



Celso Favaretto¹

Hélio Oiticica: invenção como instauração

Resumo: A invenção de Oiticica pode ser entendida como instauração. Instaurar não é criar nem produzir; instaurar é processo mobilizador de uma operação que inscreve um mundo. A instauração inscreve uma "formalidade" em que seres, existências e processos adquirem ao mesmo tempo estrutura, extensão e consistência. No programa *in progress* de Oiticica, as proposições desencadeadas em cascata adquirem a solidez de um programa lúcido, coerente e consequente, compondo o que ele denominou "o grande mundo da invenção".

Palavras-chave: invenção; instauração; Hélio Oiticica; Tropicália; vanguarda.

Abstract: The invention of Oiticica can be understood as an establishment. To establish is not to create or to produce; to establish is a process that mobilizes an operation that inscribes a world. The establishment inscribes a "formality" in which beings, existences and processes acquire at the same time structure, extension and consistency. In Oiticica's *in progress* program, cascading propositions acquire the solidity of a lucid, coherent and consequent program, composing what he termed "the great world of invention".

Keywords: invention; establishment; Hélio Oiticica; Tropicália; avant-garde.

¹ Professor livre-docente aposentado, atuando nos programas de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação e no de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP). E-mail: cffavare@usp.br .

A invenção de Oiticica pode ser entendida como instauração². Instaurar não é criar nem produzir; instaurar é processo mobilizador de uma operação que inscreve um mundo. A instauração inscreve uma “formalidade” em que seres, existências e processos adquirem ao mesmo tempo estrutura, extensão e consistência. No programa *in progress* de Oiticica, as proposições desencadeadas em cascata adquirem a solidez de um programa lúcido, coerente e consequente, compondo o que ele denominou “o grande mundo da invenção”.

Alguns procedimentos inscrevem o vulto dessa invenção como uma instauração efetuada por uma potente atividade de pensamento. Materializada em obras, textos, escritos, cartas e intervenções, que atravessam de ponta a ponta o seu percurso, essa atividade de instauração pode ser entendida a partir de três princípios que permitem especificar aspectos dessa invenção, dessa singular imagem de pensamento. Primeiramente, uma ideia, arriscada, a respeito da existência de uma espécie de lógica imanente à formulação das proposições e implícita na passagem de uma proposição a outra. Em seguida, uma atenção especial a uma espécie de anamnese do moderno que teria se constituído como um processo similar ao da elaboração psicanalítica – a *Durcharbeitung* freudiana –, que foi se adensando pela associação de suas ideias e proposições artísticas com ideias e obras de artistas referidos no seu particular recorte na tradição construtivista. Também, uma outra anamnese: aquela efetuada sobre os desenvolvimentos do seu próprio trabalho em um momento preciso da sua trajetória, na virada dos anos 60 para os 70 ao indicar uma nova abertura do seu trabalho. Finalmente, trata-se aqui de assinalar na sua abordagem da produção artística e cultural brasileira a importância estratégica do uso crítico da *ambivalência*, entendida como “conceito-valor” e uma técnica na efetuação de sua crítica estética e política da arte e da cultura brasileiras. A ambivalência é tratada como procedimento crítico que permitia a Oiticica interferir na vanguarda brasileira, especialmente nos modos cristalizados no sistema da arte de enfrentar o heteróclito cultural segundo a visada da multiplicidade propugnada por Oiticica, junto a outros artistas – especialmente aos tropicalistas – que se associavam ao valioso trabalho de transformação e descolonização da arte, da cultura, da política naquele tempo de promessas.

