um país novo, onde o caráter experimental deveria ser a mola mestra, um privilégio para poucos. Pede que não se olhe demasiadamente para o passado, em busca de uma pureza que nunca existiu, considerando o processo de colonização no Brasil. Como sabemos, nos anos 60/70, houveram muitas reações contra uma cultura estrangeira - e o movimento da Tropicália responsabilizou-se por tratar deste problema com sabedoria, misturando guitarra elétrica com cores tropicais, falando acerca das miscigenações originárias. Contra a denúncia de uma *invasão* da cultura estrangeira à realidade brasileira, Hélio Oiticica propôs abandonar o sentimento de culpa, como se aceitar os *“elementos estranhos, música estranha, hábitos estranhos”* fosse um pecado: *“esse pensamento, de todo inócuo, é o mais paternalista e reacionário atualmente aqui. Uma desculpa para parar, para defender-se - olha-se demais para trás - tem-se saudosismo às pampas - todos agem um pouco como viúvas portuguesas: sempre de luto, carpindo.”* Nesse momento, surge sua famosa proposição-desabafo: *“Chega de luto, no Brasil!”*

Hélio Oiticica comenta em seus diários que, a partir de 1959, sua obra passou a assumir o experimental. É deste ano uma série de pinturas que ele denominou *“Invenções”*, e por esta razão, é por ela que iniciamos nossa reflexão, cujo objetivo é o de tentar reunir as idéias de suas primeiras proposições ao espírito crítico tão agudo de todo o seu programa de trabalho. A multiplicidade de suas experiências ocorreram entre Rio de Janeiro, Londres e Nova Iorque, onde viveu alguns anos, sempre fazendo elos com intelectuais e amigos brasileiros em exílio. Oiticica foi contemporâneo de movimentos artísticos internacionais que provocaram uma mudança de atitude face à arte à partir dos anos 60.

O trabalho de Hélio Oiticica concentra uma série de antinomias como o aberto e o fechado, o dentro e o fora, o acabado e o inacabado, o limite e o infinito, o plano e o volume, a cor e a ausência de cor, a objetividade e a subjetividade que sempre permitem novas leituras, relacionando-as à realidade brasileira. Tendo privilegiado o caráter de experimentação nas suas concepções, o artista abre a possibilidade de participação do público. Desta forma, sua obra não é jamais terminada de uma forma unívoca. Finalmente, o que Hélio Oiticica coloca em questão é a relação entre a arte e a anti-arte, perguntando-se sobre o lugar que ocupa o artista no contexto social em geral e na vida cultural em particular. Suas questões primordiais concentravam-se sobre problemas tais como: O que é um

---

<sup>1</sup> OITICICA, Hélio. “Brasil diarreia”, *Arte em Revista*, n°5, SP, maio 1981, p.43.

artista? O que é uma criação? A vida não poderia ser, ele mesma, considerada uma série de atos criativos? Como e por que mudar o estado atual do sistema de arte?<sup>2</sup>

## **Invenções**

O título “*Invenções*” corresponde a uma série de pinturas monocromáticas que datam de 1959. São placas de eucatex, de 30 cm<sup>2</sup> que deveriam ser instaladas respeitando um pequeno intervalo entre o plano da pintura e a superfície da parede. As placas eram pintadas também em seu verso, o que provocava uma sombra colorida sobre a parede, atrás do quadro. Aqui, Oiticica dá um primeiro passo para chegar a uma outra forma de pintar, isto é, querendo alargar os limites da pintura. O que vem, então, a ser um quadro? Esta é a questão reveladora de um momento de mudanças, que foi chamado, por críticos da época, de um salto radical.

Poderíamos considerar a cor que se instala entre o quadro e a parede como sendo também pintura, uma pintura imaterial? Sabemos que os espaços de intervalo sempre foram muito caros à Oiticica, e por esta razão, colocados em evidência. Basta olharmos para suas pinturas anteriores, os “*Metaesquemas*”. Lá e aqui, nas “*Invenções*”, a pintura parecia querer encontrar o seu lugar: ela passava do interior do quadro para fora, mas ainda sob sua proteção. Foi depois encaminhando-se a outras formas de apresentação, quando quis ganhar todo o espaço da sala de exposição. “*Invenções*” antecederam novas formas de pintura para Hélio Oiticica, denominadas por ele de “*Relevos espaciais*”, “*Bilaterais*”, “*Núcleos*” e “*Ninhos*”.