O que está sendo tomado livremente como uma espécie de “lógica” imanente ao programa, refere-se à necessidade que se detecta na sequência das proposições:

² Para a ideia de instauração, de Étienne Souriau, seguimos a exposição de David Lapoujade em *As existências mínimas*. Trad. Hortência Santos Lencastre. São Paulo: n-1 edições, 2017, p. 81 e ss.

uma *necessidade precisa*, que comandou o desígnio de estender e de ampliar a pintura, soltando-a no espaço e uma particular configuração do deslocamento das práticas de arte, da própria ideia de arte, em desenvolvimento em toda parte, tendo em vista outra coisa para além das circunscrições estabelecidas, inclusive aquelas das vanguardas. Essa necessidade poderia dar a ideia de que a passagem de uma posição a outra no que apareceu para ele como um programa *in progress* poderia ser pensada como um movimento sujeito a uma espécie de lógica que teria comandado a sequência de proposições – como que por efeito inusitado de uma *quase causalidade* em que uma posição do processo incitava a necessidade de pedir uma outra, definindo um impulso em que cada posição não era determinada a priori mas, paradoxalmente, tendia para uma finalidade: a transformação radical da ideia e das práticas de arte.

Contudo, o programa de Oiticica não foi se fazendo guiado por intencionalidade nem por uma necessidade de fundamentação, pois esta suporia uma “fonte preexistente” às inovações. Antes, como programa de “uma nova fundação objetiva da arte”, o programa é efeito do pensamento efetuado pelas proposições – “imanência do pensamento na matéria do sensível”, no dizer de Jacques Rancière. Havia, sem dúvida, essa espécie de finalidade, no sentido de que o que ia surgindo era efeito de necessidade interna, mobilização do seu pensamento da arte; mas simultaneamente finalidade com fim, se lembramos o que ele declarou insistentemente nos últimos anos de Nova York e várias vezes depois de sua volta ao Brasil: que já no *Eden* “tinha chegado ao limite de tudo”, e que este tudo – a transfiguração da arte que promovera – era apenas um prelúdio da invenção do novo que havia de vir e que já estava vindo, desde então.

Como se sabe, a sua invenção, isto é, a sua modalidade específica de materialização das transformações a que tendia, provém de um impulso de pensamento localizado na série das produções construtivistas segundo uma eleição particular desses desenvolvimentos – nas suas palavras, um impulso voltado para a realização das “possibilidades ainda não exploradas dentro desse desenvolvimento” – compondo o vulto de uma atividade crítica que problematizava a situação brasileira e internacional da arte e se desenvolvia como versão da produção contemporânea que explorava a provisoriedade do estético, ressignificava a criação coletiva, a marginalidade do artista e o político da arte. A tendência básica do programa é a transformação da arte em outra coisa; em “exercícios para um comportamento”, operados pela participação. Desrealizados, os comportamentos libertam as possibilidades reprimidas; afrouxam a individualidade, confundem as expectativas: manifestam poder de transgressão. Esse modo de atuação rompeu com as propostas

de resistência em desenvolvimento no país: desacreditando dos projetos de longo alcance, de concepções históricas feitas de regularidades, apontava para práticas alternativas, afirmando o poder de transgressão do intransitivo.

Assim, a pulsão que desde o início esteve presente no percurso de Hélio Oiticica pode ser evidenciada no singular modo com que operou a sua intervenção na linha construtiva da arte moderna: não propriamente uma ruptura com o passado, mas uma nova relação com o passado, segundo a sua visada, que apontava a direção do que pretendia: um estado da arte sem obra, um além da arte. O retorno a obras modernas era motivado pela vontade de “movê-las, retirar-lhes o caráter de origem, de princípio, colocando-as no estado de pura contingência” próprias para configurar outras imagens, se possíveis ou ainda necessárias. Efetuar uma operação que funcionava como uma terapia das imagens de modo a abrir o possível, na série construtivista a que se referia: eis aí um dos aspectos da sua invenção. É assim que se pode entender a sua operação dos *metaesquemas ao ambiental*, como efeito daquela elaboração a que me referi, efetuada na linha construtiva da arte moderna – um trabalho de perlaboração de rastros, resíduos, esquecimentos e recalques do trabalho moderno.

Assim, no percurso de Oiticica reconhece-se um impulso visionário de transvaloração da arte, efetivado como um programa aberto, desencadeado pelo projeto de transformar a pintura em estrutura ambiental e depois em um além dela. Operando deslocamentos, subordinando as rupturas à continuidade, o programa avança negando e incorporando proposições que operam passagens e signos de transformabilidade com vistas à *ordem ambiental*, com que a relação entre construtividade e vivência reconceitua a arte ao ressignificar a participação. Esse peculiar “sentido de construção” desliga as propostas de simples renovação do espaço plástico; exige mudança dos meios e da concepção de arte: operação que instaura uma poética de envolvimento e desenvolvimento transespacial, experiência que visa a “eliminar toda relação de representação e conceituação que porventura haja carregado em si a arte”³.

Esse deslocamento, da arte e do artista, aponta para uma nova inscrição do estético: a arte como intervenção cultural. Seu campo de ação não é o sistema da arte, mas a atividade coletiva que intercepta subjetividade e significação social – processo que exige a justaposição de procedimentos conceituais e estratégias de

³ OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. (Org. Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Waly Salomão). Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 53.

sensibilização dos protagonistas, além de visão crítica na identificação de práticas culturais com poder de transgressão.

Tratando em 1968 do que chamou de *problema do objeto* na arte brasileira – e rejeitando uma tendência que se manifestava na arte brasileira daquele momento, de considerar “o objeto como uma nova categoria” que viria substituir “as antigas de pintura e escultura” –, Oiticica entendia estrategicamente a passagem pelo objeto: como necessária para a emergência de “novas estruturas para além daquelas de representação”. Nisto, no “giro dialético” em relação às transformações estruturais em curso na produção artística brasileira, propugnava o deslocamento da ênfase no objeto-obra para a *ação no ambiente* – de modo que a ênfase no comportamento leva à “descoberta do mundo, do homem ético, social, político, enfim da vida como perpétua manifestação criadora”⁴.

A proposição das “novas estruturas para além daquelas de representação”, como as de *Tropicália* e do *Eden*, indiciariam “o fim das artes”, ou pelo menos “o fim das artes chamadas plásticas”, como um programa que, embora no início, era “irreversível”. Tal programa, configurado com os *bólides* foi por ele considerado como etapa preparatória, mas necessária, desse processo “irreversível” que irrompia. Nas suas palavras: “PRELÚDIO àquilo que há de vir e que já começa a surgir a partir desse ano (1978) na minha ‘obra’: ao que antes chamei de OVO há de seguir O NOVO – e já era tempo!”⁵.

Em Nova York Oiticica estendeu as proposições do ambiental efetivadas no *Eden* buscando uma nova síntese das experiências ligadas ao comportamento, encaminhando-se cada vez mais para o seu “programa pra vida”, para o ultrapassamento da arte. Desintegrada a pintura e encerrados os imperativos vanguardistas, Oiticica vive o puro “estado de invenção”; propõe e assume o *experimental* como exercício pleno da liberdade, “um ato cujo resultado é desconhecido”⁶. Pode-se assim entender os seus escritos e projetos de Nova Iorque como o de uma atitude tática e reflexiva: sintomática do “novo” que estava vindo como um depois da arte.

Assim, as atividades desenvolvidas a partir da estadia em Londres, em Nova York e em seus últimos anos no Brasil, configuraram um trabalho, que vinha sendo feito continuamente nos escritos e projetos, que pode ser proposto como uma segunda anamnese efetuada sobre o seu próprio trabalho – dessa vez anamnese do

⁴ OITICICA, Hélio. In: *Revista GAM*, no.15, fevereiro de 1968, Rio de Janeiro.

⁵ Hélio Oiticica, texto em: PECCININI, Daisy (org.). *Objeto na arte: brasil anos 60*. São Paulo: FAAP, 1978, p. 189-190.