Vejamos, Oiticica não só inventou outras formas de construção para o seu trabalho como também outras denominações. Houve uma invenção de vocabulário, coerente com seu desejo de transgredir categorias e operações formais de um sistema no qual ele já não mais acreditava. Suas produções receberam nomes tais como, além dos acima citados, “*Bólides*”, “*Parangolés*”, “*Cosmococa*”, “*Topological ready-made*”, “*Penetráveis*”, entre outros. São essas invenções que me fizeram associar intimamente o caráter construtivo de seu trabalho com o estado atual da arte no Brasil, onde no lugar do luto possamos encontrar o otimismo necessário para, com intervenções produtivas, delinear a história com a qual gostaríamos de nos identificar.

Vejamos o que nos disse Oiticica: “*Os últimos quadros que fiz, que eram monocromáticos, que eram quadrados monocromáticos, que a pintura passa por detrás do quadro que fica ligeiramente destacado da parede, e reflete na parede, eu chamei de ‘invenções’. Justamente, chamar de ‘invenções’ era uma espécie*

---

<sup>2</sup> Estas e outras questões encontram amplo espaço de reflexão no livro de Celso Favaretto *A invenção de Hélio Oiticica*, SP, EDUSP, 1992.

*de metalinguagem do quadro. Na realidade, eu parti das ‘invenções’ para a ‘invenção’.*<sup>3</sup>

Ainda para falar das placas, é preciso dizer que, além de serem caracterizadas por uma única cor, esta era sempre quente: vermelho, rosa, amarelo, laranja, ocre, seja em tons puros ou em variações para tons mais claros. Estes monocromáticos eram pintados de forma particular, e a intensidade da cor é realmente impressionante: são várias camadas de pintura, sempre com a mesma cor, muitas vezes com texturas diferentes. Oiticica procurava, em uma estrutura de sobreposição, algo que ele chamava por verticalidade da cor no espaço. A última camada de pintura, a única visível, seria dotada de uma profundidade ímpar, provocada por todas as outras já ali depositadas. É muito diferente, por exemplo, contemplarmos um vermelho pintado sobre fundo branco e outro sobre fundo vermelho, e assim sucessivamente. Não estaríamos aqui prontos a pensar em algo que se refere a nossa própria história? Invenções sobrepostas, monocromáticas, exigindo intervenções/escavações, acreditando que há profundidade onde parece ser raso o terreno?

Há também aqui uma questão de posicionamento no espaço que me parece interessante. Os quadrados monocromáticos de Hélio Oiticica podem ser expostos de maneira diferente a cada vez. Em suas primeiras exposições, o público podia encontrar os quadros em posições não habituais, como por exemplo, no ângulo formado entre a parede e o teto da sala de exposições. Vale aqui o caráter desestabilizador de nossas posturas frente à arte.

A palavra “invenção” percorreu todo o processo de Oiticica que afirmava que o artista é, acima de tudo, um inventor: *“Na realidade só existe invenção, não existe mais aquelas categorias de Ezra Pound, de diluição, mestre, inventor. Eu acho que todos são inventores, senão, não interessa”.*<sup>4</sup> A palavra “Invenção” reaparecerá em títulos de trabalhos seus de 1977, na série *“Magic Squares”*, por exemplo. *“Invenção da cor”* e *“Invenção da luz”* são alguns deles.

### **“Apocalipopótese” e a apresentação de “Parangolés”**

O convite ao prazer e à sensibilização tornaram-se cada vez mais presentes nas proposições de Hélio Oiticica. O caráter de experimentação se fez elemento essencial, tornando secundário o resultado da obra, isto é, importava mais o processo do que o produto final, este sempre desconhecido até o desfecho com a participação do público. Um ambiente era criado, os materiais propostos, e o espectador-participante tornava-se responsável pelo seguimento do trabalho (ou do acontecimento). O objeto, o objeto de arte, deixou de ser a preocupação central do artista - tornou-se apenas um momento de passagem, um instrumento

---

<sup>3</sup> OITICICA, Hélio. In: CARDOSO, Ivan. “A arte penetrável de Hélio Oiticica”, *Folha de São Paulo*, SP, 16/11/85.