⁶ OITICICA, Hélio, “Experimentar o experimental”. In: *Navilouca*. Rio de Janeiro, Gernasa, 1974.

percurso que ele considerou como sendo um prelúdio ao que haveria de vir. Esse processo de reelaboração parece que é claro, com a reativação das proposições fundantes do seu programa, reelaborados segundo as novas condições, as novas experiências, propiciadas pela imersão em uma nova situação cultural, em Londres, nos USA e no Brasil. Insistia, contudo, em suas declarações que não se tratava absolutamente de simples retomada das proposições anteriores, especialmente do que estava implícito na concepção dos *bólides*. Dizia: “não é retomada de coisa alguma, porque só agora estou começando. Tudo o que fiz antes, considero um prólogo”⁷. O estado de invenção em que se reconhecia é o reencontro com o estado nascente das experiências modernas. Livre do “drama da procura”, como declarou, os signos inscritos são agora incluídos em nova disposição. Começar tudo de novo implica, não repetir ou retomar, mas reativar, por efeito da reelaboração. Exatamente porque para Oiticica não há origem, aqui está o segredo da sua ideia de invenção como instauração.

O destaque reiterado aos *bólides* é muito significativo, pois para ele concentravam e prefiguravam as possibilidades dos desenvolvimentos, de modo que a permanência dessa proposição na sua atitude, significava a contínua reinstauração dos pressupostos, abrindo-os para outras possibilidades, sempre indeterminadas. Não se pode dizer para onde se encaminhavam esses lances de Oiticica. Parece que a reativação das proposições fundantes indicava o impulso de se exceder em direção a uma outra posição, impresentificável: um além da arte.

Pode-se arriscar entender o trabalho de Oiticica – de anamnese do moderno e de seu próprio percurso –, como abertura ao contemporâneo lembrando algumas ideias de Ronaldo Brito: ao pensar a passagem do moderno ao contemporâneo considera que o lugar da arte contemporânea é “apenas e radicalmente o reflexivo” e que o “seu material é (...) a reflexão produtiva sobre a história ainda viva, pulsante, da obra moderna”, fixando o trabalho contemporâneo nos tensionamentos, nas torções, evidenciadas pela “reflexão sobre a negatividade desse material [moderno]”⁸.

É a partir dessas ideias – considerando a sua afirmação de que tinha chegado ao “limite de tudo” no *Eden*; isto é, a realização do que julgava necessário na elaboração dos problemas modernos que elegera, e tendo em vista o que dizia estar vindo a partir da reavaliação efetivada naquela totalização nas experiências de Nova York e dos últimos anos no Brasil – que se pode estabelecer a associação da sua atividade com as nascentes proposições e debates sobre um depois da arte moderna,

⁷ Entrevista a Cleusa Maria. *Jornal do Brasil*, 08/03/1978.

⁸ BRITO, Ronaldo. “O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo)”, p. 8.

sobre a chamada condição pós-moderna – propostas e discussões problematizadas em diversas direções teóricas, e que logo se encaminharam para tentativas de caracterização do que poderia ser o contemporâneo, especialmente nas artes.

Quanto à importância da *ambivalência* na sua crítica ao contexto artístico e cultural brasileiros, basta constatar-se a radicalidade da sua posição ético-estética, em dois textos do final dos 60: “A trama da terra que treme – a posição de vanguarda do grupo baiano”(1968) e “Brasil diarreia” (1969). Neles, se observa como inconformismo estético e inconformismo social fundem-se no programa. Situando-se no horizonte de uma objetividade imaginativa, que se interessa, não pelos simbolismos da arte, mas pela função simbólica das atividades, cuja densidade teórica está exatamente na suplantação da pura imaginação pessoal, em favor de um imaginativo coletivo, Oiticica propõe uma mudança de tática no que concerne aos modos de os artistas se manifestarem politicamente: evidenciar as ambiguidades do processo em curso na vanguarda brasileira, e reexaminar os pressupostos nela subentendidos. Exemplo dessa posição ético-estética é a maneira com que Oiticica integrou algumas práticas populares em sua experimentação (o samba, a arquitetura, as vivências da Mangueira). O interesse de Oiticica pela Mangueira não implica recurso à valorização, dada naquele momento, à “cultura popular”, com ênfase em “raízes populares”; ultrapassa o mero interesse por mitos, valores e formas de expressão das vivências populares. É um interesse pelos aspectos “construtivos” das habitações, das vivências coletivas, abertas à invenção contínua de formas, lugares e comportamentos, em que encontrou a imagem de uma atividade em que “a preocupação estrutural se dissolve no desinteresse das estruturas, que se tornam receptáculos abertos às significações”⁹.

Neste movimento, é que interfere no âmbito das posições artísticas, culturais e políticas daquele tempo, definindo uma distinta posição ético-estética sobre a “realidade brasileira”. Lembre-se, quanto ao seu empenho em interferir, da apropriação que fez da declaração de Yoko Ono: “*Criar não é a tarefa do artista. Sua tarefa é a de mudar o valor das coisas*”. No texto “Brasil diarreia”, diz: “No Brasil (...) uma *posição crítica universal permanente e o experimental* são elementos construtivos” visando à “transformação radical no campo dos conceitos-valores vigentes: é algo que propõe transformações no comportamento-contexto, que deglute e dissolve a convivência”, essa doença tipicamente brasileira, misto de conservação, diluição e culpabilidade, que concentra os “hábitos inerentes à sociedade brasileira”: cinismo,

⁹ OITICICA, Hélio. “As possibilidades do Crelazer”. Op. cit., p. 114.

hipocrisia e ignorância¹⁰. Essa “posição crítica universal permanente” possibilitou-lhe interferir na vanguarda brasileira.

O “caráter revolucionário” da sua posição provém da atitude de desestabilização tanto do experimentalismo quanto das interpretações culturais hegemônicas. Ao insistir na “urgência da colocação de valores num contexto universal”, para “superar uma condição provinciana estagnatória”¹¹, rompia com os debates que monopolizavam as práticas artísticas e culturais, radicalizando-os. Com *Tropicália* (o projeto e a teorização), Oiticica participou ativamente de um dos momentos mais críticos e criativos da cultura brasileira, juntando-se a outras manifestações igualmente significativas do cinema, do teatro, da literatura e da música popular. Essas produções evidenciaram o conflito das interpretações do Brasil sem apresentar um projeto definido de superação dos antagonismos; expuseram a indeterminação da história e das linguagens, devorando-as; ressituararam os mitos da cultura urbano-industrial, misturando elementos arcaicos e modernos, explícitos ou recalçados, ressaltando os limites das polarizações ideológicas no debate cultural em curso. No texto “A trama da terra que treme” destacou o “sentido de vanguarda do grupo baiano” atribuindo-lhe “caráter revolucionário” e identificando aquela produção de música popular às propostas e à linguagem de seu programa ambiental. Para ele, ambas as “tropicálias” articularam o experimentalismo construtivista e o comportamental; nelas a participação e a renovação dos comportamentos são constitutivos da produção, e a crítica é efeito da abertura estrutural – exatamente como nas suas manifestações ambientais, de modo que “o caráter revolucionário implícito nas criações e nas posições do grupo baiano”¹² deve-se à não distinção entre experimentalismo e crítica da cultura; na ausência de privilégios entre posições discrepantes quando se trata de “constatar um estado geral cultural”. Ambas as produções originam conjuntos heteróclitos, em que processos artísticos e culturais diversos são justapostos e efeito da devoração, reduzidos a signos que agenciam ambivalência crítica, exploram a indeterminação do sentido. Um procedimento que diferia das posições estéticas e ideológicas polarizadoras na interpretação da “realidade brasileira”, para enfrentar o que Oiticica denominou “brasil diarreia” e Décio Pignatari e depois Gilberto Gil e Torquato Neto, “geleia geral brasileira”.

¹⁰ OITICICA, Hélio. “Brasil diarreia”. In: GULLAR, Ferreira (org.). *Arte brasileira hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973, pp. 147-9.