<sup>4</sup> idem

de experimentação. Para Hélio Oiticica, esta modificação do estatuto do objeto provocaria uma transformação no comportamento do espectador. O artista esperava deste uma disponibilidade para a experiência, uma liberdade, uma improvisação capaz de conduzir-lhe ao encontro consigo mesmo. A busca daquilo que Hélio Oiticica chamou de *suprasensorial* visava um descondicionamento de cada participante, para que este redescobrisse em si uma capacidade de criar. O *suprasensorial* era constituído de uma série de exercícios de criação, de experiências abertas onde o objeto não era mais do que um pretexto, e onde os cinco sentidos deveriam ser despertados.

Hélio Oiticica concebeu o *suprasensorial* como um “exercício de realidade-total”, e aqui não estamos longe de proposições de artistas tal como Kurt Schwitters, para quem a obra total era uma maneira de relacionar a arte e a vida cotidiana. Vejamos o que nos disse Oiticica sobre esta questão: *“Eu sinto que a vida mesma deve ser a continuação de toda experiência estética, como um todo, e que nada deve ser rejeitado de maneira intelectual; todas as idéias que eu já desenvolvi em torno de uma volta ao mito, desde a formulação do ‘Parangolé’, tornaram-se agora necessárias, urgentes e irreversíveis. Eu sinto que essa idéia se orienta em direção da necessidade de uma nova comunidade baseada sobre afinidades criativas, que não levassem em conta as diferenças intelectuais, culturais, sociais ou individuais, mas alguma coisa que reunisse a experiência à vida real - todos os tipos de experiências que poderiam provocar um novo sentimento de vida e de sociedade - uma maneira de construir um ambiente para a vida mesmo partindo do princípio que cada um possui uma energia criadora”*.<sup>5</sup>

A palavra “Parangolé” é proveniente de uma gíria carioca para dizer, entre outras coisas “conversa fiada”, o que me fez pensar novamente em nossos fios soltos evocados no início desta reflexão. Fios soltos com os quais Oiticica fez costuras diversas. Esta palavra tornou-se o título de um programa de Hélio Oiticica constituído de um conjunto de capas, bandeiras, tendas e estandartes fabricados de diversas maneiras com variados tipos de materiais. Esta proposição, realizada a partir de 1964 correspondia a uma aspiração maior do artista: interação total entre a obra e o público, e por esta via, uma estreita ligação entre a vida e a arte.<sup>6</sup>

Não há dúvidas de que Oiticica propunha algo mais próximo de uma utopia do que de nossa realidade, e hoje nós sabemos o quanto foram importantes suas insistentes manifestações, coerentes com um pensamento inquieto e avesso às regras estabelecidas por um sistema de arte ainda preso aos alicerces de uma

---

<sup>5</sup> Fragmento de uma carta dirigida a Guy Brett, 2/4/1968. Hélio Oiticica, Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris, 1992, p.135

<sup>6</sup> A gíria também servia à pergunta: Qual é o parangolé?, que equivaleria, segundo Waly Salomão, à indagar: “O que é que há?” ou “O que é que está rolando?” ou ainda “Como vão as coisas?”. No dizer de Waly, amigo de Oiticica, “o nome Parangolé sumiu da gíria carioca e fixou residência nos objetos de Hélio Oiticica.”(conf. SALOMÃO, Waly. Hélio Oiticica. RJ, Relume Dumará, 1996, p.28)

colonização cultural. Todo o desenvolvimento do trabalho de Oiticica foi fortemente ligado à situação política brasileira, e se revelava como uma manifestação de revolta. Vejamos algumas das frases inscritas nas capas, que acabaram por tornar-se, de certa forma, palavras de ordem em um momento que exigia de todos uma tomada de posição: “Seja marginal, seja herói”, “Estamos com fome”, “Da adversidade vivemos”, “Incorporo a revolta”, “Estou possuído”, “Matar ou correr”.

Uma das apresentações públicas - *Apocalipopótese* - confirma sua proposição de busca do *suprasensorial*. Mas o que vem a ser *Apocalipopótese*? Este nome foi inventado por Rogério Duarte para denominar uma série de acontecimentos simultâneos, dentro de um projeto que reunia trabalhos de vários artistas que incluíam a participação do público, no conhecido Aterro do Flamengo, ao lado do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

*Apocalipopótese* reuniu, então, vários artistas cujo trabalho visava uma experiência coletiva com a participação do público. É muito importante sublinhar aqui a data deste acontecimento: 18 de agosto de 1968, isto é, ano de enrigecimento da ditadura militar no Brasil. Neste momento, manifestar uma opinião ou uma sensação sobre o estado das coisas era sinônimo de subversão, e por consequência, representava um perigo, algo suscetível de repressão. Vamos lembrar aqui que em 13 de dezembro editava-se o Ato Institucional nº5 no Brasil.

Porém, como disse-nos alguns anos mais tarde Oiticica, em texto que aqui queremos certamente resgatar, o que o Brasil necessita é que tomemos posições críticas. *“É preciso entender que uma posição crítica implica em inevitáveis ambivalências; estar apto a julgar, a julgar-se, optar, criar, é estar aberto às ambivalências, já que valores absolutos tendem a castrar quaisquer dessas liberdades; direi mesmo: pensar em termos absolutos é cair em erro constantemente; - envelhecer fatalmente; conduzir-se a uma posição conservadora (conformismos, paternalismos; etc.); o que não significa que não se deva optar com firmeza: a dificuldade de uma opção forte é sempre a de assumir as ambivalências e destrinchar pedaço por pedaço cada problema. Assumir ambivalências não significa aceitar conformisticamente todo esse estado de coisas; ao contrário, aspira-se então a colocá-lo em questão: eis a questão.”*

A questão, para Oiticica, não seria a de evitar a condição colonialista e sim a de assumir a multiplicidade de elementos culturais que formam o país. Além de assumir, propôs “deglutir” os valores positivos advindos desta condição, escapando à moralismos assinalados por ele como de origem branca, cristã-portuguesa. Surge aqui a contraposição tão assinalada no texto por Oiticica entre uma “prisão de ventre nacional” e um “Brasil-diarréia”. Afinal, o que fazer com tudo o que estamos engolindo desde que assumimos um modelo europeu, desfazendo-nos de preciosas contribuições culturais de índios brasileiros ou

escravos africanos? Nos idos anos 70, quando ouvíamos em rádio e TV o lema: “Brasil, ame-o ou deixe-o”, Oiticica formulou a seguinte idéia: “*A formação brasileira, reconheça-se, é de uma falta de caráter incrível: diarréica; quem quiser construir (ninguém, mais do que eu, ‘ama o Brasil!’) tem que ver isso e dissecar as tripas dessa diarréia - mergulhar na merda.*”.

Vejam agora, em elementos de sua produção, o quanto suas posições foram coerentes em termos de desprendimento de conceitos absolutos. Desfazer-se de um produto pronto, de uma obra acabada, cujo destino fosse o de ser consumido como objeto de valor museológico foi já um grande passo, ou salto sem rede, com muita astúcia e coragem. Contava com a participação do público, aliás, dependia imensamente dela, e também não isolava-se enquanto artista criador. Para a realização de *Apocalipopótese*, vários artistas reuniram-se em torno da proposta. Antônio Manoel, por exemplo, apresentou uma série de caixas que continham elementos como imagens, mensagens, poemas de protesto. As caixas eram fechadas de maneira inviolável, e para abri-las, era necessário um ato, digamos, de violência. Somente a destruição das caixas permitia desvendar seu conteúdo. Por esta razão, Antônio Manuel colocava à disposição do público, martelos ou outras ferramentas. Porém, os participantes também poderiam inventar outras maneiras de abri-las. A ação, em seu conjunto, dava a impressão de uma catarse coletiva.<sup>7</sup> Lygia Pape, outra artista carioca, apresentou um trabalho intitulado “Ovos”: um conjunto de estruturas cúbicas recobertas de papel ou de plástico, permitindo o acolhimento do espectador. Uma vez em seu interior, o espectador-participante só poderia sair se rompesse a fina película que recobria o cubo. Sem dúvida, há aqui uma metáfora acerca do nascimento. Rogério Duarte, por sua vez, apresentou uma espécie de espetáculo com cães amestrados sob a regência de um instrutor. Metáfora da condição mestre-escravo? Estratégia para mostrar até que ponto somos dominados por um outro, vendo nossos gestos dominados e nosso pensamento controlado? Muitos críticos de arte daquela época observaram o aspecto premonitório deste trabalho, pois alguns dias após a realização de *Apocalipopótese* a polícia começou a utilizar cães amestrados para a perseguição política.

Também outros artistas participaram do evento, mas queremos concentrar-nos na proposição de Hélio Oiticica, que convidou seus amigos da Escola de samba da Mangueira para vestir seus *parangolés*. Seria uma experimentação. O artista fabricou as bandeiras, as capas, os estandartes, dando valor à prática artesanal, por aquilo que concentra de prazer na construção. Porém, seus objetos nada são se expostos de maneira convencional. Eles precisam da participação do público para ser o espetáculo. Em manifestações com *parangolés*, sempre haverá os que vestem as capas ou portam as banderiras e outros que ali estarão para assistir, o que não deixa de ser uma forma de participar. A obra é um evento, uma experiência que cria intersecções entre o material concebido pelo artista e o movimento dos corpos, entre as capas e a pele do espectador participante, entre

---

<sup>7</sup> Tive a oportunidade de ver o filme que foi realizado por Raimundo Amado durante a manifestação *Apocalipopótese por ocasião da exposição retrospectiva Hélio Oiticica, em Paris, em 1992.*

aquele que veste a obra (e simultaneamente transforma-se em obra) e aquele que olha. A experiência é o grau necessário de liberdade para chegar a um outro grau de assimilação da obra. O prazer não é somente estético, nem somente visual. A experiência é construída, sugerindo também intersecções entre o objetivo e o subjetivo, entre o emocional e o racional. Mesmo no momento vivo da experiência, quando a música e a dança provocavam vários tipos de sensações, mesmo quando uma desordem aparente parecia dominar a ação, o artista estabelecia uma outra espécie de ordem, e talvez seja esse um dos elementos mais importantes de seu trabalho: Oiticica sempre acreditou no conhecimento construído a partir de experiências sensoriais.

Aqui está a definição, talvez do que venha a ser o *suprasensorial* proposto por ele, como o despertar da consciência do corpo e de uma capacidade de criação, junto com a reflexão. A experiência, mesmo coletiva, permitindo a formação de um pensamento individual. A concepção da obra foi tão estreitamente ligada a conceitos teóricos, que Oiticica manteve sempre a prática da escrita. Mais que manifestos ou diários, mais que esboços ou esquemas, cartas ou matérias para jornais e revistas, seus escritos incorporaram-se a sua atividade como um todo e seguem sendo documentos importantíssimos para a reconstrução da história da arte recente no Brasil.

O *suprasensorial* proposto por Hélio Oiticica nos parece ter sido uma estratégia para escapar à hierarquia do olhar nas artes plásticas. Suas premissas seguiram a mesma direção das proposições do artista americano Allan Kaprow, cujos esforços foram concentrados em tentativas de diluição de fronteiras entre as diferentes categorias de arte. Nos *parangolés*, nós temos, por exemplo, elementos ligados à dança, ao teatro, às artes plásticas e à música. São formas e cores, sons, ervas perfumadas dirigidas ao olfato, materiais diversos para serem percebidos pelo tato. Oiticica cria um espaço onde o olhar possa ser construído de forma distinta, o corpo do espectador estando dentro de uma capa ou de uma tenda, vendo e sendo visto concomitantemente. Dentro da obra, o espectador faz parte dela.

A arte, podendo ser criação de lugares, exigindo a presença do corpo para que ela exista em plenitude, faz com que, por momentos, possamos realmente confundir a experiência estética com os dramas de nossa vida cotidiana. Não seria mesmo através da arte uma maneira de falar da antinomia fundamental entre vida e morte, do tempo que passa enquanto nem o percebemos? A invenção de Hélio Oiticica foi fazer-nos perceber que a grande criação está sempre criando-se, em um *work in progress*, em um jogo onde as regras vão estabelecendo-se no curso da experimentação, formando um sistema próprio de pensamento. *“Não se trata de ficar nas idéias. Não existe idéia separada do objeto, nunca existiu, o que existe é a invenção. Não há mais possibilidade de existir estilo, ou a possibilidade de existir uma forma de expressão unilateral, como a pintura, a escultura, departamentalizada. Só existe o grande mundo da*

*invenção*".<sup>8</sup> Eis aqui o caráter utópico de seu trabalho, que mesmo em nossos dias, neste início de século pleno de ambições, nos faz voltar a uma de suas reivindicações básicas: "*Invenção não se coaduna com imitação: simples, mas é bom lembrar*".<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> OITICICA, Hélio. "Entrevista a Ivan Cardoso", 1979

<sup>9</sup> OITICICA, Hélio. "Experimentar o experimental", Revista Vozes,RJ, n°6, agosto de 1970.