¹¹ Idem, ibidem, pp. 148-9.

¹² OITICICA, Hélio. “A trama da terra que treme. O sentido de vanguarda do grupo baiano”. In: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 24/11/1968.

É preciso entender que uma *posição crítica* implica inevitáveis ambivalências [pois] pensar em termos absolutos é cair em erro constantemente (...): a dificuldade de uma opção forte é sempre de assumir as ambivalências e destrinchar pedaço por pedaço cada problema (...), entender e assumir todo esse fenômeno, que nada deva excluir dessa “posta em questão”: a multivalência dos elementos “culturais” imediatos (...) [que] devem ser colocados universalmente (...): anular a condição colonialista é assumir e deglutir os valores positivos dados por essa condição e não evitá-los como se fossem uma miragem (...) assumir e deglutir a superficialidade e a mobilidade dessa “cultura”, é dar um passo bem grande – construir – ao contrário de uma posição conformista, que se baseia sempre em valores gerais absolutos: essa posição construtiva surge de uma ambivalência crítica. (...) 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 (...).¹³

Entende-se assim o que diz em “Experimentar o experimental” ao se referir à relação entre vanguarda e o consumo, cruciais nas discussões e polarizações daquela época diz que “fugir ao consumo” não é “uma posição objetiva (...) mais certo é sem dúvida *consumir o consumo* como parte dessa linguagem”. Proposição polêmica, que esteve na base, por exemplo, de críticas acerbas aos tropicalistas. A frase de Oiticica indicava a relação tensa entre vanguarda e comunicação, vanguarda e mercado, não uma composição oportunista e conformista, como foi acentuado em certas posições críticas. Tratava-se, no jogo com as ambivalências, de por em destaque o descentramento das questões e linguagens que emperravam os debates críticos sobre as relações entre arte e política, forçando uma reavaliação dos fracassos ou das inadequações dos projetos e estratégias culturais hegemônicos.

Uma reavaliação dos efeitos e da eficácia política das ações implicava inevitavelmente o questionamento dos modos de expressão artística e do papel sócio-histórico da arte, procedimento exemplar da atividade de Hélio Oiticica¹⁴.

¹³ OITICICA, Hélio. “Brasil diarréia”, op. cit., p. 150-151.

¹⁴ Não poderia deixar de acentuar nesta homenagem a Olgária que ela fez a primeira resenha do meu livro *Tropicália: alegoria alegria* logo que publicado pela Editora Kairós no início de 1979, e que também dela é a apresentação da nova edição da Ateliê Editorial em 1996.

Bibliografia

- BRITO, Ronaldo. "O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo)". In: <
<http://www.casaruibarbosa.gov.br/arquivos/file/O%20moderno%20e%20o%20contemporaneo%20ronaldo%20brito.pdf> > [acessado em 01/10/2018].
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria alegria*. (Apresenta o de Olgária Matos) São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.
- LAPOUJADE, David. *As existências mínimas*. Trad. Hortência Santos Lencastre. São Paulo: n-1 edi oes, 2017.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. (Org. Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Waly Salomão). Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- _____. In: *Revista GAM*, no.15, fevereiro de 1968, Rio de Janeiro.
- _____. "Experimentar o experimental". In: *Navilouca*. Rio de Janeiro: Gernasa, 1974.
- _____. "Entrevista a Cleusa Maria". In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 08/03/1978.
- _____. "Brasil diarréia". In: GULLAR, Ferreira (org.). *Arte brasileira hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.
- _____. "A trama que treme, o sentido de vanguarda do grupo baiano". In: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 24/11/1968.
- PECCININI, DAISY (org.). *Objeto na arte: brasil anos 60*. São Paulo: FAAP, 1978.

Recebido em 06.10.2018.

Aceito para publica o em 20.10.2018.

  2018 Celso Favaretto. Esse documento   distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribui o-NãoComercial 4.0 Internacional (http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR).