



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA  
LINHA DE PESQUISA: TECNOLOGIAS DA COMUNICAÇÃO E ESTÉTICAS

Beatriz Morgado de Queiroz

# **Hélio Oiticica e o não cinema**

RIO DE JANEIRO  
2012

Beatriz Morgado de Queiroz

# Hélio Oiticica e o não cinema

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura (Tecnologias da Comunicação e Estética); Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Prof. Dr<sup>a</sup>. Katia Maciel

RIO DE JANEIRO  
2012

Q3

Queiroz, Beatriz Morgado de  
Hélio Oiticica e o não cinema / Beatriz Morgado de Queiroz.  
Rio de Janeiro: UFRJ, 2012.  
184 f.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Katia Maciel.

Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Universidade  
Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2012.

1. Cinema. 2. Hélio Oiticica, 1937-1980. 3. Quasi-cinema. 4.  
Não-narração. 5. Momentos-frame I. Maciel, Katia. II. Universidade  
Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação. III. Título.

CDD: 302.234

Beatriz Morgado de Queiroz

# Hélio Oiticica e o não cinema

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura (Tecnologias da Comunicação e Estética) da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Aprovada pela Comissão Organizadora abaixo assinada.

Banca Examinadora:

---

Dr<sup>a</sup>. Katia Maciel, PPGCOM ECO UFRJ

---

Dr. Antônio Fatorelli, ECO UFRJ

---

Dr. Ricardo Basbaum, PPGARTES UERJ

Rio de Janeiro, 02 de abril de 2012.

Para DANIEL JORGE.

O outro

só quero  
o que não  
o que nunca  
o inviável  
o impossível  
não quero  
o que já  
o que foi  
o vencido  
o plausível  
só quero  
o que ainda  
o que atença  
o impraticável  
o incrível  
não quero  
o que sim  
o que sempre  
o sabido  
o cabível  
eu quero  
o outro

Chacal

## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Katia Maciel, que conduziu minha escrita como exercício de liberdade.

Os integrantes da banca examinadora: Antonio Fatorelli, que ensina cuidando e Ricardo Basbaum, artista-professor que me abrigou em sua 'casa', na UERJ.

Aos professores que fizeram a diferença durante o percurso do mestrado: Henrique Antoun pelo carinho e aprendizado; Ivana Bentes pela inspiradora vitalidade; Márcio Tavares d'Amaral pela sabedoria e entusiasmo; André Parente pela simplicidade; Fernanda Bruno pelo comprometimento; e Giuseppe Cocco pela dedicação.

Ao Fernando Gonçalves, meu mestre emancipado desde 2003.

Ao Renato Rodrigues da Silva que com paixão introduziu-me nas poéticas de HO e LC.

Ao Ícaro VITAL que acreditou em mim antes de mim mesma.

Aos amigos descobertos durante o processo: Luciana, pelo carinho, sensibilidade e amizade; Jane e Bruno, pela amizade, poesia e loucura compartilhadas; Flávia, pelas aventuras e conversas filosóficas. E também aos queridos Elane, Mariana, Rúbia, Milena, Nina, Marcelo, Inês e Marina. Aos amigos do Grupo de Pesquisa, que conjugam prazer e aprendizagem: Ramon, Paula, Dani, Ana e Talhita. Aos artistas-etc do mestrado em ARTES da UERJ que me receberam com muito carinho.

Ao Projeto HO que disponibilizou o acervo digitalizado de Hélio Oiticica no qual se baseia esta pesquisa, além das filmagens feitas pelo artista. Especialmente à Ariane Figueiredo, César Oiticica Filho e Vinícius Nascimento.

À minha família que almoça junto quase todo dia. À minha vovó Glória, pelo amor incomensurável e dedicação incansável. À minha mãe e ao meu pai, pelo amor, cuidado, carinho e adversi-serenidade. Aos meus irmãos que me dão tanto orgulho: Sylvia, pela poesia e horas em claro; Mariana, pelo Daniel Jorge; Júlia, pesquisadora aos 15; Filipe, *chef* de cozinha e guitarrista aos 14; Rafael, flamenguista e 1º lugar na olimpíada de matemática, aos 9. À Tiartista Paula pelas ideias mirabolantes. Ao meu avô Paulo e à minha bisavó Djudjiu.

Aos mui amigos: Diogo Vieira, amizade-abrigo; os taurinos João Pacca - O Cara e Deby - A Cilindrada; Rafinha lesk top; e, Aninha Transborda.

À todos os amigos que colaboraram para a pesquisa e compreenderam o meu desaparecimento durante a escrita desta dissertação.

À poderosa Suely pelo exercício de transformação em seu cubo mágico.

Ao São Jorge Guerreiro.

Ao carnaval santo-baixado.

Ao google-instrumento e à internet livre.

À Biblioteca da Maison de France, que tem sala de estudos com vista para Baía de Guanabara.

Aos funcionários da secretaria do PPGCOM ECO: Jorgina, Marlene e Tiago.

À CAPES, pela indispensável bolsa de estudos.



*O desinteresse não tem valor nem no céu nem na terra; todos os grandes problemas exigem um grande amor e só espíritos rigorosos, claros e seguros, somente os espíritos sólidos, são capazes de tal. Uma coisa é um pensador tomar pessoalmente posição frente aos seus problemas para encontrar neles o seu destino, o seu infortúnio e também a sua maior felicidade, outra é aproximar-se desses problemas de modo impessoal, isto é, abordá-los e atingi-los só com fria curiosidade. Neste último caso, nada pode resultar, já que uma coisa é certa: é que os grandes problemas, mesmo admitindo que se deixem alcançar, não se deixam apreender pelos débeis e pelos seres de sangue de rã.*

Friedrich Nietzsche

**DIREITO DE SER TRADUZIDO, REPRODUZIDO  
E DEFORMADO EM TODAS AS LÍNGUAS**  
Rio de Janeiro – 2012

## RESUMO

QUEIROZ, Beatriz Morgado. Hélio Oiticica e o não cinema. 2012. 184f. Dissertação (Mestrado em Tecnologias da Comunicação e Estética) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

O presente trabalho investiga contribuições do artista brasileiro Hélio Oiticica (1937-1980) ao campo do cinema. Apoiados na abordagem da “hermenêutica do artista” de Ricardo Basbaum para pensar Oiticica como autor de sua própria vida-obra, os textos desse artista serão compreendidos como efeito e o veículo dessa construção de si. Cientes de que a trajetória do “artista” pautou-se pela recusa da noção clássica de autoria em arte, indagaremos como ele se inventa como um propositor do campo do cinema e da fotografia por meio da negação destas categorias. Para tanto, nos debruçaremos sobre os conceitos “nãonarração” e “momentos-frame”, formulados e experimentados pelo próprio, a fim de pesquisar de que forma ele transforma cinema e fotografia em instrumentos experimentais abertos à invenção, recusando o código narrativo e a ilusão criada pelo movimento dentro da tradição cinema.

**Palavras-chave:** Hélio Oiticica, *Quasi-cinema*, *Nãonarração*, *Momentos-frame*

## ABSTRACT

This research investigates contributions of the Brazilian artist Hélio Oiticica (1937-1980) for the field of film studies. Supported by the concept "hermeneutics of the artist" formulated by Ricardo Basbaum, Oiticica is investigated as the author of his own life-work. His writings and notes will be understood as effect and instrument of his self construction. Aware that his trajectory was marked by the refusal of the classical notion of authorship in art, this work investigates how he invents himself as a proponent of cinema and photography through the negation of these categories. To this end, it will focus in the concepts "nonnarration" and "moments-frame", formulated and experienced by the artist, in order to study how Oiticica turned movies and photography into experimental instruments open to invention, refusing the narrative code and the illusion created by movement within the tradition of cinema.

**Keywords:** Hélio Oiticica, *Quasi-cinema*, *Nonnarration*, *Moments-frame*

## SUMÁRIO

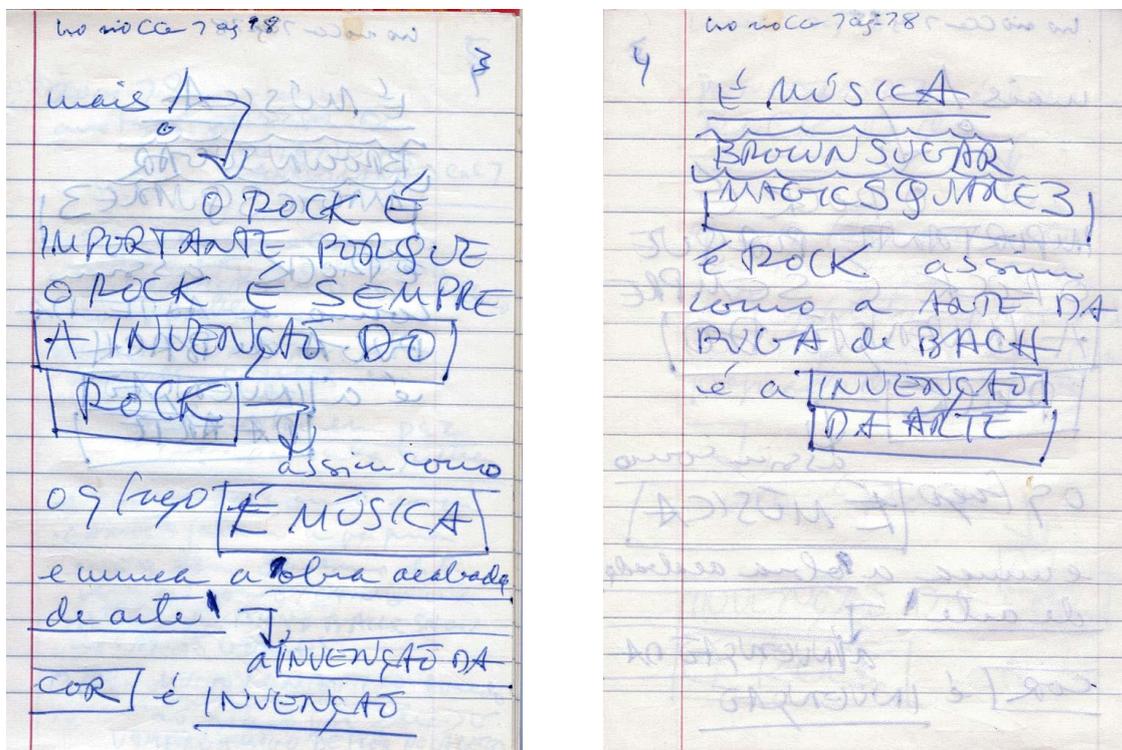
PRELÚDIO .....	12
<b>BLOCO I: NEGAR QUAL CINEMA?</b>	
1.1 Anotações sobre a multiplicidade do pensar-fazer cinema .....	21
1.2 <i>Devir não narrativo</i> .....	24
1.2.1 Anseio por um cinema ‘além da arte’ .....	24
1.2.2 A experiência-cinema.....	31
1.2.3 Imagem-improviso .....	33
1.2.4 Colagem-cinema .....	37
1.2.5 Cinema Subterrânea .....	40
1.2.6 Cinema sem fim .....	45
1.2.7 Escrever não narrar.....	46
<b>BLOCO II: CINEMA-CONCREÇÃO</b>	
2.1 Experimentar o (cinema) experimental .....	53
2.1.1 SUPER 8: ao alcance do olho e da mão .....	58
2.1.2 INFORMATION .....	60
2.1.3 BABYLONESTS SUPER 8 .....	64
2.1.4 BABYLON COMO SITUAÇÃO .....	80
2.1.5 DESCOBERTA DA <i>NÃONARRAÇÃO</i> .....	84
2.1.6 LIMITE NÃO LIMITE .....	92
<b>BLOCO III – NÃO FOTOGRAFIA DE ARTE</b>	
3.1 MOMENTOS-FRAME: a fragmentação do cinetismo .....	100
3.1.1 Programa <i>in progress</i> : CC6 à CC9 .....	113
3.2 FOTOGRAFIA COMO INSTRUMENTO .....	127
3.2.1 JOF-HO: a fotografia no campo ampliado do experimental .....	130
3.2.2 PSYCHOPHOTOS .....	133
3.2.3 FOTO-REPERTÓRIO .....	138
3.2.4 FOTO-PÔSTER-PROPOSIÇÃO .....	143
3.2.4.1 Parangolé – Síntese .....	147
3.2.4.2 Romero-Foto: corpo-mídia: a imagem que não representa .....	149
CONSEQUÊNCIAS .....	161
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	170
Revisão da “Filmografia (?)” de Oiticica e outras relações com o cinema e a fotografia .....	175
ANEXOS .....	181

## Prelúdio

“Só existe o grande mundo da invenção”  
Hélio Oiticica, 1979

### i

Hélio Oiticica gostava de dizer: “o q faço é música”<sup>1</sup>. Não por acaso, em seus últimos anos de vida, no final da década de 70, dizia insistentemente que tudo o que havia feito era apenas um prelúdio ao que estava por vir, um “prelúdio ao novo”. Curiosamente, prelúdio, termo que vem da música para qualificar, tradicionalmente, qualquer tipo musical que antecede às obras principais, sem forma definida, também foi usado pelo compositor Johann Sebastian Bach, para a introdução de uma fuga.



Páginas do caderno de anotações NTBK 1/78 de Hélio Oiticica. AHO 0118.78.

<sup>1</sup> “O q faço é música este penetrável é o meu ROCK do dia → não é o q faço ou este PENETRÁVEL tenha o “espírito do ROCK” ou seja musical (impregnado de \_\_ etc) → ele é ROCK → A invenção da cor é rock e tem mais! → o ROCK É IMPORTANTE PORQUE O ROCK É SEMPRE A INVENÇÃO DO ROCK → assim como o q faço É MÚSICA e nunca a obra acabada de arte! → a INVENÇÃO DA COR é INVENÇÃO É MÚSICA BROWN SUGAR MAGIC SQUARE 3 é ROCK assim como a ARTE DA FUGA de BACH é a INVENÇÃO DA ARTE” Oiticica, Hélio. Disponível em Arquivo HO, documento n° 0118.78 (AHO 0118.78). – Cf. Figura 1.

Seguindo pesquisadores anteriores de Hélio Oiticica, como Paula Braga (2007), nos referiremos ao Arquivo HO pela sigla AHO, seguida do número do documento. O Arquivo HO desenvolvido pelo Projeto HO contém quase 8.000 documentos, incluindo fac-símiles dos manuscritos de Oiticica, recentemente compilados no Catálogo Raisonné disponibilizado em dvd a pesquisadores. Já ao arquivo online disponibilizado no site do Programa Helio Oiticica ([http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/dsp\\_home.cfm](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/dsp_home.cfm)), faremos referência como PHO, seguido do número de tomo. A numeração dos manuscritos é a mesma nos dois arquivos digitalizados, com raras exceções.

No caso de Oiticica, nos parece que muitos dos seus trabalhos planejados e experimentados durante toda a década de 70, grande parte não concretizada ou apresentada publicamente em vida, anunciavam possibilidades de fuga, ou seja, linhas de transformação de seu pensamento (Deleuze<sup>2</sup>). Certamente um desses pontos de fuga que podemos vislumbrar foi a produção de Oiticica na fronteira entre cinema, fotografia, arte e literatura. Em seus ninhos *babylonests*, como chamou a estrutura que construiu para viver em seu *loft* em Nova Iorque, lançou seu “*program in progress*” de estrutura aberta à invenção que não teve tempo de declanchar em vida.

Após sua volta de Nova Iorque ao Brasil, em 1978, além de construir suas obras públicas labirínticas, pensava em fazer um filme com Marcelo França, que se chamaria “Travesti, o travesti de ti”, e desenvolver projetos com os cineastas Neville D’Almeida, Julio Bressane, Andreas Valentim e Jair Cataldi<sup>3</sup>. Em entrevista à Lygia Pape, neste mesmo ano, revela que suas “*Cosmococas - program in progress*” ainda não estavam bem compreendidas nem pelos seus amigos mais próximos, e que pretendia dar continuidade a essas experiências no Brasil:

Aliás, todo o mundo vai participar do “C. C. – program in progress”, as poucas pessoas para quem fiz a proposição não entenderam bem. Por exemplo, Guy Brett não desenvolveu nada. Ele tinha somente que levar; bem, esse era um negócio de unha, ele tinha que pegar uma lixa de unhas, chamava-se nail-file e é um tipo de lixa de unha de ferro. ... A proposição “C. C.”, creio que número 7, seria o Guy Brett fotografar para formar o poema. As pessoas não assumem, como se fosse perda participar disso. Talvez pelo nome “C.C.”. Naquele momento as pessoas não entenderam e isso me inibiu, mas agora, não. Posso colocar todo tipo de gente para atuar, e é necessária a presença física.<sup>4</sup>

Figura central da vanguarda brasileira dos anos 60, passista da Mangueira, notório inventor dos *parangolés*, figura chave do *Neoconcretismo* e da *Tropicália*, Hélio Oiticica, entretanto, jamais foi reconhecido em vida por suas experimentações com a linguagem-cinema, entendidas por ele como *quasi-cinema*<sup>5</sup>. Vale destacar que até sua morte, Oiticica não apresenta publicamente nenhum dos trabalhos realizados nesse campo.

Nos anos 60, entre núcleos, bólides, parangolés e penetráveis Oiticica desloca a pintura do quadro para o espaço tridimensional, recusando a representação. Com a mesma

<sup>2</sup> É importante destacar que o conceito de fuga experimentado na filosofia deleuziana não se confunde com o sentido de fuga da música de Bach, onde se refere apenas a um estilo de composição.

<sup>3</sup> OITICICA FILHO, 2009, 169

<sup>4</sup> Idem, 180-181

<sup>5</sup> Oiticica cunhou o termo *quasi-cinema* para conceituar suas experiências-cinema, processos não acabados e não lineares por meio dos quais buscou uma nova linguagem onde o “cinema” entendido como instrumento de experimentação aberta não se reduziria a uma categoria de arte.

O termo *quasi-cinema* aparece nos escritos de Oiticica por vezes com a letra *í* (quasi), e em outras com a letra *ę* (quase). Para efeito desta dissertação, considerando que a grafia “quasi” é a mais utilizada pelo artista, decidimos manter o termo em questão com a letra *í*.

operação, nos anos 70, libera o cinema da tela de projeção, confirmando a transformação do espectador em *participador*. Pode-se dizer que é em Nova Iorque, onde vive entre 1971 e 1978, que incorpora definitivamente a imagem cinematográfica a seu *campus* experimental. Em Manhattan, ele realiza *Brasil-Jorge* (1971), *Agripina é Roma-Manhattan* (1972); *Neyrótika* (1973); *Über-Coca* (1973); *Cosmococa - programa in progress* (1973), *Helena inventa Ângela Maria* (1975) e *Norma Inventa La Benguell* (1975).

Enquanto propunha essas experimentações, também produzia inúmeras reflexões acerca do cinema, entre cartas, escritos, anotações e críticas de filmes; formulava conceitos e elegia seus cineastas prediletos, entre os quais podemos citar o próprio Neville D’Almeida, Júlio Bressane, Ivan Cardoso, Jean-Luc Godard, Andy Warhol e Jack Smith. Vale lembrar que a montagem das *Cosmococas*, mesmo sem a presença de Oiticica, só foi possível devido às detalhadas instruções deixadas pelo artista em meio a suas notas e cadernos.

Apenas recentemente, museus e galerias ao redor do mundo puderam expor alguns de seus *quasi-cinema*. Em 1992, dois de seus *blocos de experiências em Cosmococas*, *CC1 Trashiscapes* e *CC3 Maileryn*, concebidos e desenvolvidos em parceria com o cineasta Neville D’Almeida<sup>6</sup> em 1973, foram apresentados pela primeira vez durante a exposição “Hélio Oiticica”, no Centro de Arte Contemporânea de Roterdã, que passou depois por Paris, Barcelona, Lisboa e Minneapolis. Somente em 2005 pode-se ver reunidas uma série de cinco *Cosmococas* em exposição no Centro de Artes Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro, devido à montagem de *CC4 Nocagions*, em que o *participador* é convidado a entrar em uma piscina. Em 2010, o Instituto Inhotim de Arte Contemporânea, em Minas Gerais, inaugurou uma galeria permanente para abrigar exclusivamente parte desta série de experimentos.

A possibilidade de montar e viabilizar o acesso ao público a essas propostas instigou o circuito de arte, incentivado pelo trabalho de pesquisadores do campo ampliado da arte contemporânea e do cinema, que iluminaram novas possibilidades de investigação desta fase pouco estudada da trajetória de Oiticica. Também a viabilidade de acesso ao acervo<sup>7</sup> desse artista, compilado em seu Catálogo *Raisonné*, lança um mundo de materiais inéditos a essas

<sup>6</sup> Neville D’Almeida participou da composição de cinco dos nove blocos-experiência *Cosmococas* (CC1 a CC5) com Oiticica. Ao total foram propostas nove CCs, sendo CC6 com Thomas Valetim, CC7 sugerida a Guy Brett (não realizada), CC8 (sozinho) e CC9 sugerida a Carlos Vergara (não realizada).

<sup>7</sup> Grande parte do acervo deixado por Hélio Oiticica, documentos entre cadernos, fichários, notebooks, entrevistas, textos para catálogos, plantas, projetos, texto sobre arte, anotações e entrevistas, começou a ser disponibilizada ao grande público, em 2003, com o lançamento do *site* do Programa Hélio Oiticica ([http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/dsp\\_home.cfm](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/dsp_home.cfm)) - uma parceria entre o Instituto Itaú Cultural e o Projeto HO. Hoje, o *site* disponibiliza mais de cinco mil páginas e, até 2009, já tinha uma média de 800 acessos únicos por mês. (segundo Eduardo Saron, superintendente do Itaú Cultural, em entrevista à Revista Isto É, disponível em [http://www.istoe.com.br/reportagens/15266\\_PARA+TODO+MUNDO+VER](http://www.istoe.com.br/reportagens/15266_PARA+TODO+MUNDO+VER))

pesquisas. Cada novo caminho de pesquisa proposto atualiza a noção de obra em processo por ele almejada: uma obra que continua impulsionando novas invenções.

De trabalhos ainda não realizados até as suas mais diversas aproximações e invenções sensório-conceituais, nos parece que ele produziu uma obra maior do que o tempo que teve para viver<sup>8</sup>. Isso fica ainda mais interessante quando tratamos de um artista que viveu a “vida como obra de arte”<sup>9</sup>, não restringindo o híbrido arte-vida a um projeto estético, mas o expandindo a sua própria forma de existência.

Se o modo tradicional de pesquisar arte é pautado por sequências de acontecimentos lineares, fortalecendo assim a tradição moderna de uma história da arte, a vida-obra-pensamento de Oiticica parece sempre escapar a essa abordagem, nos desafiando com questões “descoladas” do seu tempo histórico de produção. Segundo Giorgio Agamben<sup>10</sup>, o contemporâneo é marcado por uma desconexão e uma defasagem com relação ao presente:

Pertence realmente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo aquele que não coincide perfeitamente com aquele, nem se adéqua a suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual. Mas, justamente por isso, a partir desse afastamento e desse anacronismo, é mais capaz do que os outros de perceber e de apreender o seu tempo.

## ii

Ao passo que decidimos nessa dissertação discutir a produção cinematográfica de Oiticica, uma nova questão surgiu: por onde começar e que fundamentos usar para investigar tão vasta contribuição à linguagem do cinema? Muitos conceitos foram colocados em pauta, grande parte deles desenvolvida nos últimos vinte anos a partir dos transbordamentos entre arte contemporânea, cinema e novas tecnologias, portanto, posteriores às invenções do artista.

Mas não era o próprio quem formulava conceitos concomitantemente a suas invenções? Visto que esse artista pontuou toda a sua poética pelo texto escrito no qual demarcava territórios, filiações e estratégias para pensar sua obra, decidimos que a fonte primordial para teorização de sua experiência-cinema virá de suas próprias formulações. “Escrevo para deixar tudo claro”, dizia, preocupado em controlar as possíveis leituras de seu trabalho. Interessa-nos aqui investigar conceito e proposições atualizando-se em relação um ao outro.

---

<sup>8</sup> Katia Maciel argumentou que Oiticica “realizou um filme maior do que o tempo que teve para viver” durante o seminário “Hélio Oiticica – Museu é o mundo”, em 2010.

<sup>9</sup> “O que me surpreende é o fato de que, em nossa sociedade, a arte tenha se transformado em algo relacionado apenas a objetos e não a indivíduos ou à vida; que a arte seja algo especializado ou feito por especialistas que são artistas. Entretanto, não poderia a vida de todos se transformar numa obra de arte? Por que deveria uma lâmpada ou uma casa ser um objeto de arte, e não a nossa vida?” (Foucault, 1995a: 261)

<sup>10</sup> AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

Para abordar as experiências de Oiticica com o cinema, decidimos focar nossa pesquisa nos conceitos de *nãonarração* e *momentos-frame*. Conceitos externos ao seu pensamento serão utilizados na medida em que se fizerem necessários, a fim de permitir maior clareza ao entendimento do pensamento-processo desenvolvido por ele, fortalecendo e contextualizando algumas de suas propostas.

### iii

*Quasi-cinema, nãonarração, momentos-frame, crelazer, parangolé, programa ambiental, programa in progress, chance-operation, suprasensorial, participador, invenção...* A nomeação das obras e os neologismos e apropriações lingüísticas presentes nos textos de Oiticica dão o tom da inventividade expressiva que permeava suas ideias no plano da escrita. Seus textos adicionam uma nova camada conceitual para a compreensão de sua obra sensorial, mas não podemos esquecer que ele recusava o rótulo de “artista conceitual”.

É preciso esclarecer que apesar da necessidade quase compulsiva que este artista tinha pela escrita<sup>11</sup> - em que formulava através de anotações, textos, cartas, entrevistas, depoimentos e recortes suas mais diversas proposições -, como um “inventor” de conceitos, Oiticica não distinguia o artista do pensador. Seu trabalho teórico só era possível enquanto um campo de forças que fazia “erigir mundos” (Oiticica) em que o “pensamento vive pela ação” (Clark, 1968). Não constituía assim um *a priori* para pensar sua obra, mas era parte dela: “não existe ideia separada do objeto, só existe o grande mundo da invenção.”<sup>12</sup>

Talvez, portanto, seja mais apropriado nos referirmos às suas proposições como “núcleos conceituais postos em movimento”<sup>13</sup>, pois não havia hierarquia entre suas formulações, que de forma orgânica se atravessavam, se confundiam e se fertilizavam. O pensamento vivo era seu lugar de fala. Como num fluxo contínuo, obra e conceito participam da mesma vontade construtiva, como um “delírio concreto”. Oiticica, como destacou o artista-pesquisador Ricardo Basbaum<sup>14</sup>, desenvolveu uma “tecnologia de pensamento sensorial”, que opera sobre o “fluxo sensório-conceitual” como um fator duplo. “A experiência de seus trabalhos produz informação virtual numa espécie de estado não processado, que é convertida

---

<sup>11</sup> cf. COELHO, 2008

<sup>12</sup> OITICICA *in* OITICICA FILHO e VIEIRA, 2009

<sup>13</sup> Essa noção foi um dos fios condutores do curso “Hermenêutica de Artista” de Ricardo Basbaum, em 2010, no Mestrado em Artes da UERJ.

<sup>14</sup> BASBAUM, 2008: 111-115.

– progressivamente modificada através da *transdução*<sup>15</sup> – em conceitos que são incorporados pelo participante”, acredita Basbaum<sup>16</sup>.

A escrita desse artista, ainda quando fala sobre o outro ou a obra, se estrutura como um espaço experimental em que ousava se construir como sujeito no mundo. Seus conceitos estéticos escapavam para além de arte, funcionando como conceitos de vida. Desta forma, a presente dissertação apóia-se na noção de “Hermenêutica do Artista” de Ricardo Basbaum para pensar Oiticica como autor de sua própria vida-obra, considerando os textos deste como efeito e o instrumento dessa construção de si.

Ao propor exercícios de “escrita de si” aos alunos do curso “Hermenêutica do Artista”<sup>17</sup>, realizado em 2010 no Mestrado em Artes da UERJ, Basbaum, inspirado nas pesquisas de Michel Foucault sobre a “hermenêutica do sujeito”, abriu espaço para artistas e pesquisadores pensarem fora de padronizações e assujeitamentos, mobilizando uma escrita auto-investigativa transformada em arte em processo. Nestas aulas-obras, sem tom confessional, a fala se compromete com a liberdade e assume seus riscos, rompendo com a docilidade da identidade adestrada do “artista”.

Enquanto instrumento experimental das escolhas éticas-estéticas de Oiticica, a escrita orienta o governo de seu próprio modo de vida e confere visibilidade a sua preocupação com o outro. Por acreditar nisso, basearemos nossa dissertação no conjunto de textos-conceitos inventados por ele como obra de arte em processo. Amparado no conceito-valor “*estado de invenção*”, Oiticica como artista-inventor nega a arte como instituição, fato consumado desde o período neoconcreto quando supera as separações entre artista, obra e espectador.

Em 1970, o artista em questão expressa seu interesse pelo cinema como uma nova “forma de conhecimento por atos espontâneos de criação”<sup>18</sup>. Mediante tal posicionamento, averiguaremos como este se constrói como um cineasta-inventor experimentando o cinema como negação. Nossa estratégia será percorrer caminhos-processos que, entre pessoas, lugares, textos, ideias e afetos, marcaram a presença do cinema na sua trajetória. Essa busca

---

<sup>15</sup> Transdução “denota um processo (...) no qual uma atividade gradualmente coloca-se em movimento, propagando-se em uma área dada, sobre a qual opera. Cada região (...) serve para constituir a próxima de tal maneira que no momento mesmo em que essa estruturação se efetua há uma modificação progressiva ocorrendo em conjunto com ela. (...) O processo transdutivo é, assim, uma individuação em progresso. (...) Os termos finais aos quais o processo transdutivo finalmente chega não pre-existem ao processo.” (SIMONDON *apud* BASBAUM, 2008)

<sup>16</sup> *id.*, 113

<sup>17</sup> Cf. Ementa do curso está disponível em:

<http://www.ppgartes.uerj.br/curso/disciplinas/ementatopicosespproc1.pdf>

<sup>18</sup> AHO 0290.70

não se restringirá ao período vivido por ele em Nova Iorque, investigando momentos anteriores não tão reconhecidos por sua relação com o cinema.

#### iv

Comprometidos em investigar contribuições de Oiticica para o campo híbrido do cinema e da arte, proporemos a análise de dois de seus conceitos que questionam a imagem cinematográfica, dedicando um bloco de textos à *nãonarração* e outro aos *momentos-frame*. Formulados e experimentados pelo artista, estes conceitos fundaram sua recusa ao código narrativo e à ilusão criada pelo movimento dentro da tradição do cinema. Iniciaremos nossas investigações esclarecendo qual é o cinema que Oiticica recusa. Para tal, propomos uma breve genealogia da institucionalização da forma narrativa no fazer cinema, pensando este com um dispositivo a partir de conceito de *Forma Cinema* de André Parente.

Trataremos o conceito de *nãonarração* fazendo um recuo à formulação deste conceito por Oiticica, em 1973. Desta forma, investigaremos o que há de devir *nãonarrativo* em proposições anteriores a esta data que tanto aparecem na sua produção textual quanto no seu desejo de fazer cinema. Por meio de uma rigorosa análise do roteiro do filme “Nitrobenzol & Black Linoleum”, escrito em 1969, durante sua experiência londrina, pretendemos indicar que “cinema” recusa e qual desperta seu interesse inicial. Apesar de não realizada, acreditamos que esta proposição já aponta várias das questões, posições e invenções que ele só concretizará na realização de seus primeiros “filmes” na década de 70. Acreditamos que a experimentação do sentido de *nãonarração* extrapolou o campo do cinema e marcou tanto a forma de sua escrita quanto seu projeto de livro (*Conglomerados* ou *Newyorkaises*) desenvolvido em Nova Iorque, merecendo, portanto, um olhar privilegiado ainda nesse bloco.

O momento da formulação do conceito de *nãonarração* integra o segundo bloco evocando a experimentação dessa concepção tanto em propostas vivenciadas pelo artista na realização de seu *quasi-cinema* quanto em suas críticas de cinema. Apontaremos, nesse momento, através das experiências-cinema concretizadas neste período, as estratégias não narrativas utilizadas pelo mesmo, entre as quais podemos destacar: a desconexão entre som, diálogos e imagem; a construção de personagens e imagens que não representam; o improvisado e a noção de programa *in progress*.

## v

Parte da produção “cinematográfica” de Oiticica se posiciona na linha orgânica entre a fotografia e o cinema, mas não se constitui nem como fotografia nem como cinema. Para investigar essas relações, nos debruçaremos sobre o conceito de *momentos-frame*. Iniciaremos este bloco apresentando a concreção deste conceito nas propostas das *Cosmococas-programa in progress (CCs)*, junto com Neville D’Almeida. Como veremos, o desejo de fragmentar o cinema como espetáculo o leva a pensar a fotografia como *momentos-frame*. Demonstraremos como tal estrutura fragmentada já é identificada pelo artista nos episódios do filme *Mangue-Banguê* de Neville D’Almeida. Além dos primeiros cinco blocos de experimentos de *CCs*, propõe, ainda, quatro blocos (chegando a concretizar dois) sem a participação de Neville. Devido a pouca visibilidade desses blocos (jamais apresentados em público), optamos por investigar a estrutura em mosaico que dá corpo aos blocos de *naonarração* também nos escritos do artista sobre as proposições *CC6 a CC9*.

Investigaremos de que forma, em seu programa, a fotografia foi utilizada como instrumento para a construção de um *ambiente-performance*. Podemos afirmar que seu *quasi-cinema* retoma a natureza primordial do cinema ao privilegiar o trabalho com imagens fixas (especialmente no formato de slides). Entretanto, enquanto no cinema dominante as fotografias são carregadas em máquinas especiais que almejam à ilusão de movimento, em suas projeções a fotografia apresentada como *momentos-frame* retoma sua dimensão estática mantendo-se aberta a uma nova relação entre as imagens projetadas simultaneamente e entre imagens e espectador. A negação do cinema-espetáculo quebra qualquer possibilidade de estabelecer relações anteriores de causalidade entre as imagens, recusando a montagem linear.

É interessante notar que o conceito investigado nesse bloco dialoga diretamente com o de *naonarração*, pois ao desconstruir a montagem linear, a fotografia é investigada em sua dimensão não discursiva, como acontecimento. As “cenas” que compõe alguns dos seus *quasi-filmes* são formadas de fragmentos congelados que rompem com o tempo convencional do cinema, seja alterando a relação entre as imagens ou deslocando a relação entre as imagens e os participantes. Preparamos também uma abordagem introdutória sobre os encontros entre a obra-vida de Oiticica e a fotografia, investigando algumas das proposições desse artista com uso da fotografia.

**BLOCO I: NEGAR QUAL CINEMA?**

Fotografia de Hélio Oiticica, em 1969, em Londres. AHO 2169.69-p3.

### **Anotações sobre a multiplicidade do pensar-fazer cinema**

O que é cinema? Sem dúvida, estabeleceu-se um lugar que incontestavelmente associamos ao cinema. As famosas salas escuras em que se paga para assistir, sentado em uma poltrona, filmes narrando uma história de aproximadamente 120 minutos por meio de imagens em movimento, por exemplo, é um desses lugares-comuns. Mas será que o cinema sempre foi assim? Haveria outros espaços, tempos e dispositivos que podemos considerar como cinema? Aspectos arquitetônicos, técnicos e discursivos devem ser considerados quando pensamos em uma situação-cinema. Foi deslocando e questionando estes aspectos que Oiticica se lança a esse campo, negando a construção de narrativas, típicas da tradição, para experimentar um cinema não ilustrativo, que ele chamou de não narrativo.

Segundo André Parente (2009), o cinema como instituição levou mais de uma década após a sua invenção técnica para se cristalizar na forma como o conhecemos hoje. Muitas foram as possibilidades experimentadas de se fazer cinema nesse período, pois não havia um *a priori* estabelecendo regras a seguir. No “Cineorama” (Raul Grimoin-Sanson, 1889), por exemplo, as paredes de um imenso prédio circular serviam de tela para uma imagem formada com o auxílio de uma dezena de projetores fixados em uma cesta de balão suspensa. Já no “Hale’s Tour” (William Keefe, 1903), as salas de cinema tinham o formato de vagões de trem e os filmes eram projetados nas janelas. Havia também, entre muitos outros aparelhos, o Kinetoscópio (Thomas Edison, 1890), uma caixa em que o público podia visualizar através de uma lente, individualmente, pequenos filmes animados.

Em seus primeiros anos de vida, portanto, o cinema experimentou diversas configurações espaciais, temporais, discursivas, tecnológicas e espetatoriais. Concluímos assim, que o surgimento de uma tecnologia para filmar e projetar imagens não determinou o modelo que se tornou hegemônico no cinema. Apesar de dominante, não podemos cair na armadilha da “história” que naturaliza a “Forma Cinema” (conceito tecido por André Parente) como a única maneira existente para se pensar-fazer cinema. Lançar-se às variações e rupturas a esse modelo, pressupõe o entendimento do cinema como um dispositivo complexo que compreende uma multiplicidade de configurações possíveis. Foi exatamente esse entendimento que levou Oiticica a se interessar pelo cinema.

Para pensar cinema a partir da noção de dispositivo é necessário indagar: que “sujeito<sup>19</sup>” produz e é produzido por cada dispositivo-cinema? Como sintetiza Parente<sup>20</sup>:

---

<sup>19</sup> É importante destacar que não acreditamos na existência de um mesmo sujeito que vê e percebe em qualquer formação histórica, sob qualquer forma de mediação. O olhar mediado, por exemplo, pela fotografia e pelo

há dispositivo desde que a relação entre elementos heterogêneos (enunciativos, arquitetônicos, tecnológicos, institucionais) concorra para produzir um certo efeito de subjetivação no corpo social, seja ele de normalidade ou desvio (Foucault), de territorialização ou desterritorialização (Deleuze), ou ainda de apaziguamento e de intensidade (Jean-François Lyotard).

Como produtor de subjetividade, podemos afirmar que o dispositivo cinematográfico se formalizou como modelo de representação a partir da “invenção da vida moderna” entrelaçado, portanto, a um conjunto de fenômenos estéticos (englobando da pintura neoclássica ao *flaneur* de Baudelaire) que também ativaram novas sensibilidades à experiência subjetiva na modernidade. As transformações sociais, econômicas e culturais desse período também contribuíram para a fixação desse modelo de cinema em meio ao fortalecimento das indústrias das imagens e do espetáculo no século XX, aliadas às emergentes formas de disciplina e regulação do corpo.

Conscientes de que a *Forma Cinema* não dá conta dos diversos e infinitos arranjos com que podemos trabalhar as diferentes dimensões do cinema enquanto dispositivo, o cinema aqui será pesquisado como uma forma em aberto em que elementos heterogêneos postos em relação produzem diferentes tipos de subjetividades.

Afirmamos neste trabalho que Oiticica faz não cinema porque ele nega a *forma cinema* instituída. O programa desse artista transforma o cinema em *instrumento* experimental, em que nada está definido previamente. Ele desloca as diferentes dimensões do cinema-dispositivo para afirmar que cinema não é uma “forma de arte” restrita à projeção de imagens fotograficamente belas, mas é “linguagem tão concreta quanto a sua forma concretizada”<sup>21</sup>.

É importante delinear que a *negação* é entendida por Oiticica como estratégia fundamental para identificar-banir as forças conservadoras que impedem o fluxo da vida, estabelecendo padrões, valores e narrações. A negação, conforme nos mostra, é portanto afirmativa – um exercício contínuo, “caminhante” e diário de construção e reconstrução de valores: “Se eu quero afirmar um determinado processo, quero na verdade fundar um MUNDO de percepções e valores em fluxo”<sup>22</sup>, explica. “Virar as costas ao acabado”<sup>23</sup> é postura ética-estética permanente no programa-processo perseguido pelo artista: “implica numa imediata tensão entre o que se quer e o que nos rodeia; implica em assumir energias

---

cinema desde o século XIX é, ao mesmo tempo, efeito e instrumento das transformações históricas das formas de ver, perceber e conhecer.

<sup>20</sup> PARENTE, 2009: 28.

<sup>21</sup> AHO 0189.73

<sup>22</sup> AHO 0210.71

<sup>23</sup> idem

sustentadas por um labor diário e em posição NEGAR o que é a ele estranho.”<sup>24</sup> Segundo Oiticica<sup>25</sup>,

Listar portanto, os NÃOS não é se fechar em ceticismo cru (se bem que eu seja ceticista cru) mas criar confiança absoluta num fluxo constante de valores revalorizados renovadamente VALORES EM FLUXO (VALORES NASCENTES) fugindo a estagnação de valores interpretados NÃO ACREDITO, pois, NO MUNDO INTERPRETADO

Seu desejo de negar a *forma cinema* vem do desejo-necessidade de construir-lançar novas possibilidades ao cinema-instrumento. Contra a instituição de um padrão cinematográfico narrativo, inaugura novos modos de produção de subjetividade no cinema que escapam ao modelo linear da representação. “NÃO ACREDITO NO QUE É NARRAÇÃO”<sup>26</sup>, garante.

Oiticica sabe que as insistentes e ininterruptas tentativas de fazer cinema com narrativa-ficção, que persiste inclusive nos dias atuais, nunca deixarão de existir - assim como “pintar-se-ão pinturas-representação para sempre” -, entretanto, acredita que “isso não significa que a importância como descoberta dessas formas estereotipadas subsista porque não importa que sejam feitos, mas permanecem no lixo deixado de formas saturadas de linguagem, etc.”<sup>27</sup>. Com fina ironia, ele sugere que insistir na *forma cinema* seria “como massagear o coração de um morto esclerosado para que este possa viver mais algumas horas, ou dias, ou mesmo anos”<sup>28</sup>.

Muitos dos conceitos desenvolvidos nas últimas décadas sugerem caminhos à pesquisa das suas experiências-cinema há mais de trinta anos atrás. Podemos tomar como exemplo suas “Cosmococas”, idealizadas junto com o cineasta Neville D’Almeida, essas são uma das contribuições mais estudadas e reconhecidas para pensar-fazer-cinema hoje. Essas são comumente associadas às noções contemporâneas de “instalação” ou “cinema instalado” - cada vez mais comuns ao campo ampliado da arte contemporânea e do cinema. No entanto, como já adiantamos, nos interessa aqui pensar Oiticica a partir das próprias chaves de entendimento que ele nos fornece.

Passamos então à investigação da noção de *nãonarração*.

---

<sup>24</sup> AHO 0210.71

<sup>25</sup> *Idem*

<sup>26</sup> *Idem*

<sup>27</sup> AHO 0189.73

<sup>28</sup> *Idem*

## Devir *nãonarrativo*

“Adeus, ó esteticismo, loucura das passadas burguesias, dos fregueses sequiosos de espasmos estéticos, do detalhe e da cor de um mestre, do tema ou do lema”

Hélio Oiticica - Crelazer, 1969

O conceito de *nãonarração* desenvolvido em 1973 para designar-posicionar *Neyrótika* - sequência de slides com marcação de tempo e trilha sonora - não se restringe a essa proposição. Todos os outros *quasi-cinemas* realizados na década de 1970 quando se muda para Nova Iorque - *Brasil Jorge*, *Agripina é Roma-Manhattan*, *Über Coca*, *Cosmococa-programa in progress*, *Helena inventa Ângela Maria* e *Norma inventa La Benguel* - são não narrativos. Entretanto, um roteiro de filme chamado *Nitrobenzol & Black Linoleum* escrito por ele, em 1969, em Londres, nos chama atenção por já apontar muitas das características que nortearão as estratégias não narrativas adotadas pelo artista ao concretizar a negação da Forma Cinema em suas proposições nova-iorquinas.

Apesar de não ter saído do papel, decidimos investigar esta proposta, que jamais mereceu uma análise mais rigorosa entre os estudiosos, compreendendo-a como um primeiro impulso desse “artista” ao fazer-pensar cinema. Desta forma, ao abordar essa obra, esperamos situar o devir *nãonarrativo* desta proposição pensada anteriormente à formulação deste conceito. Afinal, como insiste Lisette Lagnado, seu postulado de não narrativa “é estrutural: faz parte do próprio roteiro, está na ordem do discurso”<sup>29</sup>.

### Anseio por um cinema ‘além da arte’

Em carta à Lygia Clark, em dezembro de 1969, já no fim de sua estada em Londres – onde esteve de dezembro de 1968 ao final de 1969 por ocasião de sua primeira (e única) exposição retrospectiva em vida, a qual chamou de “*Whitechapel Experience*”, e da participação como artista-residente na *Sussex University* de Brighton –, Oiticica anuncia ter um plano completo de um filme e que isso já seria parte de um novo momento de seu trabalho, “uma ambição maior, mais universal e mais difícil”<sup>30</sup>, na qual não havia mais interesse em “fundar coisas”, mas em “expandir energias, como uma forma de conhecimento ‘além da arte’; expansão vital, sem preconceito ou sem querer ‘fazer história’ etc”<sup>31</sup>. Ele se referia ao roteiro de *Nitrobenzol & Black Linoleum*, escrito em setembro de 1969. Esse

<sup>29</sup> LAGNADO. Que fazer com o audiovisual no museu? Disponível em: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2384,1.shl>

<sup>30</sup> AHO 1000.69

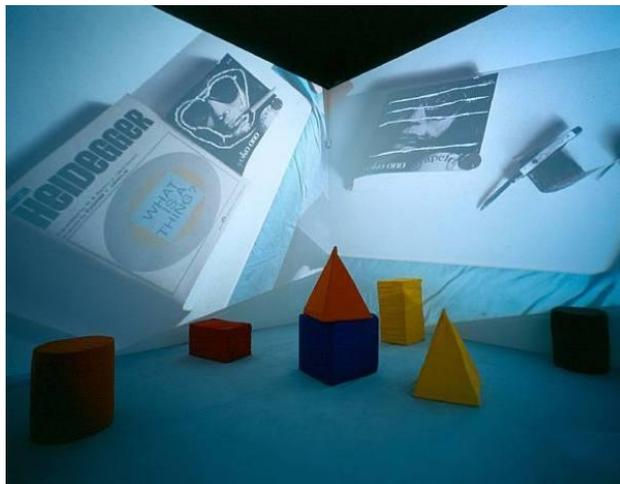
<sup>31</sup> idem

projeto é o marco zero de sua crítica ao audiovisual, pois aspira à construção de uma nova linguagem que rejeita a forma tradicional de pensar e fazer cinema em busca de um cinema anti-narrativo e ambiental.

O projeto de *Nitrobenzol & Black Linoleum* (que nos referiremos a partir de agora apenas como *N & BL*), escrito em inglês com *pilots* coloridos, se organiza em torno de uma série de onze ideias que previam projeções de filmes simultaneamente em três telas, havendo ainda partes sem exibição de imagens, em que o foco se voltaria à plateia. Oiticica é quem melhor explica: “*é um filme-espetáculo, pois nem tudo se passa nas três telas; tem palco, interrupções e participação sempre da plateia; o lugar não poderá ter cadeiras fixas...*”<sup>32</sup>.

Enquanto um roteiro cinematográfico “padrão” geralmente descreve as cenas a partir do visual e do sonoro, o de *N & BL* se diferencia por iniciar a descrição de cada *ideia* a partir da participação do público. Esse roteiro ainda indicava como cada *take* seria gravado, a trilha sonora, os objetos necessários para cada momento e a duração estimada das ideias (o total previsto era de 220 minutos de experiência-cinema). Esse plano de filme, portanto, não apenas atenta para o que estava dentro de cena, mas também ao que aconteceria fora da imagem, roteirizando o espaço de exibição e a audiência tanto quanto o que seria exibido.

A importância dada à criação de um ambiente que previsse a participação do público será uma das grandes estratégias utilizadas para desestabilizar a estrutura fechada e linear do cinema. Tática que se confirmou no desenvolvimento de seu programa-*Cosmococas* (*CCs*), descrito por ele como blocos constituídos de *slides*, tempo, trilha sonora e instruções que variavam exigindo a construção de ambientação própria. Havia instruções tanto para performances públicas quanto privadas de suas *CCs*.



Ambiente para performance em *Bloco-Experimento in Cosmococa - Programa in Progress – CC2 ONOBJECT*.

<sup>32</sup> AHO 0929.69

O bloco-experimento *CC2 Onobject*, por exemplo, indicava que os presentes poderiam estar deitados ou sentados numa superfície de borracha que cobriria todo o chão, mas de preferência dançando durante a projeção dos slides, ao passo que objetos seriam passados de mão em mão. Segundo Oiticica<sup>33</sup>:

a performance para público desse BLOCO EXPERIÊNCIA é a concretização de algo q não é nem performance na estereotipia atual nem anti-performance q ainda se relaciona com a visão antiga e q existe hoje mas não tem importância alguma : é outra coisa : algo novo : assim como YOKO : um jogo ambiental com o scramble da função/situação dos objetos e do indivíduo como espectador: em vez de contemplação distanciada do ACABADO, os que participam são induzidos a um PLAY leve e alegre do CORPO através da DANÇA!

Ao participante-performer estas instruções não funcionam como limites à participação, mas como incitação à experimentação, à *in-corporação* e ao *jogo-play*, como numa brincadeira leve e despreziosa. Afinal, a “presença” participa tanto da concreção de seu *quasi-cinema* quanto os slides, a tela de projeção, o som e o ambiente. As instruções<sup>34</sup>, já apontadas em *N & BL*, tornaram-se condição de possibilidade para a invenção das mais diversas proposições do artista envolvendo a participação do público. Os espectadores passivos-contemplativos já haviam definitivamente sido eliminados da sua obra desde a formulação de seu programa *Parangolé*. Ainda, em 1968, Oiticica enumera seis itens para instruir o público à realização-experiência de criar-vestir suas capas-parangolé feitas no corpo (figura abaixo) - quando o *participador* passa a fazer parte da obra pela “incorporação do corpo na obra e da obra no corpo”, fundando “um novo espaço e um novo tempo” que eliminam a cisão sujeito-obra, alicerce da questão da representação na arte.

hélio oiticica  
1968

INSTRUÇÕES para feitura-performance de CAPAS FEITAS NO CORPO

- 1- cada extensão de pano deve medir 3 metros de comprimento.
- 2- o pano não deve ser cortado durante a feitura da capa, de modo a manter a estrutura-extensão como base viva da capa.
- 3- alfinetes de fralda devem ser usados para a construção da capa, que será depois cosida.
- 4- a estrutura da capa-construída-no-corpo deve ser improvisada pelo participante; se a ajuda de outros participantes vier a calhar, ótimo; a estrutura deve ser construída em grupo em cada corpo participante, e feita de modo a ser retirada sem destruir, como uma roupa.
- 5- um grupo pode construir uma capa para várias pessoas, numa espécie de manifestação coletiva ao ar livre.
- 6- o uso de dança e/ou performances criadas por outros indivíduos é essencial à ambientação dessa performance: assim como o uso do humor, do play desinteressado, etc. de modo a evitar uma atmosfera de seriedade soturna e sem graça.

<sup>33</sup> AHO 0308.73

<sup>34</sup> Katia Maciel discorreu sobre a importância das instruções nas proposições de Hélio Oiticica durante o Seminário “Museu é o Mundo”, em 2010.

A riqueza de detalhes com que Oiticica planeja seu filme, em 1969, dá corpo a um bloco de instruções imprescindíveis para guiar sua realização: “*audience instructions to be inevitable followed*”<sup>35</sup>, destacou ele antes de começar a descrever suas ideias. A essa série de exigências, chamou de *audience guide*, uma espécie de “espelho” do filme, em que encontramos desde a intenção de desenhar um plano visual da montagem da obra (não realizado ou não presente no acervo de seus manuscritos) até a necessidade da construção de três telas e um pequeno palco, entre inúmeros outros detalhes. Tal complexidade na concretização deste projeto o levou a afirmar que seu plano de filme “só pode ser posto em prática com alguém produzindo”<sup>36</sup> e, nesse momento, já procurava alguém para isso, como veremos mais adiante.

*N & BL* questiona o caráter industrial do cinema, que passa necessariamente pela lógica do espetáculo. Ao propor um “filme” que não é feito apenas de “filme”, mas também de proposições abertas ao espectador, se aproxima da linguagem teatral ao intensificar seu caráter de acontecimento, que o difere do cinema pela impossibilidade de reprodução técnica de cada apresentação. Queremos dizer que, se a cada sessão de um filme “tradicional” a sala de exibição, independente dos espectadores presentes, pode exibir sempre o mesmo filme, em *N & BL* isso não acontece. É claro que a reação do público no cinema clássico pode fugir ao seu esperado lugar de imobilidade - os espectadores podem aplaudir uma cena, vaiar, tacar pipoca na tela, entre outras coisas -, mas não é nisso que o dispositivo “tradicional” do cinema investe nem prevê.

Vale ressaltar que quando Oiticica chama *N & BL* de “filme-espetáculo”<sup>37</sup>, ele não está se referindo ao espetáculo-diluição da cultura de massa criticada por Guy Debord, mas confirmando a contaminação de seu filme por uma linguagem-teatro. Seu roteiro detalhava o uso de holofotes coloridos, criando uma atmosfera cênica sobre o ambiente que negava a distância entre palco e plateia, para quem eram propostas cenas (“*scenes with audience*”). Entretanto, como confirmaremos adiante, nega o cinema como forma de representar o mundo, premissa já naturalizada tanto na tradição da montagem cinematográfica quanto na teatral.

No mesmo período em que roteiriza *N & BL*, escreve sua *experiência-peça Variedades* que em nada se assemelhava a um espetáculo convencional de teatro e jamais poderia agradar as massas: a primeira cena envolveria dez *participadores* que se masturbariam em cima de uma pia em frente a um espelho, ocupando cabines individuais construídas para a ocasião.

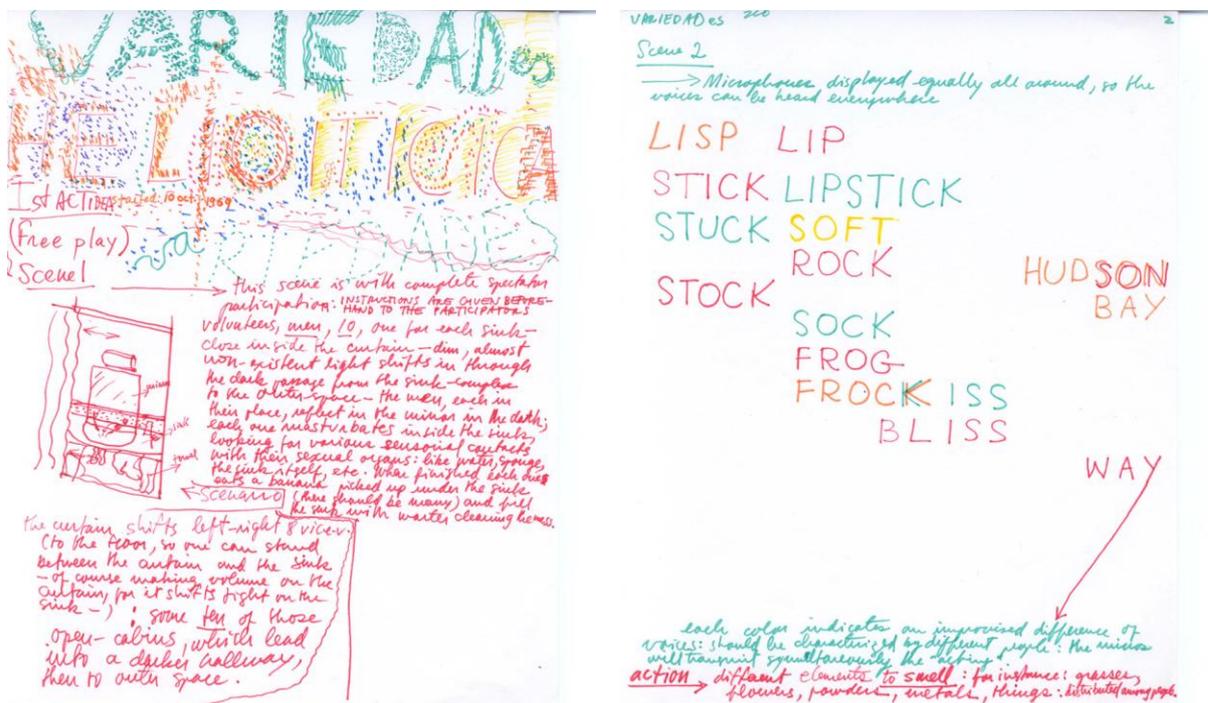
---

<sup>35</sup> AHO 0322.69

<sup>36</sup> AHO 0983.69

<sup>37</sup> AHO 0929.69

Após o orgasmo, cada participante pegaria uma banana em um monte instalado abaixo da pia e comeria a fruta. Já a segunda cena previa a composição de uma trilha sonora improvisada com diferentes vozes e a distribuição de elementos para serem cheirados.<sup>38</sup> O artista explica a Lygia Pape que essa decorre “da ideia de penetrável que assume agora um caráter total coletivo, introduzindo a ação aberta, verbal, o ato-teatro, música, etc.”<sup>39</sup> *Variedades* assim como *N & BL* faziam parte do desejo de Oiticica de criar uma linguagem que continuasse suas experiências plásticas anteriores, entretanto sem a “preocupação em criar algo que evolua numa linha daqui para ali”<sup>40</sup>, podendo o seu exercício experimental da liberdade se materializar em cinema, teatro, texto ou qualquer outra coisa.



Manuscritos de Hélio Oiticica contendo o roteiro da peça *Variedades*. AHO 0323.69

Na década de 1970, quando se aproxima da cultura de espetáculo em Nova Iorque, Oiticica não caracteriza mais quaisquer de seus *quasi*-filmes como filme-espetáculo. Continua, portanto, a se interessar por essa problemática, apoiado não apenas nas leituras de Guy Debord – autor que apareceria citado diversas vezes em seu projeto de livro –, mas também criando proposições em que essa discussão estava presente. Além das conhecidas apropriações de personagens da cultura pop em alguns trabalhos desenvolvidos no período – como a icônica Marilyn Monroe, *rastrocoquiada* em um dos blocos do programa-*Cosmococa*

<sup>38</sup> AHO 0323.69

<sup>39</sup> AHO 0290.70

<sup>40</sup> idem

-, a performance *E PET C LO*<sup>41</sup>, proposta por ele em 1972 para um evento na USP organizado por Walter Zanini, parece sintetizar sua posição nessa discussão. “E PET C LO que nada mais é do que a palavra ESPETÁCULO with dropped letters: a chave de tudo: = o espetáculo não é espetacular = = o espetáculo é não-espetacular = que você repete e inicia tudo”<sup>42</sup>, conta Oiticica para seu amigo, o ator Luis Fernando Guimarães, o único propositor habilitado a levar esse “event” adiante<sup>43</sup> (condição dada por Oiticica).

Nosso artista previa alterar a arquitetura da sala de exibição para construir um cinema ambiental, redefinindo o papel do público, agora ativo na construção do filme por meio de performances e vivências. Ele ignora o jeito tradicional de filmar e projetar, pois não está interessado em contar histórias com início, meio e fim que exigem atenção total do público. Identificamos o ovo da *nãonarração* nesta opção por experimentar possibilidades de uma linguagem-cinema aberta ao improvisado.

Outro deslocamento que merece destaque nesse plano de filme é a disposição da tela, que surgiria multiplicada por três, montadas lado a lado. Em cada situação-ideia, as imagens poderiam ser projetadas simultaneamente em todas as telas, em apenas uma, em duas ou até mesmo em nenhuma delas. Seriam exploradas inúmeras possibilidades de combinações entre as telas para compor o espaço de exibição. Na ideia quatro, por exemplo, as telas surgiriam em branco para iluminar o espaço da plateia. Essa intenção de projetar luz pura, sem imagem, será retomada tanto em seu *anti-audiovisual poema freudfalado Über Coca*, que previa três minutos de projeção de slides em branco, quanto no bloco experimento *CC6*, em que o último dos 27 slides projetaria apenas luz.

Quando indagamos o motivo da escolha de três telas nesse cinema inventado por Oiticica, o trabalho parece nos responder com outra pergunta: por que não três telas? Por que o cinema deveria obedecer sempre ao mesmo dispositivo arquitetônico? E mais, se a pintura para ele deveria ocupar o espaço tridimensional, como já previam seus *Relevos Espaciais*, *Bilaterais*, *Núcleos*, *Penetráveis* e *Parangolés*, por que o cinema estaria ainda preso as duas dimensões da tela de exibição? Desta forma, o referido artista nos faz expandir a noção de cinema para uma arte que vai “além da arte” enquanto padrão estético, que não se esgota em modelos e pode se reinventar de infinitas maneiras. É esse cinema além-ambiente além-arte que Oiticica concretizaria anos mais tarde ao projetar slides das paredes ao teto e envolver o espectador com imagens no programa das *Cosmococas*.

<sup>41</sup> Manuscritos com a descrição da proposta estão em AHO 1624.71-p.9

<sup>42</sup> AHO 1296.72

<sup>43</sup> Como Walter Zanini não conseguiu entrar em contato com o ator Luis Fernando Guimarães naquele momento, a proposição acabou não sendo posta em prática. AHO 1322.72

# NITROBENZOL & BLACK LINOLEUM 3

## IDEA 3 HOMAGE TO GLAUBER ROCHA

AUDIENCE - the 3 screens project the same thing



OBS: this TAKE to be filmed in MANGUEIRA HILL, RIO DE JANEIRO, by LIGIA PAPE

### TAKE 1 → VISUAL

- In MANGUEIRA HILL, RIO, people in their everyday life - at night - standing around - going in-out, up-down the hill - film near the way leading up towards the BAR DOS COMPOSITORES - towards the end during the day, very light, white high key, the same casual going on -  
time schedule: 30 mins.

### TAKE 1 → SOUND TRACK

- the sound should be an opened tape recorded track in the site itself - it should NOT BE MADE IN A REHEARSAL DAY, so no SAMBA strong rhythm can be heard - all talking going on, singing, radios and casual noises will be taped; the tape should be made in the act of filming and not mounted before or after - CONVERSATIONS CAN AND SHOULD BE HEARD, BUT NOT CONCENTRATED MORE THAN FEW SECONDS - non present talking will be on -

## A experiência-cinema

O que Oiticica chama de “filme” em seu roteiro de *N & BL* foge, portanto, ao entendimento do que até hoje entendemos como o discurso tradicional do cinema - um dispositivo complexo que pressupõe uma sala escura em que espectadores sentados de costas para o projetor assistem quase imóveis a imagens em movimento editadas e narradas pelo autor. Mas o que é que chama de filme, afinal? Seu *filme-espetáculo* não se reduz a exibição de um filme, pois trata acima de tudo de uma experiência ambiental suprasensorial.

A participação do público – necessidade cada vez mais vital nos projetos de Oiticica, que chamava o outro de seu trabalho de *participador* – se daria de maneira nada convencional: convidava a plateia a começar seu “cinema-experiência”<sup>44</sup> cheirando lenços embebidos em loló (ou como o nome do filme já indica, embebidos na substância “nitrobenzol”) enquanto se aconchegavam entre as almofadas espalhadas pelo chão. Ainda convidava o público a beber coca-cola à vontade, dar um beijo na boca de dez minutos, sentir cheiro de jasmim, experimentar os objetos sensoriais de Lygia Clark e a roda dos prazeres de Lygia Pape (desta vez, tomando sorvetes), sentir o vento bater e dançar, dançar, dançar. “Há pedaços em que o filme para e as coisas acontecem somente na plateia”<sup>45</sup>, explica.

Nesse ponto, podemos observar que a participação da plateia perde radicalidade no *quasi-cinema* na década de 1970. Ainda que seu programa em construção – *Cosmococas* – fizesse alusão à cocaína já no nome e utilizasse rastros-coca na composição das imagens, o público não era convidado diretamente a experimentar tal substância, como aconteceria com o nitrobenzol. Além disso, ainda que aquelas previssem possibilidades como mergulhar numa piscina, lixar as unhas ou balançar numa rede, não haveria mais momentos em que o *participador* performaria sem a intervenção dos slides-imagens. Este tipo de “atuação” da plateia parece mesmo ter ficado mais atrelada às proposições de performances escritas por ele também nos Anos 70. Em algumas delas, o público seria até mesmo convidado a tirar a roupa ou “cafungar pó”.

O projeto de *N & BL* encarnava, no campo do cinema, conceitos como o *crelazer* e o *supra-sensorial*, que já vinha desenvolvendo em trabalhos anteriores e nortearam a construção de “Éden”, apresentado enquanto um “campus experimental” durante sua já mencionada mostra na Whitechapel Gallery. Os *núcleos* e *penetráveis* reunidos em “Éden” já demonstravam o interesse em experimentar uma arquitetura “transformadora de comportamento”, preocupação ética-estética sintetizada por sua noção de *Crelazer*. Assim

---

<sup>44</sup> AHO 0290.70

<sup>45</sup> AHO 0986.69

como seus *parangolés* não previam um jeito certo de vestir, seu plano de filme não previa um jeito certo de assistir.

Um esboço do que seria o *Crelazer* já era indicado em seu conceito de *supra-sensorial* inventado em 1967 quando propõe estruturas enquanto “receptáculos abertos às significações”. A suprasensorialidade incitaria a “derrubada de todo o condicionamento para a procura da liberdade individual”, abolindo o privilégio da visão e apelando aos sentidos para dilatar as capacidades sensoriais habituais dos participantes. É esse *não-a-priori* que Oiticica reconhece não apenas no uso de entorpecentes pela plateia, como o nitrobenzol, mas também na experiência não narrativa do samba e do rock que, não por acaso, também estavam contemplados entre as ideias de seu filme.

A plateia era indiscutivelmente a protagonista de sua experiência-cinema. Não havia uma narrativa a apreender, de forma que não seria exigido dos presentes estarem acordados e atentos durante todo o filme-processo: o repúdio de Oiticica pelas tradicionais poltronas das salas de cinema já indicava isso. Mas como se “comportar” nesse filme? Ao oferecer colchões e almofadas ao público, ele descondiciona a relação deste com a sala e, em meio a este estranhamento arquitetônico, cada um é convidado a inventar uma forma própria de se relacionar com aquele espaço. *N & BL* propunha exercícios do lazer enquanto espaço produtivo e não-repressivo ou alienante, pois explorava as possibilidades do “*crelazer*”.

Para Oiticica, o “cinema” (a Forma Cinema) se resumia a eventos que condicionavam o espectador passivo a uma ideia específica de lazer, na verdade um estado de suspensão para que possam voltar ao trabalho depois. “O lazer não é usado por si mesmo, mas para tornar o trabalho mais suportável”, escreve, e faz questão de distinguir o que chamou de “lazer não-repressivo” do lazer estereotipado, diluído em experiências roteirizadas, prontas para consumo. Já a experiência-cinema descrita em *N & BL* pretendia ser instrumento de uma forma de lazer não-repressivo, em que a audiência poderia vivenciar uma relação de tempo dilatado, não condicionada ao tempo cronológico e disciplinar, que determina o momento “apropriado” para cada atividade, seu início, seu fim e seu sentido.

Cabe destacar que transformar o cinema em instrumento experimental de liberdade e livrá-lo de qualquer exigência narrativa foi a motivação primeira de toda a investigação-concreção do conceito de *nãonarração* no programa além da arte de Oiticica. O exercício do *crelazer* pode também ser identificado pela lógica do cinema “curtido” que identificou não apenas em suas experiências-cinema, mas nos filmes de Ivan Cardoso e de Neville D’Almeida. O cinema *curtido* não tem mensagem, é uma paródia do cinema “sério” construída por puro “prazer cinematográfico”: “‘fazer cinema’ não se constitui em algo chato e

carregado de ‘problemas transcendentais e profundos’ ou de ‘obrigações para com destinos culturais’, etc.:”<sup>46</sup>.

### **Imagem-improviso**

Oiticica inicia seu plano de filme destacando algumas bases que norteariam a proposição:

*start for general plans – scene LONDON*  
*ALL TAKES ARE FROM ONE POINT – NO TRAVELLINGS*  
*UNLESS FROM THE ONE PLACE –*  
*Cinema experiment 1 – NO CUTS IN FINAL RESULT –*  
*AUDIENCE INSTRUCTIONS TO BE INEVITABLE FOLLOWED*<sup>47</sup>

A preocupação inicial em realizar todas as tomadas de um ponto único, sem uso de *travellings* (a não ser desse ponto fixo) nem cortes finais na montagem, descrita acima, enfatiza sua opção estética-ética por uma imagem anti-narrativa, não-representativa e contra-hegemônica. Neste momento, utilizar as já consagradas técnicas de montagem iria contra as possibilidades inventivas do experimental apontando para uma nova linguagem-cinema, tão preciosa a sua ética. Não à toa, ele considerava os filmes americanos “chatíssimos”, pois usavam “muitos truques de superposição de imagens, que é velho e cansa”<sup>48</sup>. Ainda que não explicitada verbalmente como conceito, não há como negar que já neste projeto Oiticica concebe o cinema como *nãonarração*.

Devemos destacar que na década de 1970, essa estratégia é ao mesmo tempo mantida e invertida nas propostas não narrativas concretizadas: os longos planos sem mensagem são substituídos por planos cada vez mais curtos e igualmente sem mensagem. Em suma, após o contato com o super 8, passa a propor tomadas que chegavam a durar somente dez segundos para compor seus filmes, chegando ao limite dessa fragmentação ao propor seu *quasi-cinema* feito pela justaposição de *momentos-frame*.

Do set de onze ideias de *N & BL*, quatro não contariam com filmes sendo projetados. Enquanto na *ideia 4* as três telas iluminariam de branco a sala durante uma cena de beijo protagonizada por um casal da plateia, a *ideia 8* não teria nenhum tela acesa, contribuindo para o ambiente de escuridão total em que as pessoas poderiam “fazer o que quisessem”<sup>49</sup> - incluindo dançar ao som de alguma música forte como se estivessem em uma festa. Em 1980, contou a Jorge Guinle Filho, na que seria sua última entrevista, que o máximo que viu de participação foi um casal encontrado “trepando” dentro de um de seus 28 *Ninhos* construídos

<sup>46</sup> AHO 0477.73

<sup>47</sup> AHO 0322.69

<sup>48</sup> PHO 0929.69-p1

<sup>49</sup> AHO 0322.69

no MOMA-NY durante a exposição *Information*, em 1970. “Foi um escândalo. Ninguém sabia o que fazer”<sup>50</sup>, afirmou.

Os *takes* eram programados com recomendações mínimas a fim de proporcionar o máximo de improviso na realização de cada cena. Nesse roteiro aberto, essa preocupação se repete em diversos momentos: “The most amazing filming should go on, depending in the whole improvisation of everything”<sup>51</sup>, observa Oiticica ao propor uma gravação com o artista Edward Pope rolando na cama por 15 minutos; “the conversation should be completely improvised”<sup>52</sup>, reforça, ao sugerir um bate-papo com amigos em português como trilha sonora; “They should always improvised in those actions and in general scenes”<sup>53</sup>, anuncia ao propor cena na casa de Ceres Franco. O jogo de dados entre o travesti Mario Montez e o artista Antonio Dias que dá corpo ao último bloco-situação filmado para *Agripina é Roma-Manhattan*, super-8 inacabado de Oiticica, realizado em 1972, em Nova Iorque, parece confirmar essa opção por uma imagem improviso-imprevista.

Os temas tratados por Oiticica nas filmagens eram bastante diversificados, configurando uma estética da interrupção<sup>54</sup> que jamais admitia ideias encadeadas linearmente, ou seja, negava o discurso narrativo. Fugindo a qualquer tentativa de entendimento pela formação de uma seqüência lógica, as gravações apresentadas começariam com Guy Brett em um almoço de família e descansando em um ninho de folhas, seguida de cenas de Pope rolando na cama e colocando um vestido branco feminino de noite; flagrantes do cotidiano do morro da Mangueira; um banho de banheira; um boquete; pessoas trocando de roupa, e terminaria com um cachorro em meio a três mulheres gesticulando dentro de um quarto.

Assim como as diferentes *ideias* que comporiam a experiência-cinema em *N & BL*, os episódios de “*Agripina*” não se estruturavam de forma linear, assim como nas séries de slides que compõe seus *quasi-cinemas*. A estratégia de montar blocos-totalidades afirmava seu desejo *in progress* de “fragmentação do cinetismo”.

As trilhas sonoras de cada ideia também eram bastante difusas, podendo estar ou não ligadas ao visual apresentado. Uma espécie de som-sensação seria convocado em algumas

---

<sup>50</sup> OITICICA FILHO, 2009, p.271

<sup>51</sup> AHO 0322.69

<sup>52</sup> *idem*

<sup>53</sup> *idem*

<sup>54</sup> O conceito de estética de interrupção é proposto por Katia Maciel no texto: “*Transcinema e a estética da interrupção*” para apresentar situações-cinema em que a imagem é definida pela presença do “espectador”. “O que define o comportamento diante da obra não é mais uma duração contida nos limites de uma tela, mas o instantâneo do corte, da ruptura, da montagem e combinação disponível ao participante. Interromper para modificar. Interromper significa suspender; atalhar; fazer parar por algum tempo”. (*disponível em: [http://www.katiamaciel.eco.ufrj.br/textos\\_transcinemas.htm](http://www.katiamaciel.eco.ufrj.br/textos_transcinemas.htm)*)

cenas, como o som amplificado da respiração dos personagens “as if people had microphone hanging on their necks”<sup>55</sup>, livre de conversas que atrelassem outros sentidos às imagens; o áudio direto das filmagens de sexo oral e o ruído de papos, cantorias, rádios ligados e barulhos casuais durante a gravação da cena no Morro da Mangueira, que jamais poderia registrar uma conversa por muitos segundos, a fim de manter o caráter fragmentado e descontínuo da imagem.

Haveria ainda cenas sem qualquer correspondência direta entre imagem e som, indicando o desmanche do cinema como “audio-visual”. É o caso do visual de um movimento coletivo de pessoas trocando de roupa que em nada se refere ao áudio de conversas em português improvisadas entre Oiticica e amigos; e da cena de 20 minutos que mistura Edward Pope rolando na cama com a canção “Os mistérios de Clarice”, de Caetano Veloso, improvisada com novas palavras a cada *loop* da letra.

A opção por trabalhar o som, não como sublinhamento das imagens, mas como instrumento experimental autônomo que embaralhava a possibilidade de pensar uma lógica para essas imagens, foi a estratégia eleita para a instauração de seu programa da *nãonarração* e para reforçar sua posição experimental, como veremos adiante ao falar sobre *Neyrótika*. As investigações deste no campo ampliado do som tiveram grande influência de um dos principais artistas experimentais contemporâneos a ele, John Cage, que foi inclusive homenageado em sua *CC4 NOCAGIONS*. A leitura de Gertrude Stein, que acompanhou seu período nova-iorquino, também o estimulou a pensar o som de forma aberta: “Se um som produzido num crescendo de intensidade então pára quantas vezes poderá ser repetido?”, escreve Oiticica em seu caderno citando Stein em “Poetry and Grammar”<sup>56</sup>.

Longe de aspirar qualquer linearidade, outra característica, além do improviso, chama atenção nesse bloco de ideias-imagens não narrativas de *N & BL*: a incitação à sexualidade da plateia. Longe de ser pornográfico, Oiticica parecia com isso querer estimular ainda mais a supra-sensorialidade dos participantes. Ele reforça com isso seu compromisso ético-estético com a descoberta do corpo, *Bodywise*, que já havia instaurado com sua dança-mangueira-parangolé, em 1964. “Quero descobrir a sexualidade alheia através da minha”, afirmava<sup>57</sup>.

Se imagens do cotidiano da Mangueira e de uma pessoa deitada na cama já nos remetem a um clima de *voyerismo*, o que dizer da cena da garota na banheira esfregando seus longos cabelos e rolando na água, ainda mais sendo projetada enquanto a plateia roça o corpo

---

<sup>55</sup> *idem*

<sup>56</sup> AHO 0214.71-p.26

<sup>57</sup> OITICICA FILHO, 2009: 274.

entre diferentes tecidos oferecidos e sente cheiro de jasmim? E se lembrarmos que logo em seguida o perfil de uma garota chupando um pênis ereto por dez minutos com som direto seria projetado em três telas? Sobre essa cena, observa: “if not possible for actually filming during 10 mns., can be mounted repeatedly, in one shot shown continuously twice”<sup>58</sup>. No momento seguinte, o público seria deixado no escuro ao som de rock para “fazer o que quiser”. E quando fossem oferecidos os objetos sensoriais, uma cena mostraria “a kind of collective sensual body-rubbing movements, as a dance-extremely erotic”<sup>59</sup>, em alusão à famosa seqüência de “Uma noite na Ópera”, dos Irmãos Brothers. Enquanto aquela tinha a intenção de fazer piada, essa deveria ter um tom “erótico – impessoal”: “people touch and rub each other, but not specifically relating as persons, but more as objects personified”<sup>60</sup>, descreveu, explicitando o caráter propositalmente erótico da cena. Na última filmagem prevista, entre outras movimentações, uma mulher apareceria passando óleo no corpo de calcinha e sutiã.

Em 1969, mesmo ano que escreve *N & BL*, Oiticica formula a noção de *Hermaphrodipótesis*, na qual propõe o que chama de “atividade hermafrodita” como forma de auto-encantamento sexual, que poderia ser posta em prática nos trabalhos expostos em Londres (cama, cabine-cama, tenda, ninho) e corresponderia à imagem da “cobra que morde o seu próprio rabo”<sup>61</sup>. Segundo Oiticica<sup>62</sup>, *Hermaphrodipotesis* indicava:

a compreensão de que o sexo é uma abstração; não possui limites; a idéia de 2 sexos é criação opressiva, naturalista, ideal, de sociedades repressivas que sempre procuraram estratificar tudo numa vida heterossexual, para manter a “ordem” (Law and order) natural das coisas, mas esqueceram que antes da divisão do sexo, deve ter havido (como ainda em organismos inferiores) seres hermafroditas, e que se queriam seguir nessa ordem natural (que é errada, obviamente), não deveriam se apoiar nos resultados como fins;

Podemos dizer que esse olhar hermafrodita livra a imagem-*quasi-cinema* produzida por Oiticica de uma discussão sexista, negando o estabelecimento de padrões sexuais sem eliminar a produção de desejo, como consegue nos longos planos-sequências de seu super 8 *Agripina é Roma-Manhattan*, entre o travestimento de Mario Montez e a sensualidade de Cristiny Nazareth - ora blasé ora puta, sempre sexy-Agripina. O mesmo para os slides produzidos para *Neyrótika*, recortando peitorais, lábios, pele, pêlos, e em *Helena Inventa Angela Maria*, com uma exuberante Helena Lustosa que se esconde-mostra mergulhada entre sacos coloridos, boca vermelha e seios nus. Ele parece confirmar sua hipótese ainda nas inúmeras séries de fotografia que realiza em Nova Iorque, as quais iremos abordar ao discutir

---

<sup>58</sup> *idem*

<sup>59</sup> *idem*

<sup>60</sup> *idem*

<sup>61</sup> PHO 0493.69

<sup>62</sup> AHO 0747.70

a noção de *momentos-frame*. Não à toa, Waly Salomão o chamou de “encarnação do mito hermafrodita”<sup>63</sup>.

### Colagem-cinema

“Tudo é improvisado, não há script. São séries de ideias, em geral simples e fortes”<sup>64</sup>, resumia Oiticica em carta a Ceres Franco<sup>65</sup>, ao convidá-la para participar do projeto, que previa uma cena a ser gravada no quarto de sua casa em Paris, onde Ceres atuaria improvisando movimentos junto às artistas britânicas Lea Bond e Jill Drower com seu cachorro.

Assim como Franco, Blond e Drower, que ainda cederia sua casa para as filmagens, Oiticica pretendia envolver muitos de seus amigos na realização de seu primeiro filme. Guy Brett e Edward Pope colaborariam atuando em algumas das filmagens, como já apontamos anteriormente. O artista sugere que seus amigos convidados a improvisar personagens não representem um papel, mas apresentem a si mesmo incorporando à atuação seus trejeitos próprios, pelos quais eram reconhecidos. O figurino de Ceres Franco, por exemplo, deveria ser preto, “dressed as she always is”<sup>66</sup>. No *take* direcionado a Edward Pope, Oiticica descreve: “He walks towards the closed; examines in his characteristic way anything – picks up whatever he wants. he sits in characteristic way and stay still (as he does actually)”<sup>67</sup>.

Caetano Veloso cantaria a música “Clarice” exclusivamente para a trilha de uma das cenas e ainda estava convocado, junto com Gilberto Gil, Guilherme Araújo, Sandra e Dedé, para a gravação de uma conversa que seria ouvida durante a *ideia* 9. Para essa mesma ideia, Lygia Clark deveria criar, especialmente para o filme, objetos sensoriais que seriam oferecidos à plateia. “They shall be things that more people can experiment easily with no introduction – they shall be made in series for all films’ projections, as part of the production”, destacava Oiticica<sup>68</sup>.

É para a amiga Lygia Pape que confiaria mais funções: além da tarefa de gravar o *take* do Morro da Mangueira para a *ideia* 3, gravaria, no Rio, o som das *ideias* 5 (discos instrumentais da Velha Guarda da Mangueira), 9 (conversas na casa da Família Oiticica com diferentes tipos de pessoas) e 10 (música de ritual de tambor). Nessa mesma situação 10,

<sup>63</sup> SALOMÃO, 1996: 137.

<sup>64</sup> AHO 0986.69

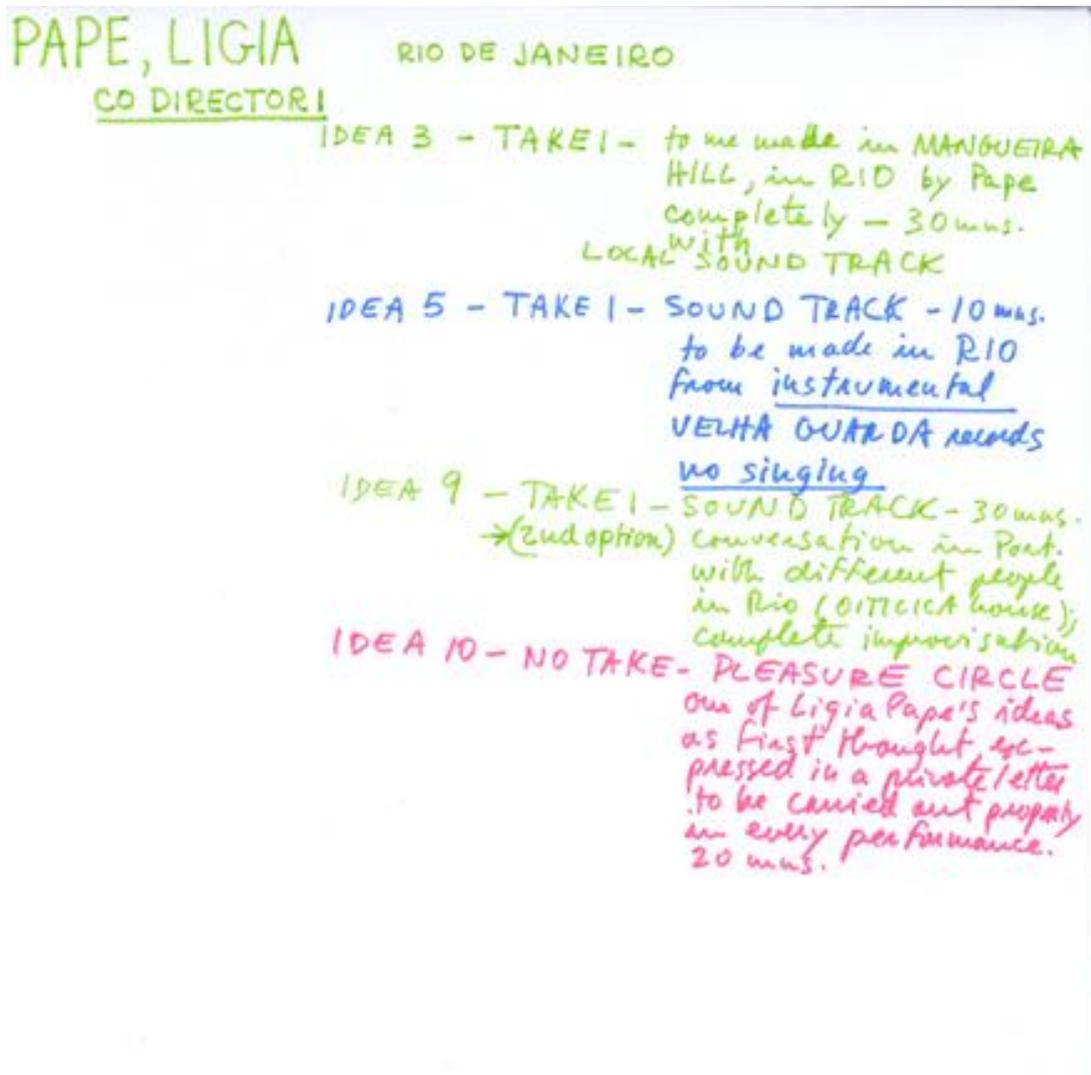
<sup>65</sup> Marchand e jornalista brasileira que vivia em Paris, organizou a exposição Opinião 65, em 1965, no MAM, junto com o galerista Jean Boghici.

<sup>66</sup> AHO 0322.69

<sup>67</sup> *idem*

<sup>68</sup> AHO 0322.69

haveria uma versão da “Roda dos Prazeres”, de Pape, adaptada pelo artista com potes de sorvete oferecidos à plateia. Entre tantas atribuições, Oiticica chega a considerá-la como a co-diretora número um do filme, conforme mostra o documento abaixo<sup>69</sup>.



“Várias pessoas filmarão”, explicava ele, em carta a sua mãe, em que se refere a esse projeto como uma “colagem-cinema”<sup>70</sup>. Ao se corresponder com Lygia Pape, a única a quem Oiticica chegou a explicar com mais detalhes seu projeto de filme, ele revê esse termo ao afirmar: “Creio que esse filme deve ser feito por várias pessoas, como já disse; não creio que seria “colagem”, mas algo mais profundo: uma estrutura; e evitaria a dispersão ou o esteticismo da colagem e da filmagem por uma só pessoa, etc.”<sup>71</sup>

<sup>69</sup> PHO 0383.69-p3

<sup>70</sup> AHO 0926.69

<sup>71</sup> AHO 0928.69

Grande parte de seu trabalho envolveu a participação de seus amigos-amantes<sup>72</sup>. Já em 1961, Oiticica inclui o “poema enterrado” de Ferreira Gullar e o “Teatro Integral de Reinaldo Jardim” na maquete de seu primeiro jardim, *Cães de Caça*, composto ainda por cinco penetráveis. Nesse momento, o sentido dessas inclusões era mais estético do que existencial, mas essas colaborações ganham corpo no seu programa ambiental até alcançar status de “incorporação”. Ao inventar *Cosmococas-programa in progress* em parceria com o cineasta Neville D’Almeida, faz questão de destacar que não se trata de um mero caso de:

artistas fazendo obra juntos” mas mais uma espécie de mútua incorporação ou, engravidamento em q a relação não se estabelece estática ou linear “toma lá dá cá” mas como no amor q não se sabe quem dá o quê ou como ou quando ou porque: INCORPORAR em contigüidade q quando verificada já se deu.<sup>73</sup>

O *bloco-experiência CC6 Coke Head’s Soup* de *Cosmococas* foi feito em incorporação com Thomas Valentin. *CC7 e CC9* foram propostas por Oiticica para serem realizadas por Guy Brett e Carlos Vergara, respectivamente. Entretanto, nenhum dos dois deu continuidade à proposta, pois, provavelmente, não tenham atingido o sentido de *incorporação* proposto como indispensável à realização das mesmas naquele momento.

Foram inúmeras as participações e projetos que Oiticica desenvolveu ou tinha planos de desenvolver com seus amigos. Apenas no campo do cinema brasileiro, podemos citar que Oiticica, à parte suas próprias produções, fez sua primeira participação como ator em *Câncer*, de Glauber Rocha, em 1968. Dois anos depois, desenhou os cenários e figurinos do filme *Cangaceira Eletrônica*, de Antonio Carlos Fontoura, que não chegou a ser rodado. No mesmo ano participou de uma foto-novela de Antonio Manuel. Ainda na década de 1970, em Nova Iorque, escreveu diálogos para o filme *Quanto Mais Mais*, de Marcelo França; cedeu seus *ninhos* para a filmagem e atuou em *Lágrima Pantera A Míssil*, de Júlio Bressane e, atuou em filmes de Andreas Valentin, como *FLIT* e *One Night on Gay Street*. Já em sua volta ao Brasil, participou como ator em *Uma Vez Flamengo*, de Ricardo Solberg e *Dr. Dionélio, O Segredo da Múmia* e *HO*, de Ivan Cardoso, além de realizar o penetrável *Tenda-Luz* como ambientação de *O Gigante da América*, de Bressane.

---

<sup>72</sup> “[...] não tenho amigos, a começar por aí: tenho amantes: só gosto das pessoas implicitamente de modo sexual: se não há possibilidade orgástica num determinado biotipo não considero amigo ou q seja possível relacionar de maneira profunda: portanto você vê q é difícil ter amigas: não me interessam relações q não sejam superiores, sublimes;” Carta de Oiticica para Ivan Cardoso (27 de abril de 1973) in AHO 1126.73

<sup>73</sup> AHO 1336.74

## Cinema Subterrânea

Em carta a Rubens Gerchman<sup>74</sup>, conta seu projeto de *N & BL* e comenta a descoberta de uma nova linguagem-cinema a partir do filme “Chelsea Girls”, de Andy Warhol:

Creio que ter visto “Chelsea Girls” muito me influenciou, pois descobri o que já o fizera com fotografia, que o cinema pode exprimir coisas próprias que só ele o faz; “Chelsea Girls” é uma das maiores invenções de cinema que já vi: a linguagem é toda reinventada; é o que quero fazer com esse filme meu, ultra pessoal.

O impacto de assistir esse filme é tamanho que Oiticica comenta sobre esse acontecimento em quase todas as cartas enviadas de Londres a seus amigos no Brasil. “Aqui em Londres vi, depois, “Chelsea Girls” do Warhol, o que me influenciou quanto a adotar cinema em minhas experiências; o filme é o mais genial que já vi, e Warhol criou mesmo uma linguagem-cinema”, conta a Ceres Franco<sup>75</sup>. “Foi para mim a maior surpresa e me influenciou em tudo imaginável!”, escreve para Mario Pedrosa.<sup>76</sup>

O artista compartilhou muito da noção de cinema apreendida com Warhol na linguagem de seu *N & BL*. Dirigido, em 1966, por Warhol e Paul Morrissey, “Chelsea Girls” compreende doze episódios diferentes mostrando cenas do dia-a-dia de pessoas em situações libertinas, envolvendo sexo e drogas, na cidade de Nova Iorque, principalmente no Hotel Chelsea. Além da marca do improvisado, as tomadas não tinham conexão e duravam exatamente um rolo de película de 16 mm, sem cortes ou mudança de ângulo, totalizando mais de 3 horas de filme, opção compartilhada por Oiticica em suas ideias para o *N & BL*. Convidar amigos para formar o elenco do filme interpretando a si mesmos foi outra escolha a qual aderiu. No filme de Warhol, seus amigos da cena *underground* nova iorquina aparecem creditados assim: Brigid Berlin como ela mesma (A Duquesa), Nico como ela mesma, Ondine como ele mesmo (Pope)...

Warhol desconstrói a tela do cinema tradicional ao dividi-la ao meio, para apresentar dois episódios diferentes ao mesmo tempo, sendo de um lado imagens em preto e branco, e do outro, coloridas. Já Oiticica pretendia jogar com as imagens projetando as cenas em uma, duas ou três telas ao mesmo tempo. Parte do conceito de Warhol para o filme é que cada apresentação deste nunca seria igual, pois os dois projetores nunca conseguiriam alcançar uma sincronização exata para a visualização, nos remetendo ainda que remotamente à noção de experiência do próprio Oiticica.

A trilha sonora de cada lado de “Chelsea Girls” também se diferencia porque quase sempre ouvimos o som de apenas uma das cenas em gravações de baixa qualidade. A língua

---

<sup>74</sup> AHO 0983.69

<sup>75</sup> AHO 0986.69

<sup>76</sup> AHO 0998.69

falada “à vontade” no filme impressiona Oiticica, para quem as intraduzíveis “gírias de gente drogada” transmitiam a força do *underground* de Nova Iorque, devendo ser “supra-entendidas”<sup>77</sup>. “A fala, quase não se entende de “ouvir”, mas fica tudo claro se você entra na onda da linguagem falada!”<sup>78</sup>, explica ele.

Em comum, Warhol e Oiticica demonstravam a falta de compromisso com o padrão estético do cinema, propondo obras não narrativas que refletiam a construção de uma nova linguagem-cinema atravessada necessariamente pelo sentido de *underground*. Certo de que o *underground* lhe deu outra visão de cinema, Oiticica conclui que falta ao cinema brasileiro inventar uma linguagem nova:

um filme brasileiro deveria ser mais forte, pois tem que expressar coisas terríveis, etc. E creio que cenas descritivas não interessam, ou estragam tudo; falas são importantes se fortes, quer dizer, não o que é dito mas a sequência em si; em geral fica tudo literário, o que é chato;<sup>79</sup>

Oiticica critica Glauber Rocha por ainda se influenciar do “velho esteticismo de Godard e Pasolini”. “Ninguém entende que esse cinema não existe mais. Virou *establishment* e acabou”<sup>80</sup>, escreve. Para ele, Glauber poderia “ser o “underground” da América Latina”.

O Brasil passava por um momento político de forte opressão desde o início da ditadura militar, que exigia atitudes clandestinas de confronto. Oiticica parece enxergar no *underground* uma possibilidade de ação resistente à diluição. Em setembro de 1969, em Londres, ele formula o conceito de “Subterrânea”<sup>81</sup> em um texto poético (abaixo) em que propõe o *subterrâneo* como condição única de criação:

tropicália é o grito do Brasil para o mundo ----->  
subterrânea do mundo para o Brasil: não quero  
usar “underground” (é difícil demais pro brasileiro) mas  
subterrânea é a glorificação do sub – atividade

Em carta a Ivan Cardoso, anuncia que pretendia publicar esse texto no Brasil e esclarece sua proposição:

é a constatação de que tudo o que é criativo nesse século possui caráter “underground”: esse caráter é a clandestinidade eterna das idéias criativas que passam a ativas ou cre-ativas. O sub passa a ativo contra as idéias opressivas.<sup>82</sup>

---

<sup>77</sup> AHO 0986.69

<sup>78</sup> AHO 0998.69

<sup>79</sup> AHO 0928.69

<sup>80</sup> AHO 1000.69

<sup>81</sup> AHO 0382.69

<sup>82</sup> AHO 0996.69

SUBTERRÂNIA

LONDRES  
HELIO

21 SETEMBRO 1969  
OITICICA

SOU EU É VOCÊ É AMÉRICA LATINA - SUL SUB  
 embaixo da terra longe do falatório dentro de você  
 condição única de criação: do mundo para o Brasil:  
 no Brasil → no submundo algo nasce germina culmina  
 ou é fulminado como fênix nasce da própria cinza (cafona)  
 → subterra: romântico cafona clássico ortodoxo  
 folk-pop consciente místico único (+neo + sub tudo)  
 tropicalia é o grito do Brasil para o mundo →  
 subterrânea do mundo para o Brasil: não quero  
 usar "underground" (é difícil demais pro brasileiro) mas  
 subterrânea é a glorificação do sub = atividade =  
 homem = mundo = manifestação: não como detrimento  
 ou glori-condição → sim: como consciência para vencer  
 a super = paranóia = neccessão = impotência =  
 negligência do viver: marcha fúnebre → entênno e grito  
consciência = crítica = creativa = ativa →  
necessidade = do disfarce = do surrealismo-farsa =  
 do sub-sub = da redundância → longe dos olhos →  
 perto do coração: ou da côm da ação: debaixo da terra  
 como rato de si mesmo: RATO é o que somos símbolo flama  
 entennemo-nos vivos desapareçamos sejamos o não donão  
 o hó omitivo a não-omissão → creomissão → missa missão  
 usou o astronauta o Brasil é a Lua cuja poeira mostrarse-ão mundo  
sublixo

“Subterrânea”, texto escrito por Hélio Oiticica em setembro de 1969 e publicado no Jornal “O Pasquim” na edição de 7 a 11 de outubro de 1970. AHO 0382.69.

Oiticica permanece atualizando e desenvolvendo práticas a partir do conceito de subterrânea em toda sua poética, como em *Subterranean Tropicália Projects*, de 1971, uma série de labirintos públicos, não realizada, que ele pretendia construir em Nova Iorque.

O contato com a cultura *underground*, descoberta em sua vivência em Londres, marca para ele a necessidade de uma nova atitude estética. Estava convencido de que a clandestinidade da criação passara a ser fundamental e que essa cultura revolucionária deveria ser expressa em filmes experimentais. Segundo ele, “agora, apesar de planejar uma continuação de tudo, a posição muda: o aspecto crítico-criador predomina, gerando a necessidade de filme e novas formas de comunicação”<sup>83</sup>.

Não podemos esquecer que no período em que vive em NY, aprofunda sua relação subterrânea com o cinema ao frequentar a cena *underground* americana, quando conhece-convive com a *Warhol-star* Mário Montez, o antológico diretor Jack Smith e a artista Martine Barrat, que o introduz ao submundo das gangues, entre muitas outras personalidades.



Fotografia de Mário Montez travestido de Carmen Miranda incluída em seu *repertório* de imagens abertas. Foto: Carlos Vergara - AHO 0426.71-p1

Oiticica vê nos cinemas *underground* uma alternativa à censura, pois o caráter clandestino das sessões os colocava à margem das avaliações do governo. É certo que um filme, como o dele, com uma cena de dez minutos de sexo oral em plano fechado, multiplicada em três telas, jamais passaria pela censura; assim, ser subterrâneo era estratégia para sua existência. “Tudo o que não tivessem coragem de fazer seria feito, então; sendo *underground*, tem que ser em 16mm. E não passa por censura, pois não é exibido em circuito comercial grande”<sup>84</sup>, conclui.

<sup>83</sup> AHO 0994.69

<sup>84</sup> AHO 0928.69

No período em que viveu em Londres, frequentava assiduamente sessões de cinema nas quais assistia a filmes *underground* de diferentes países. Nesse mesmo período, na rápida viagem que fez aos Estados Unidos para participar do Simpósio Internacional de *Tactile Sculpture*, passa por Nova Iorque e se impressiona com os cinemas *underground* de lá, os quais exibiam sessões a uma da manhã, quando “tudo de louco acontecia”<sup>85</sup>. Em carta para sua mãe<sup>86</sup>, comenta a ida a um cinema “especializado em “underground”” em Londres e volta a elogiar Warhol:

A seção começou a meia noite e saímos já eram cinco e meia da manhã; os filmes eram todos americanos “underground”; alguns bons a maioria chatíssimo, pois deram para fazer filmes abstratos ou com excessivos truques de superposição de imagens, que é velho e cansa. Mesmo assim, tinha uns bons. Prefiro Warhol mil pontos; é o maior de todos.

Um dos locais mais frequentados por Oiticica nesse período era o *Arts Lab*, um centro de artes alternativo que combinava teatro, cinema, televisão, balé, arte e música sob o mesmo teto. “O Arts Lab, cujo diretor já conheço, Jimmy Raines, a quem fui apresentado pelo (Paul) Keeler, e em cuja sede as maiores loucuras acontecem: é aqui perto, e todos sem exceção, tem cabelos e roupas louquíssimas: vi um filme de Bob Dylan, lá, deitado nuns colchões, pois cadeiras não há: ficam mil pessoas deitadas pelos cantos e há um bar que serve coisas estranhíssimas”<sup>87</sup>, escreve em carta ao irmão Cesar Oiticica, relatando suas primeiras experiências em Londres, em janeiro de 1969. Neste mesmo momento, conta a Gerchman: “a primeira vez que fui lá encontrei logo com o John Lennon pela frente, pois ele e a Yoko estão sempre lá”.

O *Arts Labs* foi o local que mais interessou Nelson Motta durante sua estada em Londres que teve Oiticica como guia, ou como ele preferiu chamar, “guru”. “Um verdadeiro quartel-general da geração de Aquário”, sintetiza Motta<sup>88</sup> em sua coluna no jornal Última Hora, em 11 de setembro de 1969, em que apelidou de “imensa cama tribal” o espaço repleto de colchões dedicado ao público nas sessões de cinema do *Arts Lab*.

Nesta mesma matéria, Motta publicou o texto “Londocumento”, de Oiticica, na qual faz um balanço de suas vivências em Londres; diz que o “cinema deve ser forte como o *underground*” e anuncia o título de seu primeiro filme *Nitrobenzol & Black Linoleum*. Segundo o artista, esse relato teria tido uma repercussão enorme no Brasil, onde todos

---

<sup>85</sup> AHO 0986.69

<sup>86</sup> AHO 0929.69

<sup>87</sup> AHO 0541.69-p.3

<sup>88</sup> AHO 1798.69

aguardavam sua nova proposição, desta vez no campo do cinema. “Publiquei Londocumento e me escreveram dizendo que virei ídolo (*no Brasil*). Só se fala no filme”<sup>89</sup>, contava.

Apesar de ter visto inúmeros outros filmes enquanto esteve em Londres, Oiticica só encontrou relação com a linguagem de *Chelsea Girls* no livro *Naked Lunch* de William Burroughs, o qual descrevia assim: “fantástico; a linguagem totalmente inventada-transformada, pois foi escrito durante um período de total desintegração dele, “addicted” de todas as formas possíveis de drogas, etc”<sup>90</sup>. E não seria justamente a *nãonarração* o elo estrutural Warhol-Burroughs? Propor uma nova linguagem para o cinema era a grande ambição de Oiticica em seu projeto de *N & BL*.

### **Cinema sem fim**

Apesar de ter escrito seu plano de filme, não podemos considerar esse projeto como uma obra pronta, pois ele pretendia continuar desenvolvendo novas situações para o roteiro. “Tenho uma série de idéias que se tornarão um todo para um filme: “Nitrobenzol & Black Linoleum” – é um filme aberto, que requer um “setting” para ser projetado: em partes que se interrompem – continuo a acrescentar IDÉIAS a ele”<sup>91</sup>, explica, demonstrando que se tratava de um projeto em processo. Nos manuscritos do plano havia onze ideias descritas, no entanto, no “time chart” e no “audience guide” do filme só constam dez delas, apontando que talvez a última delas tenha sido acrescentada posteriormente ao roteiro. Isso indica que *N & BL* era um cinema-experiência em progresso que poderia ser transformado com a proposta de novas situações. Isso só era permitido devido ao significado não narrativo imposto ao filme, pois este deslocava o sentido temporal da *forma cinema* início>meio>fim ao narrar uma história.

Em carta a Nelson Motta<sup>92</sup>, Oiticica comenta que Caetano Veloso “quer filmar uma parte do filme também; talvez relacionada com a época que morou em Deodoro, no conjunto residencial, o lugar mais “tristes tropiques” do Rio, depois das favelas”. Essa ideia não consta no roteiro, indicando que a colaboração de seus amigos também estava aberta a propostas, extrapolando o programado.

Ainda que houvesse espaço para acréscimos e modificações, o filme estava “pronto” para ser realizado, mas faltava quem o produzisse e financiasse. Oiticica estava entusiasmado com a possibilidade de obter apoio financeiro de uma milionária que já havia patrocinado projetos de seus amigos do grupo *Exploding Galaxy*: “Em Paris vou ver se arranjo tutu para

---

<sup>89</sup> AHO 0983.69

<sup>90</sup> AHO 0998.69

<sup>91</sup> AHO 0322.69

<sup>92</sup> AHO 0994.69

produção com a Silvina, uma milionária que solta grana para artistas (ela é filha do Cecil B DeMille) Tudo são possibilidades que crescem cada vez mais.”<sup>93</sup> Com a volta ao Brasil, em 01 de janeiro de 1970, essas possibilidades ficaram cada vez mais escassas. E como tantos outros de seus projetos, *Nitrobenzol & Black Linoleum* não foi realizado.

É curioso perceber que entre os manuscritos disponibilizados no *Catalogue Raisonné* do artista não foram encontradas citações sobre esse projeto entre seus escritos sobre cinema-*quasi-cinema* após sua chegada em Nova Iorque. Entretanto, mais de 30 anos após sua morte, especular sobre por que ele teria abandonado esse projeto não nos parece tão produtivo quanto realçar as estratégias de negação da *forma cinema* e afirmação do cinema como instrumento de livre experimentação presentes no plano de *N & BL*.

### Escrever não narrar

O programa *nãonarrativo* de Oiticica não se restringia a uma crítica à *forma cinema*. A *nãonarração* passa à condição de invenção para um artista interessado em romper com o acabado e com a representação, transparecendo não apenas em seus “*quasi-filmes*”, como em seus “*quasi-textos*”. Os próprios roteiros de filmes formulados por ele, como *N & BL*, já demonstram em sua estrutura o devir *nãonarrativo*. Da mesma forma, suas críticas de cinema em que defende a *nãonarração*, como em “MANGUE-BANGUE” e “NOSFERATO DO BRASIL”, formam-se entre fragmentos que refletem esta postura desde a diagramação da página. A rejeição a uma escrita linear foi uma opção ética e estética pelo experimental e não se deu por que tivesse qualquer dificuldade em redigir textos longuíssimos, lineares e coerentes (como eram muitos de seus textos pré-1969).

Além dos muitos ensaios dedicados aos seus processos inventivos, Oiticica ainda escreveu muitos textos “em que o processo de escrita sai da esfera do teórico da arte e aporta no espaço arriscado do ficcional”<sup>94</sup> - aos quais nomeou: “*textos práticos*”. Estes textos mais “livres”, sem compromisso narrativo, começam a ser experimentados com regularidade por Oiticica em seu abrigo-londrino, desde 1969, entre contos, poemas, memórias, crônicas e outras formas híbridas que passam a integrar de vez seu programa além da arte.

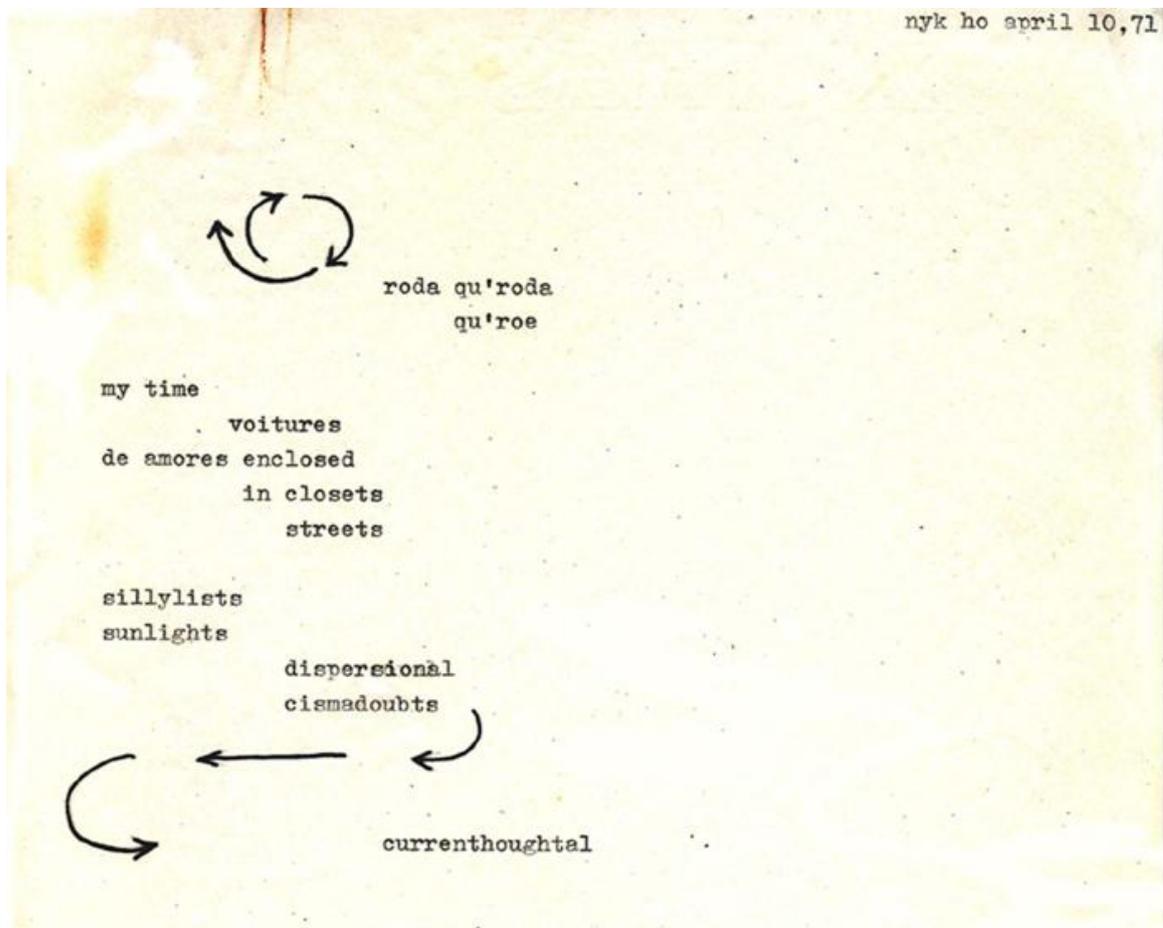
Em um levantamento inicial, Frederico Coelho<sup>95</sup> aponta alguns desses *textos práticos* que marcam a vida-obra de Oiticica: “Poética secreta”(1964), “Auto I”(1969), sua série de

<sup>93</sup> AHO 0322.69

<sup>94</sup> Em “Livro ou Livro-me: os escritos babilônicos de Helio Oiticica (1971-1978)”, livro-fruto de sua tese de doutorado em letras pela PUC-Rio, Frederico Coelho debruça-se sobre o Hélio Oiticica inventor-leitor-escritor, investigando sua “vontade” de livro. Cf: COELHO, 2008.

<sup>95</sup> *idem*

contos (1969), “Londocumento” (1969), “Futesambol(ão)”(1970), “Barnibilônia” (1971), “Homage to my fâther”(1971), poemas como “Acqua”(1968), “Margintropicália”(1968), “Abbey Road”(1970), “Orelinha” (1970) e “Úbber Coca”(1972); hipertextos jornalístico-poéticos como “Lamber a gilete”(1972), “Leork” (1972), “Clouds in my coffee”(1973), “Bodywise” (1973), além de muitos sem título e de diversos artigos e cartas para Torquato Neto, Daniel Más, Waly Salomão, Haroldo de Campos, Carlos Vergara e Lygia Clark, entre outros. Aliás, fazer cartas para os amigos no Brasil é umas das atividades que mais ocupam Oiticica em seu “abrigo do norte”: “Releiam essas cartas e guardem-nas pois são tão obras quanto OPUS 1 ou sei lá o q”<sup>96</sup>, demanda Oiticica ao irmão César e a cunhada Roberta, em 1973. Como sintetiza Figueiredo (2002) “[...] tudo que ele escreve é, portanto, integrante do *corpus* de sua obra. Seu arquivo é inseparável dela”.



Poema “Roda qu’roda qu’roe”, escrito por Oiticica em 1971, em Nova Iorque . AHO 0437.71

É preciso dizer que se em “Poética secreta”, de julho de 1964, ano da descoberta-parangolé, Oiticica dizia que seus escritos – que abordavam a vivência “mesquinha” do

<sup>96</sup> AHO 1068.73

cotidiano – se localizavam no pólo oposto de seu trabalho plástico, mas a partir da década de 1970 esta distancia se dissolve. Texto e obra passam a integrar o mesmo programa além da arte. Assim como seus filmes rejeitam a *forma cinema*, a maioria de seus textos não obedece à gramática dos dicionários ou às linhas pautadas dos cadernos em nome da invenção de novas possibilidades de escrita.

Em carta a Lygia Clark, escrita pouco antes da ida a Londres, revela:

*Estou escrevendo muito, com certas influências: de Rogerio [Duarte], no início, do Ginsberg etc., mas creio que há coisas no que escrevo: são textos poéticos mesmo quando tratando de arte: não gosto mais de teses ou descrições filosóficas: construo o que quero com a imagem poética na máxima intensidade segundo o caso.*<sup>97</sup>

Em Nova Iorque, passa a produzir textos cada vez mais descontínuos: joga com o tamanho e a tipologia das letras, deixa espaços vazios entre palavras e parágrafos, insere desenhos e fotos, investe em anotações, faz romances de uma página só, contos que não contam, reinventa o espaço. A convencional lógica da continuidade narrativa é trocada pela *lógica das intensidades*. É esta outra lógica que o permite ver seus textos como um “twist claro”, onde o descontínuo potencializa seu programa *in progress*: “não acabar, manter-se em progresso, não desejar a linearidade e sim o fragmento.”<sup>98</sup>

A imagem poética na máxima intensidade que buscava experimentar em seus textos ganha peso a partir de seu projeto de livro *Newyorkaises* (posteriormente chamado “Conglomerados”), formado por Blocos-Seções, ao mesmo tempo autônomos e integrantes desse livro, podendo se ligar aleatoriamente ao gosto do leitor-participador. Não haveria hierarquia entre as partes, seria como um livro-labirinto, com múltiplas possibilidades de entrada e saída. “O que me alegra é que em meio ao “livro” (prefiro dizer “publicação” q fica mais geral: quem disse q vai ser “livro”?) me sinto livre para INVENTAR e romper a lógica sequencial q em geral preside o “fazer um livro”!!!!!!”<sup>99</sup>, explica em carta ao amigo Carlos Vergara. “Quem sabe essa carta já não seja parte do “livro” (q joke dizer “livro”!!!!). “livro”-me ou leave-me”, brinca.

William Bourroughs, James Joyce, Gertrude Stein e Haroldo de Campos são alguns dos autores lidos por Oiticica em Nova Iorque que estimulam seu desejo não narrativo na escrita. O jogo com a pontuação descoberto em Gertrude Stein o fascina: “ela na verdade está livrando a escrita da linearidade unilateral do discurso: mesmo que as palavras continuem a ser palavras”, resume. E é a leitura do livro “Galáxias” de Haroldo de Campos, por exemplo, que o influencia-contamina a trabalhar com a forma de Blocos-Seções:

<sup>97</sup> Oiticica *apud* COELHO, 2008.

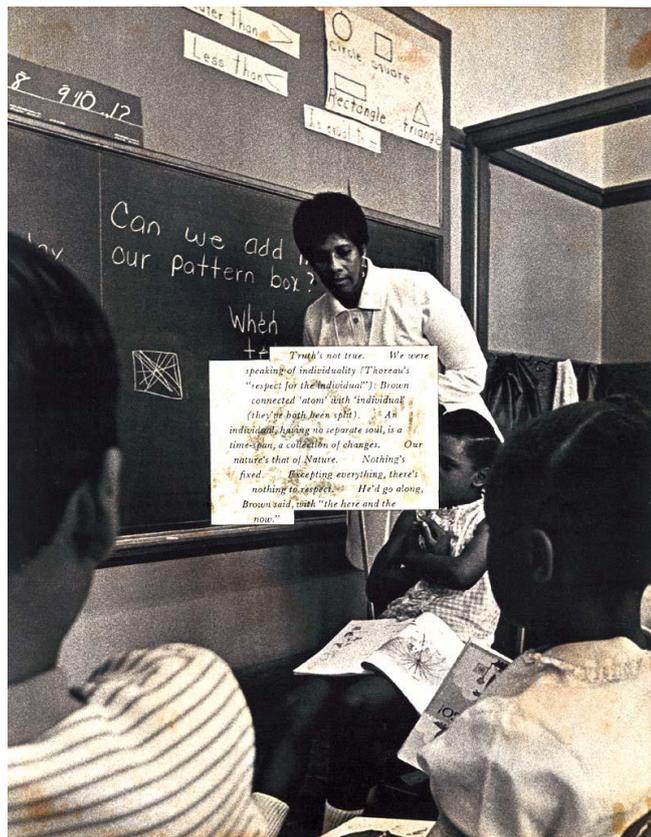
<sup>98</sup> COELHO, 2008: 133.

<sup>99</sup> AHO 1071.73

a idéia de BLOCOS q já é usada por HAROLDO DE CAMPOS como estrutura formativa das GALÁXIAS dele é o fundamento desse livro não-linear e q prescinde da sucessão unívoca desses BLOCOS: eles pelo contrario se enriquecem com o embaralhar e com shifts: BLOCOS e GALÁXIAS são simultaneidades e não sucessão CONTIGUAÇÕES q já usei como termo da PRIMA: etc.<sup>100</sup>

Cada bloco-seção seria formado não apenas por seus textos, mas por fotografias, recortes de jornais e citações de outros autores. Chega a planejar pelo menos seis blocos, entre eles, *Bodywise*, *Mundo-Abrigo*, *Branco no Branco*, *The Ultimately Mick Jagger*, *Brasilian Experimentality* e *Cosmococas*.

No bloco-seção *Cosmococas*, Oiticica remixaria excertos de textos de Nietzsche, John Cage, Sibyl Moholy-Nagy e Antonin Artaud, poemas de Haroldo de Campos, Arthur Rimbaud e dele mesmo, trechos de textos escritos, seus cadernos e proposições de performances, uma imagem da Acropolis, uma xerox de uma pintura de Gaguin, uma *foto-event* com Romero tirada por ele mesmo, entre muitos outros textos-imagens-fragmentos-ideias, como o apresentado abaixo:



Segundo o artista, tanto os blocos-experimentos quanto o bloco-seção *Cosmococa* eram “ideias inventivas” diferentes que integravam o mesmo programa *in progress*. No bloco-seção, ele apresentaria outro lado de possibilidades do programa além-cinema: “cheio de CUT-outs e referências postas num nível de ‘poética’ mais do q em obras realizadas como

<sup>100</sup> AHO 1387.74

blocos.”<sup>101</sup> As imagens dos blocos-experimentos *CCs* entrariam na publicação apenas na forma de anúncios inseridos entre os blocos-seções:

anúncio para a venda de sets q só seriam produzidos quando solicitados: o sucesso e a qualidade das duplicatas q fiz com THOMAS me dão certeza do sucesso da coisa no que toca a nível qualitativo e precisão profissional: a página anúncio seria laid out de modo semelhante a anúncios em revistas de business q são feitos com o intuito de informar o máximo no q se refere à possível conjecturação do consumidor interessado: quero mesmo q tenha uma certa frieza extravagante muito freqüente em annual reports de companhias americanas (as multinacionais principalmente) q atingiriam a um nível de sofisticamento industrial no qual ‘vender’ e ‘transar’ se afasta da maneira mais remota da vulgaridade de comerciante de secos e molhados<sup>102</sup>

Ao apresentar intencionalmente suas *CCs* fora do bloco homônimo, Oiticica reforça a necessidade de financiamento-experimentação das mesmas e afasta o mito da pureza da arte fora do mercado, parodiando para tal a linguagem publicitária mais sofisticada. Para ele, era necessário que a tensão arte-mercado se desse de maneira explícita: “essa referência se dá sem romantismo de colegial q vai mostrar à professora o trabalhinho de casa com o qual se orgulha: você já reparou como artistas em geral se contentam com tão pouco?”<sup>103</sup>

Oiticica permanece inventando e reinventando seu projeto de livro até o final de seus dias (“vou aumentando indefinidamente... sempre acho q algo está faltando: sempre a mesma coisa!”<sup>104</sup>), não conseguindo nem encontrar um formato final que o satisfizesse nem financiamento para publicação. Seu livro permanece inacabado assim como muitos de seus filmes. Como resume Frederico Coelho, tanto seu *quasi-cinema* quanto seus *textos in progress* eram frutos da mesma inquietação com a estagnação das linguagens artísticas:

A resistência que as áreas – cinema e literatura nesse caso – apresentam aos experimentalismos e seu apego às formas tradicionais de expressão – como a escrita do português formal dos dicionários ou a submissão do espectador de cinema à ditadura da tela fixa e estática em uma parede – incitavam o “ataque” desse artista que produzia a partir das bordas e brechas desses espaços de criação e fruição. Em ambos os casos, a ordem era “abrir a linguagem”. Assim como a escrita deveria estar vinculada a uma relação mais orgânica entre o falado e o escrito, Hélio reivindicava uma nova forma de se entender a relação entre o espectador e o espetáculo no cinema. Ele inclusive usa a mesma expressão depreciativa que usou na crítica sobre a escrita praticada no Brasil para rejeitar a obediência a essa relação clássica entre espectador e filmes exibidos. Segundo Oiticica, o que gera o imobilismo e a rejeição à invenção é um “quietismo quiescente” (no caso da escrita, o que a paralisava era sua “quiessência esclerosante”).<sup>105</sup>

Qualquer semelhança entre seu *quasi-cinema* e seu “*quasi-livro*”, portanto, não é mera coincidência. Ambos integram seu programa *in progress* aberto ao experimental, que prevê a forma *não narrativa* como condição de existência. Podemos dizer, portanto, que a

<sup>101</sup> AHO 1336.74

<sup>102</sup> AHO 1336.74

<sup>103</sup> AHO 1336.74

<sup>104</sup> AHO 1183.73

<sup>105</sup> COELHO, 2008: 143

nãonarração é in-corporada à forma de vida inventada por ele, contaminando toda a sua produção.

IMPRESINDÍVEIS PARA NEWYORKAISES

9 faltam PROGRAMAR  
E/ou PROVIDENCIAR

- 1- YOKO → examine lists personal interview ~~map~~ in progress
- 2- VERONICA → transcribe rap in progress taped
- 3- QUENTIN → formulate initial subject matter
- 4- OPEN JOKE-BLOCK: dedicated to QUENTIN
- 5- STONIA PN17 BLOCK-SECTION (PROJECT ITSELF <sup>under the hood</sup>)
- 6- SHELTER SHIELD PN18 BLOCK-SECTION (PROJECT <sup>under the hood</sup>)
- 7- BLOCK-EXPERIMENTS IN COSMOCOCA <sup>project</sup> in progress - CC1 to CC8  
BLOCK-SECTION detailed advertising pamphlet by itself, for the sale of CC sets -
- 8- CLOTHING-CAPE PARANGOLE PROPOSITIONS
  - POMERO - 5 white skin NEVILLE'S NO.1 JUST LIKE <sup>text</sup> <sup>and</sup> <sup>general</sup> <sup>phases</sup> <sup>of</sup> <sup>each</sup> <sup>sample</sup>
  - HARD-ON SLIPS 1 JAMIE 2 B 3 STEVE
  - ★ ROMERO - CACIQUE DERAMOS VERONICA'S repertory costume NO.3 - general <sup>short</sup> <sup>text</sup> <sup>to</sup> <sup>be</sup> <sup>on</sup>
  - GOLD-BLACK PAKISTANI CRISTINY'S rejected jacket present - NO.4 general text photo <sup>of</sup> <sup>what</sup> <sup>she</sup> <sup>is</sup> <sup>wearing</sup> <sup>on</sup> <sup>her</sup> <sup>jacket</sup>
- 9- BRAZILIAN EXPERIMENTALITY <sup>INSECTIONS INTO BLOCK-SECTIONS AND SPARSELY IN MID-BLOCKSECTIONS</sup>
  - VERONICA - (see 2)
  - L. PAPE - TONGUE PHOTO - HOMERIE SVA BAHAMA
  - A. MANUEL - VERONICA'S GUMMIES - MANU NUDE (in <sup>block</sup> <sup>section</sup>) - <sup>very</sup> <sup>important</sup>
  - L. CLARK - MOST RECENT IN <sup>block</sup> <sup>section</sup>
  - A. DIAS -

*ADD ↓ made May 74*  
ROMERO *batina's under headband*

IMPRESINDÍVEIS PARA NEWYORKAISES

9 faltam PROGRAMAR  
OU PROVIDENCIAR

(9 cont. - BRAZ. EXP.)

A. CAMPOS  
H. CAMPOS

10- IN BODYWISE BLOCK-SECTION

- 1- TRANSEXUAL CUNT PHOTOS LUCIOLA? <sup>STAMP ESTIMATION: Actual body transformation</sup>  
A) a guy with his head back to the camera slides down the girls slip -  
B) the guy same position hands on each thigh of the girls thighs while she opens her legs showing newly opened cunt  
C) girl's newly-made cunt being penetrated by the guy's penis: close
- 2- A. MANUEL'S RIO MUSEUM'S NUDE (see item 9) photo and extremely concise text-caption!
- 3- L. CLARK NOSTALGIA OF COFFEE PHOTO (C. BAETZ'S work) and TEXT → already in
- 4- ALL OF ITEM 8 TO BE INSERTED IN THIS BLOCK-SECTION
- 5- ANGLE-BOWIE CLOTHING=WEAPONRY page
- 6- TORQUATO'S except on BODY
- 7- SARTRE on BODY
- 8- put aside for his page → JIMI HENDRIX'S photo (in shooting stage)
- 9- except from NIETZSCHE: THE WILL TO POWER

*transfer to OCT. 11 71 block-section*

IMPRESINDÍVEIS PARA NEWYORKAISES

- 11- ROMAN - program in progress BLOCK-SECTION
  - A - SOUSANDRAGE'S accept (INFERNO DE WALL ST.) STAPHIE Roma começo pelo número 71
  - B - ANDREA'S card: NERO'S MARBLE HEAD photo-card
  - C - PHOTO: NEW YORK STOCK EXCHANGE
  - D - PHOTO: MANHATTAN AIR-VIEW MOUNTED WITH B. FULLER'S TRANSPARENT BUBBLE-DOME OVER MIDTOWN SECTION - photo from (?)
  - E - <sup>ask QUENTIN or look for it: EAST SIDE BOOKSTORE</sup> POME'S complete circle <sup>so as to show POME'S site land.</sup>
- 12- DECIDE HOW WHAT WHY IF ABOUT THE INCLUSION OF questionnaire in progress: maybe split it through different (block-sections) within the book
- 13- ULTIMATELY MICK JAGGER <sup>NEW BLOCK-SECTION</sup>
  - A - TWO-SIDED PRINTED PAGE: SIDE 1 - MICK (avoided looking as much as possible) SIDE 2 - MICK: TURNER PERFORMANCE <sup>invented by M.J. MAR 3 74</sup>
  - B - PHOTO-PAGES-MONTAGE: PLAY/PAUSE: INVENTIVENESS: PROTRACTIONS finally laid out - For instance: CANTANO (HAI LAVORO) <sup>and</sup> <sup>ESP. 1969</sup> watching M. JAGGER on TV (HIDE PART-JUNE OF SHOWING FILLS) <sup>which is the greatest assisty (SAMBA airport dance) ever!</sup>

IMPRESINDÍVEIS PARA NEWYORKAISES

- 14- OCT. 11, 1971 BLOCK-SECTION
  - A - insert A. MANUEL'S MUSEUM NUDE - photo + very synthetic text-caption
  - B - NIETZSCHE: GEN. OF MOR.: chosen and references to the problem SPECTACLE SPECTATOR essential

also from BIRTH OF TRAG.:  
and WILL TO POW.:

Páginas de "Imprescindíveis para NEW YORKAISES" onde Oiticica lista vários itens, incluindo inúmeras imagens, que precisa organizar para acrescentar à publicação Newyorkaises. AHO 0274.74

**BLOCO II: CINEMA-CONCREÇÃO**

Fotografia da *nãonarração* Agripina é Roma-Manhattan, filmada em 1972 por Hélio Oiticica. Foto : Miguel do Rio Branco. AHO 2105.72-p3.

## Experimentalizar o (cinema) experimental

*No Brasil há fios soltos num campo de possibilidades: porque não explorá-los.*  
Hélio Oiticica, 1972<sup>106</sup>

O desejo delirante de fazer cinema apresentado em *N & BL* não se encerra com a não concretização desse projeto. Ao contrário, se intensifica. A radicalidade dessa proposta situa apenas o início de sua contribuição crítica-constructiva à forma estabelecida de definir o cinema pelo discurso narrativo. Ainda que, a princípio, não haja confirmações de que tenha filmado sequer uma dessas ideias planejadas em Londres, Oiticica chega ao Brasil seduzido e decidido a experimentar o fazer-negar “cinema”.

Se na Inglaterra já propunha *Éden* como um *campus experimental*, na volta ao Brasil intensifica essa postura. Seu processo de assumir o “experimental” se inicia após 1959, quando instaura seu programa ambiental, entre bilaterais, núcleos, penetráveis, bólides e parangolés, que abole simultaneamente os conceitos de pintura, escultura, obra de arte acabada, contemplação, linearidade e principalmente da representação. Não se tratava de fazer “arte experimental”, pois “a produção experimental é programa” aberto à vida, que adota a imprevisibilidade, o inconclusivo e o desconhecido como estratégia. Ele não estava interessado em participar de exposições nem na “criação de obras”, mas em deslizar nos “fios soltos do experimental”.

Ao retornar ao Rio de Janeiro, em 1970, em meio a toda a castração do governo militar, encontra na efervescência inventiva do cinema marginal e na descoberta-experimentação do super-8 esse *campus experimental*. Torna-se amigo pessoal de Júlio Bressane e Rogério Sganzerla, os quais fundam neste mesmo ano com Helena Ignez a *Belair*, produzindo seis longas-metragens em justos três meses de existência (entre eles, clássicos como “Copacabana mon amour” e “Sem essa, Aranha”). “Rogério e Julinho Bressani + Neville de Almeida são os cineastas realmente importantes agora aqui”<sup>107</sup>, anuncia. Segundo ele<sup>108</sup>, a produção do grupo apontava para uma nova direção no cinema brasileiro, menos linear e séria, mais sensual e debochada, desviando da indicada pelo Cinema Novo, de Glauber Rocha. “Bacana é que ele picha violentamente todo mundo, principalmente Glauber, etc., monstros sagrados que ninguém ousa tocar”<sup>109</sup>, vibra, referindo-se a Sganzerla. Chega inclusive a dar sugestões às produções desses cineastas, indicando que deveriam abolir

---

<sup>106</sup> AHO 0380.72

<sup>107</sup> AHO 0744.70

<sup>108</sup> AHO 0666.70

<sup>109</sup> AHO 0744.70

cacoetes estéticos ligados a montagens, diálogos e som. Quanto ao som, sugeria que tocassem discos no momento da projeção, “o que daria “um caráter de cinema aberto real””<sup>110</sup>, explica a Caetano Veloso.

No Brasil, Oiticica planejava realizar “um filme totalmente experimental”. Além do projeto de *Nitrobenzol & Black Linoleum* escrito em Londres, escreve aqui *Boys & Men*, um roteiro mínimo para um filme com descrição de oito tomadas de atmosfera gay a serem realizadas com total improviso.

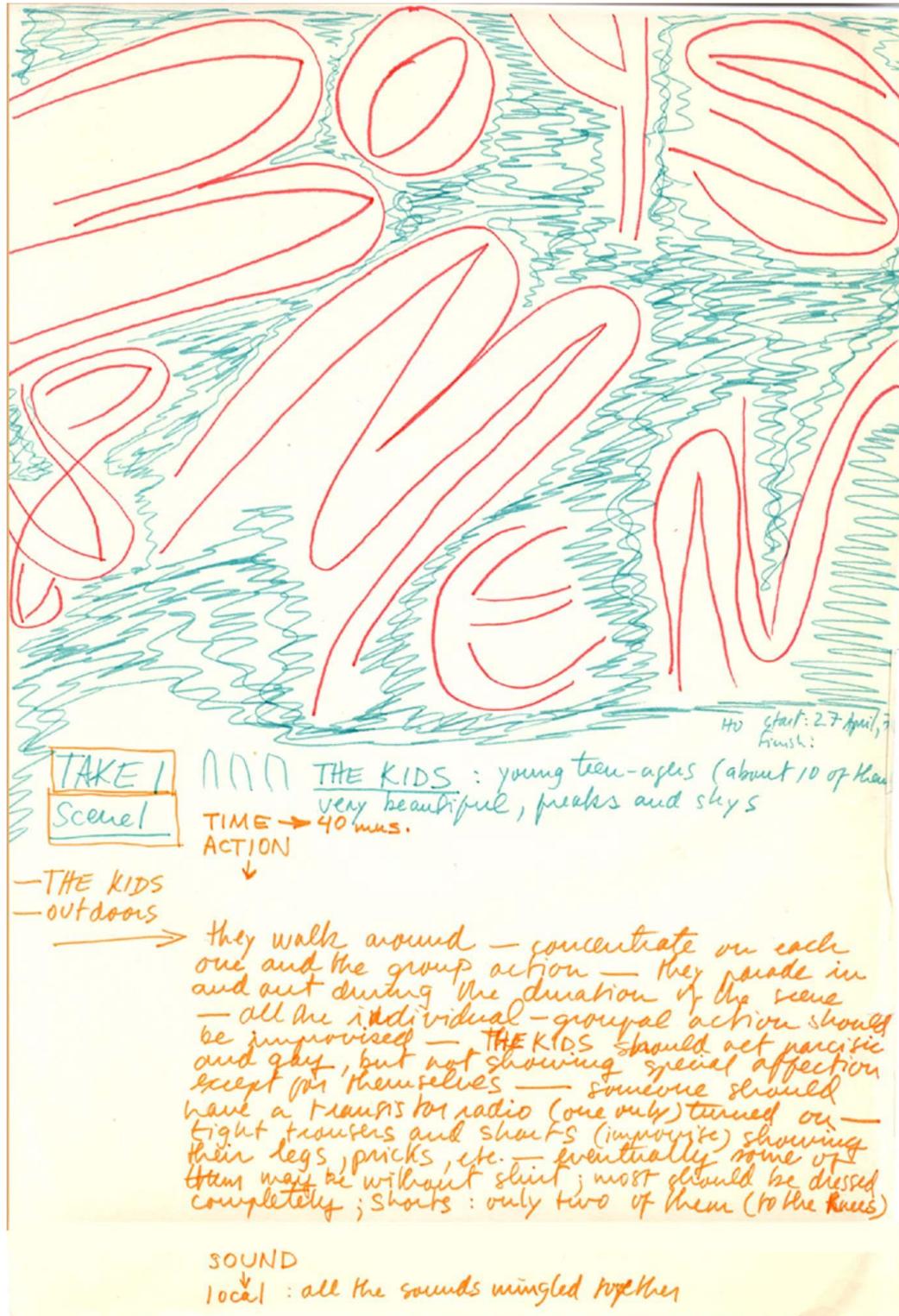
No primeiro *take*, dez belos lindos adolescentes vestindo shorts e calças bem apertadas marcando o corpo, com atitude narcisista e gay, deveriam caminhar juntos por 40 minutos. Sons misturados seriam acrescentados à cena. Já no segundo, em homenagem a James Joyce e Andy Warhol, uma câmera fixa mostraria pernas masculinas bem torneadas e cabeludas no tempo de duração da leitura de um trecho de *Ulysses*. Em seguida, pretendia filmar por tempo indeterminado Wally Salomão e Geraldo Sieves (conhecido hoje como Gerald Thomas) numa grande cama de casal com as mãos aparecendo e desaparecendo em baixo do cobertor. O *take* quatro era o mais aberto de todos, previa apenas uma ação improvisada por Fred Geraldo na estrada do Silvestre.

Em outro *take* previsto para ser gravado numa casa em Santa Tereza, contaria com Nando de sunga e Sinidy apenas com calça e peito de fora acariciando-se entre colchões, objetos sensoriais e uma corda suspensa que poderia ser escalada. A próxima cena, certamente a mais “curtida”, teria a participação de Rogério Duarte como uma cigana-*dragqueen* que ao ler a mão do jovem Sidiny percorreria todo seu corpo seguindo sua interminável linha da vida até chegar ao seu pênis e “segurar firme”. Já o sétimo seria composto de cinco tomadas de um minuto cada mostrando um mergulho de Sidiny na piscina por diferentes ângulos. O último, que aparentemente Oiticica não terminou de escrever, seria feito com Geraldo e Nando no quintal da casa em Santa Tereza.

Ao contrário de *N & BL*, esse roteiro não indica que fosse pensado para ocupar um ambiente alternativo à sala de exibição, nem previa cenas com a plateia. Essas sequências poderiam, quem sabe, ser incorporadas ao cinema-experiência planejado em Londres. Como continuidade, além de escrever o roteiro em inglês com *pilots* coloridos, propõe um cinema aberto, baseado na improvisação, não linear ou representativo, muito menos narrativo.

---

<sup>110</sup> AHO 0745.70



Página com o roteiro da primeira cena de *Boys & Men*. AHO 0336.70

Mas não sabemos o quanto desses roteiros teria chegado a realizar efetivamente; ele afirmava que pretendia realizar seu filme em bitola 16 mm, um possível reflexo da recente experiência-contaminação com o cinema *underground* em Londres. No entanto, entre suas correspondências há relatos apenas de experimentações na década de 1970 restritas ao super

8, em que chega a anunciar a realização de filmes com Lee Jaffe e Ivan Cardoso<sup>111</sup>. Em um filme de seu amigo “Nando” (não identificado), Oiticica faria uma “love-scene” com Jorge Salomão: “imagine: by then my reputation will be completely flat”, brinca em carta a Jaffe. Eram filmes “curtidos” sem pretensões acadêmicas ou artísticas, que flertavam com a experiência de rebeldia e da negação; do desbunde e do descondicionamento.

Nesse ano, ainda faz cenário e figurino do filme *Cangaceira Eletrônica*<sup>112</sup>, de Antônio Carlos Fontoura; é protagonista da fotonovela “Arma Fállica”, de Antonio Manuel, e do filme *Evang’Hélio*, de Rogério Duarte. O delirante filme de Fontoura, que não chegou a ser realizado, retomava a história de Maria Bonita pela ótica da cultura de massa dos anos 1970, com cangaceiros invadindo Brasília munidos de fuzis e guitarras, com direito a pingue-pongue nas horas vagas. Gal Gosta no papel da protagonista, “misto de cantora pop e bandida, atirava numa plateia em delírio, com direito a prêmios em eletrodomésticos e viagens para os feridos.”<sup>113</sup>

A fotonovela *Arma Fállica* é composta de vinte fotografias de Oiticica em diferentes lugares da cidade, como num píer, nas ruas e no apartamento de Lygia Clark, onde Tineca, sua amiga da Mangueira, apareceria com um homem na cama chupando pirulito<sup>114</sup>. Apesar de ter sido planejada para ser publicada em revistas como o Pasquim, esta fotonovela só foi publicada recentemente, mais de 40 anos depois, no catálogo da exposição retrospectiva de Antonio Manuel, com o sugestivo nome: “Eu quero atuar, não representar”, realizada em 2011, na *Americas Society*, em Nova Iorque<sup>115</sup>.

Oiticica descreve a Lygia Clark<sup>116</sup> sua participação em *Evang’Hélio*, de Rogério Duarte:

eu sou cristo que constrói a cruz o tempo todo: a cruz é feito os ninhos em forma de cruz (lindíssima a estrutura que foi desenhada pelo próprio) e tudo se passa na construção dela e dentro em volta dela: bem, quem quase ficou louco com tudo fui eu, pois durante as filmagens em que participei, tudo aconteceu; mesmo assim tem sido bacana; não sei quais os resultados; ninguém pode saber; mas ao menos Rogério procura fazer algo....

<sup>111</sup> AHO 0745.70

<sup>112</sup> Uma análise (possivelmente a única realizada) da produção de Hélio Oiticica como cenógrafo e figurinista deste filme é encontrada na dissertação de mestrado de Tatiane de Oliveira Elias (p. 181-193), intitulada “Hélio Oiticica: crítica de arte”, de 2003, da Unicamp.

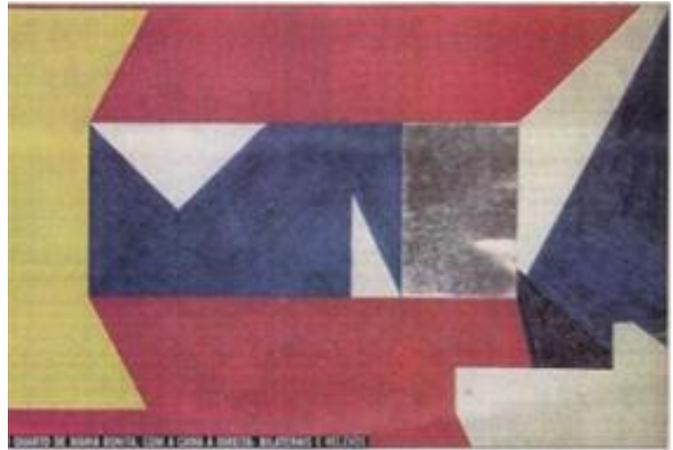
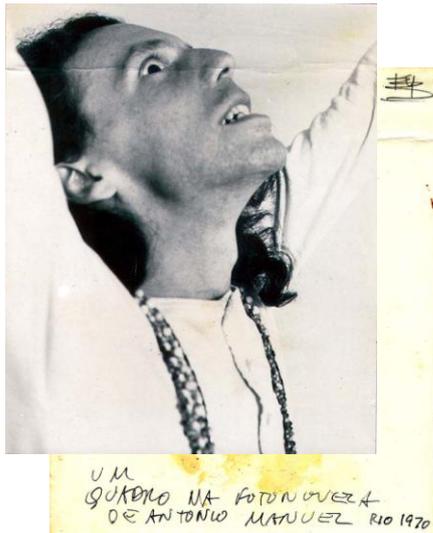
<sup>113</sup> Cf. RUBIN, Nani. “Hélio Oiticica ‘fora de série’”, O Globo, Segundo Caderno, 11/08/2001. A matéria traz reproduções dos cenários desenhados por Oiticica, e compara-os a penetráveis, labirintos, bilaterais e à Tropicália de 1967.

Cf. BRAGA, 2007: 141.

<sup>114</sup> AHO 0666.70

<sup>115</sup> Além da publicação de “Arma Fállica” na íntegra, o livro-catálogo da exposição conta com um texto de da co-curadora Gabriela Rangel sobre a fotonovela. Disponível em: <http://artref.com.br/index.php/noticias/view/3735/artesPlasticas>

<sup>116</sup> AHO 0662.70-p.4



O ano de 1970 é marcado pela aproximação de Hélio Oiticica com o cinema. Acima, à esquerda, um quadro na fotonovela de Antonio Manuel (AHO 1988.70) À direita, desenhos de Oiticica feitos em 1970, para o cenário do filme *Cangaceira Eletrônica*, de Antônio Carlos Fontoura. (O Globo, 11/08/2001)



Hélio Oiticica e Wally Salomão durante as filmagens de *Evang'Hélio*, de Rogério Duarte. AHO 2268.70

O entusiasmo com a experiência-cinema contamina sua grande amiga Lygia Clark. Em março de 1971, quando Oiticica já está morando e fazendo cinema em Nova Iorque, Clark que vivia em Paris desde 1968 e aproveita uma vinda ao Brasil para conhecer os amigos de quem este tanto falava-amava devido ao lançamento de novas possibilidades inventivas ao cinema. “Quanto ao seu grupo de lá:- Foi a gente mais interessante que conheci e adorei tanto o Ivan

quanto o Wali e Torquato etc.”, revela Clark. Ao analisar a produção filmica desse “grupo”, ela entende que:

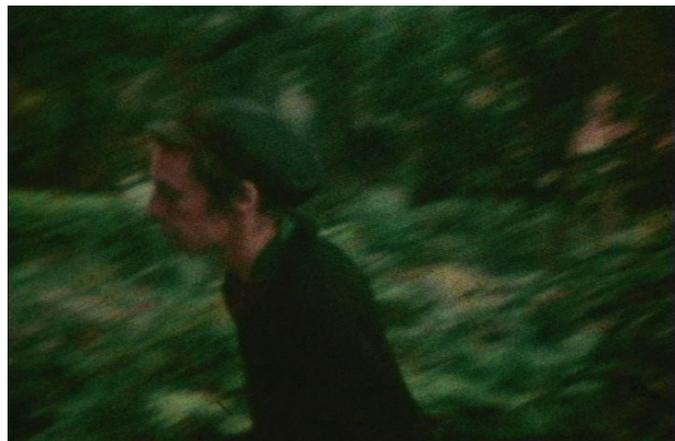
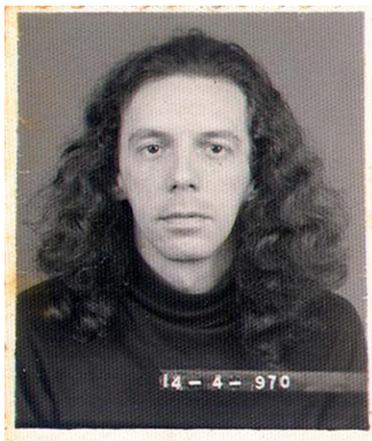
- a expressão de Wounder Graw (?) é em si a coisa mais importante que está acontecendo em matéria de cinema pois a realidade toma uma força tão grande que quando se vê a platéia, tribal, não se sabe mais o que é cinema real. E as pessoas que participam do filme estão lá também a turma funciona como uma coisa global, e tudo que é precário é importante como nas outras coisas hoje, sejam quaes forem<sup>117</sup>

Entretanto, alerta para um defeito “grave” que, em sua visão, comprometeria o potencial experimental dessas produções:

A linguagem que deveria ser aberta é oposta. É feichadíssima e sente-se q personalidade de quem fez o filme, inteira sem abertura e os seus problemas de ordem subjetiva. Como fazer com esse cinema uma coisa aberta que hoje é fundamental, esse é o problema a meu ver. O Ivan que é cineasta nato, que imagens, fez do seu depoimento uma biopsia dele próprio, não dando abertura para quem olha e vê. O que mais gostei foi o primeiro que não existe história e nem barra pesada da sua parte. Mas de qualquer modo foi a coisa mais importante que vi ultimamente<sup>118</sup>

Ainda assim, diante da constatação do potencial experimental do cinema-instrumento, Clark anuncia que também fora afetada pelo desejo de inventar cinema, “pensei até em fazer uma coisa no gênero só que no meu filme não há filme e a máquina passeia na assistência como se tivesse filmando, mas não está. É só para mostrar o que chamaria de “pensamento mudo” da própria linguagem de cinema que já não existe na realidade.”<sup>119</sup> Até onde sabemos, em sua trajetória, Clark não chega a investigar concretamente a linguagem cinema.

### **SUPER 8: ao alcance do olho e da mão**



À esquerda, fotografia de Hélio Oiticica para documento tirada em abril de 1970, exibindo o seu longo cabelo.

AHO 2291.70-p1. À direita, frame onde o artista aparece usando toca em filmagem experimental em 1970. Aparecem ainda na gravação deste Super 8 imagens de Waly e Jorge Salomão na área externa da casa do artista, na Rua Alfredo Duarte, no Jardim Botânico (Projeto HO)

<sup>117</sup> AHO 1166.71

<sup>118</sup> AHO 1166.71

<sup>119</sup> AHO 1166.71

“Estou obcecado com a ideia de filmes; quero estar bem perto de tudo, pois quando estiver em condições, faço o meu; os episódios, que posso iniciar por onde quiser. Por enquanto, o problema é “to make money, man””, escreve Oiticica<sup>120</sup> a Rubens Gerchman, em fevereiro de 1970, contando também que Eduardo Clark (filho de Lygia Clark) pretendia fazer um filme com ele, sobre ele; que talvez trabalhasse em uma produção que Sganzerla estava fazendo, e que Luis Otávio, Odete Lara, Fontoura e Duda tinham planos de fazer filmes com a participação dele.

A maioria desses filmes, quase sempre curtos e baratos, eram planejados para serem realizados em bitola Super 8, recém-chegada ao Brasil. Era o início do *boom* da produção superoitista de viés experimental que se estendeu por toda a década de 1970. “A grande contribuição do Super 8 foi ter democratizado o cinema e permitido ao pessoal jovem brincar de cineasta”<sup>121</sup>, afirma Ivan Cardoso, que com 18 anos começava suas primeiras incursões na área, marcada sempre pela colaboração dos amigos, como o próprio Oiticica. O filme Super 8 custava cinco vezes menos que o 16mm, vinte vezes menos que o 35mm, e os equipamentos ligados a sua produção (câmera, projetor, etc.) eram acessíveis às camadas médias da população.

Oiticica demonstrava-se encantado com as possibilidades lançadas por essa tecnologia que atraía cineastas e artistas na busca por maior liberdade de pesquisa e experimentalismo: “é uma câmera pequena (tipo aquela que você comprou pra Eduardo) e é genial pois pega tudo “ao alcance do olho e da mão”; imagine que existem filmes a cor de 3 mns. que podem ser revelados como se fora fotografia”<sup>122</sup>, escreve à amiga e interlocutora Lygia Clark. Ele chega a sugerir que ela adquira uma: “Ligia, compre para você quando puder uma Super 8; é incrível que é tudo ao alcance da mão, e a pessoa sai filmando (é baratíssimo) e pega coisas que você nem imaginaria pegar; é como um segundo olho (visão)”<sup>123</sup>, escreve, demonstrando-se seduzido pela ideia de embaralhar visão e tato na experiência cinema.

Muitos filmes foram produzidos nesse período, mas pouquíssimos foram exibidos. Alheios ao circuito comercial, estes tinham circulação restrita a festivais e exposições especiais - como a mostra “Exposição”, organizada por Carlos Vergara, em 1972, no Museu de Arte Moderna, que contou com uma sala para exibição de super 8 e o penetrável *Filtro*. Além de não haver espaços de exibição para o Super 8, o conteúdo e a liberdade desses filmes eram vistos como uma ameaça ao *status quo* nos anos de “chumbo”. O experimental parecia não

---

<sup>120</sup> AHO 0664.70

<sup>121</sup> CARDOSO *apud* ROCHA, 2011

<sup>122</sup> AHO 0749.70

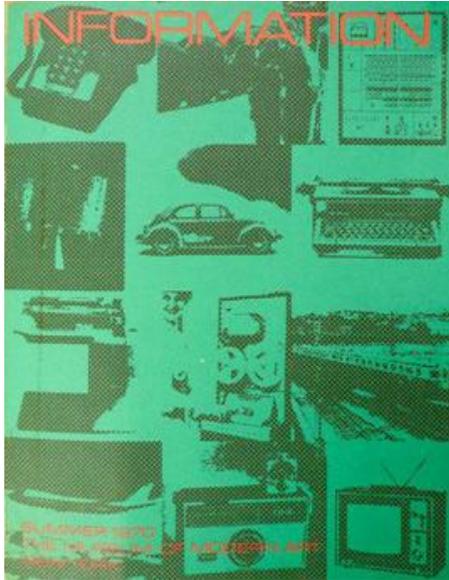
<sup>123</sup> AHO 0749.70

combinar com o momento político brasileiro de ditadura militar, com o acirramento cada vez mais forte da repressão por seus aparelhos moralistas de censura. Oiticica relata com preocupação, em carta à “Tropicália Family”, em junho de 1970, o seguinte episódio:

Ivan foi buscar 11 filmes de 3 mms. Super 8 que Rogério deixou para revelar: pois bem: 10 foram entregues, mas um deles em vez de voltar veio o seguinte: uma nota pedindo licença para destruir o filme, pois foi considerado censurado, o que significa que **há censura nos labs da Kodak pra filmes de super 8;**<sup>124</sup> (*grifo nosso*)

No Brasil da ditadura militar, seus cabelos super compridos eram considerados ofensivos e escandalosos à sociedade, e chegou a ser xingado por isso numa ida ao cinema. O artista, por vezes, usava toca para escondê-los em público. Seu amigo Lee Jaffe foi detido na chegada ao Brasil sobre a acusação de ser *hippie*. É preciso dizer que o aumento da repressão não impediu que a década de 1970 fosse uma das mais produtivas do cinema nacional. E, entretanto, muitos cineastas e artistas tiveram que sair do país. É nesse ano que Ignez, Bressane e Sganzerla saem do Brasil às pressas, rumo a Londres, para escapar de uma iminente prisão pela ditadura militar.

## INFORMATION



Exposição *Information*, realizada em 1970, no MoMA-NY. À esquerda: capa do catálogo. À direita: vista geral dos Ninhos, onde vemos o público interagindo com a estrutura. AHO 1839.70 (esq.) AHO 1964.70 (dir.)

E também nesse ano que participa com uma grande sala, onde instala seus *Ninhos*, da exposição *Information*, realizada de julho a setembro de 1970, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, com curadoria de Kynaston McShine. Considerada um marco no cenário

<sup>124</sup> AHO 0747.70

conceitual/experimental da época, reuniu nomes como Robert Smithson, Sol LeWitt, Walter de Maria, Hans Haacke, Carl Andre, Joseph Kosuth, Victor Burgin, Daniel Buren, Richard Long e Lucy Lippard, além dos brasileiros Cildo Meirelles, Artur Barrio e Guilherme Vaz. A mostra questionava “o que você pode fazer como jovem artista que lhe pareça relevante e significativo”, considerando o cenário sócio-político de ditaduras na América Latina, Guerra do Vietnã e opressão convivendo com a aceleração da capacidade de disseminação da informação via TV, cinema, rádio, jornais? “Uma alternativa tem sido estender a ideia de arte, renovar sua definição, e pensar para além das categorias tradicionais – pintura, escultura, desenho, gravura, fotografia, teatro, música, dança e poesia”<sup>125</sup>, sugeria McShine no texto do catálogo<sup>126</sup>.

O que poucos sabem sobre esse episódio é que a negociação da participação de Oiticica não foi de imediato consensual. McShine rejeitou a primeira proposta do artista para fazer de sua sala um espaço com vários colchões e lugar para apoiar a cabeça onde o público deitado assistiria a um *vídeo-tape* de uma hora de duração, repetido continuamente.

Em carta à McShine, ele<sup>127</sup> explica que este projeto seria feito em parceria com seu amigo Lee Jaffe, um norte-americano que morava no Brasil e com quem tinha grandes afinidades. “We want to make something as a direct, dry, instant alive information: not about anyones works etc., but a “state of being” in itself,”<sup>128</sup>, indica, apontando também interesse em planejar coisas fora do museu durante a exposição.<sup>129</sup> Envia nesta carta um esboço do projeto (conforme a figura abaixo) e se despede de McShine explicando que o trabalho jogaria com a informação como meta-linguagem, de forma direta, sem maneirismos estéticos, provocando uma abertura visual no espectador pela elevação da visualidade em uma proposição não-visual:

I like the way it can be as a meta-language, in the idea of an Information show, the INFORMATION itself, with no esthetic mannerisms: the room is transformed into the site for the spectator as spectator, to watch the TV screen reception: the intentional opened visual-spectator, the height of visuality on a non-visual proposition. I am then waiting for you answer and taking steps about what I am proposing here.<sup>130</sup>

---

<sup>125</sup> BRAGA, 2007: 105.

<sup>126</sup> Trecho do catálogo disponível em:

<http://www.burundi.sk/monoskop/index.php?title=Special:Pdfprint&page=Information>

<sup>127</sup> AHO 1783.70

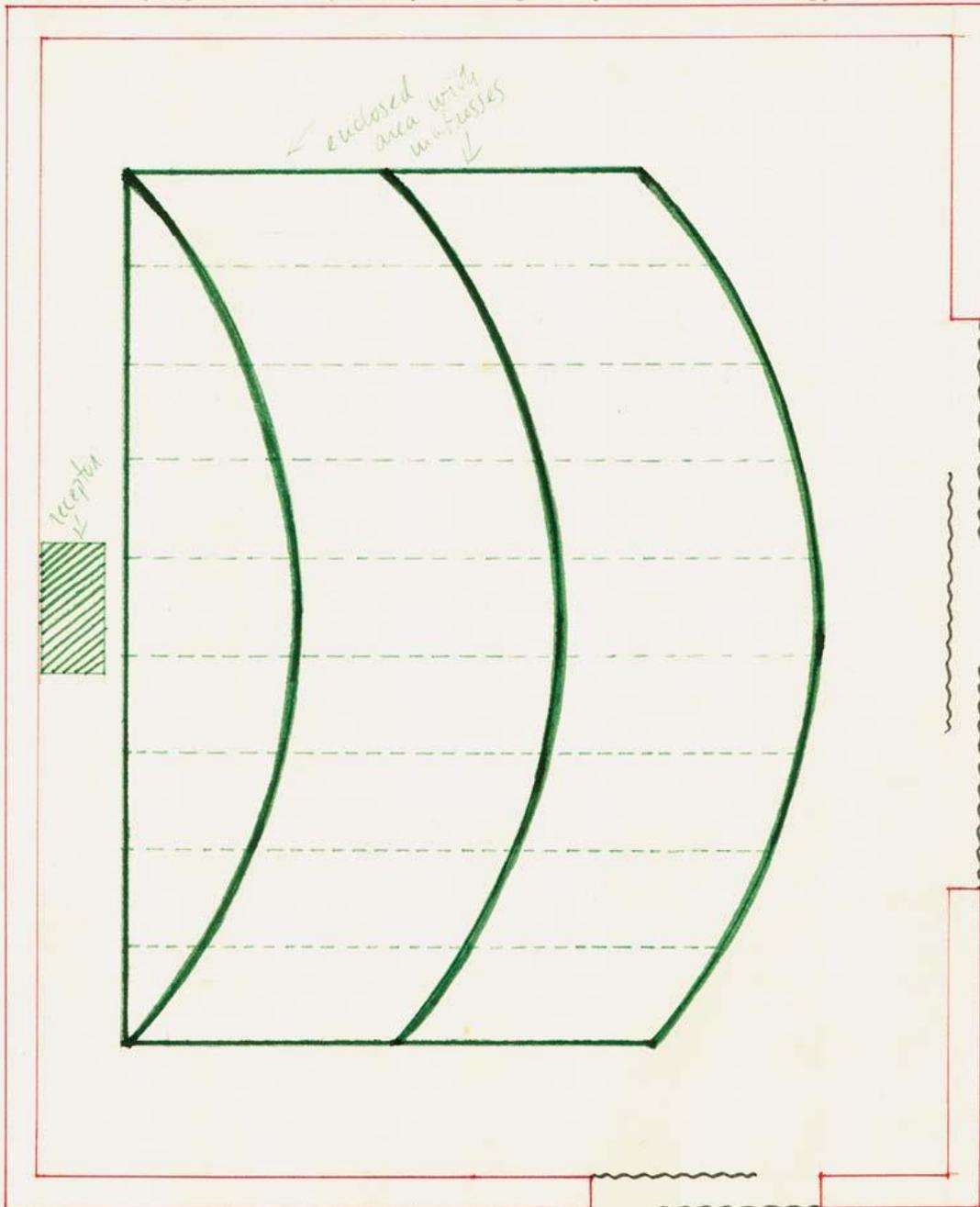
<sup>128</sup> AHO 1783.70

<sup>129</sup> AHO 1783.70

<sup>130</sup> AHO 1783.70

GENERAL SKETCH for the display of mats and TV receptor in the room.

The entrances would be closed with black curtains. Any needed information, should be placed outside doors. People can leave their shoes, if they want, alongside the circulating areas around the mats. No need to. The mats have a heightened part indicated by curves here, so people can lay their heads, when lying completely down, although many will be sitting, etc.



SCALE : 1 inch = 1 yard

Please send further suggestions, if transformations are wanted; for instance if it can be changed the other way : receptor on the smaller side with audience longways, etc. The receptor is for internal video-tape (see letter)

Uma nota no Correio da Manhã, do dia 6 de abril de 1970<sup>131</sup> anuncia:

(Oiticica) vai ter sala especial na Exposição de Verão do Museu de Arte Moderna de Nova York. No chão, almofadas e colchões. Quem sentar ou deitar vê projeção de vídeo-tape que o Rogério Sganzerla, o Miguel Rio Branco e o Lee Jaffe farão dentro de tresloucado improviso. Depois o Oiticica coordena e grita: “Adoro trabalho coletivo.”

Como sabemos, não foi assim que aconteceu. A primeira proposta foi rejeitada por McShine com um pedido ao artista: “Think Tropicália”<sup>132</sup>. Mas ele estava convencido de que não caberia um re-viver nostálgico do “velho” penetrável Tropicália. Talvez isso justifique o texto enviado ao catálogo da exposição, em que deveria indicar como gostaria de ser representado<sup>133</sup>:

não estou aqui representando o Brasil; ou qualquer outra coisa : as idéias de representando-representação-etc estão acabadas; tropicália foi uma tentativa de criar uma sintética face-Brasil :? A imagem levada a uma dimensão “more than that of representation”... Eu proponho uma possibilidade: para um comportamento também: um comportamento aberto; atos-vida (não um jeito de viver)... É importante que as idéias de ambiente, participação, experiências sensoriais, etc não se limitem a soluções objetuais: elas devem propor o desenvolvimento de atos-vida e não mais uma representação (a ideia de “arte”): novas formas de comunicação; a proposição para um novo comportamento não condicionado ... Isso existe como o plano para uma prática; é isso que eu chamo-proponho como SUBTERRANEA: um plano aberto que pode ser expandido, “gr o o o w”<sup>134</sup>

Ele decide, então, retomar a experiência Barração com a proposta dos *ninhos*, afirmando sua posição anti-diluição *subterrânea* e o conceito de *crelazer*. “I am glad you didn’t want the film, and I am sure I’ll be much more than what my work has been with this built leisure-sctructure”<sup>135</sup>, escreve ao curador, confirmando a satisfação com a mudança.<sup>136</sup>

Quando volta de Nova Iorque, recebe a noticia de que foi premiado com a Bolsa Guggenheim, e conta, excitado, a Lygia Clark<sup>137</sup>:

recebi comunicação de que tinha ganho a bolsa Guggenheim, o que vai me possibilitar morar em Nova York pelo menos por certo, o que vem de encontro a todos os meus planos: adoro aquela cidade e é o único lugar do mundo que me interessa; outra coisa: terei um grande apartamento no East Village, onde poderei receber gente, hospedar, etc. com a auto-suficiencia que sempre me faltou; sinto-me livre, de repente e isso me agrada bastante; essa viagem e agora a perspectiva de voltar me deram tais plás, que me parece que estou vivo outra vez; depois de trabalhar aqui completamente desrespeitado e sempre “à margem”, aturar indiferenças, etc., você imagina quanto bem não faz ver que há pessoas capazes de entender e amar o que se faça; fiquei num tal delírio ambulatório que não parei de andar dia e noite pela cidade;<sup>138</sup>

<sup>131</sup> AHO 0873.70

<sup>132</sup> AHO 1351.70

<sup>133</sup> BRAGA, 2007: 107.

<sup>134</sup> AHO 0324.70

<sup>135</sup> AHO 0741.70

<sup>136</sup> Oiticica conta a Lygia Clark que na exposição *Information* passaram filmes brasileiros do Raimundo Amado (Guerra e Paz) e do Arthur Barrio. Comenta que quase não viu os filmes que passavam em uma grande máquina Olivetti durante a exposição, tendo assistido apenas os de Barrio e de Warhol (“Empire State Building” e Ondine’s Loft) - AHO 0749.70

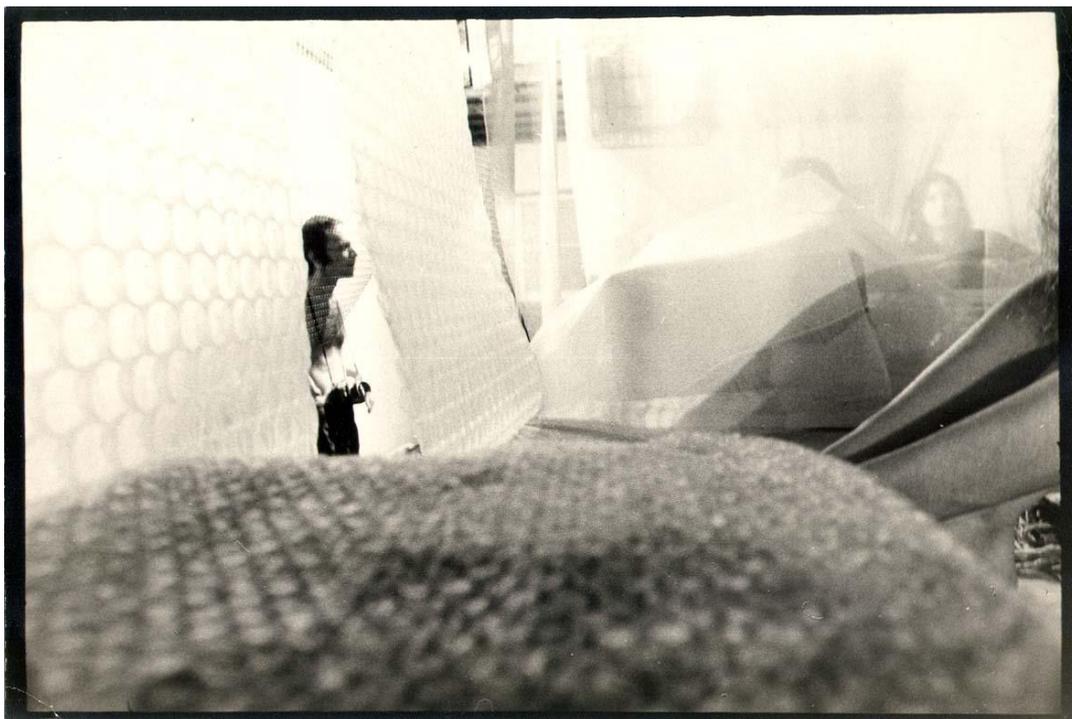
<sup>137</sup> AHO 0749.70

<sup>138</sup> AHO 0749.70

Entusiasmado com a mudança, preparava sua ida em meio ao clima cada vez mais violento de tortura e repressão militar (nesse momento, um de seus grandes interlocutores e amigos, o crítico Mario Pedrosa foge do Brasil ameaçado pelo governo militar) e à curtição do cinema *udigrudi* carioca. “Tenho planos para meu filme, e talvez filme aqui antes de ir, e leve o material para acabar lá: nada de montagens, dublagens e toda essa merda de cinema acadêmico: vai ser tudo direto; (...) os episódios são muitos, vão crescendo, por isso acho que não poderei fazer tudo dessa vez”, programava <sup>139</sup>, respirando cinema em seus últimos dias de Rio de Janeiro. Em *babylon*, cinema, fotografia, escrita, ninhos e rock ganham peso em sua produção e marcam definitivamente seu programa além da arte.

O que pode o cinema? parecia indagar nesse emaranhado de fios soltos do (cinema) experimental.

### BABYLONESTS SUPER 8



HÉLIO OITICICA  
 BABYLONESTS: environment for filming, living, sensorial exps.  
 New York 1971

photo by MIGUEL RIO BRANCO

Hélio Oiticica próximo aos *ninhos* com uma câmera fotográfica presa ao pescoço. No verso da foto, lemos: “BABYLONESTS: environment for filming, living, sensorial exps.” Foto: Miguel Rio Branco. AHO 2321.71

<sup>139</sup> AHO 0749.70

NEWCÓSMICA YORK simultanea o mundo. Não sou cidadão deste ou daquele lugar: cada local-experiência se erige como extensão única experimentalmente irreversível de feixes de possibilidades.  
Hélio Oiticica, 1973<sup>140</sup>

Na década de 70, em Nova Iorque, Oiticica explora a barra pesada do mundo *underground* entre drogas, homossexualismo, cinema, espetáculos de rock, e todo tipo de transgressão. Ao mesmo tempo, aprofunda a leitura de muitos autores, entre eles Marshall McLuhan, Guy Debord, John Cage, Arthur Rimbaud, Sousândrade, Haroldo de Campos. Também passa a produzir textos de forma cada vez mais fragmentada, alguns formados exclusivamente de colagens, imagina hipóteses, escreve críticas, formula conceitos, vive a liberação do corpo-*rockeificado*, e, como prevíamos, investe cada vez mais em experimentar, produzir, conceituar e negar o cinema como narração.

Ao primeiro apartamento em que viveu em Nova Iorque, entre 1971-1975 - *loft* 4 do número 81 da Segunda Avenida, no *East Village* - nomeia de *Babylonests*. Neste seu “abrigo do norte” cria *ninhos* para viver - estruturas-comportamento de maneiras semelhantes as que já havia criado na Universidade de Sussex (1969) e no MoMA (1970), desta vez totalmente incorporadas à sua vida. “Construí seis ninhos para viver; também um troço que tem dois níveis, e por onde se entra para o de baixo por cima; (...) quero criar um lugar tão complicado-complexo que seja um mundo, sem móveis e essa coisa chata de apartamento (...) o teto possui vigas onde vou adaptar um teto de corda para rastejar por ele, etc;”, planejava Oiticica<sup>141</sup>. Para ele, a proposição dos ninhos era “teatro vivo: cinema; sei lá!”<sup>142</sup>, e funcionavam como “um set para filmagens, que realmente acontecerão”<sup>143</sup>. A escolha pelo *East Village* era a opção por vivenciar a “barra pesada”, “é onde todos pedem dinheiro na rua também porque estão viciados irremediavelmente em pico, etc.; a barra é realmente única”<sup>144</sup>. O artista transforma um simples *loft* em espaço para viver aberto à experimentação, à invenção, ao lazer e ao prazer.

Em seu “abrigo do norte”, inventa uma forma própria de vida, um *mundo-shelter* construído subjetivamente, onde ativa sua *hermafrodipotese*, exercita o *crelazer* e vive delírios concretos entre ninhos, filmadoras, câmeras fotográficas, máquinas de escrever, gravadores, livros, discos, papéis, televisões, rádios, cocaína, amigos e “amantes”... Seu

---

<sup>140</sup> AHO 0303.73-p.5

<sup>141</sup> AHO 1118.71

<sup>142</sup> AHO 1111.71

<sup>143</sup> AHO 1103.71

<sup>144</sup> AHO 0749.70

*Babylonests* era uma zona multimídia de indeterminação onde valia tudo para negar estruturas condicionantes e viver o exercício experimental da liberdade:

procuro criar aqui onde estou morando, um “lugar” que se possa por ele próprio, informar, sem precisar de muito falatório, sobre a necessidade de desmistificar a idéia de obra, seja ela obra plástica, performance, ou que mais for”: há uma espécie de excessiva reverência aqui pelas obras, idéias, etc., que parece até missa: coisa do norte... Essas minhas experiências tendem a absorver contextos indefinidos, e poderiam ser environments, teatro, cinema, vídeo-tape, ou amálgama de tudo, não importa;<sup>145</sup>

O cinema é, sem dúvida, um dos instrumentos privilegiados, nesse momento, por Oiticica para viver a liberdade. Em seus primeiros meses na metrópole, faz um curso de produção de cinema na *New York University*; adquire, de segunda mão, uma câmera Super 8 Bauer e uma câmera fotográfica Canon; frequenta a cena de teatro e cinema *underground*; assiste a filmes sem parar; escreve novos roteiros de filmes; filma, filma, filma, tira fotos e mais fotos, e ainda instala uma montadeira de Super 8 em casa. “Há dez mil festivais de um filme por dia a 1 dólar, veja que tentação”, contava ao amigo Luciano Figueiredo<sup>146</sup>, admitindo ainda ter aterrissado na cidade com “fome de ver filmes e coisas”.<sup>147</sup>

As experiências de (*quasi*)cinema planejadas e concretizadas refletem claramente as suas próprias vivências em seus anos babilônicos sem, no entanto, a intenção de documentar ou fabular. Seu cinema não representa, mas se apresenta por entre frestas fragmentos-acontecimentos de sua vida-obra. *BABYLONESTS* e *Brasil Jorge* são duas séries de ideias para serem realizadas em Super 8 logo após sua chegada, ambas repletas de referências ao *mundo-abrigo* inventado em *babylon*.

Escrito em fevereiro de 1971 para ser rodado, em grande parte, em seu *loft* que dá nome ao filme, as ideias (ou roteiro) de *BABYLONESTS* previam quatro cenas<sup>148</sup> - cada uma duraria os exatos três minutos de uma bitola de Super 8 fragmentada entre inúmeras tomadas de cinco até 30 segundos. As cenas previstas funcionavam como um mosaico de situações que, ainda quando repetia um mesmo ambiente ou personagem, não constituíam uma sequência lógica, não podendo ser racionalmente encadeadas. A *nãonarração* deixa aí sua marca. Muitas tomadas sugeriam a “atmosfera gay” já proposta em *Boys & Men*, como imagens de homens em uma cama embaixo do cobertor se beijando; de dois homens transando; um homem colocando batom e turbante; um pênis sendo enfaixado (*bandaged*); uma cena de *swing* nas camas-ninhos; uma silhueta da cintura de um homem enquanto

---

<sup>145</sup> AHO 1103.71

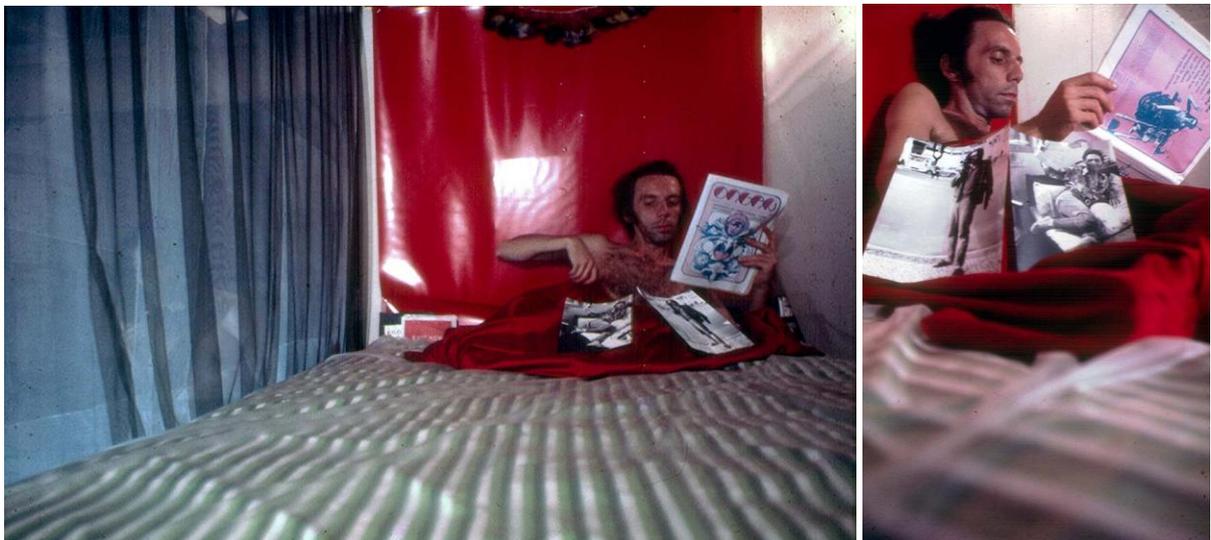
<sup>146</sup> AHO 1152.71

<sup>147</sup> AHO 1118.71

<sup>148</sup> AHO 0243.71

consertava a braguilha da calça e, ainda, uma cena de um homem se vestindo “on a strange dressing complex “hermaphroditen” on (sensorial clothes)”<sup>149</sup>.

A maioria delas seria filmada na estrutura de seus *ninhos*, apresentando seu *loft* de diversos ângulos e configurações, incluindo elementos que participavam de sua vida nas cenas, como travesseiros, lençóis, casacos, telas, transparências, aparelhos eletrônicos e livros. A sua banheira enchendo de água era outra cena que apareceria em mais de um momento do filme. As tomadas sugeridas em seu *loft* mostrando um homem lendo um livro e outra em que um homem escreve e outro assiste à TV, entre livros, rádios e um gravador de tape, nos chamam à atenção pelo caráter auto-biográfico. Afinal, estas eram uma das atividades mais praticadas em seu período nova-iorquino, como descrevia em inúmeras cartas. Esses “personagens” abertos não seriam criados à imagem e semelhança do próprio Oiticica?



Oiticica lê deitado em um de seus ninhos em *babylonests*. AHO 2127.71

Haveria, ainda, cenas percorrendo o cotidiano-consumo de Manhattan, como pessoas se movimentando dentro do Metrô; crianças brincando em *playground* dentro de uma construção em forma de labirinto (parece aludir à noção de “penetráveis”); pessoas experimentando sapato em uma loja; enchendo um caminhão de carga; dois homens se tocando em um café. Outros *takes* mostravam os seus espaços de curtição na cidade, como pessoas dançando em “Pandemonium”, apelido dado a uma boate gay do Greenwich Village; e imagens do auditório da *Fillmore East*, casa de shows considerada a igreja do rock’n roll<sup>150</sup>

<sup>149</sup> *idem*

<sup>150</sup> Vídeo de Marcos Carlson que resume a história do *Fillmore East*, em homenagem aos 40 anos de fechamento do local, com imagens de arquivo dos shows: “Lá dentro cabiam quase 2.700 cabeludos. (...) O *point* rapidamente ganhou fama como a igreja do rock’n roll. Quase toda noite tinham shows, sim, no plural. Um começava às oito horas e outro às onze. Lá se gravava uma média de um disco ao vivo por mês.” – Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=XXqu5iXG740>

ou, segundo ele, a “freaklandia pop mundial”<sup>151</sup>, também frequentada assiduamente até seu fechamento em junho de 1971.

Enquanto algumas situações seriam mostradas em diversos ângulos, outras tomadas pareceriam quase fotografias, devido à ausência de atividade em cena, como quando sugere um plano de sua sala vazia através de um saco plástico colocado sobre a lente da câmera. A terceira cena do filme mostraria apenas o “still” de uma caixa da colônia “Bond street” sobre a mesa durante 30 segundos. Pela primeira vez, Oiticica indica um desejo de reduzir o cinema a sua estrutura mínima, o *frame*, antecipando a investigação com a fotografia, que mais tarde dará forma à invenção de um *quasi-cinema* sem imagens em movimento.

O único nome cogitado no roteiro a uma possível participação em *BABYLONESTS* é o de Rubens Gerchman. Na parte inferior desse documento, descrevia os detalhes técnicos necessários a algumas das cenas, listando locação, acessórios e luz. A este conjunto de informações batizou como *marginotes*.

Em suas correspondências, comenta que, inicialmente, a experiência de cinema *BABYLONESTS* duraria meia hora, começando em Super 8 e terminando em *vídeo-tape* “que é mais prático e econômico pra fazer (pode-se ampliar para 16 mm e além disso tem salas à beça na cidade para exibir vídeos, com monitores e tudo;”. O vídeo, uma tecnologia ainda nova no Brasil naquele período (apenas em 1974 começa efetivamente a ser usado como meio de expressão estética por aqui), já integrava, desde o final da década de 1960, as experimentações de artistas de vanguarda nos EUA, com destaque para os pioneiros do Grupo *Fluxus*. Deslumbrado com o potencial do *vídeo-tape* descoberto em terras norte-americanas, chegou a pensar em “no futuro criar uma sala, com alguém, com ninhos-cabines para se verem os vídeos”<sup>152</sup>.

Ele divide seu entusiasmo sobre a descoberta do vídeo em carta a Guy Brett, em março de 1971, revelando, porém, que pretendia iniciar sua incursão pelo cinema experimentando o Super 8 de forma despreziosa:

I am planning to start on vídeo-tape field, but for time being i prefer to make these unpretentious super 8 for training: also, I am at the nyu (new York university) course for film production: once a week till may: after that I can get certificate for other courses, such as editing, sound, etc., using the university's equipment, which are supposed to be great; but really, video tape is something quite good: costs less to make, you can erase and restart tapes, and the permanence is greater: also commercially better, for every week in New York new showing places are opened for public<sup>153</sup>

---

<sup>151</sup> AHO 1103.71

<sup>152</sup> AHO 1103.71

<sup>153</sup> AHO 1102.71

Pretendia enviar *BABYLONESTS* ao festival “SUPER FRENTE SUPER OITO” que estava sendo organizado por Waly Salomão e Ivan Cardoso, previsto para abril de 1971, no Rio de Janeiro. Entretanto, com a proximidade do evento e sendo essa sua primeira tentativa concreta de fazer “cinema”, propôs uma experiência inicial em Super 8 chamada *Brasil Jorge*, com ideias mais simples de realizar e duração de 10 minutos que arriscaria enviar a tempo. “O que acho de vídeo tape: é fácil demais por isso mais difícil: tem-se que ter in mind o que se quer: por enquanto quero coisas com super 8”<sup>154</sup>, dizia.

O roteiro de *Brasil Jorge*<sup>155</sup>, escrito em março de 1971, a exemplo de *BABYLONESTS*, dividia-se entre cenas que combinavam tomadas fragmentadas. Há dois documentos, um escrito à mão<sup>156</sup> e outro à máquina<sup>157</sup>, em que Oiticica inicia o roteiro desse filme; ambos parecem incompletos, havendo a descrição de uma cena a mais (três ao todo) no documento manuscrito. Em suas *marginotes* se pode ler, a lápis no documento datilografado, indicações de que algumas das tomadas roteirizadas chegaram realmente a ser feitas entre 1º a 5 de abril, informando o local e o horário da filmagem de cada uma. O filme começaria com a imagem e uma parede de tijolo apresentando o título, creditando as “ideias” a Hélio Oiticica, a fotografia a Miguel Rio Branco<sup>158</sup> e anunciando o homenageado, tudo escrito em letras pintadas de tinta amarela.

O filme era uma homenagem ao poeta Jorge Salomão, irmão de Waly. Segundo Oiticica, a pureza e a “leveza sensual” das ideias jorgianas transmitiam a “imagem positiva de Brasil criador espontâneo, como eram Nildo, Mangueira, etc. antes: coisas que existem naturalmente”, sendo opostas ao sempre intencional “*babylon style*”. Esta contraposição Jorge-Brasil X *babylon* nortearia a montagem: “provocação também por propor Brasil pro que é oposto”<sup>159</sup>.

---

<sup>154</sup> AHO 1141.71

<sup>155</sup> BRASIL JORGE era considerado perdido até que alguns rolos fossem encontrados em 2002 no Acervo do Projeto Hélio Oiticica. A versão com montagem inacabada encontrada contém onze fragmentos de cenas, nas quais vemos imagens dos créditos do filme na parede de tijolo; da banheira enchendo de água; de Lee Jaffe penteando o cabelo; Mãos escovando-limpando uma planta em vaso; diversas pessoas flagradas andando na *St Mark Place*; o mar com a Estátua da Liberdade ao fundo; e, por último, de um homem negro sentado no muro do terraço de um prédio.

<sup>156</sup> PHO 0244.71-anexo [426] p.01 / 02

<sup>157</sup> AHO 0244.71

<sup>158</sup> Segundo o artista-pesquisador Marco Bonisson, Miguel Rio Branco afirma não ter feito a fotografia de *Brasil Jorge*. Tratando-se de um filme não acabado, provavelmente, Oiticica filmou a cena de abertura incluindo o nome de Rio Branco antes mesmo de realizar os outros *takes*.

<sup>159</sup> AHO 1101.71



Frames das filmagens realizadas para *Brasil Jorge*. Em sentido horário, vemos a apresentação do filme escrito numa parede de tijolos; Lee Jaffe escovando o cabelo vestindo calças e não nu como previa o roteiro; Uma mão tirando a poeira das plantas; jovem passando por *St Mark Place*. (Projeto HO)

Neste filme, ele incluiria cenas cotidianas que tinham a *babylon* como locação: um homem lendo jornal no metrô, adolescentes andando de skate, pessoas atravessando a Segunda Avenida, mãos tomando sopa em um restaurante, um homem de vestido de plástico amarelo no meio da típica multidão na entrada do *Fillmore East* em dia de show, planos de até 30 segundos mostrando apenas o mar e o *Battery Park*, e tomadas improvisadas com pessoas da rua, como a programada para filmar diferentes sujeitos no *St. Mark Place*. Oiticica conta que em algumas dessas filmagens incluiriam ao fundo os edifícios incríveis do *Word Trade Center*, que na época estavam sendo construídos: “estão ainda no metal, vermelhos, como torres de babel: ao alto o guindaste aponta mais pra cima”<sup>160</sup>, comentava, seduzido. A estas tomadas, ele acrescentaria situações banais como um *shot* geral e “lírico” de passarinhos dentro de uma gaiola, de um homem dentro de uma gaiola, um antiácido sendo derramando em uma colher, mãos tocando piano, as costas de um homem vestindo casaco laranja de militar com as mãos se esfregando por fora e por dentro “greedly”.

<sup>160</sup> AHO 1144.71

Continuaria a usar seu *loft* como locação, mantendo a recorrente tomada da banheira enchendo de água, e inventando ainda um *take* mostrando os movimentos em perfil de um homem nu escovando os cabelos através de uma tela transparente de nylon que indica ter filmado com o amigo Lee Jaffe a quem queria transformar em “superstar” em *Brasil Jorge*.<sup>161</sup> A tomada mais inusitada de todas mostraria um homem com uma maquiagem bem colorida “pseudo-drag”, dançando e pulando com um vestido de plástico transparente fino. Esta situação se repetiria tanto dentro de seu *loft* quanto na saída de incêndio do prédio. Podemos notar que neste filme, entretanto, a sexualidade estaria presente de forma menos direta do que em *BABYLONESTS*.

Quanto à trilha sonora, pensada novamente descolada das imagens, haveria uma em inglês e outra em português, “portanto dois filmes”, conclui Oiticica. “Aqueles olhos tristes, só deram-me tristeza, deixando-me a certeza de tão infeliz amor...”<sup>162</sup>, cantaria Emilinha Borba entre imagens de arranha-céus, ninhos e *drag-queens* na trilha nacional.

Podemos notar que nestes dois “roteiros” o artista pretendia desenvolver imagens relacionadas ao mundo-abrigo que inventava por lá, mantendo, contudo, uma clara postura *não narrativa* entre as inúmeras e justapostas situações apresentadas. Os poucos segundos de duração de cada tomada não chegavam a contar nada, não havia mensagem por trás. As cenas programadas tanto para a paisagem da cidade quanto para seus ninhos-set de filmagem apresentavam-se como pílulas de informações-visuais-abertas para entrar-viajar neste universo. Admite, entretanto, que muitas das filmagens realizadas não estavam exclusivamente atreladas a um roteiro, podendo funcionar ainda como “filmes documentos”<sup>163</sup> a exemplo dos *shots* feitos na *Gay Pride* (Parada do Orgulho Gay) e no *Fillmore East*<sup>164</sup>: “Como o fillmore vai fechar estou aproveitando para filmar lá (outside) para o filme que faço e para documentar também; filmei à noite a entrada às 23hs. Era dia de (Frank) Zappa e parece babilônia mesmo, tanta gente, etc.; a calçada aqui não pára a noite toda...”<sup>165</sup>, conta a Geraldo Sievers (Gerald Thomas).

---

<sup>161</sup> AHO 0964.71

<sup>162</sup> AHO 1149.71

<sup>163</sup> AHO 1117.71

<sup>164</sup> Ambas as filmagens encontram-se digitalizadas e integram o acervo do Projeto HO.

<sup>165</sup> AHO 1146.71



À esquerda, frame de Super 8 mostrando a entrada do *Fillmore East* em noite de show do Frank Zappa.  
À direita, frame de Super 8 registrando a *GAY PRIDE*. (Projeto HO)

Em março de 1971, ele inicia suas primeiras filmagens. O que não esperava é que “fazer cinema” desse tanto trabalho. A Lygia Clark, escreve:

é trabalhosíssimo, principalmente quando se tem outras ocupações, etc., mas dá bastante prazer, no final; hoje, p. ex., perdi tempo procurando um parque com aves em gaiola, para uma cena de 20 segundos, veja você; com isso andei a cidade feito barata tonta e fui parar perto do aeroporto para nada, pois o que quero esta em outro lugar que só descobri depois; tudo isso por 20 segundos de filme; os primeiros rolos ficaram lindíssimos: super 8 é bacana pois pega coisas em detalhe, ao alcance da mão-visão ; mas falta tanto pra terminar que dá desespero em pensar<sup>166</sup>.

“Sei lá no que vai dar tudo isso; só sei é q vai lentíssimo, como o tudo o mais aqui; estou sem energias, com caganeira, e já acordo cansado”<sup>167</sup>, desabafa . “Cinema toma muito tempo: absorve feito mataborrão, para pouco resultado: é outra coisa; o bom é que já sei agora o que deverá ser o sound”<sup>168</sup>, anima-se , mais de dois meses após o início da filmagem de *Brasil Jorge*, a qual esperava terminar em apenas um mês.

Além de realizar inúmeras gravações e da escolha da trilha sonora, tinha ainda que montar o filme. No entanto, como conta Lucas Mendes<sup>169</sup>, em matéria para o *Jornal Domingo Ilustrado*, de 15 de agosto de 1971, a moviola construída por Oiticica, “um cubículo do chão ao teto envolto em plástico grosso para não entrar poeira”, cumpria seu papel, “mas o Hélio tampouco consegue ficar lá dentro mais que 15 minutos no verão, pois a tal montadeira é um forno. Os vários filmes que fez estão então esperando o fim do verão para serem editados e até lá Hélio planeja um filme-evocação sobre O Inferno de Wall Street – um canto do poema Guesa de Sousândrade,” anuncia Mendes, antecipando “Agripina é Roma-Manhattan”.

<sup>166</sup> AHO 1118.71

<sup>167</sup> AHO 1105.71

<sup>168</sup> AHO1147.71

<sup>169</sup> AHO 0882.71



Frame de Super 8 gravado por Oiticica no *Battery Park*, um dos cenários do poema de Sousândrade. É após filmar o local para *Brasil Jorge* que ele decide filmar *Agripina é Roma-Manhattan*. (Projeto HO)

Em meio às dificuldades para finalizar suas primeiras experiências-cinema nova-iorquinas, Oiticica inicia ainda o roteiro de “Agripina é Roma-Manhattan<sup>170</sup>”, ideia que surge a partir das gravações realizadas no *Battery Park* para *Brasil Jorge*, cenário da Manhattan *malassombrada* de Sousândrade, autor que devorava na época. O interesse pela obra desse escritor surgiu via amizade produtiva com os irmãos Augusto e Haroldo de Campos, responsáveis pelo resgate da obra do poeta maranhense, tendo lançado *ReVisão de Sousândrade*, em 1964. “A ideia de fazer um shot incluído no filme, no battery park, foi pensando em Sousândrade: ele se refere em “inf. de wall st” ao parque como BATÉRIAS: foi onde Hendrick Hudson desceu e comprou a ilha malassombrada: filmei rasteiro ao chão de modo que tudo parece se erguer numa perspectiva intencional; ficou legal;”, revela em carta a Lygia Pape<sup>171</sup>.

Este “filme” começa com solicitação que Ivan Cardoso faz a Oiticica pedindo imagens para integrar o Super 8 *Dominó Negro* que preparava no Brasil. O artista decide então fazer da sequência que enviaria uma dupla homenagem a “SOUSÂNDRADE-HAROLDO”, com quem havia realizado, semanas antes, “expedições-passeios” aos locais que ambientaram o livro, regadas à fotografia.

<sup>170</sup> Cf. MACHADO JÚNIOR, 2010. Única crítica inteiramente dedicada a *nãonarração* “Agripina é Roma Manhattan”.

<sup>171</sup> AHO 1144.71



Hélio Oiticica fotografa durante o “passeio-kitsch” à Estátua da Liberdade ao lado de Haroldo de Campos, em 1972. AHO 2560.71<sup>172</sup>

“Quero q fique o mais aberto possível sem nenhuma explicação, narrativa ou lógica óbvia”<sup>173</sup>, anuncia, usando pela primeira vez o termo *nãonarração* para nomear uma experiência no campo do cinema: “AVENTURA SOUSANDRADINA ‘não narração’ do HÉLIO OITICICA”, menciona em texto sobre a estreia da amiga Cristiny-Agripina (“exportação nacional” que integrava o grupo das belas *Ivamps* nos curtas-metragens de Ivan Cardoso) no cinema americano, em junho de 1972<sup>174</sup>. A livre inspiração a partir do ‘canto’ de Sousândrade não era um retrato fiel a este. O filme não chega a contar qualquer história, não tem começo nem fim, faz paródia: elementos soltos de invenção-cinema. “A parody is new vision”<sup>175</sup>, acreditava Oiticica, citando a frase de Marshall McLuhan, em “From the Cliche to Archetype”. Ele pretendia usar a noção não representativa de paródia experimentada por Ivan Cardoso no cinema-programa *Nosferato do Brasil* como estratégia em seu “filme”:

quando pensei em AGRIPINA É ROMA-MANHATAN, pensei muito nisso: aproveitar as referências de SOUSANDRADE à ROMA e MANHATTAN e parodiar WALL ST moderna MAFIA simultâneo com AGRIPINA e ROMA: o mais incrível é q um edifício em frente ao STOCK EXCHANGE (WALL com NASSAU STS.) mais adiante um pouco, em q GEORGE WASHINGTON foi empossado, parece um templo romano: CRISTINY sobe com DAVID, e em seguida fiz takes longos com ela encostada nas pilastras e descendo as escadas<sup>176</sup>

Chega a realizar três “blocos” de imagens para a película, sempre com o fundo-mundo de *torres edifícios magritteanos* que emergiam verticais buscando o céu do céu de

<sup>172</sup> O ano marcado no primeiro desses documentos não está correto como prova o documento AHO 1969.72, onde podemos ver os negativos do mesmo dia com anotações de Oiticica na embalagem citando a data.

<sup>173</sup> AHO 1248.72

<sup>174</sup> AHO 0472.72

<sup>175</sup> AHO 1249.72

<sup>176</sup> AHO 1249.72

Manhattan. Enquanto uma das cenas mostra “Agripina”, na pele de Christine Nazareth, de vestido vermelho-sexy-curto e sandália-gladiadora, saindo de um “carro grande e sinistro” ciceroneada por “David Starfish” (“a última descoberta do udigrudi americano”<sup>177</sup>), para encenar portes e poses em frente aos verticais “templos” do capitalismo *wallstrettiano*, em outra, a mesma atriz reaparece solitária, colorida em saia azul curtíssima e top rosa choque, perambulando entre esquinas como se buscando a sorte. Mas a sorte é lançada no bloco intitulado “O Oráculo”, em que o artista plástico brasileiro Antonio Dias joga dados com o travestido Mário Montez – estrela do cinema *underground* americano – em uma ensolarada praça pública. “Pés firmados mãos precisas no jogo-chance de combinações imprevisitas do acaso dessacralizado” que ganhava sentido como “paródia circunstancial do permanente estado de superespeculação wallstreetiano”.<sup>178</sup>

As ideias de Oiticica para o filme crescem tanto que ele chega a comentar que “Agripina é Roma Manhattan”, mais que uma sequência, seria “um filme dentro do filme” de Cardoso<sup>179</sup>. Prolonga por mais de um ano as filmagens-montagem, iniciadas em maio de 1972. “Assunto que me grila e q devo explicação a você é a não completação ainda do tal episódio q estava filmado: AGRIPINA: você deve dar risadas, mas ainda penso no filme pra você e está em tids e bits pra ser montado: em maio farei as filmagens q faltam”, promete a Cardoso em abril de 1973<sup>180</sup>.

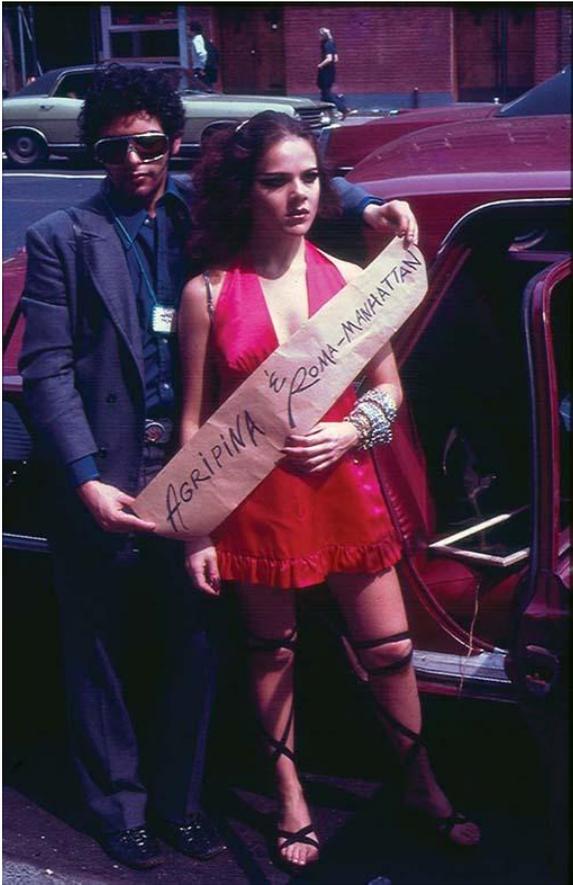
---

<sup>177</sup> AHO 1794.72

<sup>178</sup> AHO 2341.72

<sup>179</sup> AHO 1292.72

<sup>180</sup> Cabe destacar que há duas diferentes versões montadas do “filme” Agripina é Roma-Manhatan” disponíveis no Projeto HO.

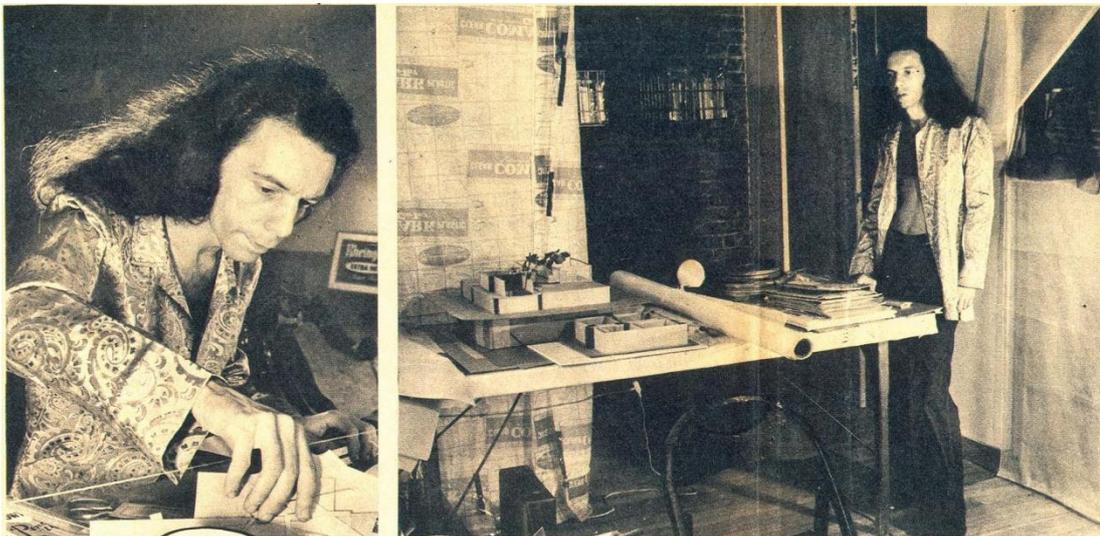


Frames e fotografias dos diferentes episódios de **Agripina é Roma-Manhattan**  
(Imagens Projeto HO, fotos Miguel Rio Branco. AHO 2105.72)

O entusiasmo com as possibilidades erguidas em *Mangue Banguê*, de Neville D’Almeida e na invenção-*Cosmococas* estimula-o a retomar as filmagens de “Agripina é Roma Manhattan”. No entanto, como em tantas experiências concebidas em seu programa para a vida, não chega a “acabar”. “São episódios que se estendem no tempo: quando tiver pronto, está;”<sup>181</sup>, explicava ao irmão César, anunciando as filmagens feitas durante uma nevada para este trabalho que ainda duraria “por muito tempo”.

Já em *Brasil Jorge*, sua primeira tentativa de filme, dizia-se preocupado com “detalhes de cinema”, pensando cada tomada estruturalmente, de forma que não parecessem nem caseiros nem impressionistas<sup>182</sup>. Dividia suas descobertas técnicas-estéticas sobre o fazer cinema com os muitos amigos do Brasil que também experimentavam o Super 8 na época. “Você deve pensar no tempo de duração para se ter uma idéia (...) deve sempre filmar a mais do que vai precisar; suas idéias dependem muito da filmagem em si: devem ser rápidas, sem dramatização; é assim que as vejo”, ensinava a Ivan Cardoso.<sup>183</sup> A Carlos Vergara, alertava:

vocês estão organizados: tem luvas? Montadeira? Etc.? porque mexer com filme com poeira e mão gordurosa, etc., é desperdício e estrago de material; esse pessoal para fazer festival tem que ter o mínimo de meios técnicos, pois super 8 é precaríssimo: arranha e suja à toa, e como os prints são reverse prints e não cópias de negativo, já viu, né?<sup>184</sup>



Oiticica em sua mesa de trabalho em *babylonests*. Na segunda foto podemos ver o tecido que cobre sua montadeira ao fundo. Fotos publicadas na matéria “Oiticica vai de Labirinto” do Domingo Ilustrado – 15.08.1971. AHO 0882.71

<sup>181</sup> AHO 1182.73

<sup>182</sup> AHO 1150.71

<sup>183</sup> AHO 0964.71

<sup>184</sup> AHO 1141.71

Em Nova Iorque, além da contínua troca de cartas com amigos no Brasil em que discutia cinema, sempre contou com a colaboração de amigos na realização de suas experiências-cinema. Entre eles, o fotógrafo e diretor de cinema experimental, Miguel Rio Branco, então com 25 anos, que atuou como fotógrafo de *still* dos filmes que desenvolveu nessa cidade. “Miguel é dos melhores *still photographers* q conheço”, repetia em diversas correspondências. Rio Branco nessa época também realizava filmes em 16 mm, assim como Lee Jaffe, que participava das experiências de Oiticica desde o Brasil. Amaro Farias (não identificado), que morou com o artista no *loft* 4 era sempre cogitado a realizar performances nas filmagens. Andreas Valentim, aos 18 anos, aluno de Oiticica no Brasil desde os seis anos, estudava cinema na Pensilvânia e também era visita constante. No trânsito dos inúmeros amigos que ocuparam seus ninhos-set de filmagem, passaram ainda Neville D’Almeida, Christine Nazareth, Helena Lustosa, Thomas Valentin, Raymundo Colares, Waly, Jorge e Omar Salomão, Luis Fernando Guimarães, Mário Pedrosa, Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Carlos Vergara, Fernando Cony Campos, Jorge Mautner, Rute Escobar, Regina Vater, Gilberto Gil, Guilherme Araújo, Rubens Gerchman, Paulo Francis, Silviano Santiago e Sônia Miranda, tendo muitos destes morado lá efetivamente.

O artista Antonio Dias, seu vizinho, também participa de muitas experiências-cinema e Oiticica pretendia transformar o grande *loft* em que aquele morava em “recinto de projeção do pessoal novo do super 8 in Brazil”<sup>185</sup>. É lá que Dias realiza sua série em Super 8 “The Illustration of Art I - X”, entre 1971 e 1980. Além disso, durante sua estada em Nova Iorque conviveu com Glauber Rocha, com quem pretendia inclusive trabalhar numa produção por lá, que não chegou a acontecer; e Júlio Bressane, que viajava muito para a cidade, e chegou a usar *babylonest*s como locação do filme *Lágrima Pantera, A Míssil*, em que Oiticica aparece “numa gang que planeja assaltar um banco”<sup>186</sup>. Mas não podemos esquecer a importância das descobertas-vivências deste na cena *underground* americana, como comentaremos adiante.

---

<sup>185</sup> AHO 0449.72

<sup>186</sup> AHO 1206.72



Fotografia mostrando os ninhos sempre repletos de amigos do *loft 4*. AHO 2126.71

## BABYLON COMO SITUAÇÃO

*As relações conexões q se espraiam em mosaico e q 'criam' a bloco-cidade entre EU e o ambiente são como q super-extensões do CORPO*  
Hélio Oiticica, 1973<sup>187</sup>



Luis Fernando Guimarães no banheiro do apartamento-ateliê de Hélio Oiticica no Rio, em 1978, com pedaço de asfalto da Av. Presidente Vargas ressignificado pelo artista com a proposição “Manhattan Brutalista”.

AHO 2236.78-p1

---

<sup>187</sup> AHO 0303.73

Em Nova Iorque, Oiticica busca viver no mais marginal dos mundos; não à toa, vai morar na barra pesada do *East Village*, como já comentamos, e mergulha na cena da música, cinema e do teatro *underground*. Essa aproximação não se restringe aos concertos, peças e inúmeros filmes *trash* que tem a ânsia-oportunidade de assistir. Figuram em sua nova ‘rotina’, saídas, sempre de batom nos lábios<sup>188</sup>, para as festas mais loucas-*freaks* da cidade, freqüentadas pelas “superestrelas de Andy Warhol” (reforçamos que este artista é o criador da linguagem-cinema que tanto o impactou durante a experiência londrina, enquanto escrevia o roteiro de *N & BL*), entre outras personalidades, como os transsexuais Mário Montez; Holly Woodlawn e Francis Francine; e os cineastas Paul Morrissey, Ira Cohen e Jack Smith.

Oiticica deslumbra-se com a fertilidade do cinema experimental em solo nova-iorquino: “CINEMA: acho q em matéria de filmes é q a coisa pega mesmo: são tantos e tanta coisa que está distante do Brasil, que para se viver no rio ou em são paulo e saber o q esta sendo feito é preciso mesmo viajar”<sup>189</sup>. Ele aprofunda ainda essas descobertas em livros, como *Underground film: a critical history*, de Parker Tyler e *The Autobiography and Sex Life of Andy Warhol*, de John Wilcock, ambos lançados em 1971, e sempre que possível enviava exemplares aos amigos no Brasil.

A estes, escreve insistentemente dividindo-comentando sobre esse universo, descrevendo vida-obra das estrelas do *trash* e as cenas que mais lhe chamavam atenção em meio à avalanche de filmes aos quais assistia por lá, como nesse trecho de carta enviada a Luis Carlos Maciel, em março de 1971:

vi também cenas inéditas de um novo filme de warhol, onde brigit polk faz tudo; ela é ela mesmo, como detective polk, fazendo pesquisas sobre transexualismo, e aí tudo acontece: ela inventa todo o script in loco; brigit, na vida real, tira fotos em polaroids, grava permanentemente conversas, etc.: tem um livro de todas as picas q conseguiu, etc.; no filme, há coisas incríveis, como ela nua devorando um cara que não fica de pau duro, diálogos dela com um padre boneca sobre a relação dela com maçanetas de portas, cenas com Jackie curtis (outra travesti); tem uma hora que ela coloca a câmera na buceta e tira uma foto: a foto sai preta e ela diz: “that’s waht my cunt sees” (close da foto escura na tela): é genial.<sup>190</sup>

Entre estas estrelas-super b, se aproxima e mantém amizade produtiva com Mário Montez - “travesti genial de Warhol (Harlot; descasca bananas e come, e enfia a última no cú)”<sup>191</sup>. Além de incluir Montez no elenco de “Agripina é Roma-Manhattan” e escrever texto para Torquato Neto publicar no Brasil comentando a trajetória-invenção dele<sup>192</sup>, pretendia incluí-lo em “Tropicamp”, uma proposição para performance com o ator travestido de

---

<sup>188</sup> AHO 1105.71

<sup>189</sup> AHO 1103.71

<sup>190</sup> AHO 1103.71

<sup>191</sup> AHO 1105.71

<sup>192</sup> AHO 0275.71

“Carmen Miranda” dentro do ousado penetrável que planejava para o *Central Park*, e constantemente anunciava a gravação de uma entrevista com o ator - um de seus “tapes históricos”.

Outro encontro “antológico, acima do bem e do mal” com o *underground* é seu contato “leão-escorpião” com Jack Smith. “Sai transformado!”<sup>193</sup>, anuncia após assistir a *Travelogue of Atlantis*, uma das *living performances* que Smith realizava em seu *loft* labiríntico nas noites de sábado do *Lower East Side* - em que “tudo o que acontece é como se tivesse acontecendo num tempo de filme”<sup>194</sup>. Eram projeções de slides com trilha sonora que duravam horas: “uma espécie de quase-cinema, pra mim tão cinema quanto tudo que se possa imaginar”<sup>195</sup>, apresenta, antecipando o termo-conceito que viria embasar a sua própria relação com a negação e necessidade de experimentar cinema.

Oiticica descreve essa experiência “decisiva” vivida no *loft* de Smith em carta a Waly Salomão:

em suma, tudo começou às dez e meia, três horas depois, e só nos três primeiros slides ele ficou meia hora: mudou a tela de lugar, de modo que os slides sofriam um corte ao serem projetados, ele movia o projetor de lugar para dar o corte devido a cada um: o resto do slide se espalhava pelo ambiente: incrível; (...) as máquinas, a duração de cada slide na tela, etc, eram geniais e importantíssimas : sound track de música em rádio (tem AM e FM rádio, sendo que AM é o popular de consumo grande, mais de mau gosto, cafono, etc.), música latina malagueña, coisas incríveis, ruídos: telefone carros em tráfego, etc.; findou at one o'clock da manhã<sup>196</sup>

Pela radicalidade dessas experiências, ele definia Smith como o “Artaud do cinema”, o gênio louco “a quem tudo é permitido e negado ao mesmo tempo”. Mais adiante experimenta em *Travelogue of Atlantis* a concreção do seu próprio desejo de negar a “visão naturalista imitativa da aparência”<sup>197</sup> da *forma cinema* em prol de “um sentido de não-fluir não-narrativo”<sup>198</sup>. A justaposição entre som e imagem, por exemplo, é acidental como ele mesmo defendia, pois no mundo de imagens apresentados por Smith não cabiam ideias previamente encadeadas. Esta experiência-cinema, ao ocupar paredes-tetos-chão, dá vida ao fragmentado cinema ambiental almejado desde seus planos para *Nitrobenzol & Black Linoleum*, em 1969.

Aqui “situação-espaco-PERFORMANCE”<sup>199</sup> sugerem uma nova postura do público: fragmentam os *ROLES* plateia-palco para dar lugar a um “NOVO NÚCLEO DIONISÍACO” - que o artista irá explorar com ainda mais radicalidade a partir da invenção dos blocos de experimento *Cosmococas*. Esta preocupação, presente desde as experiências neoconcretas

<sup>193</sup> AHO 1111.71

<sup>194</sup> AHO 1118.71

<sup>195</sup> AHO 1111.71

<sup>196</sup> idem

<sup>197</sup> AHO 0301-74

<sup>198</sup> idem

<sup>199</sup> idem

realizadas no Brasil na década de 60, quando transforma espectador em *participador*, era ainda mais pertinente na dinâmica contracultural do corpo *rockeificado* e *teveizado* que abole a necessidade de interpretações.

Entretanto, como observa - à parte as raras experiências-limites do underground, as performances de Yoko Ono e o rock-implosão de Hendrix-Stones - o mundo do espetáculo norte-americano, e mesmo das “artes”, conservava o antigo estereótipo da performance para “ver”, não colocando a participação em questão. Vai exemplificar essa situação ao comentar uma apresentação do *artista-etc* Willoughby Sharp, que diferente das de Smith, deixava a plateia sentada a uma distancia segura como nos velhos musicais: “it’s boring and I can’t stand all this passive shit: sounds like church performance, and most performances here are like that”, detona<sup>200</sup>.

Oitica identifica, portanto, que muitas das “novidades” anunciadas pela arte de vanguarda americana maquiavam o “velho” conceito de arte do século XIX, ligados à produção de obras acabadas, à interpretação e à narração. Ao criticar a “sociedade do espetáculo”, demarca sua posição ética-estética pela arte como programa em processo:

No Brasil, dos anos 50, surgiram problemas que até hoje são novidades aqui, ou melhor, nem sequer foram abordados; quando se pensa em, p.ex., performances, se pensa sempre (aqui) num nível de espetáculo, que nada transforma a idéia que se tem de “espetáculo” (estou com um livro genial aqui do Guy Debord, “society of the spectacle”, que coloca tudo isso up to date; uma maravilha, e do qual quero tirar material para esse argumento); há uma ânsia aqui de inventar coisas, mas que acabam por se resumirem em invenções de detalhe (como nos objetos de consumo), pra dizer: “eis o novo”; num nível de criação, o “novo” nunca é absoluto: no “novo” o “velho” toma uma parte importante, porque se transforma de verdade; ao passo que a absolutização do conceito de “novo” passa a ser uma máscara por trás da qual se esconde o “velho” (não sei se alguém já disse isso; ...) portanto quando há um nível de transformação, é de se esperar que seja uma transformação autêntica; essas transformações, como você sabe, podem durar uma obra-vida inteira (penso que quando morrer, tudo o que quero ainda estará para ser abordado em grande escala); é preciso e essencial portanto que o artista se repita no que diz: a insistência a determinados argumentos é importante; não me importo em ter que durante toda a vida ter que falar na conceituação de “arte”, “obra de arte”, “coisa”, “objeto”, “espectador e espetáculo”, “participador”, etc.;<sup>201</sup>

“Exilado” na *Manhattan Brutalista* do *underground* e da cultura do espetáculo espetacular, ele procurava habitar a “cidade como situação”, utilizando-se tanto dos bens ao seu alcance quanto das vantagens de estar deslocado do Brasil e esquecido em meio às exigências de produção de obras acabadas do mundo da arte. Vivendo esta situação em Nova Iorque, não passou por um período infértil; ao contrário do que muitos especulavam, ele ambicionava um tipo de programa maior, de longo alcance. A este “programa além da arte”

---

<sup>200</sup> AHO 1102.71

<sup>201</sup> AHO 1150.71

incorporava “tudo o que de interessante exista em diversas direções: o mais legal é q tudo o q quero penso/planejamento fica mais sólido dia a dia: quase palpável: objetiva-se”<sup>202</sup>, confirma .

### “DESCOBERTA” DA NÃONARRAÇÃO

O conceito-designação *nãonarração*<sup>203</sup> aparece formulado pela primeira vez nos escritos de Oiticica, em 1973, quando desenvolve “Neyrótika” - slides com marcação de tempo e trilha sonora - para a Expo-projeção 73, organizada por Aracy Amaral. Realizada nos *ninhos* de seu apartamento em Nova Iorque, o trabalho apresentaria uma seleção de 80 imagens sedutoras dos “garotos de ouro de Babylonests”, em 45 minutos de projeção.

No texto (reproduzido na página seguinte) enviado ao catálogo da mostra, Oiticica reforça que este trabalho deveria impreterivelmente ser chamado de *nãonarração* e jamais de audiovisual, termo que considerava “odioso” e “detestável”. No Brasil, até a década de 1980, o termo audiovisual remetia a um tipo específico de apresentação pública (hoje conhecido por diaporama ou *slide show*), que combinava a projeção de uma sequência de diapositivos (*slides*) com o som gravado em fita magnética e exibido em sincronia<sup>204</sup>, fazendo lembrar a atual febre de apresentações didáticas de *power points* em *data shows*. O artista considerava esse termo desgastado, pois lembrava a ele antes uma aula do que qualquer outra coisa<sup>205</sup>. É dessa estrutura fechada e previsível de ilustração da vida que buscava se distanciar ao afirmar o conceito-designação *nãonarração*.

Apesar de ser o único na Expo-projeção a questionar o termo áudio-visual, os participantes desta mostra, partindo de posições diversas, propunham de um modo geral “uma abordagem cinematográfica da realidade diferente da já institucionalizada”<sup>206</sup>, que poderia ser caracterizada pelo conceito de *nãonarração*. Na ocasião, os artistas posicionavam-se:

Contra o cinema comercial, contra o processo de montagem, do texto descritivo, do uso de diálogos convencionais, geralmente sustentados por uma narrativa de nítido respaldo literário, contra o lugar comum, a média do gosto popular e a bilheteria<sup>207</sup>.

<sup>202</sup> AHO 1064.73

<sup>203</sup> Ainda que Oiticica já houvesse utilizado o termo *nãonarração*, em 1972, para descrever seu Super 8 *Agripina é Roma-Manhattan* em texto sobre a estréia da amiga Cristiny no cinema americano, como citamos anteriormente, é apenas durante a concepção de *Neyrótika* que ele formula o termo conceitualmente.

AHO 0472.72

<sup>204</sup> Vale lembrar ainda que a partir dos anos 1970, o mercado publicitário chamava de audiovisual um subgênero de vídeos de propaganda destinados a estabelecer uma imagem favorável para uma instituição — hoje mais conhecidos como vídeo institucional.

<sup>205</sup> AHO 1063.73

<sup>206</sup> CANONGIA, 1981: 20.

<sup>207</sup> CANONGIA, 1981: 20.

HÉLIO OITICIGA para EXPO-PROJEÇÃO-73

NE Y R Ó T I K A

NÃO NARRAÇÃO montada em NEW YORK abril/maio, 1973  
80 slides com marcação de tempo e trilha sonora

garotos de ouro de Babylonests

nos ninhos ou fora  
NÃO NARRAÇÃO porque  
não é estorinha ou  
imagens de fotografia pura  
ou algo detestável como "audio-visual"  
porque NARRAÇÃO seria o q já foi  
e já não é mais há tempos:  
tudo o q detesteticamente retrógrado existe  
tende a reaver representação narrativa  
(como pintores q querem 'salvar a pintura'  
ou cineastas q pensam q cinema é ficção  
narrativo-literária)  
NÃO NARRAÇÃO é NÃO DISCURSO  
NÃO FOTOGRAFIA "ARTÍSTICA"  
NÃO "AUDIO-VISUAL": trilha de som  
é continuidade pontuada de  
interferência acidental improvisada  
na estrutura gravada do radio q é  
juntada à sequencia projetada de slides  
de modo acidental e não como sublinhamento da mesma  
— é play-invenção

NE Y R Ó T I K A é NÃO SEXISTA

Uma noite sentei a Beleza sobre os meus joelhos.  
— E achei-a amarga. — E praguejei contra ela.

NE Y R Ó T I K A é o q é pleasurable

Em *Neyrótika*, o áudio era empregado de forma independente da parte visual, conferindo autonomia a ambas, que juntas produziam algo novo: o áudio desorientador das imagens levava a uma abertura na fruição-relação do espectador com a projeção-som-ambiente. “Trilha de som é continuidade pontuada de interferência acidental improvisada na estrutura gravada do rádio q é juntada à seqüência projetada de slides de modo acidental e não como sublinhamento da mesma”<sup>208</sup>, garante. Ele prepara para a ocasião trilha com gravação ininterrupta de uma estação de rádio nova-iorquina - incluindo músicas, como canções de Marvin Gave e Tito Puente, publicidade, locução, etc - embaralhada a sons acidentais improvisados que incluíam a leitura de poemas de Arthur Rimbaud, que assumia como sua obsessão literária naquele momento. Esses sons, que em nada combinavam com a imagem-libido dos *neyrótikos* clicados, interrompiam o sentido imediato das imagens. Somados a este recurso, o ritmo descontínuo das projeções - cada *slide* continha uma duração própria - e os diferentes enquadramentos das imagens eram estratégias utilizadas para negar a narração.

A própria estrutura fragmentada do texto escrito por Oiticica na ocasião já nos oferece pistas ao entendimento do sentido de *nãonarração*. Ele nega qualquer possibilidade de se determinar um fio condutor anterior para a compreensão do trabalho: “NÃONARRAÇÃO é NÃO DISCURSO”, “não é estorinha ou imagens de fotografia pura ou algo detestável como ‘audiovisual’”. Mesmo seu sugestivo título - “a palavra do título é modificação de NEYRÓTIKOS q é título de texto q venho fazendo desde o ano passado (não terminado ainda): montagem de NEW YORK/ERÓTIKOS/ q agora fica ainda mais interessante com ÓTICA/NEURÓTICA, etc.”<sup>209</sup> - não aprisionaria o sentido do trabalho, sendo, ao mesmo tempo, referência à situação que instaura o processo-Neyrótika e uma abertura-provocação ao desejo do *participador*. Afinal “NEYRÓTIKA é NÃOSEXISTA”, “é o q é pleasurable”.

Dos cliques aos *tapes*, Oiticica viveu todo o processo-Neyrótika como “play-invenção”. O gozo era condição *sine qua non* da realização de suas invenções. Entretanto, é preciso destacar que ainda não estava afinado com essa tecnologia: “na realidade quando comecei NEYRÓTICA não previa que fosse tão complicado: principalmente porque teria q passar todo o tape para beepar para cartucho audio-visual, etc.”<sup>210</sup>, explica para Aracy Amaral, justificando a impossibilidade de finalizar *Neyrótika* a tempo de enviar para a mostra. Cabe destacar que o conceito de *nãonarração* é formulado antes mesmo da concreção desse trabalho, demonstrando que, nesse caso, o conceito veio antes da experiência. Não à toa, o

---

<sup>208</sup> AHO 0480.73

<sup>209</sup> AHO 1063.73

<sup>210</sup> AHO 1063.73

conceito de *nãonarração* abre-se a algo maior, tornando-se chave de compreensão de diferentes trabalhos realizados antes e depois de sua concepção.

Apesar do texto escrito por Oiticica constar do catálogo da Expo-projeção 73, realizada em junho de 1973, em São Paulo, e ter sido citado inúmeras vezes por pesquisadores aos quais o mesmo exibiu este trabalho na ocasião (supõe-se que este teria sido o único trabalho de Oiticica no campo do cinema a ser exibido publicamente em vida), há duas cartas negando a participação dele. Na correspondência enviada à curadora Aracy Amaral em 14 de junho de 1973, Oiticica revela que não conseguirá concluir *Neyrótika* a tempo de enviar à exposição e sugere apresentar no lugar o *poema freudfalado ÜBER COCA*. “Coisas de trabalho criador não podem depender de deadlines assim”<sup>211</sup>, explica, sugerindo que ela adiasse a apresentação para o último dia do programa.

O artista apresenta sua *ÜBER COCA*, em que lê fragmentos de textos pouco conhecidos de Freud sobre cocaína, como um “anti-audio visual”:

trata-se de fita gravada (cassete) de 15 mns de cada lado: ou é apresentado um lado ou o outro de fita de 30 mns., e durante essa gravação, isto é, durante o playing da fita, lá no local, a platéia permanece no escuro, a não ser durante uns 3 mns. Em que uma luz pura de projetor projeta na parede em branco: com fita deve seguir o papel com instrução, etc..<sup>212</sup>

Este trabalho o qual julga “bem mais simples e viável” de realizar do que *Neyrótika*, poderia ser ainda mais simples se enviado para a área de pesquisas com som da mostra, que ainda contemplava, além do audio-visual, investigações em filmes super 8 e 16mm. Todavia, seu interesse era exatamente questionar e negar o audio-visual, pervertendo o uso esperado e padrão desse dispositivo, pois o projetor ficaria ligado durante os três minutos do *poema* para iluminar a sala sem, no entanto, projetar qualquer imagem, e durante os outros doze minutos da apresentação o espaço permaneceria no escuro. Com essa proposta, expande o sentido de visual ao ambiental<sup>213</sup>. Afinal, após aprender com John Cage que silêncio é música, porque não investigar a imagem no escuro?

<sup>211</sup> AHO 1062.73

<sup>212</sup> AHO 1062.73

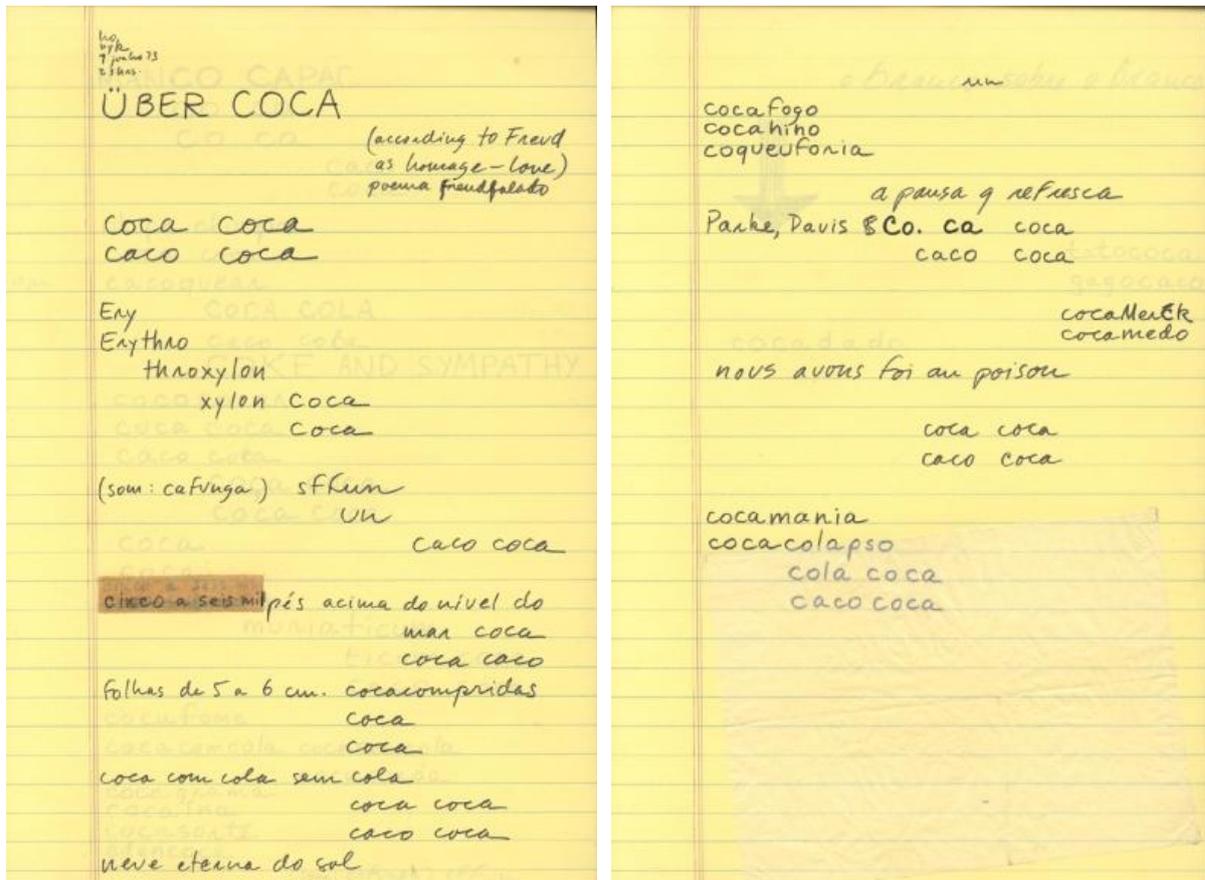
<sup>213</sup> Cf. *Os Sonacirema*, de André Parente. 1979, 35mm, 12 minutos, Preto e Branco. Falso documentário no qual o objeto do filme é o próprio espectador.

“O filme usa a tela de cinema para fazer “refletir”, literalmente, os espectadores em contra-campo, verdadeiros objetos do filme. Na verdade, o filme não possui imagens figurativas, apenas pontas pretas e transparentes, além de transições com fade-in/fade-out. Nele, não foi usado nem câmera nem moviola. O filme poderia ser comparado a uma tentativa de fazer uma imagem que viesse a espelhar a condição do espectador, como se este apenas alucinasse a sua posição/condição no dispositivo cinematográfico. Entretanto, o processo de ilusão que o cinema cria é tão forte, que o espectador não se reconhece nas imagens (sonoras) dele criadas. O filme *Os Sonacirema*, a exemplo das obras conceituais dos letristas, é ancorado na ideia de dispositivo, em sua acepção estruturalista. O filme se dá como o canto das sereias, puramente virtual, a partir do qual o espectador, em contra-campo, é convocado a imaginar o que seria essa cultura descrita, que é a sua própria, mas que ele, no entanto, não pode perceber, porque ela está sempre à distância, como o lugar a ser percorrido.” PARENTE, 2008: 61-62.

Entretanto, este trabalho também não ficou pronto no tempo esperado e Oiticica, ao contrário do que se pensava até hoje, não participou da Expo-projeção em 1973, apesar de ter enviado o texto para o catálogo. Ele conta em carta ao irmão César, em 25 de junho<sup>214</sup>, que a tal exposição “michou”: “disse, então, à infortunada ARACY q enviaria o tal poema freudfalado em tape, mas só hoje o fiz em tape e já é tarde demais”.

*Über Coca* segue a linha *nãonarrativa*; a gravação do texto, estruturado como um poema concreto, é ambientada ao som-interferência de rádio de rock e TV ligada e explora proximidades sonoras e semânticas ao transpor letra-desenho-imagem em sons:

efeitos gráficos do texto são traduzidos em som também: ssfum de cafungada pela própria, papel manteiga de envelope q está colado transparente sobre certas letras e palavras, disposto como o quadrado branco sobre branco de MALEVITCH é traduzido por ruído provocado por minha mão amassando e desamassando um saquinho de plástico, flecha representada graficamente aparece como som de minha unha percorrendo uma extensão sobre o plástico q forra a superfície da mesa, etc.;<sup>215</sup>



Manuscritos do poema freudfalado ÜBER COCA, escrito por Oiticica em 1973. PHO 0267.73 - 2/3

É interessante notar que os artistas que investigam hoje as possibilidades da “linguagem audiovisual”, pouco questionam a primazia da imagem sobre o som nessas produções, havendo inúmeros trabalhos enquadrados nessa vertente que simplesmente não utilizam som (como grande parte dos “vjs” em “performance audiovisual”). O contrário - trabalhos audiovisuais com a imagem ausente – são extremamente raros.

<sup>214</sup> AHO 1064.73

<sup>215</sup> AHO 1064.73

Esta gravação, que pertencia a uma série de coisas que ele organizaria em torno de textos de Freud (como as “*Cocaine Papers*” – obra “banida e relegada pra fora das obras completas freudianas por instituições q só de muito corruptas e indecentes poderiam cogitar tal censura”<sup>216</sup>) dentro de um bloco-seção de seu pretensioso projeto de publicação “Newyorkaises”, é contaminada quase um mês depois, no final de julho de 1973, pela pesquisa que desenvolvia *simultaneamente* no campo do cinema, *Cosmococa-programa in progress. Über Coca* é repensada agora em uma versão de meia hora como “performance tape-visual” em que a abertura à participação do espectador geraria novos “resultados”:

durante o play do tape (q leva meia hora) + a projeção por 3 mins ou mais (decidir e definir isso) de blank slide, os espectadores estarão na platéia sentados em almofadas e a cada um serão dado uma lixa metálica de unhas (fazer foto) e 2 opções deverão decorrer disso: a) o individuo usa a lixa como quiser (no seu corpo ou no de outrem ou num objeto) – b) o individuo não usa o gadget.<sup>217</sup>

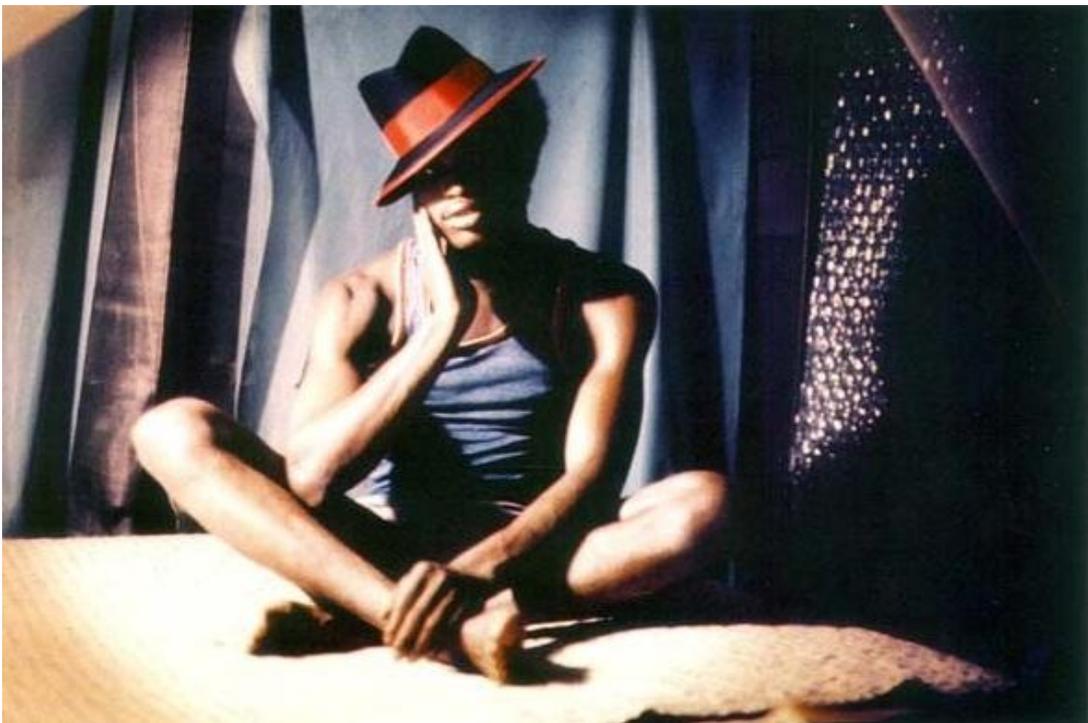
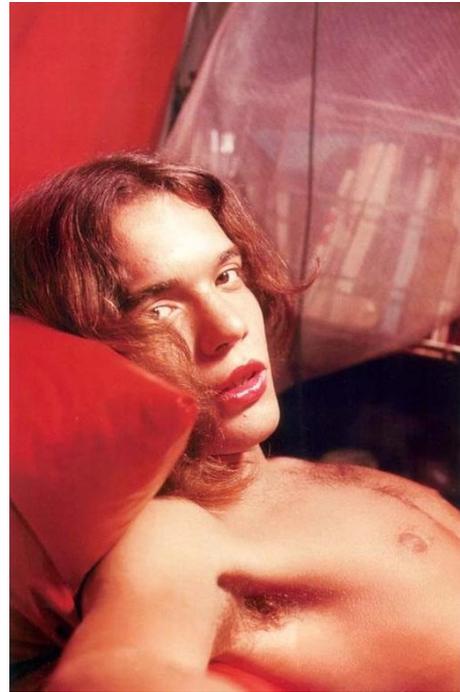
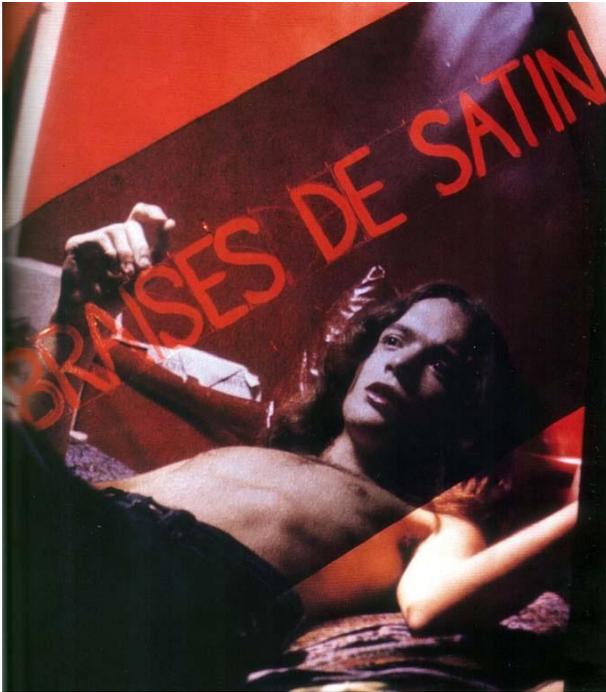
Como destaca em janeiro de 74, “ÜBERCOCA, já na origem, não se destinava a incorporar COSMOCOCA-programa”, pois teria “como experimento-proposição isolado e único suas INSTRUÇÕES PARA PERFORMANCE”<sup>218</sup>. Entretanto, ainda que tratando-se da singularidade de um *poemafreudfalado* que não era *soundtrack* nem incidiria sobre slides-fotografias como nos blocos-experiências, o ambiente-performance criado para o “experimento-proposição” Über Coca (com almofadas e lixas de unha) é o mesmo desenvolvido anteriormente em “CC1 Trashiscapes”, mas dessa vez não haveria imagens a serem projetadas, apenas luz branca.

---

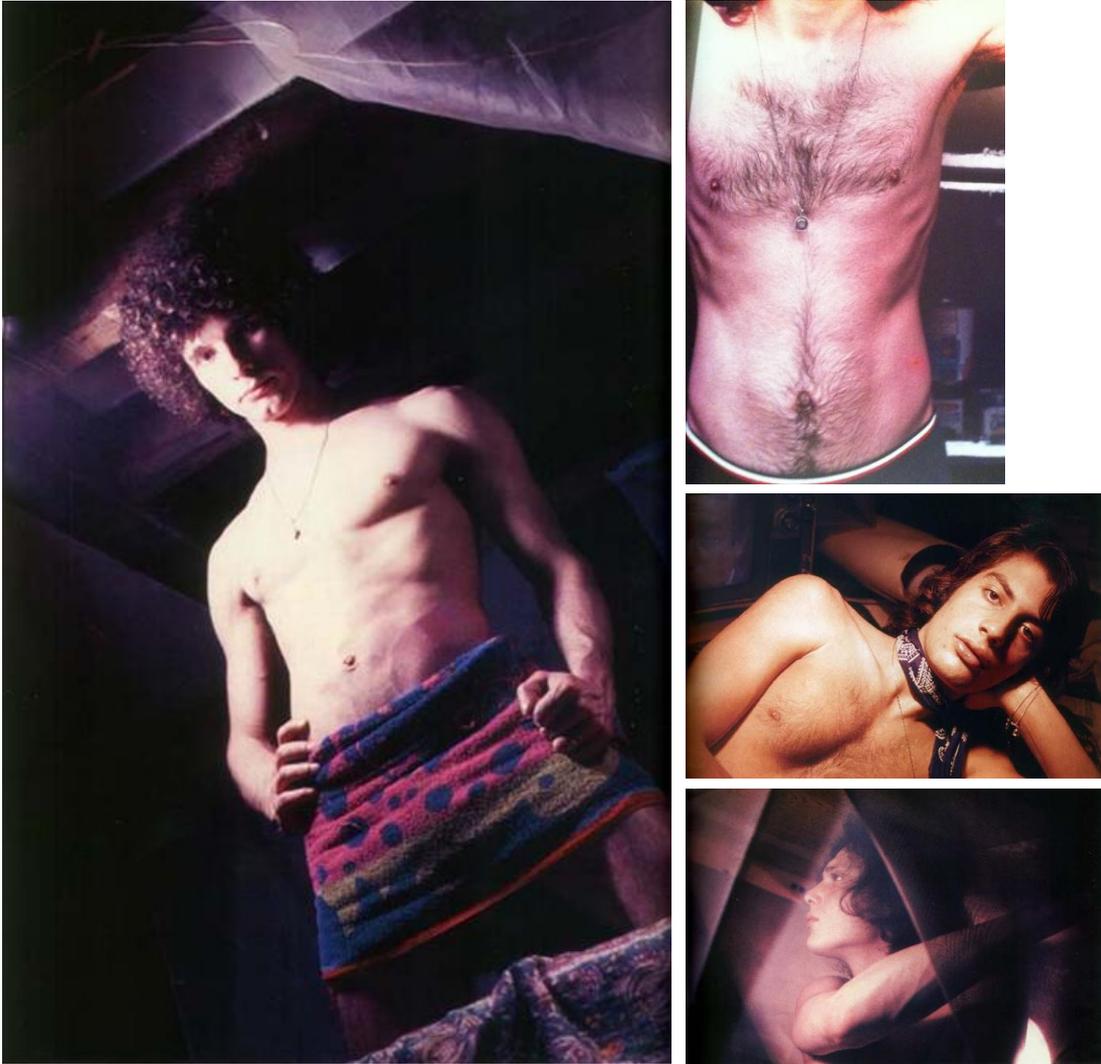
<sup>216</sup> AHO 0189.73-p 109

<sup>217</sup> AHO 0189.73-p.33 (NTBK 2 / 73)

<sup>218</sup> AHO 0189.73-p.109 (NTBK 2 / 73)



Imagens de NEYRÓTIKA. AHO 2884.98



Imagens de *NEYRÓTIKA*. AHO 2884.98

## LIMITE NÃO LIMITE

Com a concepção dos *Blocos-experiência Cosmococas-programa in progress* em parceria com Neville D’Almeida, em 1973, Oiticica radicaliza sua opção pela *nãonarração*, pois fragmenta o cinetismo ao espacializar a tela de projeção e convidar o “ex-espectador” para reinventar o cinema com eles. É exatamente assistindo a um filme em 16mm de Neville chamado *Mangue-Bangue* que “descobre” a possibilidade efetiva de fazer cinema sem contar história, o que ele entende como experiência “limite não limite” de abertura linguagem ou por *nãonarração*.

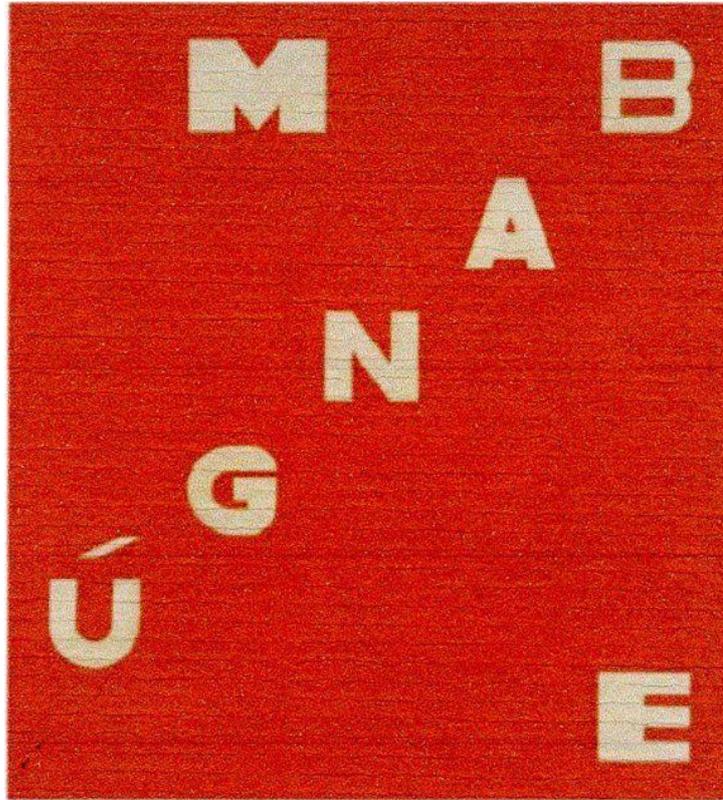
*Mangue-Bangue* surge da retomada das ideias de Neville D’Almeida e Oiticica de se fazer algo com o “Mangue” – zona de prostituição carioca localizada no bairro do Estácio, frequentada pelo segundo, que apresentou o local ao outro, situação seminal creditada no filme. A ideia surge da amizade entre os dois logo após se conhecerem, em 1968, no Rio de Janeiro, durante uma sessão fechada do primeiro longa de Neville, *Jardim de Guerra*. Desencontros diversos acabaram por deixar o cineasta sozinho com a realização deste filme, em 1971. No ano seguinte, em Nova Iorque, Oiticica compõe o ideograma cruzado *BANGÚMEMANGUE* (reproduzido abaixo) que, diferente do longa-metragem, relacionava a zona do Mangue com a penitenciária de Bangú, onde muitos de seus amigos “marginais-heróis” do Mangue e da Mangueira estavam presos. Na visão da pesquisadora Katia Maciel<sup>219</sup>, já se tratava de uma parceria com Neville, mesmo não resultando em uma mesma obra.

No primeiro contato com Neville, Oiticica impressionou-se especialmente pelo uso singular de pôsteres com imagens de Che Guevara, Twiggy, Trotsky, Mao Tse Tung e Jimi Hendrix na estrutura fílmica os quais, segundo o cineasta, eram utilizados para situar a época do filme<sup>220</sup>. No Brasil de 1968, o pôster era uma novidade que permitia, por sua alta capacidade de reprodutibilidade técnica, expandir e baratear o acesso à arte. Este interessava a Oiticica enquanto mídia-instrumento “pop sintético de informação visual e textual”<sup>221</sup>. É esta ideia que influencia o uso de *slides* na concepção das *Cosmococas* pela dupla.

<sup>219</sup> MACIEL, 2009: 296.

<sup>220</sup> NEVILLE in OITICICA, 2005: 301

<sup>221</sup> “Mangue Bangue”, texto publicado por Frederico Coelho em seu *blog* “objeto sim objeto não”. Disponível em: <http://objetosimobjetonao.blogspot.com.br/2009/07/mangue-bangue.html>



Serigrafia do ideograma cruzado *BANGÚMEMANGUE*<sup>222</sup>

“Em 1971, acabada a filmagem, corri com o longa para fora do Brasil para tentar revelar os rolos de 16mm. Mas em Londres, quando o laboratório viu cenas de gente queimando fumo e injetando drogas, eu cheguei a ser ameaçado de prisão”, relembra Neville em entrevista ao *Jornal O Globo* (2011). Ele só consegue apresentar o *Mangue-Bangue* pela primeira e única vez em 1973, em uma sessão especial na cinemateca do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque<sup>223</sup>, quando reencontrou o artista. Esta exibição ainda contou com as presenças ilustres do pesquisador das mídias de massa Quentin Fiore e do poeta-intelectual Haroldo de Campos, entre outros. “Tava cheio... ah bom só se ouvia... além do soundtrack que

<sup>222</sup> “Mangue-Bangue”, 1972 - Técnicas e Dimensões: Serigrafia, 45 X 40 – imagem disponível em Acervo online da Pinacoteca do Estado de São Paulo:

<http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca/default.aspx?mn=153&c=acervo&letra=H&cd=2459>

<sup>223</sup> O filme *Mangue Bangue* ficou desaparecido desde o momento desta exibição até o ano de 2006, quando o pesquisador Frederico Coelho, em Nova York para investigar a obra de Oiticica pelo doutorado em Literatura da PUC-Rio, descobriu uma cópia da produção no arquivo do MoMA. Em 2010, o MoMA incluiu *Mangue-Bangue* em seu acervo e o exibiu em mostra sobre preservação.

- Coelho comenta sobre esta descoberta em seu *blog* pessoal: <http://objetosimobjetonao.blogspot.com/2009/07/mangue-bangue.html> (postado em 21.07.2009).

- Link para matérias publicadas no Segundo Caderno do *Jornal O Globo* comentando o assunto:

“Recordista de bilheteria na década de 70, Neville de Almeida volta à direção de filmes”. Fonseca, Rodrigo: 21/10/2010 - <http://oglobo.globo.com/cultura/recordista-de-bilheteria-na-decada-de-70-neville-de-almeida-volta-direcao-de-filmes-2936511>

“Uma lenda urbana cinéfila a caminho das telas”. Fonseca, Rodrigo: 12/09/2011 - <http://ancine.myclipp.inf.br/default.asp?smenu=ultimas&dtlh=26369&iABA=Not%EDcias>

tem no filme que não tem diálogo falado... ah... uma cafunção de pó na platéia incrível! Que é uma espécie assim de coisa accidental...”<sup>224</sup>, lembrava Oiticica.

Este era o terceiro filme da carreira de Neville D’Almeida e, assim como os dois primeiros (*Jardim de guerra* e *Piranhas do asfalto*), foi censurado e nunca exibido em circuito comercial. Impressionado pelo filme, Oiticica chegou a escrever dois textos críticos sobre ele: o primeiro<sup>225</sup> (anexo 1), que considerava “impublicável”, sobre o impacto da antológica sessão no MoMA e o segundo<sup>226</sup>, aproximadamente um ano depois, para ser apresentado durante a apresentação do filme no Festival de Cannes, o que não chegou a acontecer.

Com 65 minutos de duração, *Mangue-Bangue* reúne no elenco Sérgio Bandeira, Liège Monteiro, Damião Experiência, Érico Freitas, Maria Gladys, Paulo Villaça e o próprio Neville D’Almeida em diferentes “blocos-episódios diretos e completos em si mesmos” e montados aleatoriamente na própria câmera. Entre as “descargas de fragmentos” que compõem o filme, surgem imagens de rinhas de galo, de um banho de lama de um corretor da Bolsa de Valores, de jovens experimentando diferentes drogas, do cotidiano de travestis e de garotas de programa do Mangue. O filme conta ainda com uma performance do cantor Damião Experiência<sup>227</sup> como Jimi Hendrix e traz uma sequência de quase cinco minutos de um banho da atriz Maria Gladys.

Segundo Oiticica, esses *takes* não surgiam como “imagens visuais” e sim como “não-situações”, pois não contavam a história de personagens fictícios, sentimentais ou folclóricos. Essas imagens iam além do visual, afinal, a câmera era utilizada como “uma luva sensorial pra tocar-cheirar-circular”<sup>228</sup>, apontando possibilidades *suprasensoriais* do cinema. Outra característica que o agrada neste filme sem diálogos, embalado por uma trilha sonora que transitava de pontos de umbanda ao violão de Dilermando Reis, eram as “faixas certas de extensões precisas de não verbalidade”<sup>229</sup>, como na tomada que apresenta o *cover* de “Damiãodrix” (como apelidou Damião Experiência após o longa).

---

<sup>224</sup> AHO 0505.74

<sup>225</sup> AHO 0477.73

<sup>226</sup> AHO 0318.73-p.53- versão em português ou AHO0164.74 - versão em inglês

<sup>227</sup> Mais informações sobre Damião Experiência podem ser encontradas no portal: <http://www.damiaoexperiencia.net/home.htm>. Criados por fãs para homenagear o cantor, o portal reúne sua biografia, entrevistas, discografia, letras, ideias e músicas para baixar gratuitamente.

<sup>228</sup> AHO 0301-74

<sup>229</sup> idem



*Mague-Bague*. Frame da cena do banho de lama de um corretor da Bolsa de Valores (o ator Paulo Villaça). Projeto HO

Ele destaca que a permanente intenção voltada ao visual e ao plástico cinematográfico aponta para a leveza e liberdade inventiva de um cineasta que não se preocupou em ‘criar significados profundos’ pela sequência montada ou questionar “conceito e destino de uma linguagem em crise”. O cinema-limite de Neville era exaltado ainda por seu caráter curtido, “prazer cinemático de cinema”, que exprimia sua “gratuidade inventiva e rica” e jamais uma omissão ao autor<sup>230</sup>. Essa sucessão de sequências embaralhadas com deboche e precisão, diferente do cinema clássico narrativo, não tinha a preocupação em representar nada:

Só q NEVILLE é debochado é engraçado sem modos parodia o dia-a-dia sedimento de humor não-sentimental sem “culto da imagem” aberto à proximidade de patterns abertos como parente de MELIÉS história em quadrinhos TV S8 tv episódios não-narrativos de cortes verticalizados silêncios q se interminam<sup>231</sup>

Ao mesmo tempo que identifica em *Mague-Bague* um esgotamento da linguagem engessada da *forma cinema* (que chega ao limite), percebe que esta experiência não se fecha em uma provável morte do cinema, pois são abertas múltiplas e novas possibilidades a esse enquanto dispositivo (não limite). O alto nível de experimentalidade que dá corpo à obra de Neville implode qualquer possibilidade de classificação dessa produção: “não é ‘cinema de arte’, nem documentário”, “não é documento naturalista vida-como-ela-é ou busca de poeta artista nos puteiros da vida: é sim a perfeita medida de frestas-fragmentos filme-som de

<sup>230</sup> AHO 0477.73

<sup>231</sup> idem

elementos concretos”<sup>232</sup>. “MANGUE-BANGUE é limite justamente porque em não se fixando na forma-função/cinema anterior, e em não ‘mostrando novo caminho ou solução para o cinema’, apresenta-o como instrumento”<sup>233</sup>, resume .

“O CINEMA É A VERDADE e não representação da verdade”, defende. Para ele, a montagem fragmentada por blocos-sequências de *Mangue-Bangue* tinha a forma da *NÃONARRAÇÃO*, pois anunciava o “fim do conceito de cinema verité”. A negação da *forma cinema* estaria explícita na cena em que Paulo Vilaça aparecia vomitando: “concreção-cinema no vômito de VILAÇA vomitando anos de burrice de falso cinema de “ambiente cultural” ipanemense É o dedo no cú depois de cheirar merdicância sebo de pica lama do MANGUE”<sup>234</sup>.

A posição marginal e debochada dos filmes de Neville o daria imunidade quanto às “obrigações culturais” que transformavam o fazer cinema em algo “chato e carregado de ‘problemas transcendentais e profundos’ ou de ‘obrigações para com destinos culturais’” que perseguiram os jovens cineastas brasileiros<sup>235</sup>. Ao situar a produção de Neville em relação ao cinema brasileiro, demonstra seu desinteresse no projeto do Cinema Novo:

NEVILLE não se deixou levar nunca nem por sublitteratices pseudocinematográficas nem por facilidades água com açúcar nem sentou à espera q a maldição o atingisse: NEVILLE é debochado demais pra aturar draminhas psicossentimentais de cineminha brasileiro: por isso seus filmes não são só banidos como não tendo qualidade de exibição (censura escrota) mas são intelectualmente banidos pela curriola de cinema pseudomistificada por brilhos falsos de genialidade e outros bullshits característicos: NEVILLE sempre esteve fora disso e suas ligações BELAIR foram o início sadio: situa-se por si só numa posição de experimentador preciso-aventureiro ligado aos cineastas BELAIR (a melhor coisa q o BRASIL já deu nessa matéria) e os novíssimos experimentadores S8 com IVAN CARDOSO pela frente: NEVILLE é como fruto sempre suculento:<sup>236</sup>

Os “novíssimos”, elogiados acima, não se entregavam nem às facilidades do ‘cinema artístico-documentário’, nem ao peso do ‘cinema literário’. Inauguravam algo que o artista entendia por “cinema-limite posto como instrumento aberto à experimentalidade”. Os filmes “Família do Barulho” (1970), de Julio Bressane, “Piranhas do Asfalto” (1970), de Neville, e “Nosferato do Brasil” (1971) de Ivan Cardoso, são considerados por ele marcos do cinema-invenção no Brasil.

Deste grupo de experimentadores, o super oito “Nosferato do Brasil” também ganha texto crítico, em 1972 (anexo 2). Este “cinema-programa”, que apresenta durante 27 minutos as aventuras de um vampiro de férias no Rio de Janeiro, inaugura, segundo Oiticica, “um

<sup>232</sup> AHO 0477.73

<sup>233</sup> AHO 0318.73-p.53

<sup>234</sup> AHO 0477.73

<sup>235</sup> AHO 0318.73-p.53

<sup>236</sup> AHO 0379.72

novo tipo de experiência no contexto poor-dry do cinema brasileiro”<sup>237</sup>. Por sua configuração não industrial e “curtida”, ele afirma que “NOSFERATO é cinema sem drama anarrativo”, “É o ANTI-PLAYBOY” que deglute o “CINEMA ZDANOVO”<sup>238</sup>. Explica o apelido: “ZDANOV mais NOVO: ZDANOV era o censor de STALIN com quem vejo perfeita relação aos “papais” do “profundo cinema brasileiro””<sup>239</sup>.

O vampiro vivido por Torquato Neto faz paródia e não representação, pois assim como em seu “parangolé”: “os personagens não são personagens à procura de um ator como as capas não são objetos d’arte: são simultaneidades-protótipos q anulam o conceito de estilo”<sup>240</sup>. É nesse clima de brincadeira que distancia “Nosferato” do drama narrativo e o aproxima da linguagem poética: “instâncias atemporais do presente: dia é noite. RIO é BUDAPESTE”<sup>241</sup>, explica ao comentar a inventiva e cômica estratégia tirada da “poesia concreta” por Cardoso para solucionar o impasse orçamentário que o obrigava a filmar um vampiro à luz do dia.

O conceito de *nãonarração*, mesmo sem estar explicitamente formulado nesta crítica, se encaixava perfeitamente à intenção de Cardoso, como bem o descreve:

Hoje no subterrâneo NOSFERATO super 8 a linguagem-cinema é instrumento aberto livre de quaisquer exigências narrativas logo desnecessita de artifícios HOLLYWOOD : não é diluição NOUVELLE-VA GUE HOLLYNOVOREALISMO nem UNDERGROUND AMERICANO como querem insinuar: o sentido de humor paródia grotesco das situações-episódios são unicamente brasileiras: longe de preocupações subjetivas : longe da busca de significados característica dos americanos (salvo alguns) ou dos europeus<sup>242</sup>

Em “Nosferato”, segundo o artista, já é possível notar a transformação do espectador de cinema em *participador*. Essa mudança estaria diretamente relacionada à expansão da televisão, uma nova mídia que passava a exigir a atenção fragmentada do público: “Hoje, também no cinema, a relação espectador–obra percebida sofre uma mudança: espectador tevezado absorve por mosaicos: participante no preencher lacunas estruturais q visam esse fim”<sup>243</sup>.

Tanto em suas críticas aos filmes de Cardoso e Neville como em seus textos e anotações sobre *Neyrótika* e programa *Cosmococas*, Oiticica fortalece o lado conceitual de sua negação da narrativa cinematográfica. Segundo a pesquisadora Lissete Lagnado<sup>244</sup>, ele

---

<sup>237</sup> AHO 0379.72

<sup>238</sup> idem

<sup>239</sup> AHO 1386.74

<sup>240</sup> AHO 0379.72

<sup>241</sup> idem

<sup>242</sup> idem

<sup>243</sup> idem

<sup>244</sup> LAGNADO, 2007: 52

“está sempre acrescentando mais camadas à percepção exclusivamente retiniana e esse dado, no caso de *quasi-cinema*, se agrega à crítica que faz ao audiovisual”.

O empenho pela *nãonarração* que recusa a imagem pura e rejeita o cinema como instituição vem de um interesse maior pela negação. Explica, em carta a Neville D’Almeida<sup>245</sup>, em 21 julho de 1973, que em seus últimos três anos - desde que começa a experimentar o cinema, portanto -, vinha trabalhando com proposições de ordem negativa “na qual a produção de resultados palpáveis não é de primeira necessidade: o comportamento do participante vem na frente”. Fica claro aqui que positivo e negativo funcionam para ele como “ordens de experimentalidade existencial, com valores mutáveis descontínuos e nunca fixos como os de arte anteriormente”, que se resumia a ser boa ou ruim. “Produção positiva de viver negativo!”, entende.

O conceito de *nãonarração* é concretizado por experiências-limite que identifica no cinema marginal, no *underground* americano de Warhol e Smith, e principalmente em seu *quasi-cinema*. Em comum a todas essas experiências, a insatisfação com a linearidade da *forma cinema* e a necessidade de desconstruí-la, contestando o absolutismo da linguagem e da imagem. Entre as estratégias criadas por Oiticica para afirmar a forma *não narrativa*, podemos identificar em suas diversas proposições: a opção pela desconexão entre som, diálogos e imagem; a construção de personagens e imagens abertas que não representam ou narram situações; a participação do público; o uso do improvisado e do imprevisto; o cinema curtido; a noção blocos de ideias-sequências sem hierarquia; o jogo que abre ao indeterminado; a noção de processo que extingue a possibilidade de fazer obras acabadas e, ainda, a desconstrução da montagem linear a partir da fotografia entendida como *momentos-frames*, que investigaremos a seguir. Afinal, ele experimenta o cinema no limite, sem narrativas, cacoetes, representações, historinhas ou esteticismo: e o limite do cinema é a fotografia.

---

<sup>245</sup> AHO 0291.73

**BLOCO III – NÃO FOTOGRAFIA DE ARTE**

AHO 2127.71

## MOMENTOS-FRAME: a fragmentação do cinetismo

“A pureza é um mito”

Hélio Oiticica

O reencontro de Oiticica com o cineasta Neville D’ Almeida na Nova Iorque de 1973 foi explosivo e produtivo. Como comentamos anteriormente, o impacto de assistir ao *Mangue-Bangue* o estimula ainda mais a romper com a *forma cinema* por meio da proposição de experiências limites. Para ele, este filme surge como “concretização necessária q define uma posição de insatisfação do autor com a própria linguagem e com o q poderia ser pensamento sobre essa linguagem”<sup>246</sup>. Já sabemos que o filme de Neville compartilha a postura *nãonarrativa* formulada por Oiticica, formando, para tanto, um grande mosaico de *blocos-sequências* - ao mesmo tempo fragmentos independentes e componentes do filme. É a lógica deste duplo caráter dos devaneios curtidos de *Mangue-Bangue* que inspira a formulação do conceito de *momentos-frame*, no momento de concreção das *Cosmococas*, como veremos adiante. “Os MOMENTOS-FRAMES dos SLIDES são a suíte lógica de MANGUE BANGUE limite”<sup>247</sup>, acredita.

O artista considera estes “episódios diretos e completos” como “blocos geométricos” de estrutura “moto perpétua” de movimento contínuo, os quais poderiam ser acrescentados infinitamente e aleatoriamente ao filme. A esta montagem-jogada “mallarmáica”, chama de “chance operation”: “não há intenção de ‘criar significados profundos’ pela sequência montada: nem questionar: ele é limite”<sup>248</sup>. *Mangue-Bangue*, portanto, não se presta ao conceito de obra acabada com início, meio e fim, pois deve ser pensado como um cinema-processo que, fragmentado, pode jogar com as diferentes situações apresentadas. “O filme como ‘resultado’ mostra q não é resultado (ou aboutissement) de afluência criativa (como GODARD/PICASSO/STRAVINSKY) mas proposição fragmentada de linguagem-necessária q resultou dos restos magros de gratuidades levianas de prazer de filmar”<sup>249</sup>, afirma, situando esse filme no ponto crítico e móvel de “crise-linguagem”. Em sua opinião, é neste ponto limite que as “gratuidades levianas” transformam-se em necessidade: “NECESSIDADE e NEGAÇÃO formam juntas o que é essa obra”, resume, após afirmar que *Mangue-Bangue* “é *NÃONARRATIVA – NÃO FOTO-SOM-IMAGEM – QUASE-CINEMA – CINEMA enfim*”<sup>250</sup>.

<sup>246</sup> AHO 0189.73-p.15

<sup>247</sup> AHO 0301-74

<sup>248</sup> AHO 0318.73

<sup>249</sup> AHO 0189.73-p.15

<sup>250</sup> AHO 0189.73-p.15

“Em experimentações cinema toda “inovação” é “devoração” e numa tentativa de ver mais além é o “fim do cinema” como linguagem de importância.”<sup>251</sup> Diante desta constatação que dá corpo ao conceito de *quasi-cinema*, ele questiona: “cinema passaria a ser instrumento?”<sup>252</sup>. A resposta é sim. O produto-filme acabado de *Mangue-Bangue* é encarado como instrumento para experimentação ilimitada e não como “fim-linguagem ou 7ª arte”<sup>253</sup>. Portanto, ainda que apresente esta singularidade e possa ser entendido como um *quasi-cinema não-narrativo*, este filme ainda obedece à velocidade padrão do cinema mudo de 16 quadros por segundo, onde cada fotograma dura aproximadamente 0,0625 segundos na tela.

Para explodir de vez o cinema como categoria, fazia-se necessário investir ainda mais na dilaceração desse dispositivo instituído. Eis que Neville conta a Oiticica seu projeto de fazer um filme de baixo custo apenas com *slides* chamado “Cosmococas”. Esta possibilidade acende no artista em questão novas possibilidades para ensaiar o cinema experimental longe da repetição do convencional. Insatisfeitos com a *forma cinema*, os desejos de ambos se atravessam nesse momento: Neville queria investigar “a plasticidade sensorial do ambiente q quer como se fora “artista plástico” (e o é mais q ninguém!)”<sup>254</sup> e Oiticica, mantendo seu compromisso ético-estético com o experimental, buscava “insuflar experimentalidade nas formas mais ESPETÁCULO-ESPECTADOR q continuam a permanecer virtualmente imutáveis”<sup>255</sup>.

EU q não sentia a menor tensão em ‘montar’ os takes q fizera para diversos projetos: me jubilava em não ser cineasta e ter-me q preocupar com problemas “gravíssimos” etc.!: EU e NEVILLE quase q mão a mão desviamos do projeto de mais um filme para o primeiro CC1: em BABYLONESTS nos confins do LOFT 4: quanta leveza e q força certa emanam desse simples shift: não ater-se ao q se acha q deva ser e q não se quer fazer: nem querer audiovisual de ranço professoral: há vias diversas e uma porção de circunstâncias q vieram ocasionar q CC1 se fizesse a 13 de março de 73<sup>256</sup>

E das faíscas de encontros “curtidos”, Oiticica e Neville configuram o *Cosmococa-programa in progress*: uma série ilimitada de blocos-experiências ( abreviada como *CC*) sem estrutura fixa, realizados com música e *slides*, ao invés de filmes, que poderiam ser projetados do teto ao chão do ambiente de exibição, onde o espectador, retirado da posição passiva entre a tela e o projetor, é convidado a *performar* e inventar sentidos não previstos para essa experiência. Cada bloco de *CC* era realizado com apenas uma câmera fotográfica e um rolo de *slide*. A radicalidade desta proposição expande de tal forma a categoria “cinema” que instaura uma “coisa nova” a qual Oiticica também chama de *quasi-cinema* (termo que já havia

251 AHO 0189.73-p.1

252 *idem*

253 AHO 0318.73

254 AHO 0301-74

255 *idem*

256 *idem*

utilizado para se referir aos já citados experimentos de Jack Smith e à *Mangue-Bangue*). Nas palavras dele: “quasi-cinema: a seqüência cinemática é fragmentada em *slides*, ou seja, em momentos-frame, num jogo aberto cheio de incidências acidentais como trilha sonora, INSTRUÇÕES para performances (diferentes áreas de projeção) etc.”<sup>257</sup>. Como programa em processo, *Cosmococas* além das apresentações como *quasi-cinema*, previa outras formas de concretizações possíveis. Participaria da já abordada publicação de *Newyorkaises*, com um suplemento que poderia circular independente contendo as descrições de CCI a CC9, além de prever uma caixa-prancha desenhada por Oiticica para arquivar o conjunto de *slides* de cada bloco e pôsters de *prints* positivos de alguns *momentos-frame* selecionados pelo artista<sup>258</sup>.

Ao híbrido surgido na fronteira entre fotografia e cinema nessa experiência, conceitua, portanto, como *momentos-frame*. Teoria e crítica, na maioria dos casos, tratam fotografia e cinema como universos distintos, que não guardam relação entre si, e são definidos mais por suas particularidades do que pelos elementos que compartilham.<sup>259</sup> O fotograma/frame/quadro é a menor parte que compõe um filme feito em película, contendo as imagens individuais que em seqüência, mantidas a certa velocidade, conferem a ilusão de movimento do cinema imperceptível aos olhos do espectador.

Conscientes de que o cinema não tem uma forma única, natural e invariável, Neville e Oiticica explodem-no em “fragmentos-slides”, que deslocados do espaço e do tempo convencional pela *forma cinema* ajudam a construir um ambiente imersivo, participativo e indeterminado. No programa *Cosmococas*, a fotografia como *momentos-frame* ganha autonomia ao se livrar da ocultação pela velocidade do projetor de cinema ao mesmo tempo que só ganha sentido colocada no ambiente em relação aos outros *slides*, disputando a atenção subjetiva de cada participante. O que faz ao propor *momentos-frame* é negar a pureza tanto do cinema quanto da fotografia como categorias e os inserir como instrumentos no campo do experimental. Questionando a relação temporal do espectador ao relacionar *slides* e cinema, Oiticica afirma:

o cinema tem q virar quase como se fosse um instrumento e na realidade essas coisas do slide é como se fosse assim quase um cinema, você e o seu timing interior que dá o timing também da projeção do slide, e tem milhões de coisas que envolvem isso, que na realidade é uma continuação lícita dessa experiência de cinema.<sup>260</sup>

*Cosmococas-programa in progress* rompe com o modelo hegemônico de cinema-espetáculo fixado em meio ao fortalecimento das indústrias das imagens e do espetáculo no século XX. Entre as configurações pregadas por esse modelo, incluímos: a ilusão do

<sup>257</sup> AHO 0318.73-p53

<sup>258</sup> AHO 0189.73-p55 (NTBK 2 /73)

<sup>259</sup> ELIAS, 2003: 198.

<sup>260</sup> AHO 0505.74

movimento que esconde a fotografia como seu componente; a hierarquia entre as imagens colocadas em seqüências lógicas; a preocupação em representar fielmente a realidade; a previsão dos sentidos do filme estruturado em narrativas lineares de causa>efeito; o desejo por um espectador contemplativo fixado em poltronas; os filmes acabados com duração pré-estabelecida; as trilhas sonoras que encerram o sentido do visual; e, a tela única de exibição.

Incomodava o “quietismo quiescente na crença (ou nem isso) da imutabilidade da relação”, que no caso da tradição do cinema resultará numa “hipnotizante submissão do espectador frente à tela de super-definição visual e absoluta”<sup>261</sup>. Oiticica acreditava que os “fenômenos” da TV e do ROCK fizeram emergir sujeitos cada vez mais impacientes com a postura contemplativa e unilateral oferecida pelo cinema-espetáculo: “como soltar o CORPO no ROCK e depois prender-se à cadeira do NUMB-cinema??”<sup>262</sup>, questionava, buscando libertar o público das poltronas-prisão das salas de exibição.



Apassionado por televisão, Oiticica costumava filmar e fotografar a TV, especialmente durante apresentações de rock. Acima, tiras de slides registrando uma performance de Leon Russell. (AHO 2250.71-p1) Abaixo, à esquerda, a TV é fotografada para a série *Hendrixists*, em 1975. (AHO 2297.75) À direita, fotografa Mick Jagger pela tela do aparelho. (AHO 2384.98-p14)



“E TV aqui p mim é indispensável! Acho q morreria sem TV: além de outras, essa é uma das razões q creio q dificilmente me acostumaria em qualquer outro lugar do mundo: TV de NEW YORK (como viver sem ela!) loucura não?” AHO 1418.76

Para dissolver essa relação tradicionalmente passiva entre imagem cinematográfica-espectador, o público é convocado a concretizar seu *quasi-cinema*. Segundo ele, os cinco blocos de CCs inventados em parceria com Neville questionam o problema do visual como

<sup>261</sup> AHO0301-74

<sup>262</sup> AHO0301-74

“espetáculo” ao propor “performance-projeção”. Assim como a câmera em *Mangue-Bangue* não se restringia em captar imagens, mas funcionava como uma “luva sensorial pra tocar-cheirar-circular”<sup>263</sup>, as imagens em *Cosmococas* não poderiam se resumir a esfera visual. Como já alertava em *Neyrótika*, aqui também não se tratava de um “audiovisual”: “afinal não é tudo audio-visual? e mais? Então por que a definição isolando tão especificamente esses dois sentidos? Não seria o termo algo que se queira indicar uma intenção de manter a supremacia da IMAGEM em vez de deslocá-la?”<sup>264</sup>

Ao citar McLuhan, Oiticica entende que a imagem apresentada em menor definição na tela da TV abre “brechas para que o espectador se invista em participante e preencha o q lacuneia”<sup>265</sup>. Entretanto, a tradição da *forma cinema* negaria estes espaços de participação: “o cinema não: é super definido na fotografia sequência e se apresenta completo: uno: o super-visual q desafia a fragmentação da realidade e do mundo das coisas”<sup>266</sup>. O pensamento dele ainda vai além ao perceber que a questão desta “IMAGEM” reduzida à contemplação, mas do que visual, era conceitual, pois ao deter o poder sobre o comportamento do espectador agia ideologicamente, tanto quanto a ditadura de Stalin ou as patrulhas de McCarthy. A imagem produzida pela indústria do espetáculo, voltada à naturalização do *star-system*, fortalecia a padronização das configurações espaciais, temporais, discursivas, tecnológicas e espetatoriais do cinema clássico.

O cinema experimental, rotulado como “abominável e decadente”, colocava em risco essas falsas constâncias ideológicas que buscavam a manutenção “das ordens verbo-voco-visual”. Afastando a “unilateralidade do cinema-espetáculo”, ou seja, da *forma cinema*, o público agora é convidado a viver o “não cinema” *suprasensorial* que envolve outros sentidos além da visão. É nesse intuito que Oiticica e Neville espalham *momentos-frame* por um ambiente não previsto pela *forma cinema* onde imagens, colchões, redes, objetos de espuma, piscina, lixas de unha, areia e balões de ar convidam o corpo do *participador* a vivenciar outro tempo na *performance-cinema*. Sons acidentais completam o ambiente e convidam o corpo à dança.

A programação não-audiovisual dos *slides* colocados em sucessão não linear em cada bloco de *CC* se enriquecem ao se relativizarem na ambientação “corny” (“brega”) criada. “JACK SMITH com seus *slides* fez algo q muito tem a ver com o que almejo com isso: do

---

<sup>263</sup> AHO 0301.74

<sup>264</sup> *idem*

<sup>265</sup> *idem*

<sup>266</sup> *idem*

seu cinema extraiu – em vez de visão naturalista imitativa da aparência – um sentido de não-fluir não-narrativo: os *slides* duravam no ambiente”<sup>267</sup>, compara.

A arquitetura virtualizada entre imagens e objetos das *Cosmococas*, portanto, descondiciona o comportamento esperado do público convidado às experiências de jogos-performances: “seguir as INSTRUÇÕES é abrir-se ao jogo e à experiência participatória q é a razão de ser das CC: ignorar as INSTRUÇÕES é fechar-se e não participar da experiência: qual é?”<sup>268</sup>. Como atenta Katia Maciel<sup>269</sup>, “o que as *Cosmococas* colocam como imagem é uma imagem-relação [Jean-Louis Boissier], isto é, uma imagem que se constitui a partir da relação de um espectador implicado em seu processo de recepção”. Afinal, como se comportar em uma “sala de exibição” em que as imagens o rodeiam por todos os lados e ao entrar se é instruído a dançar, pular, ouvir músicas, mergulhar, deitar ou lixar as unhas? O convite ao cinema-invenção está feito ao *participador*.

A ousadia e o rigor das proposições lançadas pelas *CCs* não expressam que essas tenham sido concebidas no ambiente sério de bibliotecas mediante teorizações intelectuais-conceituais. Longe disso, Oiticica nos conta: “JOGO-JOY: nasceu de blague de cafungar pó na capa do disco do ZAPPA WEASELS RIPPED MY FLESH: quem quer a sobrançelha? – e a boca?: sfuum!: pó-SNOW: paródia das artes plásticas: paródia do cinema”<sup>270</sup>. Nesse clima de paródia-invenção, divertia-se clicando as imagens “mancoquiladas”<sup>271</sup> (cortadas por trilhas de cocaína - “rastros-coca” - delineando o desenho base) por Neville, que depois eram devidamente aspiradas pela dupla, encerrando lúdica e sensorialmente a manipulação sobre a imagem.

Cada bloco-experimento reunia um conjunto de elementos presentes no universo particular do *loft 4* onde as fotos foram realizadas, como capas de livros e discos, jornal, fotografias, canivetes, faca, tesoura, canudos, papelotes, cigarro, nota de dólar, caixa de fósforos, ventilador, entre outros materiais. Estes blocos ainda faziam referência a um ou mais ícones da época: vindos do cinema europeu, Luiz Buñuel (*CC1 Trashiscapes*); da filosofia, Heidegger; do crime, Charles Manson; das artes plásticas, Yoko Ono (*CC2 ONOBJECT*) e John Cage (*CC4 Nocagions*); de Hollywood, Marilyn Monroe (*CC3 Maileryn*) e do rock, Jimi Hendrix (*CC5 Hendrix-War*).

---

<sup>267</sup> AHO 0301-74

<sup>268</sup> *idem*

<sup>269</sup> MACIEL, 2009: 283.

<sup>270</sup> AHO 0301-74

<sup>271</sup> Termo inventado por Oiticica reunindo as palavras: “MANCO (CAPAC) + MAQUILAGENS”. Manco Capac foi o mítico herói dos Incas que trouxe a folha de coca ao seu povo.



CC3 Maileryn. A imagem do ícone pop Marilyn Monroe é transformada após *mancoquilagem* de Neville D'Almeida. No segundo *slide* mostrado acima, os refletores usados na sessão interferem iluminando o livro sobre Marilyn Monroe ainda embalado em plástico, nos lembrando o espelho que reflete luz em CC8 Mr. D ou D of Dado.

Oiticica e Neville se apropriavam das imagens desses ícones não como plágio (conceito que o primeiro considerava ultrapassado), mas como paródia. Somente com o olhar sarcástico com que Marcel Duchamp superou, havia décadas, o problema da autenticidade das artes plásticas, poderia-se compreender a ação da *mancoquilagem* sobre os desenhos: “o plágio é gratuito e não mais importa porque só um imbecil sem imaginação e alienado pobre de espírito poderia colocar o q se poderia caracterizar como competitividade como núcleo motor de sua atividade criadora (ou o q for)”<sup>272</sup>. Cada uma dessas fotografias não visava à representação, pois re-apresentavam esses “astros” como paródia do *establishment* que tenta enquadrá-los em padrões.

Como entende Waly Salomão, esse conjunto de citações presente em cada bloco afirmava a reversibilidade potencial de qualquer imagem e a indeterminação do sentido. Em suas palavras, as *Cosmococas* prezavam “por uma construção inter-semiótica de sequências de imagens que adquirem sentido por desencadearem uma série de referências, projetadas ou explícitas, que elascitam, apropriam, parodiam, refutam e, geralmente, transformam”<sup>273</sup>. Afinal, rostos como de Marilyn, Buñuel e Hendrix apareciam *mancoquilados* e repaginados em “máscaras” brancas, que fragmentavam a imagem base sob o pigmento-prazer dos “rastros-coca”.

Os rastros de Neville apareciam e desapareciam entre desenhos e “cafungadas” no processo-feitura de *Cosmococas* deixando lacunas abertas à participação do espectador entre os *momentos-frame* projetados. Este movimento de esconde-esconde com a imagem-base que ao mesmo tempo ocultava e revelava o branco-pó, Oiticica identifica com os espaços em branco deixados entre letras coloridas em “dias dias dias”, da série *Poetamenos*, de Augusto de Campos, de 1953:

mas luminosos, ou filmletras, quem os tivera!  
 E cujo espaço já é filmico de branco permeável permeado de  
 roxo/verde/azul/amarelo/laranja/vermelho □ nada poderia estar mais a fim com o  
 sentido dos SLIDES-TRILHA SOM-INSTRUÇÕES dos BLOCOS CC! □ hoje  
 como parecem de hoje! Olhando para frente! Essas pranchas q voam do livro não  
 são livro: SÃO COISA NOVA! □ quero incluir “dias dias dias” em COSMOCOCA:  
 AUGUSTO! anjo dos CAMPOS! Cada prancha dessas é tão slide-filmico quanto os  
 próprios!<sup>274</sup>

---

<sup>272</sup> AHO 0301.74

<sup>273</sup> SALOMÃO, 2003: 104.

<sup>274</sup> AHO 0301.74-p 14



Augusto de Campos, “dias dias dias”, *Poetamenos*, 1953<sup>275</sup>

Em um de seus *Heliotapes*, o artista comenta a descoberta do caráter fílmico e cinemático desse poema: “quando tem aquele “a” e depois “mor” é “amor”, mas é “morte”, mais aí você nunca... a gente fica assim imediatamente completando “mor” com morte, mas a sílaba “T-E” na realidade o branco tá cobrindo ela”<sup>276</sup>. Essa estrutura *nãonarrativa*, em que a palavra “mor” termina sempre sem se completar permitia o “exercício da ambivalência da pessoa”, abertura compartilhada na concepção de *momentos-frame*. Por meio dessa percepção

<sup>275</sup> Disponível em: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poetamenos.html>

<sup>276</sup> AHO 0505.74-p.11 – Transcrições de fitas de áudio gravadas por Oiticica para Augusto de Campos

expandida, Oiticica via “dias dias dias” não como um poema, mas como um *quasi-filme* que funcionava entre “blocos-espacos-filmicos” à maneira dos *slides* de *CCs*: “porque slides na realidade não são fotografias artísticas que eu acho bosta unilateral visual demais de definição”<sup>277</sup>. Como ele mesmo dizia: “o espaço é em certa medida filme”<sup>278</sup>.

“Se se usam tintas fedorentas e tudo que é merda nas obras de arte (plásticas) por que não a prima [termo usado para se referir à cocaína] tão branca, brilhosa e tão afim aos narizes gerais?”<sup>279</sup>, indagava. Ao usar um pó e não uma tinta como pigmento, as imagens podiam sofrer múltiplas manipulações, sendo rapidamente modificadas pelo surgimento de novos rastros. Em muitos dos *slides* das *CCs* é possível visualizar a mão atuante de Neville enquadrada na imagem. Entretanto, esse movimento surge congelado, como um simultâneo de tempo, que não pode ser visualizado como uma sequência de acontecimentos, quebrando a expectativa linear da *forma cinema*. É esse movimento efêmero de Neville que Oiticica fotografa em *momentos-frame*, misturando o efeito instantâneo e parado da fotografia ao fluxo descontínuo do *não cinema*. Como ele destaca <sup>280</sup>, os *slides*:

não são “fotos dos arranjos de NEVILLE”: são simultâneos com eles – neles – q acidentalmente (os slides) hão de variar na duração projetada de acordo com quem projeta e juntar-se à música q tem fita-track sempre maior q ½ hora (figure out!): são MOMENTOS-FRAMES: fragmentação do cinetismo: a mão q faz o rastrococa-maquilagem move-se gilete/lâmina/faca ou o q seja sobre imagem-flat-acabada: filme-se ou fotografe-se não importa: □ o cinetismo do “fazer o rastro” e sua duração no tempo resultam fragmentados em posições estáticas sucessivas como momentos-frames one-by-one q não resultam em algo mas já constituem momentos-algo em processo-MAQUILAR MANCOquilagem

Desta forma, compreendemos que a “fragmentação do cinetismo” em *momentos-frame* torna-se pretexto-consequência para a *nãonarração*. E a fim de tornar ainda mais não narrativa e não linear a sequência de exibição dos *momentos-frame* em cada *CC*, cria uma “semi-chance operation” para ordenar os *slides* de acordo com a disposição aleatória apresentada na caixa onde foram revelados: “os slides são retirados da caixa na ordem em que se encontram: às vezes idêntica à das batidas: outras ligeiramente modificadas”<sup>281</sup>. Esta incerteza característica do *jogo-play* de embaralhar as posições demonstra claramente que não havia um sentido pré-estabelecido na montagem. Assim, a fotografia como *momentos-frame* interfere no tempo cronológico linear do dispositivo que imobiliza a situação-cinema.

<sup>277</sup> *idem*

<sup>278</sup> OITICICA *apud* MACIEL, 2009: 286.

<sup>279</sup> AHO 0301/74

<sup>280</sup> AHO 0301.74

<sup>281</sup> AHO 0301.74



Os participantes são convidados a lidar a unha deitados em colchões no ambiente-performance de *CCI Trashiscapes*. A mão de Neville aparece em muitas dos frames clicados para os blocos experimentos, como vemos na imagem acima.

A “semi-chance operation” já enfatizada na estrutura dos “blocos geométricos” de *Mangue-Bangue* é a prática que descondiciona a montagem tradicional do cinema. Novamente, o artista e jogador de xadrez Duchamp que fez do jogo o *modus operandi* de sua poética faz-se presente, assim como o poeta Mallarmé do lance de dados. Vale lembrar que o próprio Oiticica considera esse poeta como “avô-pai” de tudo que se origina como “chance-operation”, associada ainda à noção de blocos que orienta muitos de seus programas e já era usada por Haroldo de Campos como estrutura formativa do livro “Galáxias”<sup>282</sup>. O conjunto de *momentos-frame* que compõe um bloco-experimento de *CC* não segue uma sequência linear lógica, podendo ser melhor entendido como um “processo mosaico”: “isso é cada etapa desse processo não ser edificada como preparação para a etapa seguinte mas como mosaico que fez do processo em si algo em formação descontinuada e algo q se concretiza como tal”<sup>283</sup>.



"DICE THROW" – Lance de dados fotografado por Thomas Valentin, que Oiticica inclui em seu repertório de imagens abertas. PHO 427/73<sup>a</sup>

Era ainda “regra” desse jogo-play, utilizar um filme fotográfico de 36 poses para montar cada *Cosmococa*. “Acabava o rolo do filme, acabava a experiência”, revela Neville<sup>284</sup>. O curioso é perceber que como fotógrafo, Oiticica conseguia o raríssimo índice de cem por cento de aproveitamento desse material fotográfico, como descobriu seu sobrinho e curador do Projeto Hélio Oiticica, César Oiticica Filho, para quem este fato revela o rigor e o domínio da técnica fotográfica pelo tio. “Ficam claras a maestria e a segurança do artista enquanto

<sup>282</sup> AHO 1387.74

<sup>283</sup> AHO 0189.73-p.1

<sup>284</sup> NEVILLE *in* OITICICA, 2005: 304.

fotógrafo, técnica também aprendida com o pai<sup>285</sup>”, acredita Oiticica Filho. Utilizar a fotografia como instrumento para constituir *momentos-frame*, confirmava uma escolha, e não uma incapacidade de fazer fotos a partir do modelo clássico convencional. Como escreve Oiticica Filho:

As fotos que formam as *Cosmococas* e que Hélio Oiticica denomina de “Momentos Frame”, são obras que transcendem a idéia da simples fotografia, pois ao mesmo tempo em que se juntam para montar algo maior, elas já se fragmentam como ícones e elementos desmitificadores da própria imagem fotográfica. Elas também põe em cheque o cinema como linguagem, quando tratam de questões sociológicas e filosóficas num determinado contexto, mais uma vez em exercício de “desmitificação”, como o artista faria questão de ressaltar.<sup>286</sup>

Os *momentos-frame* não se configuram apenas como a menor parte de seu *quasi-cinema* à semelhança do quadro a quadro que dá corpo à película. Esses também ganham autonomia ao desligarem-se da imposição de uma sequência linear. Tais *slides* não são fotografias puras, mas “não cinema”, pois atuam negando e reinventando o “cinema”. O que fica como imagem é um “quadro” deslocado do cinema que, multiplicado pelo cubo de projeção, passa a durar tempo suficiente para ser percebido como fotografia. “Mas essa coisa de momentos-frame... eu acho... mas é quase cinema que na realidade tem mais da linguagem de cinema de q de fotografia a sequência não é uma sequência naturalista mas é uma sequência de contigüidade”<sup>287</sup>, avalia Oiticica. Como afirma Cauê Alves<sup>288</sup>, os *momentos-frame* das *Cosmococas* trabalham com a noção *bergsoniana* de tempo entendido “como um fluxo e não como uma série de instantes descontínuos que se repetiriam idênticos a si mesmos. Um momento, na medida em que passa, contém em si parte do momento que o precedeu”.

As imagens retratadas em cada *slide* de *Cosmococa* não mimetizam a realidade, apenas congelam um instante que não pode se repetir e que já não é ele. Enquanto fixação de uma imagem, podemos afirmar que os *momentos-frame* não “representam” as composições criadas por Neville, mas atuam como um acontecimento singular e simultâneo a essas, lembrando o conceito de “singuntâneo” de Oiticica. Para o artista, “singuntâneo” caracterizaria uma dupla afirmação de singularidades simultâneas que se encontram na mesma encruzilhada<sup>289</sup>. Em resumo, podemos considerar *momentos-frame* como unidades de *nãonarração* que não se prestam à representação, “momentos-algo em processo”.

<sup>285</sup> A relação de Hélio Oiticica com seu pai, o fotógrafo José Oiticica Filho, é abordada mais adiante na presente dissertação.

<sup>286</sup> OITICICA FILHO in OITICICA, 2005: 232.

<sup>287</sup> AHO 0505.74-p.13

<sup>288</sup> ALVES, 2009.

<sup>289</sup> “una doble afirmación de singularidades simultâneas que se encuentran en la misma encrucijada” (tradução nossa). AGUILAR *apud* Braga, 2007: 30. No artigo “Na Selva Branca: O Diálogo Velado entre Hélio Oiticica

### **Programa *in progress*: CC6 à CC9**

Além das cinco primeiras CCs planejadas com Neville D’Almeida, Oiticica ainda propõe posteriormente quatro novos blocos-experimentos sem o parceiro. Seguindo a crença de um programa *in progress*, nesta nova etapa das CCs, que considera como “homenagem-consequência” a Neville, ele chega a realizar CC6 *Coke Head’s Soup*, em parceria com Thomas Valentim, e CC8 *Mr. D or D of Dado*, além de propor CC7 *Shoot the nail file* para Guy Brett executar em Londres e CC9 *COCAOCULTA Renô Gone* para Carlos Vergara realizar no Rio de Janeiro, mas as duas últimas nunca chegaram a ser concretizadas.

Para o sexto bloco de experiências, Oiticica se contenta com a função de propositor e convida seu amigo e fotógrafo Thomas Valentim, que também morava em Nova Iorque, para participar fotografando e interferindo com cocaína na capa do disco *Goats Head Soup* dos Rolling Stones que estampava uma página de jornal. Parodiando o título do disco, a dupla batiza esse experimento de *Coke Head’s Soup*. Ele propõe que Thomas utilize o elemento cocaína, não mais como rastro-plágio que se esconde ou modifica a imagem-base, mas como “camada interpenetrante q se absorve e se desmancha e remancha dentro da área-foto-todo dada”<sup>290</sup>. Seguindo essas orientações, Thomas constrói camadas transformáveis do pó sobre a área da foto que apresenta Mick Jagger com ares femininos encoberto por um véu preso a um chapéu. As fotos-*slides*, realizadas em 26 de setembro de 1973 por Thomas no *loft 4*, formam uma névoa-coca que lembra uma espuma de barbear sobre o rosto de Jagger e se sobrepõe às “manchas de cor-espaço” pastel da capa do disco. A este novo tipo de *mancoquilagem* vai chamar de *brumaquilagem*: “coca-bruma: o rastro q grafitiza atmosferou absorveu”<sup>291</sup>. Pela instauração de uma nova função ao elemento-coca no processo das *Cosmococas* atinge-se, segundo o artista, o caráter de “limite não-limite”. Em carta a Neville D’Almeida em janeiro de 1974, Oiticica comenta brevemente que o sucesso e a qualidade das duplicatas feitas para esse bloco demonstravam “o sucesso da coisa no que toca a nível qualitativo e precisão profissional”<sup>292</sup>.

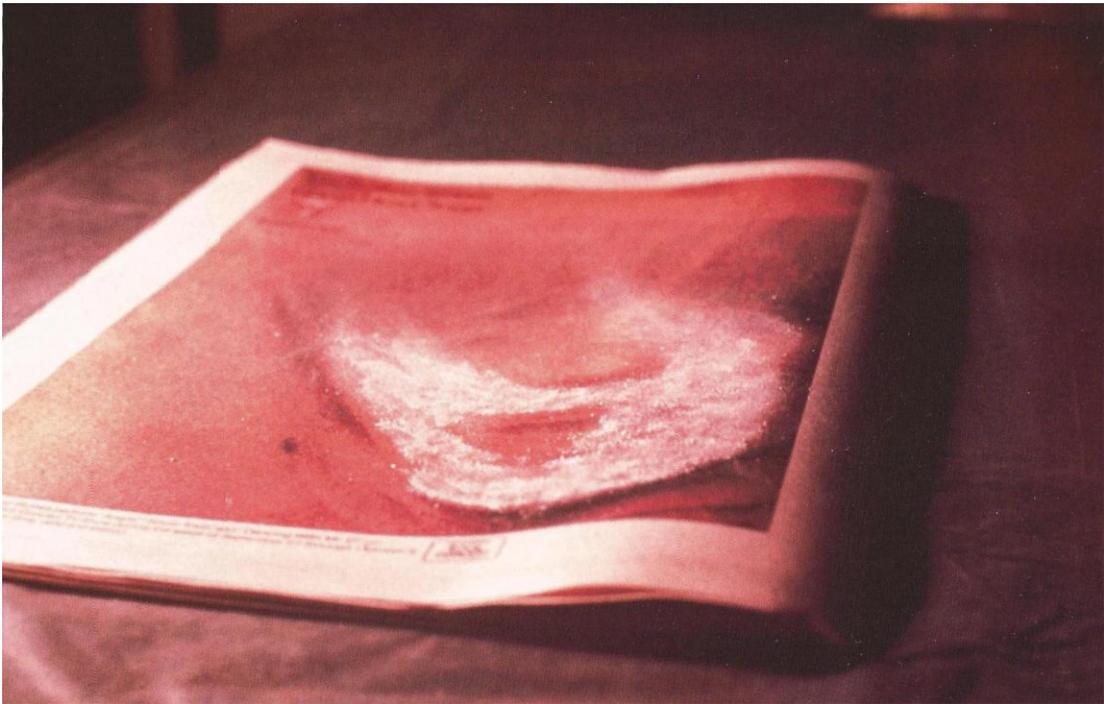
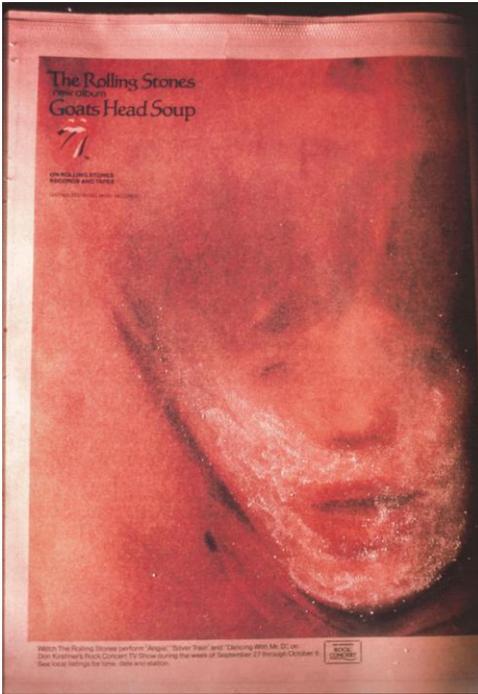
---

e Augusto e Haroldo de Campos”, Gonzalo Aguilar (*in Braga*, 2008) discute o termo “singultâneo” em relação ao vínculo estabelecido entre Oiticica e os irmãos Campos.

<sup>290</sup> AHO 0211.73-p.2

<sup>291</sup> AHO 0318.73-p.1

<sup>292</sup> AHO 1336.74



*Slides de Coke Head's Soup (in BASUALDO, 2001)*

A fim de intensificar e abrir ainda mais as possibilidades limites dessa experiência, o artista inova também no processo de “chance-operation”. Em *CC6*, a ordem dos *slides* não resulta mais da numeração em que voltam da revelação no laboratório, pois estes *momentos-frame* são agora embaralhados: “as possibilidades limitadas pela numeração e o jogo desta nas operações constituem um jogo matemático e aberto como operação mais aberto q os usados normalmente aqui”<sup>293</sup>. Entre as “decisões” tomadas para abrir o jogo, ele acrescenta aos 26 *slides* produzidos um 27º projetando apenas luz branca. Cada um dos “espaços projetados” pelos *slides* duraria igualmente 12,3 segundos no ambiente. Na sala de projeção, o público seria convidado a tirar os sapatos para sentar ou deitar sobre o chão coberto de espuma de borracha.

A “coleção-obra” de *CC6* é, portanto, composta por quatro séries iguais de 27 *slides* que deveriam ser projetadas simultaneamente em cada uma das paredes da sala de *quasi-cinema*, às quais acrescentaria som acidental. Para a trilha deste bloco de experiência, o artista gravou um *tape* de 5:34 minutos, ao qual nomeou *OPUS 1*. A gravação, feita como uma homenagem ao “percursor da performance não-condicionada” e “libertador do deboche”<sup>294</sup> John Cage - “pois q durante uma leitura de partes do livro dele SILENCE é q senti vontade de iniciar nova experimentação”<sup>295</sup>-, dava medida à duração da projeção. Oitica caracterizava *OPUS 1* como *instrumento-função sound-track* de *CC6*, que não poderia “ser reproduzido ou vendido ou distribuído isoladamente como peça-obra”<sup>296</sup>. No *tape* ouvia-se a música “Sister Morphine”, também dos Rolling Stones, sob a incidência de sinais de tempo, espaço e duração como assobios improvisados por Thomas Valentim, sons de máquina de escrever por Andreas Valentim, de discagem de telefone por Silviano Santiago, e de interferências do próprio Oitica movendo diferentes objetos de lugar. O acidental, que alterou a própria percepção do artista sobre a música base, dava o tom experimental à trilha, apropriando-se de sons inesperados durante a gravação:

depois dos minutos de OPUS 1 vem o SILÊNCIO q faz parte também da coisa: escolha durá-lo ou voltar ao início e reouvir: a aparição da ambulância acidentalmente me deu arrepios já q logo em seguida vêm as palavras incríveis: “the scream of the ambulance is soundin’ in my ears” (o grito das ambulâncias soa em meus ouvidos): o q foi acidental portanto atua como preparado mais do q o q havia sido planejado em forma de improvisações”<sup>297</sup>.

---

<sup>293</sup> AHO 0211.73-p.3

<sup>294</sup> AHO 0318.73-p4

<sup>295</sup> AHO 1068.73

<sup>296</sup> AHO 0398.73

<sup>297</sup> AHO 1068.73

Confirmando seu gosto pela invenção, o artista mantém a proposta de sugerir a amigos a realização de novas *Cosmococas*, e convida dessa vez o crítico de arte Guy Brett para realizar o sétimo bloco de experiências reforçando afinidades entre os dois. Como acredita, a concepção de “Dreamtime” (“deter-se no tempo do sonho”) - prática social de tribos aborígenes pesquisada por Mircea Eliade<sup>298</sup> - foi uma das “descobertas/revelações” mais importantes do crítico a ele. Tal prática consiste em períodos intermitentes em que um membro da tribo, liberado de suas obrigações, deixa a comunidade para “deambular” sem objetivo pela floresta sofrendo uma “transformação no nível de comportamento e um reganho de forças q o tornam maior”<sup>299</sup>. Na visão de Oiticica, o “dreamtime” era estratégia de abertura ao novo, que escapava da imobilidade da cultura, identificando-se com muitas de suas proposições.

a dispensa de obrigações comunitárias conduz neste caso a uma liberação do pensamento – uma transformação que ocorre dentro do seu comportamento social: papel-social-com-individualidade-consolidada: suprema forma de lazer não repressivo: a descoberta de Guy direciona-se brilhantemente para o foco principal que gerou muitos dos meus projetos tais como o do Éden, etc.: BARRACÃO: e penetrar nas consequências implicadas numa concepção tal como a de DREAMTIME pode ser (e é) a mais reveladora e efectiva das muitas linhas de pensamento que conduziram a proposições tais como as relacionadas com PARTICIPAÇÃO/COMPORTAMENTO/INVENÇÃO/ LAZER (e CRELAZER)/ ETC. como campos experimentais recentes: Guy de facto revelou-me um vínculo de p a i x ã o dentro da concepção de DREAMTIME.<sup>300</sup>

Dedicado a Brett, o penetrável *PN 18 SHELTER SHIELD*<sup>301</sup> tinha como referência necessária o “refugiar no recanto canto” do *dreamtiming*. Para levar ainda mais toda essa “p a i x ã o” ao nível experimental, entrega a Brett, em 15 de dezembro de 1973, uma proposta de realização de *momentos-frame* de *CC7* tendo como elementos visuais uma lixa de unha de aço e uma cobra<sup>302</sup>, alinhado ao título da experiência: “Shoot the nail file”<sup>303</sup>. Mas Guy Brett, que leva a proposição para executar em Londres, nunca chegou a realizá-la. *In-corporar* amigos ao programa em andamento das *Cosmococas* vinha da necessidade de discutir suas afinidades em conjunto e provocar descobertas, chamando-os para a “experimentação com invenção”: “I am really saying: “c’mon man don’t ya wanna play with me?”<sup>304</sup>.

A última experiência que consegue concretizar no programa-*CCs*, é a *CC8 Mr D or D of Dado*, que planeja junto com o belo Carlos Eduardo Pessoa Cavalcanti, a quem apelidou de

<sup>298</sup> Cf. VAZ, Suzana. “HO|ME Hélio Oiticica e Mircéa Eliade” in BRAGA, 2008.

<sup>299</sup> AHO 1339.74-p.7

<sup>300</sup> AHO 0189.73 - p.98-9 - OITICICA, Hélio. ntbk 2/73, p.98-9. Tradução de Suzana Vaz, conforme publicado no artigo citado acima.

<sup>301</sup> AHO 0318.73 - p.45

<sup>302</sup> AHO 0189.73 - p.100

<sup>303</sup> AHO 1384.74

<sup>304</sup> AHO 0189.73 - p.97

Mr. D, irmão de seu grande amigo Romero Cavalcanti. Nesta proposição, fotografada em 23 de dezembro de 1973<sup>305</sup> no banheiro de *Babylonests*, enquadra em diversos ângulos um espelho de borda vermelha refletindo o rosto de Carlos em meio a longos cabelos dourados e peito nu. Descreve: “cabelos longos louros num poço-espelho nevado de brancas fulligens: o q será? Só gosto de falar depois de feito!: e bem: e curtido!”<sup>306</sup>. Segundo ele, no texto escrito como instrução para *performance* em *CC8*, figurava satiricamente um trecho de “Serafim Ponte Grande”, de Oswald de Andrade: “Serafim vai à janela e tal qual Narciso vê, no espelho das águas, o forte de Copacabana”<sup>307</sup>. Neste bloco, os *participadores* seriam convidados a deitar no chão para assistir à projeção feita no teto.

Além de Mr. D, esse processo-invenção conta com a colaboração do escritor Silviano Santiago<sup>308</sup>, que faz assistência de luz e as arrumações visuais de cada fotografia.<sup>309</sup> Neste jogo narcísico entre “espelho-reflexo-imagem” lançado pelas imagens de *CC8*, Oiticica brinca de virtualizar-*plagiar* a imagem de Mr. D, onde mechas super loiras lembram o brilho dos rastros-coca, sem, no entanto, usar esse recurso. “a coca-pó não aparece: ela é o vidro-espelho + a luz: a luz faz-desfaz áreas-luz branco q vazam e extravazam a imagem refletida”<sup>310</sup>. Ao destacar a importância que a luz assume nesse bloco, ele enaltece a participação “voluntária e inesperada” do amigo Santiago. Este é o primeiro bloco-experiência em que o artista não usa a cocaína como pigmento branco na composição das fotos. O sentido do *mancoquilar* já estaria presente através do espelho-luz. Como conta a Neville<sup>311</sup>, em 20 de janeiro de 1974:

nesta a prima não aparece pois o q era gráfico (nos seus) e depois área q se absorve na superfície (na do THOMAS) faz com que o pó em si desapareça e q o espelho no qual se reflete MR. D como num lago-NARCISO seja o equivalente do pó num outro nível do mesmo processo de rastro q se esconde e da área q se absorve

Nitidamente, a presença da cocaína (prima) como elemento nas primeiras CCs não era obrigação nem justificava a ideia-INVENÇÃO de *COSMOCOCA-programa in progress*. Como nos revela, a droga funcionava apenas como lado de um “blague geral” do “BRINCAR SEM SUAR”, premissa do artista que constrói sua obra com alegria<sup>312</sup>:

<sup>305</sup> Em um de seus cadernos (AHO 0318.73-p18) Oiticica indica que fez nova sessão para este bloco-experimento no dia 13 de janeiro de 1974.

<sup>306</sup> AHO 1068.73

<sup>307</sup> AHO 1336.74

<sup>308</sup> Oiticica também propõe a Silviano Santiago o trabalho Vigília.

<sup>309</sup> AHO 1336.74

<sup>310</sup> AHO 0318.73 – p.17

<sup>311</sup> AHO 1336.74

<sup>312</sup> AHO 0301-74

NEVILLE ao inventar COSMOCOCA: nome-mundo: propôs não um ponto de vista mais um programa de INVENÇÃO-MUNDO: quanto à minha experiência-programa de 13 de março de 73 (primeira-sessão: CC1) em diante foi concretização de MUNDO-INVENÇÃO q me modificou vida e comportamento e conduziu à multiplicidade de propostas q iniciara nesses anos-obra a conseqüências radicais e maiores: COSMOCOCA ou A CONTIGUIDADE DOS NÍVEIS-MUNDO EXPERIMENTAIS<sup>313</sup>

É curioso notar que na época em que faz esta série, Oitocica, refletindo sobre o “chão de neve eterna” (*neige éternelle du sol*) de Rimbaud, assume estar em um período de “enlightenment” buscando “banir as sombras com o sol do meio-dia”. E o faz literalmente, não apenas produzindo a mais luminosa das CCs, mas acendendo todas as luzes de seu *loft 4* e colocando óculos escuros para trabalhar dentro do ninho, seja durante o dia ou à noite<sup>314</sup>. Essa luminosidade é identificada na cor branca, “síntese luz de todas as cores”, que nega todas as artes e premissas anteriores, permitindo a entrada em um estado de invenção. O branco-luz que reconhece no sol do meio dia de Nietzsche, na neve *rimbaudiana* e no *branco sobre branco* de Maliévitch também estaria presente no branco-coca ou espelho-luz de seu não cinema. Muito mais do que a cocaína, talvez o branco seja o elemento fundamental para as *Cosmococas*, como apontava em sua abordagem sobre o “Poetamenos” de Augusto de Campos, citada anteriormente.

---

<sup>313</sup> AHO 0301-74

<sup>314</sup> AHO 1068.73

(ho nyk NTBK 4/73 pags. 20 a 37) cont.

dig'o q quero

quero NEVE-COCA

SOL NIETZSCHE MEIO-DIA

CHÃO-RIMBAUD

SOL-NEVE

BRANCO SOBRE O BRANCO

SOL-MALEVITCH

o brilho q diamanta o PÓ caído NEVE

de BRANCO-LUZ q inunda do CHÃO

ao SOL tod'os recantos vistos e não-vistos

visíveis invisíveis palpando impalpabilidade

o q eu quero lhe dar é algo assim

irrepetível como o

SONHO DO SOL DE NIETZSCHE

o

BRANCO-MALEVITCH

o

CHÃO DE RIMBAUD

a

NEVE-LUZ

q indissolúvel não dilui

e q divina MANTOS como o q HAROLDO

DE CAMPOS me abriu do

ANJO HAGOROMO

japonês q funde

LUZ

no

CÉU DO CÉU

q é algo q vibra

NIETZSCHE

RIMBAUD

de

otimismo

SONHADO-INTOXICADO

e sobe

Na trilha sonora da oitava *Cosmococa*, o hit “Dancing with Mr. D”, dos Rolling Stones, primeira faixa do lado A do disco *Goats Head Soup*, o mesmo que empresta foto-capa à CC6. Diferente da música dos Stones, na qual Mr. D alude à palavra *death* (morte), aqui o D joga com a palavra-*play* Dado presente no nome de CC8: *Mr. D ou D de Dado*. O sentido dos dados para Oiticica, já expresso em sua *chance-operation*, sempre aludindo ao “lance de dados” de Mallarmé, mais do que possibilidade de abertura da obra, buscava fundar o novo. “Embora alguns tenham continuado a fazer obras, o LANCE DE DADOS de Mallarmé colocou em cheque a obra: não é nem obra nem não obra. É uma coisa nova”<sup>315</sup>, escreve, citando Décio Pignatari, em *Contracomunicação*.

Essa dança imanente lançada à sorte do Sr. Dado, assim como a do “Parangolé”, era uma dança narcísica: “Narciso é o ser ou estar que prova e aprova a si próprio” e “não tem necessidade de transcendência para se afirmar”<sup>316</sup>. E se “Narciso acha feio o que não é espelho”, não é à toa que chamou o amigo galã Carlos para participar desta proposição.

---

<sup>315</sup> AHO 0301.73-p.14

<sup>316</sup> CICERO *in* BASBAUM, 2001



*Slides de CC6 MR. D ou D de DADO (in BASUALDO, 2001)*

No aniversário de um ano da primeira sessão fotográfica para as *Cosmococas*, em 13 de março de 1974, Oiticica sugere ao amigo Carlos Vergara o que veio a ser a última proposição (não realizada) para um bloco-experiência deste programa em processo. Batizada de *COCAOCULTA RENÔ GONE, CC9* implica a realização de um número indeterminado de *slides* - “à escolha ou decisão-chance de VERGARA” - na casa de Zezé de Souza Matos, no Morro de São Carlos, no Estácio. Zezé era a matriarca da família real da malandragem, criada no baixo meretrício carioca com a qual o artista mantinha amizade com quase toda a realeza, entre eles suas filhas Tineca e Rose<sup>317</sup>, seu falecido marido Oto e seu neto Renaut, além de Rubney, Roseny, Rubia, Rosangela, Romilda e muitos outros.

A proposição seria uma homenagem ou “token-presente” a Renaut, filho de Rose, “marginal”, compositor e seu amigo de longa data, que havia sido assassinado em 24 de fevereiro de 1974, em um domingo de Carnaval. Na ocasião, Silviano Santiago informa o ocorrido em carta a Oiticica, onde anexa uma foto de Renaut tirada pelo artista e a matéria do jornal “Luta Democrática”. “O barraco não é a casa antológica da zona em que viveram séculos, mas não só a PRIMA tá oculta como OTO e RENÔ ausentes forever”<sup>318</sup>. Oto, avô de Renault, havia falecido no ano anterior. Sua morte inspirou o filme “Flit”, de Andreas Valetim, realizado no *loft 4*, em 1975, com Oiticica “inventando” Oto cheirando uma bomba de inseticida com cocaína em seu leito de morte<sup>319</sup>.

Oiticica manteria nas fotografias de *CC9* a opção por não usar a cocaína como pigmento na composição das imagens. O pó da *mancoquilagem*, que já havia se manifestado como rastro que se esconde, camada que absorve e equivalente do reflexo de Mr. D, agora estaria presente enquanto ausência, tão oculta quanto os finados Renaut e Oto. “VERGARA

<sup>317</sup> Rose Matos – passista da Mangueira e amiga de Oiticica, mantinha com a Travesti Pepa um estabelecimento na zona do Mangue carioca, frequentado assiduamente por Oiticica na década de 60. É nessa casa, que abrigava em média doze travestis, que realizavam o “suadoro”, operação pela qual roubavam de forma “teatral” a carteira dos clientes, imortalizada na descrição de Waly Salomão no livro “Qual é o Parangolé” (2003: 93 a 96).

<sup>318</sup> AHO 1383.74

<sup>319</sup> “CHRIS contou q OTO (do Estácio) no leito de morte sem forças pra levantar a cabeça tinha q flitar (com bomba de flite pré-aerosol) COCAÍNA pra dentro do nariz dele como se fora □ Como se fora e era a total incorporação do ambiente q fecunda penetra via-COCA enquanto o corpo vai resting endurecendo morrendo em vez do antigo snort cafunar o gadget q antes era usado com spray desinfetante é virado fecundador-espacial tão grande e absurdo em comparação a tamanho das narinas: chuva de COCA como se prazer e morte se aproximasse para o encontro único e final! (...) Quando CHRIS me contou isso gritei! Chorei de assombro! FLITAR COCA NARIZ A DENTRO (NA GARGANTA?) na posição de quase-morte no leito: tão assombroso quanto à idéia q se possa ter duma ANUNCIAÇÃO ... COKE-CONSCIOUNESS flitar o espaço-ambiente no corpo novo-morto □ como q aspirar a uma transmutação q substitua o corpo-carcassa por outra coisa (...)

Corpo-ambientizado / COQUIFICADO / no FLIT-MORTE/VIDA

Como se um quase-morto saltasse olímpicamente qual atleta no auge das energias vitais e parasse no salto no alto acima das cabeças.

Deve ser a isso q chamam de entrega total.”, escreve Oiticica em seu Notebook 1/73. AHO 0401.73, p.30 a 34

inventará o q quiser: pensei em princípio no AMBIENTE FRAGMENTADO : COCA-ENVIRONMENT: mas sem aparecer a PRIMA! : COCA OCULTA”<sup>320</sup>

Além da relação de amizade e da intimidade que Vergara também tinha com o ambiental do Morro de São Carlos, Oiticica explica que chamou o amigo para essa experiência principalmente pelo seu estilo de fotografia marcada pelo olhar rigoroso e sensível. A fotografia limpa e com definição geométrica<sup>321</sup> de Vergara era necessária para evitar que o efeito-clichê pelo uso da “cor-local” e de lentes de aproximação. Para ele, a tentação de romantizar a favela fascinava até mesmo “grandes fotógrafos (tipo LIFE)”. Longe de querer retratar um ambiente dócil, ele alertava: “tem q ser mais terrível q isso: mais cruel: fragmentado”<sup>322</sup>.



Seis tiras de negativos com 36 fotogramas de Renaut de Souza Matos, de 1970, por Hélio Oiticica. AHO 2249.70

<sup>320</sup> AHO 0301-74

<sup>321</sup> Vale lembrar que se tratando de um dos inventores do *neoconcretismo*, a geometria aqui é entendida como um campo aberto, intuitivo e não calculado, que estrutura a imagem a partir da flexibilidade dos elementos presentes em cada composição.

<sup>322</sup> AHO 1383.74

A casa de Zezé não seria representada nas imagens. Surgiria oculta por entre cortes e brechas. As fotos deveriam seguir a lógica da *nãonarração*, formando um labirinto sensorial em sequências de imagens pulverizadas daquele ambiente. Os fragmentos clicados deveriam funcionar como *momentos-frame*, *fotos-pausa*, blocos autônomos de *SCRAP-EPISÓDIOS*. A câmera, transformada em “luva sensorial”, viraria instrumento experimental da sensibilidade desse artista. Ao “tocar” o ambiente com a lente, Vergara afirmaria sua presença entre cliques-toques que permitiriam ao público de *CC9* “comer” essas imagens com os olhos.<sup>323</sup>

Para a trilha sonora, Vergara é convidado a inventar, apropriar-se ou montar *tapes* de forma experimental e acidental configurando o seu *OPUS 1*, a exemplo do que Oiticica realiza para a trilha de *CC6*. Mas sugere que o artista evite a “tentação” de incluir o som local na banda sonora, o que atrapalharia o caráter de *nãonarração* deste bloco. A ele caberia ainda planejar a realização das *performances-ambiente* particular e coletiva, determinando quantos e como os projetores seriam usados, detalhando o ambiente de exibição, prevendo ações do público, a duração da projeção e como o som incidiria sobre o carretel de *slides*.

Diante de tantas explicações, o propositor alerta: “ATENÇÃO essas sugestões devem ser relativamente consideradas e não tomadas como limitação: VERGARA deve por elas inflar-se de inventividade ou não usá-las! aqui as INSTRUÇÕES podem acabar limitando em vez de abrir o jogo”.<sup>324</sup> Mas, destaca como regra do jogo, que o amigo deveria abrir brechas à sua participação como inventor nesta experiência. Oiticica finaliza essa proposição convocando o amigo a escrever algo sobre o “EVENT-FEITURA-FOTOS-ETC” desse bloco. Isso demonstra o caráter expandido deste programa, que não se encerra na realização dos *slides*. Sua própria invenção já seria uma experiência-transformação. Como afirma a Vergara:

well: espero q você saiba o quanto pra mim isso é importante e q não é algo pra mim mas mais um passo experimental q a meu ver nos cabe: se NEVILLE não tivesse proposto COSMOCOCA eu jamais seria levado a isso: ele me incorporou (não q esses BLOCOS sejam o q de mais importante quero: mas é programa in progress e isso me fascina) mudou minha vida: tragificou-a.<sup>325</sup>

Dando continuidade a *Cosmococa-programa in progress*, Oiticica realiza ainda os *quasi-cinemas* “Helena inventa Angela Maria<sup>326</sup>”, protagonizado pela atriz Helena Lustosa - “ivamp” revelada nos Super-8 de Ivan Cardoso e “Norma inventa La Benguel”, parodiado pela própria Norma Benguel, ambos em 1975.

<sup>323</sup> “VERGARA no CACIQUE: da experiência de sair com o bloco às fotos em q a câmera é olho-câmera e não olho-homem: VERGARA não fotografa o q o olho vê mas usa a câmera como quem usasse mão boba: o foco é feito pela distância da câmera ao objeto e não pelo olho do fotógrafo: ela samba e mexe com as passistas: ela olha por baixo debaixo”, escreve Oiticica no texto sobre série “Cacique de Ramos”, de Vergara. AHO 1670.78

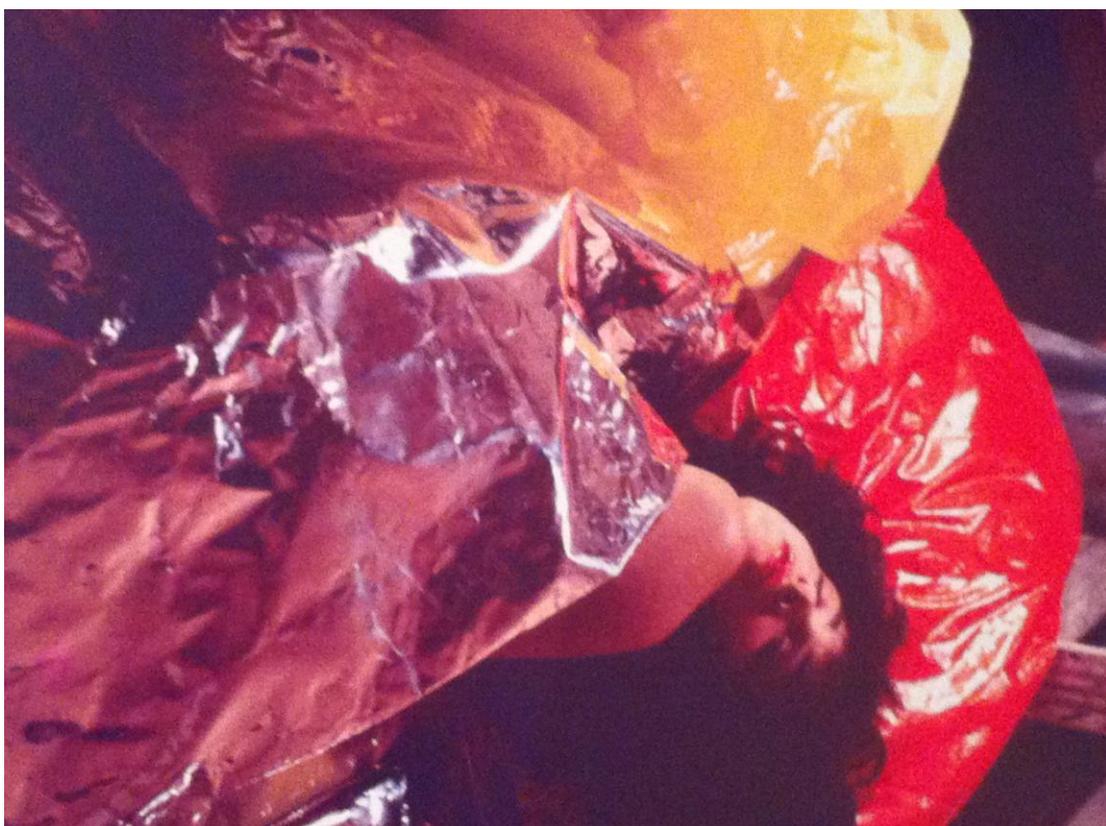
<sup>324</sup> AHO 0301.74

<sup>325</sup> AHO 1383.74

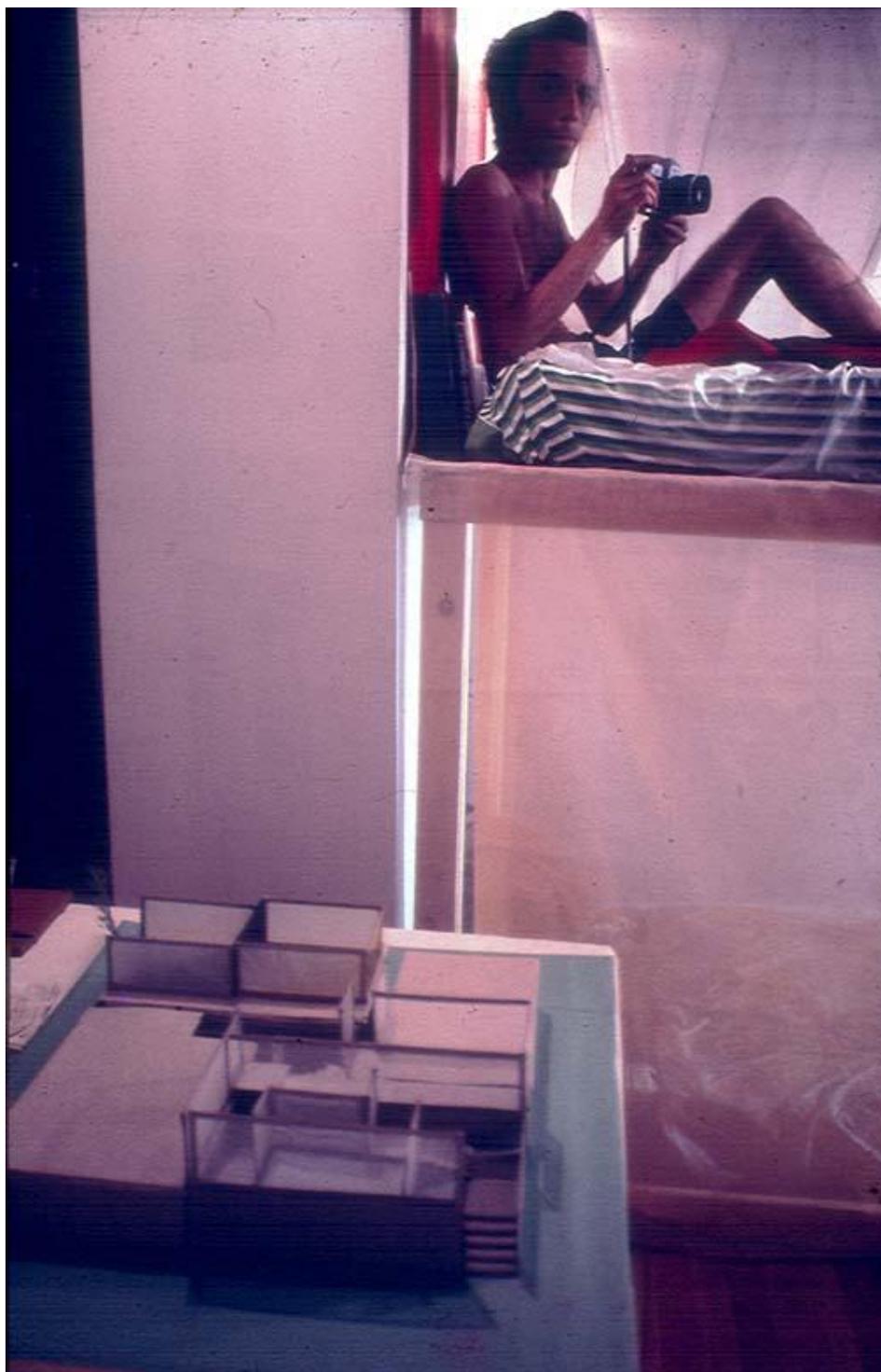
<sup>326</sup> AHO 1542.75



Slide de NORMA INVENTA LA BENGUEL AHO 2384.98



Slides de HELENA INVENTA ANGELA MARIA. AHO 2384.98 e BASUALDO, 2001

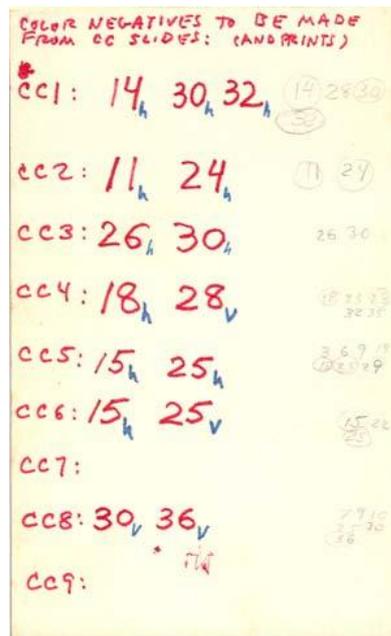
**FOTOGRAFIA COMO INSTRUMENTO**

AHO 2127.71

No processo do programa-*Cosmococa*, Oiticica chegou a prever não apenas os blocos-experimentos, mas também caixa, livro, fotografias e pôsteres. Como nos conta Neville D'Almeida em entrevista a Katia Maciel<sup>327</sup>, cada foto produzida teria autonomia:

Cada foto tem a sua força. A força da foto é enorme e a força da instalação dessas fotos também. Nós fizemos as fotos nesse sentido e não de tirar um pedaço da instalação. Na instalação do Hélio, o *Éden*, tem lá um *Bólido*. O *Bólido* não é um pedaço, um apêndice daquela instalação, o *Bólido* é um *Bólido*. Nós pensamos no pôster. A ideia do pôster continua até o fim da vida, aquela ideia que me aproximou do Hélio no filme (Mangue Banguê). Nós nunca vimos as fotos como uma coisa presa a uma instalação. As fotos têm uma força enorme e foram a primeira manifestação desse trabalho que tivemos na mão, a primeira coisa que olhamos.

Como já abordamos, os *slides* que davam corpo a cada bloco de experimentos em *Cosmococa* eram compreendidos como *momentos-frame*. Esses ao mesmo tempo que se relacionavam não linearmente entre si durante a projeção, possuíam autonomia enquanto imagem, mesmo sem buscar a representação. No documento abaixo, vemos anotações do artista selecionando os *slides* das CCs que pretendia ampliar, provavelmente para confecção de pôsters:



Documento em que Oiticica apresenta uma relação de fotos a serem ampliadas a partir de diapositivos do programa-*Cosmococas*<sup>328</sup>

Por meio dos *slides* produzidos para esse programa, podemos comprovar o rigor e o domínio da técnica fotográfica, também apresentada em *Neyrótika*. Durante o período em que viveu em Nova Iorque, chegou a trabalhar como fotógrafo profissional para uma revista: “fiz um bom dinheiro esse ano fazendo fotos para um livro para uma editora daqui: na editora me consideram o melhor fotógrafo nessa cidade de maiores fotógrafos possíveis; o q achei

<sup>327</sup> MACIEL, 2009: 302

<sup>328</sup> AHO 1668.sd-p.1

ótimo”<sup>329</sup>, revela em carta a Antonio Manuel, na qual comenta as fotos “incríveis” realizadas por ele no *loft 4*. Neste período, “para sobreviver”<sup>330</sup>, também passava quatro noites por semana acordado fazendo traduções na empresa All Language, onde trabalhava de meia-noite à nove da manhã.

Como profissional, realizou treze séries de fotografias intituladas “Exploring Consumer Economics”, entre maio e agosto de 1972, para um livro didático homônimo, que seria lançado pela *The Globe Book Company*<sup>331</sup>. Nas tiras de negativos dessas séries, encontradas em seu acervo, identificamos nas inúmeras fotos inusitadas que exploravam a economia do consumo norte-americana imagens mostrando fragmentos de hospitais, ruas, escritórios, lojas de roupas, mulheres posando em belos vestidos, alunos em sala de aula, oficinas mecânicas, araras de roupas abarrotadas de blazers, prédios em construção e prateleiras de supermercados, entre outras situações.



Tiras de negativos da primeira série de EXPLORING CONSUMER ECONOMICS I, feita por Oiticica em Maio de 1972 AHO 1931.72

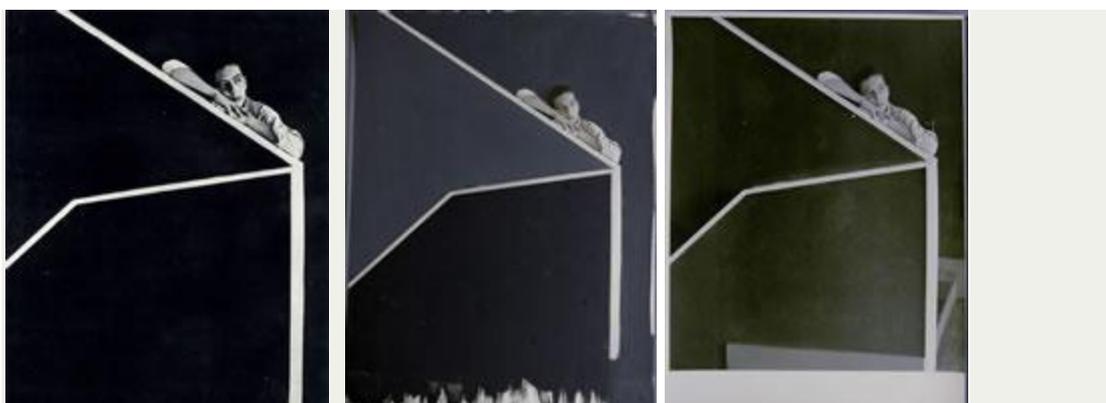
<sup>329</sup> AHO 1324.72

<sup>330</sup> AHO 1132.73

<sup>331</sup> AHO 1331.72

### JOF-HO: a fotografia no campo ampliado do experimental

Mas como explicar tanta habilidade e apuro técnico com a fotografia por um artista que ingressou na arte pela pintura? A relação deste com a fotografia vem de berço: seu pai, o professor, matemático e entomólogo-pesquisador do Museu Nacional, José Oiticica Filho (JOF), filho do líder anarquista José Oiticica, foi um dos precursores da fotografia moderna no Brasil. JOF aprendeu microfotografia devido à necessidade de pesquisar insetos, passando a registrar borboletas com rigor científico. O interesse pela fotografia cresceu e JOF, na fronteira entre ciência e arte, passou a investigá-la também em laboratório. Suas incursões na fotografia de arte são impulsionadas pelo ingresso no movimento fotoclubista, na década de 1940, em que passa a discutir e exibir sua produção, chegando a figurar por diversos anos entre os dez melhores fotógrafos do planeta, segundo o *Photographic Society of America*.



“*Composição óbvia* (1953) foi realizada a partir de um original que, depois de ampliado, foi retocado para eliminar os meios-tons e todas as referências ao espaço físico/objeto, no caso, a escada de um hotel em Ouro Preto. Essa nova imagem foi reproduzida em negativo de formato maior e ampliada para se tornar a fotografia pensada por JOF.”<sup>332</sup>

Dominando a técnica, após mais de dez anos de fotoclubismo, ele rompe com a fotografia acadêmica e pictórica de sua época para lançar-se a experimentações. Livrando a fotografia do compromisso com a realidade, JOF passa a brincar com a *geometria da forma*<sup>333</sup> em jogos de luz e sombra – por meio de fotomontagens, solarizações, dupla exposição em fotos geometrizadas e interferências nos suportes fotográficos com desenhos, pinturas e colagens<sup>334</sup> -, os quais marcam definitivamente sua trajetória nesse campo de investigação. Nesse período, posicionando-se contra a fotografia figurativa que restringia-se ao uso da câmera, JOF declara em entrevista a Ferreira Gullar<sup>335</sup>:

<sup>332</sup> VALENTIN, Andreas. Nas asas da mariposa: exibindo a obra de José Oiticica Filho. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/32/2a.html>

<sup>333</sup> MACIEL, Katia. As borboletas voam no escuro - a fotografia de José Oiticica Filho. Disponível em: [http://www.katiamaciel.eco.ufrj.br/textos\\_borboletasEscuro.htm](http://www.katiamaciel.eco.ufrj.br/textos_borboletasEscuro.htm)

<sup>334</sup> Cf. MA GALHÃES, Peregrino, 2004, 46 *apud* VALENTIN, A.

<sup>335</sup> GULLAR, Ferreira. Fotografia se faz em laboratório: entrevista com José Oiticica Filho. s/r

Muita gente acha que fotografia tem que mostrar objetos, pessoas que a objetiva colheu aqui fora. (...) As possibilidades de composição dentro do retângulo já foram praticamente esgotadas, donde resulta que o fotógrafo, sob esse aspecto, apenas repete, academiza-se (...) Para mim a máquina fotográfica, como os demais meios técnicos que entram no processo fotográfico tem o mesmo papel de um pincel, a tinta e a tela para o pintor.

Assim como Antonio Fatorelli<sup>336</sup>, Andreas Valentin<sup>337</sup>, Katia Maciel<sup>338</sup> e Paul Herkenhoff<sup>339</sup>, acreditamos que nesse período as pesquisas de JOF se aproximam do movimento concretista, do qual seus filhos (Hélio e César) faziam parte. É ele quem inscreve os dois, em 1954, no *Curso de Pintura Livre*, de Ivan Serpa, no Museu de Arte Moderna, e os três passam a dividir o mesmo ateliê. Quando perguntado sobre quem influenciou quem, César Oiticica<sup>340</sup>, que diz ter aprendido até sobre a química da fotografia com o pai, nos conta:

A gente sempre mostrava para o papai os trabalhos e ele gostou e começou a estudar, a pesquisar, trabalhar e comprar livros de Arte Moderna. Comprou livros maravilhosos e deu pra gente começar a estudar Arte Moderna, mas ele também estudava. E começou a experimentar com a fotografia mais livre e, então dali pra frente, ele acompanhou sempre. Tem até um momento que as coisas estão muito parecidas. O pessoal fica perguntando quem influenciou a quem. Eu falo é muito difícil. Em principio, o Hélio influenciou mais a ele, do que ele ao Hélio. Mas, ele logo se liberta. A fase final dele é aquela das pinceladas, que é uma coisa totalmente nova que ninguém tinha feito da forma que ele fez, porque ele se aproxima da arte através da pintura. Diferente de Man Ray, aqueles caras anteriores a ele, ou mesmo dos paulistas como Geraldo de Barros que ficam ainda fazendo uma fotografia da figura, ele sai totalmente para o abstrato que é um passo que a gente não conhece ninguém que tenha dado até aquela época.

Segundo o pesquisador Antonio Fatorelli<sup>341</sup>, podemos notar o diálogo de JOF com os estudos concretistas “no tratamento rigoroso dos elementos formais e dos procedimentos técnicos”, em que formas geométricas em preto e branco tencionam-se no plano, ganhando mobilidade e ritmo. Como marco desse contato, a série *Recriações*, de 1958, que combina positivos e negativos transparentes, é inevitavelmente associada aos *Metaesquemas* produzidos pelo seu filho no mesmo ano. Na opinião de Paulo Herkenhoff<sup>342</sup>, em ambos “existe um módulo padrão que é desdobrado de maneiras diversas: nas dimensões ou na direção; têm também em comum o caráter gráfico, com as oposições entre formas de cores claras e fundo escuro ou vice-versa”.

<sup>336</sup> FATORELLI, Antonio. *Fotografia e viagem: entre a natureza e o artifício*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

<sup>337</sup> *idem*

<sup>338</sup> MACIEL, *apud cit.*

<sup>339</sup> HERKENHOFF, Paulo. A trajetória: da fotografia acadêmica ao projeto construtivo. In: JOSÉ OITICICA FILHO: a ruptura da fotografia nos anos 50. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983

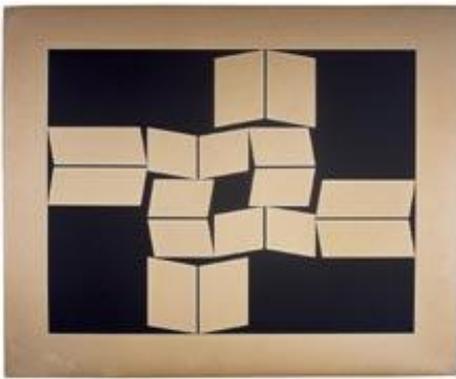
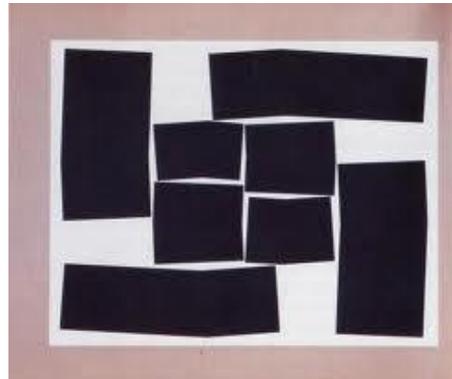
<sup>340</sup> Entrevista de Ana Carolina Rubini Trovão com César Oiticica e César Oiticica Filho realizada em Janeiro de 2005 no Projeto Hélio Oiticica in TROVÃO, 2006.

<sup>341</sup> *opt cit.*

<sup>342</sup> *Opt cit*



JOF. Recriação (Forma D10), 1958

JOF. Recriação (Forma D10), 1958<sup>343</sup>HO. Metaesquema, 1958<sup>344</sup>HO. Metaesquema, 1958<sup>345</sup>

Ao entrar, em 1959, para o Movimento Neoconcreto, que rompe com o racionalismo mecanicista dos Concretos paulistas, Hélio Oiticica liberta a pintura da parede. Seu impulso parece ter sido o mesmo que insuflou seu pai contra o esgotamento da composição dentro do retângulo na fotografia acadêmica. Em suas palavras<sup>346</sup>: “a quebra do retângulo do quadro ou de qualquer forma regular é a vontade de dar uma dimensão ilimitada à obra, dimensão infinita”.

Inventado por JOF, o método de *recriação fotográfica*, que dá nome à série mencionada anteriormente, serviria não apenas à fotografia, mas aos estudos e pesquisas em artes visuais em geral. Esse método não previa condicionamentos ou modos de usar apenas a liberação da energia potencial contida em cada material no qual um artista se debruce para construir uma obra, experimentado múltiplas e imprevisas possibilidades criativas. Para JOF, um negativo fotográfico, por exemplo, “contém em si, em estado potencial, um mundo de

<sup>343</sup> Imagens disponíveis em: [http://www.katiamacieleco.ufrj.br/textos\\_borboletasEscuro.htm](http://www.katiamacieleco.ufrj.br/textos_borboletasEscuro.htm)

<sup>344</sup> Imagem disponível em: [http://www.studio-international.co.uk/studio-images/oiticica/meta6\\_b.asp](http://www.studio-international.co.uk/studio-images/oiticica/meta6_b.asp)

<sup>345</sup> Imagem disponível em: <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/heliooiticica/rooms/room2.shtm>

<sup>346</sup> *apud* VALENTIN. *opt cit*

novas combinações, de novos problemas, não apenas visuais, mas estéticos visuais.”<sup>347</sup> Na definição de Hélio Oiticica, seu pai transforma “a fotografia num verdadeiro campo experimental.”<sup>348</sup> Não seria esse o mesmo exercício experimental que norteou também toda a sua pesquisa? Afinal, é exatamente ao explorar o “estado potencial” e o “mundo de novas combinações” do dispositivo cinema que o mesmo inventa seu *quasi-cinema* dentro de um programa *in progress*. Aliás, o *processo* como operação indispensável e inesgotável para pesquisas e invenções é outro valor comum aos dois, como destaca Hélio Oiticica<sup>349</sup> ao escrever sobre o pai em 1967:

O que dá a JOF sua justa medida é a qualidade que tinha de estar sempre, a par de sua inteligência e de sua vitalidade, dons que lhe eram inatos, predisposto à descoberta e à pesquisa, e não se contentando nunca com o que já havia concluído. Este valor é o que faz com que sua obra permaneça e viva

A princípio, as fotografias produzidas por Hélio Oiticica em Nova Iorque não guardam semelhanças formais explícitas com as fotografias abstratas de seu pai. Mas ainda que ele recuse qualquer tipo de montagem e interferência direta nos negativos<sup>350</sup> e baseie muitos de seus trabalhos na figura humana, como aparece em *Neyrotika* e *CC8*, ou em objetos de uso cotidiano, como em *CI* a *CC6*, enganam-se os que opõem isso à postura apresentada por JOF na maturidade. Estes esquecem o que Hélio Oiticica sempre fez questão de frisar: suas imagens eram não narrativas e não se prestavam à representação. Ainda seguindo caminhos diferentes, a fotografia de ambos não tinha compromisso com a realidade. Daí concluímos que, tanto Hélio quanto José Oiticica Filho, usavam a fotografia como *instrumento* aberto ao experimental.

## PSYCHOPHOTOS

Ao contrário do que se pensava, Oiticica<sup>351</sup> não começa a manusear a câmera fotográfica após sua chegada em Nova Iorque, na década de 1970. Durante sua estada em Londres, entre os inúmeros projetos planejados, como o roteiro já citado de *Nitrobenzol & Black Linoneum*, realizou suas primeiras experiências como fotógrafo. As fotos produzidas no período, em preto e branco, com um filme velado e a câmera emprestada de uma amiga

<sup>347</sup> JOF, 1958. *opt cit.*

<sup>348</sup> OITICICA, Hélio *In* HERKENHOFF, *opt cit*

<sup>349</sup> *idem*

<sup>350</sup> Vale lembrar que em 1978 durante a gravação do curta-metragem “H.O.” de Ivan Cardoso, Hélio Oiticica é convidado pelo amigo e diretor a interferir em negativos de fotografia que integram a montagem do filme.

<sup>351</sup> A partir de agora voltaremos a nos referir a Hélio Oiticica por Oiticica.

chamada Mônica, o artista denomina *psychophotos*<sup>352</sup>. Explica em carta<sup>353</sup> a Amílcar de Castro, em 18 de setembro, seus planos para *Psychophotos*:

em breve vou enviar coisas que chamo de psychophotos, que são experiências que faço com fotografia; não serão montagens, mas a foto em si expressa poeticamente o cafonismo-psíquico-universal; são poemas-fotos e experiências com a imagem. Penso em fazer e enviar para cada pessoa, como sendo “para ela, pessoa”, em envelope. Aguarde mais essa loucura cafonista; quero que seja algo bem cômico-ridículo.

Estas fotografias, portanto, que produziria como uma brincadeira em tom de cafonice e com filme velado, assim como seus *slides*, não pretendiam ser “fotografias artísticas”. “Serão fotos estranhas, de coisas comuns, inventadas sem auxílio de laboratório; tirei muita coisa esta semana, vamos ver como saem. Supra-fotos”, explica<sup>354</sup> a sua mãe, Ângela. Além disso, não eram “fotografias puras”, pois eram pensadas enquanto instrumento para “poema-foto”. Chega até a cogitar a produção industrial desses cartões, os quais inicialmente se destinariam a presentear amigos sob a forma de *psychocards*, mas percebe que sua proposição falta de rigor com as imagens dificilmente seria compreendida pelo mercado de arte. “Aí entra o problema das fotos: são fotos pessoais, que considero incríveis, mas quem “entende de fotografia” dirá que são fotos ruins; a não ser que eu escolha uma delas propositalmente “boa” para isso”<sup>355</sup>, desabafa a Rubens Gerchman.<sup>356</sup>

Oiticica descobre a poesia do “cafonismo-psíquico-universal” em diferentes situações londrinas que registra nessas “fotos loucas”<sup>357</sup>. Em uma série de negativos de suas *Psychophotos*, encontrada em seu Catálogo *Raisonné*<sup>358</sup>, aparecem fotos da filha de seu amigo Paul Keeler dentro de um carrinho de bebê, numa esquina no bairro *Putney*, fotos tiradas de diferentes ângulos da *Putney Bridge* em cima do Rio Thames, da ponte e da estação de *Waterloo* e seus arredores, quatro auto-retratos se olhando no espelho, além das fotos em *Picadilly Circus*. Vale lembrar que, naquele momento, a cafonice (o cafonismo) era apontada em texto<sup>359</sup> como uma das características de *Tropicália* que germinava no *underground* “subterrâneo” brasileiro, o único espaço viável de criação.

---

<sup>352</sup> AHO 0453.69-p.1

<sup>353</sup> AHO 0930.69-p.2

<sup>354</sup> AHO 0935.69

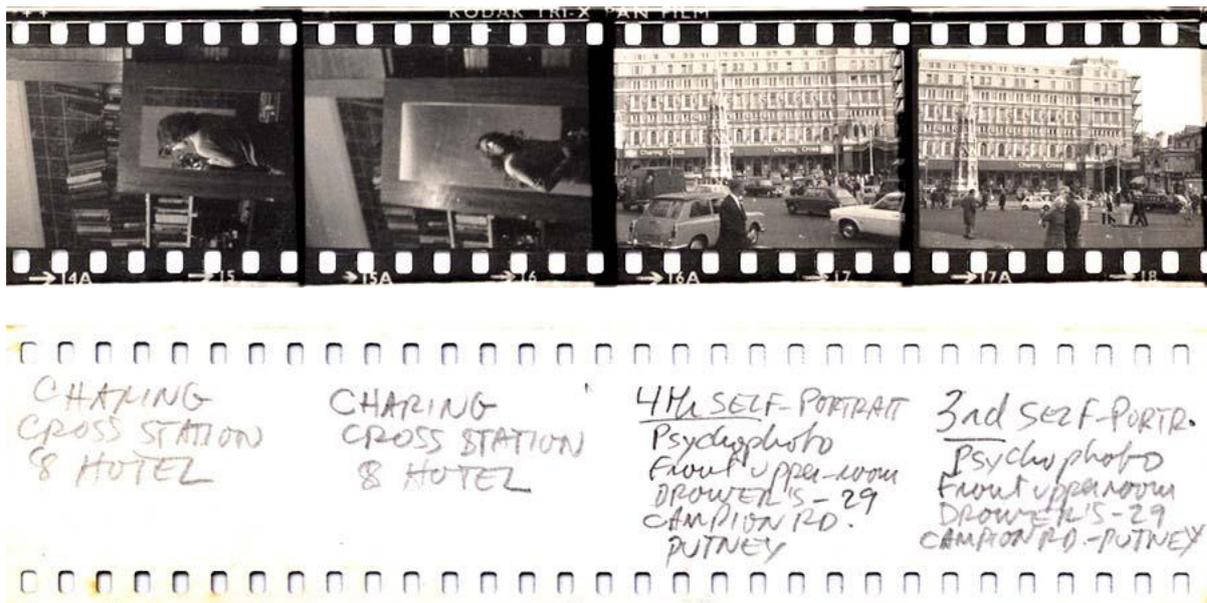
<sup>355</sup> AHO 0992.69

<sup>356</sup> AHO 0382.69

<sup>357</sup> AHO 0983.69-p.4

<sup>358</sup> AHO 0453/69-a – *Psychophotos* – 12 tiras de negativos p/b com 34 fotogramas e folha de contato de *Psychophotos*

<sup>359</sup> AHO 0382.69

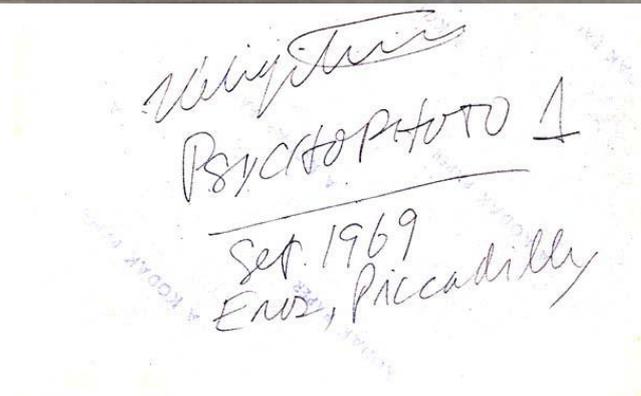


Frente e verso de uma das 12 tiras de negativos p/b de Psychophotos. AHO 0453/69-a

O primeiro *Psychocard* produzido, intitulado *Eros, Picadilly Circus* é enviado ao casal César e Roberta Oiticica, em outubro de 1969. Para o cartão, o artista seleciona uma das muitas *psychophotos* tiradas na famosa praça londrina de *Picadilly Circus*, onde vemos a estátua de Éros rodeada de painéis publicitários gigantes. O grande movimento de pessoas que frequentam o local permite registrar situações inesperadas e inusitadas, muitas das quais surgiam como descoberta após a revelação dos negativos. Por esse motivo, sugere aos primeiros presenteados o uso de lente de aumento para olhar a foto, estimulando-os a “descobrir relações fantásticas” nessa imagem. A foto ocuparia o interior do cartão, dividido entre quatro quadrantes de 5/5 polegadas x 6/3 polegadas. Como sua intenção era enviar *Psychocards* como presente, a embalagem devia ser tão elaborada quanto a foto e o poema. Para ele, tratava-se antes de um “poema visual com uma foto” do que de uma fotografia. Aos primeiros presenteados, escreve<sup>360</sup>, em outubro de 1969:

Roberta e César: fiz um “psychocard” para vocês, e agora estou preparando a embalagem; é feito um poema visual, com uma foto, que se desdobra num cartão azul; a foto é estranha, tirada por mim na estátua de Eros, em Picadilly, e deve ser olhada com lente, para se descobrir relações fantásticas; é o primeiro psychocard e adorei ter feito isso, em homenagem a vocês; aguardem que chega um dia desses, vou mandá-lo quando a embalagem estiver pronta

<sup>360</sup> AHO 0931.69



Frente e verso da *psychophoto* revelada por Oiticica para compor seu primeiro *Psychocard*. AHO 0453/69-a

*SCORPIO*, seu segundo *psychocard*, é enviado como presente de aniversário à amiga escorpiana Lygia Clark, em 23 de outubro de 1969. Desta vez, o cartão, feito com papéis verde e rosa se abria em uma estrutura vertical de quatro partes, lembrando uma cobra. Na última parte encontrava-se outra *psychophoto*, também tirada em *Piccadilly Circus*. A estranheza da imagem produzida nessa série o encantava. As manchas, marcas do *jogo-play* com filme estragado que utiliza para fazer as fotos, seriam destacadas na montagem do cartão por uma estrutura verde envolvida em “papel rosa de banheiro”. Esse *psychocard* ainda contava com um compartimento na parte externa completamente fechado com pedacinhos de pedra no interior: “so as you handle it it makes a noise, very dense and unexpected in such a small structure”, explica<sup>361</sup>.

<sup>361</sup> AHO 0938.69-p.1

## PSYCHOPHOTOS

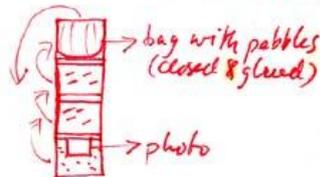
1- EROS, PICCADILLY CIRCUS: From a half spoiled-out film  
(Konica camera used) - taken on 23rd September 1969 -  
used copies to make: 1st PSYCHOCARD, for Cesar & Roberta Oiticica.



in blue card-paper (faint blue ~~vertical~~)  
C = cut edge      d = folded edge      = psychophoto

A folds over photo surface (inside)  
B folds behind (other side) of photo surface (inside)  
C folds in, over all folded sides  
each surface:  $5\frac{1}{5}$  inches x  $6\frac{1}{13}$  inches in ..... -

2- SCORPIO : From same film, in Eros, Piccadilly  
Konica camera - Sept. 23, 1969  
this psychocard 2 for Lygia Clark (sent  
(Oct 21 1969) for her birthday  
on Oct. 23rd 1969)



- the photo part closes inside  
- the bag part over all the others

••• = rose sanitary paper glued over green mustard surface  
- - - (photo glued over rose paper)  
= green mustard paper  
the outside of the bag made with common light green card-paper

Anotações de Hélio Oiticica com instruções para a montagem de Psychocards. AHO 0453.69-p.1

## FOTO-REPERTÓRIO

As *psychophotos* marcam a primeira proposição de Oiticica atrás das lentes da câmera<sup>362</sup>, mas a presença da fotografia como instrumento em sua obra é ainda anterior. Em 1966, em “B30 Bólido Caixa 18”, o artista se apropria de uma fotografia publicada no Jornal do Brasil<sup>363</sup> para ilustrar o assassinato de seu amigo Cara de Cavallo, traficante morto a rajadas pela polícia carioca. Esta imagem por ele imortalizada se repete nas quatro faces laterais e

<sup>362</sup> Durante a década de 1960, o artista chegou a fotografar inúmeras de suas obras, mas essas imagens serviam apenas como registro.

<sup>363</sup> Para realizar este trabalho, Oiticica compra, por CR\$ 32.000 do Jornal do Brasil, oito fotos de Cara de Cavallo publicadas na edição de 04 de outubro de 1964. AHO 0246.66-p1

internas de uma caixa, misturadas a poemas inscritos em um saco com pigmento rosa e com uma tela vazando da estrutura (figura abaixo), com a qual pretendia homenagear a um só tempo o amigo e a “revolta individual social dos chamados marginais”. Com a mesma fotografia, cria, em 1968, a bandeira-protesto “Seja Marginal, Seja Herói”. A fotografia aqui também é ressignificada e passa a integrar como elemento instrumental uma espécie de caixa-imagem-poema-homenagem.



Hélio Oiticica apresenta sua Caixa-Bólide em homenagem a Cara de Cavalo. Foto: Cláudio Oiticica AHO  
2316.66-p1

Desde sua estada em Londres, Oiticica começa a colecionar fotografias e imagens que poderiam ser apropriadas como instrumento em proposições futuras. Essa coleção ganha corpo tendo “Babylon como situação”, quando a incorpora ao conceito de *REPERTÓRIO*. Algumas das imagens que compunham esse acervo eram por vezes chamadas de *Repertory Images*, outras de *Foto-Repertório*. De Nova Iorque, ele convida amigos do Brasil, como Ivan Cardoso e Waly Salomão, a enviar textos e imagens para incluir em seu repertório aberto à invenção. Em carta a Cardoso, explica sua proposta:

PS: reabri a carta para acrescentar isso, que há tempos penso em propor e sempre esqueço-adio: quero ampliar o meu repertório (repertory), que, como já lhe contei, é uma espécie de estoque de proposições-ideias para filmes & outras coisas que tenho, algumas das quais começadas desde a época londrina<sup>364</sup>

A vitalidade da proposição cresce de tal forma com Waly Salomão que leva à invenção da *Groovie Promotion*. Salomão passa a endereçar recortes de jornais regularmente ao *loft 4*. “GROOVIE são como momentos de leitura recortada q não tem intenção de contar o dia-a-dia diariado as q se vai contando e juntando coincidindo com coincidências de ordem poética de um assunto-manchete confronta-se com tópico parágrafo da coluna obsoleta”, apresenta Oiticica. A temporalidade das notícias era consumida pelo próprio jogo da montagem-jornal. Essa montagem era, portanto, *não narrativa*, não configurando nem poesia nem prosa: “contá-las e juntá-las e empacotá-las num grupo é como juntar o q já é bagaço na origem”<sup>365</sup>.

O exercício de esvaziar o conteúdo representativo desses recortes era entendido pelo artista como um tipo de “experimentalidade negativa”: “relato do vazio: o não do não”<sup>366</sup>. Afinal, ao se renovar-refrescar como escritor na obsolescência do texto diário do jornal, Salomão excluir-se-ia de escrever e produzir a própria obra, abrindo-se ao “não-condicionado como resultado”<sup>367</sup>. Com humor e sensibilidade, o próprio Oiticica dizia que as imagens agrupadas nas *Groovie Promotion* eram “pôster de pobre rico de poiesis”.<sup>368</sup>

De Nova Iorque, o artista pretendia dar “consequência” a esta obra em processo de Salomão. Ele conta que só descobriu o sentido poético desta obra após “Jack Smithear”, em uma performance em que Smith passava horas escolhendo imagens de seu acervo pessoal da revista *National Geographic*. É neste momento que anuncia o desejo de realizar um *filme*<sup>369</sup> com esses recortes. Em carta a Salomão, em abril 1971<sup>370</sup>, ele comenta essa vontade, já renunciando os conceitos de *quasi-cinema*, *nãonarração* e *momentos-frame*:

a sua, da groovie, é uma escolha poética: texto, assunto, sad-memory, etc., inclusive perversãozinha que adoro (jogador metendo a mão por baixo do short, pernas, etc.): o todo é como se fora uma obra, totalidade, e o é: penso em filmar uma a uma, vai ser a transformação dela, portanto sua de autoria também (não farei homenagem, mas co-autoria): a dosagem que você envia é exata, portanto a dosagem de duração da imagem de cada, deverá contar demais, pra não falar nos cortes; vamos ver

O conjunto de imagens acumuladas em seus *Repertórios* funcionava como um arquivo “mágico” de fios soltos às mais diversas e não programadas experimentações. Cada imagem

<sup>364</sup> AHO 0980.71

<sup>365</sup> AHO 0189.73-p21

<sup>366</sup> *idem*

<sup>367</sup> AHO 0189.73-p30

<sup>368</sup> AHO 0189.73-p19

<sup>369</sup> AHO 1153.71-p.2

<sup>370</sup> AHO 1111.71

não tinha um destino a priori, funcionava como uma abertura poética em cada proposição a que fosse convocada. Conforme sua descrição<sup>371</sup>, repertório:

é uma coleção de propostas para vários projetos: espetáculos, filmes, publicações, trilhas sonoras, desenvolvimento de outras propostas: exemplo: as fitas gravadas da sala NADA do PN16, onde os participantes falam no microfone, não tem uma designação única, mas serão estocadas para uso futuro: a compilação de ideias-sugestões para este uso, seria parte de um repertório: como ideias-células não submetidas a uma finalidade definida e formal – tudo isso também inclui a proposta propor propor, usada em experiências anteriores de eventos de participação-estrutura: as imagens aqui mostradas referem-se poeticamente a eventuais propostas contidas nos repertórios com relação a estes planos: não é minha intenção de explicá-los ou explicitamente defini-los: são imagens abertas meramente apresentadas, não diretamente concebidas como “representação” de algo ‘significante’, mas como imagens de repertório poeticamente-dadas.

Não havia limitações a seu *repertório*, estava aberto a qualquer tipo de material, não apenas imagens, mas também sons, textos, livros, e o que mais lhe chamasse atenção. O destino de cada material era imprevisível. Muitas das imagens de seu repertório seriam usadas em projetos planejados em *babylonests*. *Neyworkaises*, seu plano de livro, seria contemplado com muitas delas, afinal, nesta publicação, as imagens e os textos teriam a mesma importância. A fotografia de um homem jogando um arrastão de pesca no espaço, por exemplo, ligaria os blocos-seção *Bodywise* e *Mundo-Abrigo*<sup>372</sup>.

Uma foto de Augusto de Campos, publicada em seu livro “Equivocábulo”, era tida como repertório visual que dá partida ao penetrável PN16 NADA, no qual os participantes, em um “exercício de estrutura de não-espetáculo”, seriam convidados a falar livremente sobre a palavra “NADA” durante o percurso labiríntico. Ao descobrir esta palavra no enquadramento da parede de um prédio registrado na fotografia citada do poeta brasileiro, Oiticica percebe nessa imagem uma tensão fascinante entre o significado de NADA no dicionário e a expressão de seu “vazio significativo imagético”<sup>373</sup>. Isso impediria a redução dessa foto a uma mera ilustração do sentido de “NADA” e buscar novos significados para “nada” era o intuito de PN16.

O artista destaca incessantemente que as imagens compiladas em seu *repertório* estavam isentas de qualquer tentativa de interpretação, como destaca no manuscrito sobre *Subterranean Tropicália Projects* apresentado abaixo:

---

<sup>371</sup> AHO 0413.71-p2-3

<sup>372</sup> AHO 0189.73-p28

<sup>373</sup> AHO 0413.71-p1

repertory : collection of propositions for various projects : cell-ideas not submitted to definite formal ends : also propose to propose issue as in former experiments : 'presented' open-images , not a 'representation' of anything 'significant' : poetically given repertorial images.

MIGUEL RIO BRANCO

captions ↓

photos

- 1 project 1: model without cieling & upper level
- 2 project 1: model with cieling & upper level
- 3 repertory: babylonests, new york
- 4 repertory: subsisto : augusto de campos
- 5 repertory: northeast brazil : vergara
- 6 repertory: lamarca

SPT  
UNIV  
MEX

OBS : photos 1 and 2 should be credited to ~~MIGUEL RIO BRANCO~~

↓ includes caption box ← ad-text A ↓ (see special layout) to be printed in separate

Trecho de uma das páginas com inscrições sobre *Subterranean Tropicália Projects*, onde define a proposição de “repertory”. AHO 0270.71-p4

*Subterranean Tropicália Projects* é um audacioso programa concebido, a partir de 1971, pelo artista, em que pretendia desmitificar a noção de *Tropicália* a partir do *subterrâneo*. Diversos penetráveis, como PN16 NADA, integrariam o grande labirinto que pretendia construir no Central Park para este programa, prevendo inúmeras *auto-performances* para os participantes. Este programa contemplaria ainda um *bloco-seção* de sua *Newyorkaises*.

Como vimos no documento acima, ele seleciona inúmeras fotografias de seu “repertório de imagens poeticamente dadas” para esses projetos. Algumas vinham de recortes de jornal, como a imagem do guerrilheiro Carlos Lamarca morto; outras feitas pelo próprio artista, como as fotos do poema *Subsisto*, de Augusto de Campos; ou por seus amigos fotógrafos Miguel Rio Branco (clicadas em *babylonests*) e Carlos Vergara (stills de seu filme *Domingo por um fio*<sup>374</sup> rodado no nordeste do Brasil). Para ele, essa coleção de proposições imagéticas eram como “células-ideias não submetidas a fins definidos”<sup>375</sup>.

<sup>374</sup> AHO 1956.71

<sup>375</sup> AHO 0270.71-p4

No acervo do artista, encontramos ainda uma fotografia<sup>376</sup> de Carlos Vergara registrando Mário Montez travestido de Carmen Miranda no espetáculo “Vain Victory”, de Jackie Curtis, em 1971, em Nova Iorque, como parte do repertório de imagens. Encontramos também fotografias de Regina Vater<sup>377</sup> registrando o poema gráfico REI-NADA, de Augusto de Campos; de um dado tirada por ele próprio<sup>378</sup>; recortadas do *New York Times*<sup>379</sup>; e de Chacrinha<sup>380</sup>, que aparece colada em fundo vermelho, onde já apontava a vontade de fazer um pôster, entre inúmeras outras imagens.



Fotos encontradas nos arquivos de Oiticica com indicações no verso de que entrariam como repertório para o *Subterranean Tropicália*. PHO 0420.71 – a

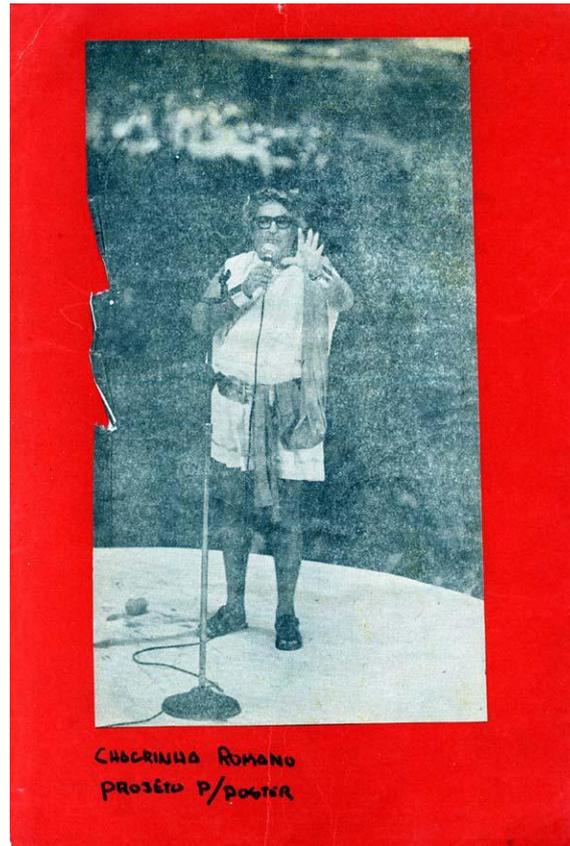
<sup>376</sup> AHO 0426.71-p 1

<sup>377</sup> AHO 0421.sd

<sup>378</sup> AHO 0422.73

<sup>379</sup> AHO 0431.72 e AHO 0432.74

<sup>380</sup> AHO 0433.sd



Layout de Pôster com colagem de recorte de jornal de foto do Chacrinha, em fundo vermelho, para projeto *CHACRINHA ROMANO*. AHO 0433.sd.

### **FOTO-PÔSTER-PROPOSIÇÃO**

Mantendo sua opção experimental de utilizar a fotografia como instrumento aberto em suas proposições, Oiticica edita, em 1972, uma série de 100 pôsteres na qual seu amigo, o ator paulista Luiz Fernando Guimarães (LFER), aparecia vestindo a *CAPA 23 P30 de Parangolé*, no Cais 42 de Nova Iorque. Ao realizar esta sessão de fotos, que chama pela primeira vez de *foto-acontecimento*<sup>381</sup>, o artista se encanta com a fotogenia de LFER e diz ser esta sua grande descoberta: “nunca vi nada mais sensual e lindo pra fotografar e filmar”, vibra.

O resultado das fotos impressiona também Rubens Gerchman, que produz o primeiro “pôster-package”<sup>382</sup> com uma delas. Preocupado com a qualidade da impressão de seus primeiros pôsteres feitos a partir de uma fotografia sua, Oiticica contrata o melhor estúdio de *silk-screen* da cidade, o Ludus, o mesmo utilizado por artistas de renome como Andy Warhol e Claes Oldenburg. Planejava vendê-los no Brasil através do galerista Luiz Buarque de Holanda. A imagem desse pôster é incorporada como um dos elementos do primeiro bloco de *Cosmococas*, *CC1 TRASHISCAPES*, em 1973.

<sup>381</sup> AHO 0092.78

<sup>382</sup> AHO 1292.72



À esquerda: tiras de negativos da sessão de fotos com Luis Fernando vestindo P30 CAPA23 no Pier 42 em Nova Iorque. AHO 1959.72-p1. À direita: pôster de Luis Fernando aparece como elemento em *CCI Trashiscapes*, sofrendo a interferência de rastros-coca e uma faca.<sup>383</sup>

Era a primeira vez que experimentava criar com esta capa, projetada em 1965 no Rio de Janeiro, mas só executada em 1971 em Nova Iorque. “A CAPA 23 é talvez a mais importante já feita; fiz mais 2 depois dela”<sup>384</sup>, conta. O artista refere-se a suas 24<sup>a</sup> e 25<sup>a</sup> capas-parangolé com as quais realiza novas séries de fotos com os *garotos de ouro de babylonests*, Jeff (vestindo CAPA 24 P31) e Romero Cavalcanti (vestindo CAPA 25 P32) no telhado do *loft 4*, em julho e novembro de 1972, respectivamente. Com uma das fotos de Romero, produz outro pôster, que desta vez pretendia vender dentro de uma caixa contendo ainda um

<sup>383</sup> Disponível em:

[http://www.artnet.com/galleries/artwork\\_detail.asp?G=&gid=652&cid=101632&which=&aid=23058&wid=424561888&source=exhibitions&rta=http://www.artnet.com](http://www.artnet.com/galleries/artwork_detail.asp?G=&gid=652&cid=101632&which=&aid=23058&wid=424561888&source=exhibitions&rta=http://www.artnet.com)

<sup>384</sup> AHO 1324.72

protótipo para a montagem dessa mesma capa incorporada por ele. Mas o custo de produção dessa proposta o faz modificar esses planos.

Em carta a Vergara<sup>385</sup>, em que divide a preocupação com a estrutura desta proposição, chega a pensar em transformar a foto de Romero em um “Pôster-muro” por sugestão de Silvano Santiago. Explica que neste formato não teria os problemas do avesso e da moldura ligados ao quadro, o qual separava arte-vida. Defende o pôster por entendê-lo como:

muro urbano: well: como quando se coloca pôster mesmo q dentro de casa não se esta colocando quadro: também não criar surplus na superfície limitada das peças (algo q fora margem p.ex.): adesão virtual do poster ao muro prescinde de ‘suporte’ : o q caracterizava o ‘suporte’ no quadro era justamente um tipo de estrutura que visava destacar o quadro como peça viva e reduzir a parede a background indiferenciado: o pôster faz-se trivial e perecível e torna o muro estrutura viva: rua:

Mas Oiticica queria mais que um pôster, aspirava a uma “PROPOSIÇÃO-jogo-pôster” de “estrutura montável como um jogo de armar”. Não encontrando solução economicamente viável, ele sugere a Vergara que invente uma proposição para armar esse jogo-peça de forma a lançá-lo ao “muro” mais facilmente. Apenas em 1974 a referida foto de Romero passa então a integrar seu primeiro *FOTO-RECORD*, intitulado *ROMÉTER éternel*<sup>386</sup>, em que apareceria impressa em cartões de *19 x 24,4 cm* com poema-texto e referências do outro lado, editados em número limitado e assinados pelo artista. Por terem sido produzidos a exatos cinco anos da *Whitechapel Experience*, Oiticica transforma esses cartões em uma homenagem a Guy Brett. Cada um dos 120 exemplares produzidos foi manualmente montado numa máquina a seco, em cartão feito 100% de fibra de algodão e com os dois lados impressos em papel fotográfico: “o q significa q a qualidade do mesmo não afetará a constituição química das fotos (...) saiu mais caro mas valerá a pena”<sup>387</sup>, contenta-se, demonstrando seu conhecimento sobre as propriedades da fotografia.

Em carta enviada a Waly Salomão para ser publicada na revista *POLÉM*, na qual divulga esta série de cartões e inclui a citada foto, ele explica que esta imagem não constituía uma obra, mas era *instrumento-foto*<sup>388</sup>:

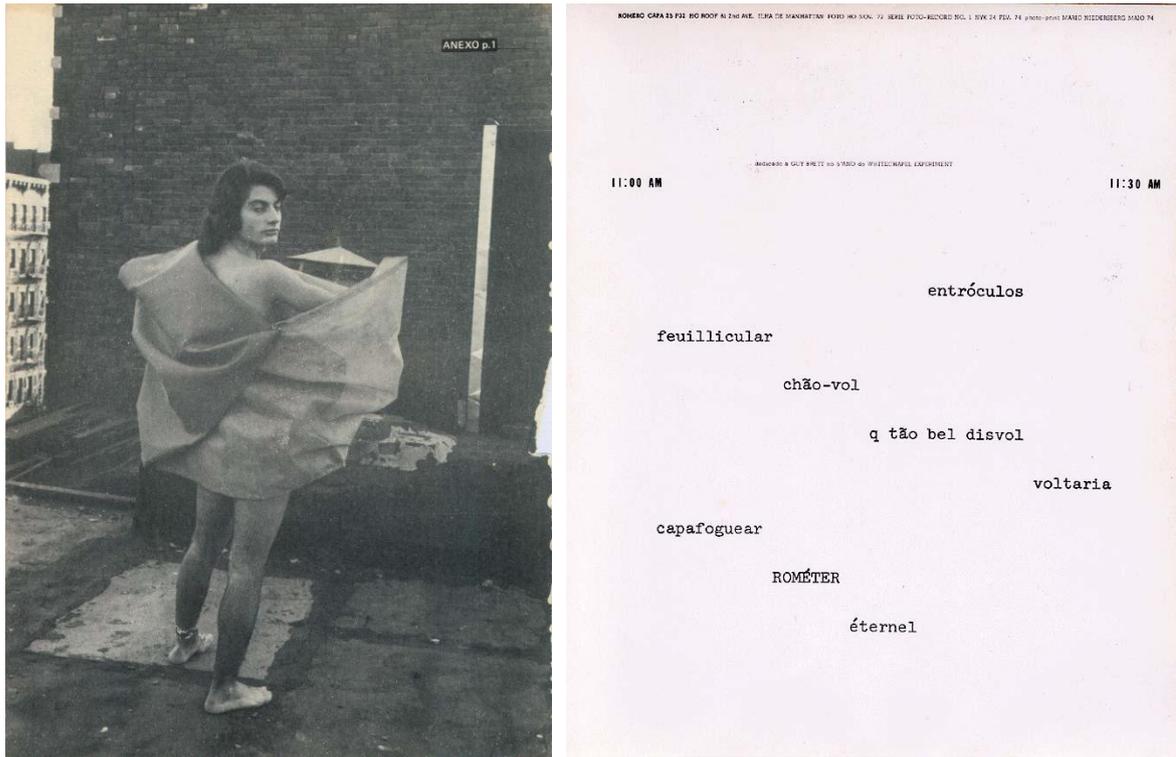
Envio a foto ROMERO-CAPA não porque seja obra mas porque é **foto-situante** dum tempo meu/ROMERO q se refaz na colocação da foto como **instrumento-foto**: está sendo feita em cartões: pra vender ou sei lá q porra!: será q alguém vai comprar?: ao menos os q o fizerem mostraram bom gosto e tesão: será q EU-ATOR e FOTO-FOTO e ROMER-ELE e o ROÇAR DO VESTIR NA CAPA chuchulhante de carícias de importância romana e brotar feminino não serão suficientes pra dar tesão pro pessoal?: tesão consumitiva!: please não me levem a mal!: não quero dizer q se devam masturbar por ela: apenas comprar pra molhar nossas mãozinhas! - : como você vê to mais putu q nunca: the more the better! (**grifo nosso**)

<sup>385</sup> AHO 1067.73

<sup>386</sup> AHO 0234.74

<sup>387</sup> AHO 0236.74

<sup>388</sup> AHO 0896.74-p 12 – Esta carta foi publicada em periódico *Polém*, setembro/outubro, volume 1, nº 1. Rio de Janeiro: Editora Lidor, 1974



À esquerda: Foto de Romero vestindo parangolé CAPA 25 P32 publicada na revista *Pólem* para divulgar a imagem que estaria em seu FOTO RECORD n°1. AHO 0896.74. À direita: layout do texto-poema que figuraria no verso da imagem, produzido em 24 de fevereiro de 1974.

“Publiquei pra fazer propaganda e ver se inflama”<sup>389</sup>, provoca, justificando o tom impresso no texto publicado em *Polém* na edição de setembro do mesmo ano. Para ele, era necessário explicar aos possíveis compradores que não se tratava de um trabalho de “fotografia artística”, mas de uma proposição experimental, onde a fotografia era usada como instrumento tão importante quanto o poema e as infinitas relações entre ambos.

Essa diferença é destacada a todo tempo em carta enviada por Oiticica ao galerista Luis Buarque de Hollanda, quando propõe a comercialização de seus Foto-records: “s sofisticamento de algo q não é “documentação de obra” mas foto-evento no qual o q aparece de gente e de props são props e gente vice-versados em ambivalências: não há modelo mas feitor-elemento do todo (nesse caso da 1ª da série é ROMERO: não-modelo não-star: in-corporado autor: fascinador”<sup>390</sup>

Meses depois, ao retornar a Oiticica com uma negativa sobre a proposta, Luis Buarque alerta ao artista que sua proposta parecia ousada demais e dificilmente seria compreendida pelo “convencional e careta” mercado de arte brasileiro. “Seria praticamente impossível vendê-las, salvo a um preço vil”, escreve o galerista, elucidando que “os compradores normais não entendem que se deva pagar por uma foto uma quantia razoável; já os que sacam, com muito poucas exceções, não tem grana pra comprar”<sup>391</sup>.

<sup>389</sup> AHO 1393.74-p2

<sup>390</sup> AHO 1390.74

<sup>391</sup> AHO 1439.74

Por essa resposta, percebe que Luis Buarque não havia compreendido sua proposição. Na década de 1970, a fotografia de arte ainda era pouco valorizada no mercado, considerada antes um produto de fácil reprodutibilidade do que uma obra de arte com qualidades estéticas. Mas é justamente dessa pureza da fotografia como categoria, a qual ainda nem havia conquistado o mercado ou a academia, que Oiticica fazia questão de manter distância. O artista responde<sup>392</sup> a Luis dizendo que “não são “fotos” q seriam vendidas mas uma peça com edição limitada q inclui a foto e o texto, a embalagem e o porque da produção em série e limitada etc.”. Demonstrando-se frustrado com a consideração de seu programa experimental como algo “menor” ou “incompreendido”, escreve<sup>393</sup>:

creio q o ponto principal de discórdia é mesmo de origem estética: o de q eu sou pintor ou ex-pintor e o q veio de experimental um acidente: não-transável: ou só transável o q veio antes: I hope not pois contraria não só meus esforços como tudo o mais no sentido de abrir esse experimental nesse sentido

### **Parangolé-Síntese**

Tendo participado das diversas proposições que envolviam as novas capas criadas por Oiticica em Nova Iorque, Romero é considerado por ele a “nova superestrela dos PARANGOLÉ”. Mas longe de almejar se transformar em imagem-star estagnada com um mito hollywoodiano, Romero faria “paródia do astro sério”. Em monólogo escrito pelo próprio Oiticica, Romero diria<sup>394</sup>:

acabou-se a banalidade da imagem: eu não sou imagem criada para exibir CAPAS, mas introdutor do prazer de vestir essas CAPAS maneiras, dessa maneira, sem grilo – (...) eu sou o propulsor mas nunca o fim (...) não é mito-PARANGOLÉ mas concreção de atos não atozes: sou eu q visto não pra ser visto mas pra q vocês vistam: daqui do telhado do 81 ou do pé do edifício mais alto do mundo onde sopram ventos (...) não importa se eu ou LUIS FERNANDO estejamos vestindo CAPAS sozinhos, porque na verdade as coisas não começam nem acabam aqui: são o ceme e o creme – (...) eu estou no telhado como paródia de BATMAN sem ROBIN, como não-teatro

Em Nova Iorque, o parangolé entra em uma nova fase da produção do artista em questão, anunciada como “PARANGOLÉ-SÍNTESE”. Ele buscava desmitificar as propostas lançadas em 1964 a partir das “CAPAS d’agora”, ainda mais abertas e sem as preocupações anteriores com “significações corporais”. Em suas palavras, “a retomada e tentativa de síntese do PARANGOLÉ nada mais é do que uma tentativa de descoberta e não re da CAPAS no q tem de importante: o q foi feito nada é diante do q é proposto: nada é limitado no tempo: mas simultâneo”<sup>395</sup>.

---

<sup>392</sup> AHO 1407.74-p 1

<sup>393</sup> AHO 1407.74-p 1

<sup>394</sup> AHO 0394.73

<sup>395</sup> *idem*

Ele queria experimentar o *parangolé-síntese* num contexto anônimo de rua, e não mais dentro de exposições de arte.<sup>396</sup> Nesse período, propõe “projetos circunstanciais de situações ambientais-grupais-de rua sem buscar ‘significados situacionais’” que se concretizam em performances públicas com suas novas capas dentro do metrô de Nova Iorque. Muitas delas aconteceram sem a presença do artista, tendo Romero como propositor. Todas essas situações circunstanciais eram registradas em filmes e fotografias por Oiticica e seus amigos presentes. “A razão de criar capas novas quero que esteja ligada a motivos de experimentação com o público eventual de rua, como desde a origem, como se agora essas premissas encontrassem seu destino”<sup>397</sup>, conclui.

O *Parangolé-síntese*, que só teria sentido na concreção do vestir a capa, questionaria, portanto, o conceito de *performance*, problematizando a relação do espectador com o mundo do espetáculo: “transformar-se ou ser consumido pelo contemplar: ser performer por iniciativa ou compelido a sê-lo: criar o circo ou ser objeto-espectador”<sup>398</sup> instiga Oiticica, para quem “perform não deve mais ser preform”<sup>399</sup>. A dança que passa a interessá-lo em Nova Iorque era a dança do rock, que implode a imobilidade da plateia, e, diferente do samba, não prescindia de iniciação, potencializando a “liberação inventiva das capacidades de *play*”, assim como seu *PARANGOPLAY*.



Fotos da manifestação com CAPA-Parangolé no metrô de Nova Iorque em 13 de janeiro de 1973. AHO 2010.73.

E se *Parangolé-síntese* só tinha sentido como concreção, as fotos que registram as performances realizadas no metrô, assim como as feitas com Romero, Jeff e LFER vestindo a capa, não se prestavam a representar ou servir como modelo para a relação participador-parangolé. Conforme deseja: “esse trabalho q não se reduz a fotografar e modelar mas numa IN-CORPORAÇÃO mútua algo novo seja considerado”<sup>400</sup>. Cada sessão de foto era como um

<sup>396</sup> AHO 1132.73

<sup>397</sup> AHO 1139.73

<sup>398</sup> AHO 0201.72-p4

<sup>399</sup> *idem*

<sup>400</sup> AHO 1393.74-p2

acontecimento, por isso ele nomeia as fotos tiradas com os *garotos de ouro de babylonests* de *foto-event* ou *foto-acontecimento*<sup>401</sup>. A relação entre fotógrafo e fotografado não reproduzia a tradicional relação diretor-modelo. Entre ambos deveria haver um jogo de incorporação mútua. Oiticica é especialmente bem sucedido, nesse sentido, nas sessões realizadas com Romero, a ponto de concluir que as fronteiras entre ambos estavam encerradas:

as fotos novas q fizemos antes dele ir são geniais: ele é gênio: foto-ELE são sempre transfiguração-momento: o q ele tem de infantil ao natural aparece outro: flashes de herói mitificado: romano/egípcio: o q é legal é q não há narcisismo algum: algo maior: a perfeição incomparável do rosto dele é vertical: não depende de charme: nem sei como explicar tudo o q cabe nelas!: por isso cheguei a conclusão de q EU sou ELE<sup>402</sup>

### **Romero-foto: corpo-mídia: a imagem que não representa**

Nosso artista explora a beleza inaproveitada da “nova superestrela dos PARANGOLÉ” em muitas outras sessões fotográficas, nas quais fazia planos para pôsteres. Mas como ele mesmo já alertará: “o pôster não é portanto só pôster mas parte fundamental da PROPOSIÇÃO”<sup>403</sup> que inaugura uma nova ordem do parangolé. Após ganhar uma pele de jiboia do amigo Neville D’Almeida para incluir em seu repertório, decide realizar uma sessão fotográfica a envolvendo no corpo nu de Romero. Inúmeras descobertas surgem a partir desse acontecimento.

A sessão de fotos ou *foto-event* se realizou depois da meia-noite do dia 05 de novembro de 1973 e, além de Oiticica e Romero, contou com a presença dos amigos Franco Pace-Palitti, responsável pela luz, e de Leandro Katz, que registrou os bastidores. Seduzido pelas superstições que alertam para as situações inesperadas ao entrar em contato com o couro do réptil, recorre a um objeto de proteção para fazer as fotos. “Well a sessão foi louca e ainda bem q eu usava uma “guia” q NEVILLE me deu: tudo de sinistro aconteceu na semana subsequente: o FRANCO q fazia a luz enfiou os dois braços pelo vidro de uma janela: ROMERO teve um colapso: etc.: é q cobra é cobra: voilá!”, relata o artista que chega a considerar o “pôster-sugesta-PROPOSIÇÃO” produzido com a foto como “diabólico”<sup>404</sup>.

Ele conta também que, antes de começar a clicar, levou meia hora experimentando formas de vestir-aderir a pele-faixa com adesivo ao corpo de Romero, e no decorrer da *sessão-event* o amigo foi se soltando e realizando torções inesperadas. “nunca imaginara q pudesse ter sido tão incrível O ENROSCAMENTO DA PELE-CAPA vinha da perna direita

<sup>401</sup> AHO 0236.74

<sup>402</sup> AHO 1393.74-p2

<sup>403</sup> AHO 1070.73

<sup>404</sup> AHO 1968.73

cobrimo o pau enroscando pelas costas acima da bunda (q ficava de fora) e passando pelo peito direito até o ombro esquerdo: incrível!”<sup>405</sup>, descreve entusiasmado a Carlos Vergara. Nesta situação, os movimentos improvisados de Romero instauram a invenção do "corpo-performance".

Relatando o incômodo do jovem no começo da sessão, por estar com as nádegas à mostra, o artista diz o ter encorajado questionando “se ALEXANDRE O GRANDE andava de bunda de fora porque não você?”. Afinal, para ele, esta experiência eliminava a concepção de nudez como “ausência de vestimenta” para propô-la como “ausência de proteção”. O artista percebe que nestas fotos o que estava nu passa a estar tão vestido quanto o que estava vestido passa a estar nu. Segundo ele, a “bunda de fora” não consegue quebrar a unidade do “enroscamento-vestir”. Romero-corpo e pele-cobra, ao mesmo tempo que surgem fragmentados na imagem, mantém sua integridade. Ele comenta<sup>406</sup> a descoberta dessa ambivalência:

o enroscamento q improvisei no corpo de ROMERO acaba no ombro de tal modo q na foto a cabeça dele é a cabeça da cobra: a pele-cobra (verde e brilhante) q enrosca no corpo fragmenta-o visualmente de modo que se sente a continuidade da pele-cobra e o q aparece do corpo como partes quebradas: as pernas ficam com uma animalidade q nada tem a ver com a cara q aparece no mais alto grau de racionalidade (o homem racional) e romana (dei o nome JUST LIKE A ROMAN ao pôster): ROMERO não é o q está ali: é mais infantil: houve como q uma transfiguração: luzes sombras: e o q está ‘vestido’ em oposição ao q está ‘despido’ não estabelece essa relação nem sugere nudez: como se vestir-despir estivessem num limite em q se tomam ambivalentes

Impressionado com esta imagem híbrida homem-cobra, o artista considera ter atingido a experiência-limite de seus parangolés desde a proposição de sua primeira capa em 1964, pois agora utiliza o mínimo de material para vestir-despir o máximo de corpo nu, embaralhando as funções dessas ações. A pele-cobra é apropriada tornando-se o 35ª parangolé e, a partir das fotos realizadas, dá início à proposição de CAPA-CLOTHING I ou CAPA-ROUPA I<sup>407</sup>. Conforme enfatizava, seu P35 só tinha sentido como experiência e jamais a faixa-pele poderia ser vendida como “obra” acabada. Podemos enumerar que, além dos novos problemas do *parangolé-síntese*, todo o processo que leva à realização de pôster-foto-PROPOSIÇÃO convoca ainda outras questões que o incomodavam, como as já discutidas relações entre espectador-participador-performer; a insuficiência da “imagem”; a “interpretação” como modo estrutural e a representação.

---

<sup>405</sup> AHO 1071.73

<sup>406</sup> AHO 1968.73

<sup>407</sup> AHO 1968.73



Foto-event Romero vestindo pele de cobra. Foto: Hélio Oiticica. AHO 2129/73

Diferente de seus *FOTO-RECORD*, agora, além da fotografia, seus pôsteres seriam contemplados com texto poético preso em superfície transparente e flexível e *instruções para performance* impressas no verso. Duas proposições seriam apresentadas aos participantes que adquirissem o pôster de “JUST LIKE A ROMAN”: em A é sugerido que se mate uma cobra e se curta a pele, improvisando maneiras de vestir e despir com o próprio corpo; já em B é sugerido o uso de uma cobra viva para o *play*. “Mas o q é a proposição? Se não: propor a iniciativa de experimentar pelo vestir da pele-cobra esse limite do vestir-despir como elemento novo bem diferente da manipulação da CAPA no/com o CORPO etc”<sup>408</sup>, acredita Oiticica, para quem o *novo* não poderia, portanto, ser revelado pela imagem apresentada no pôster.

Por meio das imagens produzidas nesta situação, questiona novamente as fronteiras entre cinema e fotografia. “Limite do cinemático-estático”, escreve em poema anexado ao *foto-pôster* de Romero referindo-se à ambiguidade gerada pela fragmentação do corpo enroscado que atinge uma virtualidade quase cinemática. Entretanto, para o pôster, escolhe apenas uma imagem, “foto q tinha na mente se bem q pensara e sabia q iria bater muitas”, demonstrando que nesse caso “não havia intenção de sequenciar *momentos-frame* como nas (fotos) de CC”. Assim como faz do cinema instrumento do experimental, a razão das fotos aqui também é “instrumental”. Ele explica<sup>409</sup> que em seu foto-pôster-proposição a foto:

é elemento unitário (completa nela mesma) e ao mesmo tempo parte de uma PROPOSIÇÃO: isso q torna instrumento porque não a submete a um fim nela mesma: ela não ilustra um “modo de vestir a pele-cobra” porque a PROPOSIÇÃO q a usa como elemento possui uma natureza tal q abre ao participador a iniciativa de jogar abertamente com o q é proposto e por isso a foto não deve ser “modelo” para algo (...) ou foto polida “artística”

O artista deixa claro a todo o momento que a imagem congelada de Romero captava uma *situação-event* e não servia de modelo para ser mimetizado pelo público. A foto apenas apresentava uma situação fechada e já realizada que estimulava a experimentação das novas proposições. “A foto não é para q seja usada como ilustração-modelo da coisa mas um instrumento de algo q está realizado”<sup>410</sup>, esclarece. A fotografia apresentada era, portanto, um dos elementos presentes na proposição, tanto quanto o poema, a pele e a embalagem, entre os quais não havia hierarquia. “A instrumentalidade a ela (fotografia) atribuída a livra da redução à imagem”, afirma, confirmando a insuficiência da imagem e a negação da representação.

---

<sup>408</sup> AHO 1070.73

<sup>409</sup> AHO 1070.73

<sup>410</sup> AHO 1968.73

text-blocks to be printed on the BACK SIDE of the PHOTO-POSTER

foto HÉLIO OITICICA  
luzes FRANCO PACE-PALLITI

R O M E R O na

pele-cobra

sugesta

de NEVILLE D'ALMEIDA

proposta de

CAPA CLOTHING 1

PARANGOLÉ

de HÉLIO OITICICA

em NEW YORK

a 4 de nov. de 73

J U S T

L I K E

A

R O M A N

PROPOSIÇÃO:

- A) q quem tiver afim mate uma cobra e tire-curta a pele e vista-enrosque-a livre e inventivamente sem tomar foto-ROMERO como modelo
- B) q quem tiver afim pegue uma cobra viva e brinque-enrosque-a no corpo vestindo e desvestindo o réptil q terá obviamente seus próprios movimentos: inventar ~~CORPO-PERFORMANCE~~-COBRA-ROUPA no durar da experiencia

Especificações de textos a serem impressos para acompanhar a PHOTO-POSTER de Romero na pele-cobra apresentando as proposições A e B ao *participador*. AHO 0168.73.

J U S T  
 L I K E  
                   A  
 R O M A N

nu q veste  
 pele despe

shield

veste-despe

child born of children

SHELTER

limite

do cinemático-estático

vigília com

RIMBAUD

just just

quase-palpável

assomo do assombro

CAMPOS

escombros do temporalizado

Seus primeiros *pôsteres-foto-proposição* teriam edição limitada, com exemplares assinados e numerados, e seriam realizados com investimento próprio e de Neville. Mas sem conseguir essa verba, Oiticica convida seu irmão Cláudio para investir no *POSTER-FOTO EVENT-ROMERO-SNAKE SKIN*, que ressurgia em julho de 1974 como “PARANGODEZ 64/74”, edição comemorativa aos dez anos da invenção do Parangolé e da morte do pai, em 26 de julho, dia de seu aniversário de 37 anos<sup>411</sup>. Mas, assim como seus *foto-records*, esta proposta não se concretiza por não conseguir espaço para comercialização no mercado de arte brasileiro.

O pôster de *Just like a Roman* termina por ambientar *Hendrixst*, o novo *loft* para onde se muda em dezembro de 1974, em Nova Iorque. “ROMERO ROMANO teus pôsters tão por aqui: na salinha filtrando luz verde da janela e no teto qual afresco de RAFAEL!: dou um grito cada vez q entro na casa! → Q BELEZA!: NINGUÉM JAMAIS PODERÁ SUPERAR TAL BELEZA → SUPREMA FINURA! → GLÓRIA TOTAL!”<sup>412</sup>, escreve ao amigo, que volta ao Brasil em maio do mesmo ano. Encantando com a plasticidade e beleza de Romero – que “aos 21 é tão peso pesado quanto eu nos meus 37” - reveladas durante as *sessões-event*, planeja seu *OPUS 2 Romero-Romano*. Nesta gravação experimental, lia *lyrics*-poema ao somplágio de “Just like a Woman” de Bob Dylan e “Sister Morphine” dos Rolling Stones.<sup>413</sup>

Com Romero, Oiticica ainda realiza sessões de fotos vestindo uma fantasia do bloco carnavalesco carioca “Cacique de Ramos” (Capa Clothing 3 Cacique); usando uma faixa de cetim verde-jiboia (Clothing Cape nº5 SNAKE SATIN HEAD BAND) amarrada na cabeça<sup>414</sup>, de onde seleciona foto para o protótipo de seu primeiro pôster a cor, *COLORECORD nº 1*<sup>415</sup>, e as já conhecidas fotos realizadas para a *nãonarração Neyrótika*, além de inúmeras outras realizadas no *loft 4*.

De forma geral, podemos concluir que ao usar a fotografia como instrumento para realização de fotos-pôster-proposição, produz uma imagem que não representa. Para o artista, Romero, ao transfigurar-se, assumindo ares de herói trágico romano, era tão criador das fotografias quanto ele. Romero, portanto, não pode ser reduzido a ator que interpreta o papel de um “romano” ou desempenha a função de modelo fotográfico. Ele se abre ao imprevisto ao in-corporar capa-foto-situação e não permite classificações.

---

<sup>411</sup> AHO 0193.74

<sup>412</sup> AHO 0402.75

<sup>413</sup> AHO 1069.73

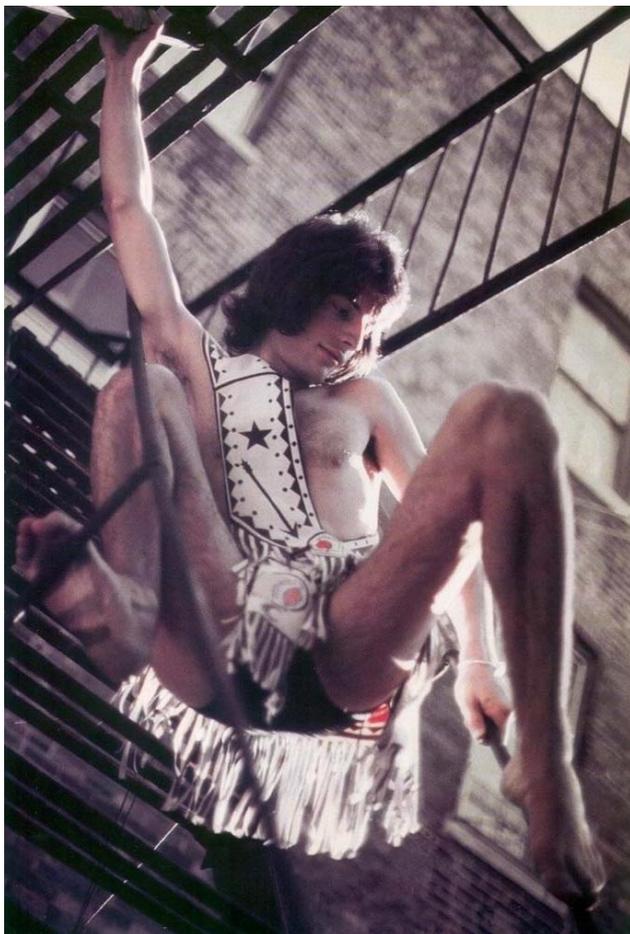
<sup>414</sup> AHO 0318.73

<sup>415</sup> AHO 0236.74

A imagem do jovem nessas fotos é sempre insuficiente porque é aberta e não traz significações anteriores. Assim como nas inúmeras outras situações *foto-eventualizadas* por Oiticica, seja com Romero ou outro de seus amigos, o que está em jogo é a transformação do corpo-performance em mídia. O corpo-mídia que emerge nas fotos-Romero não se limita a *estereótipo-performance*, mas faz “paródia do astro sério”. Não à toa, as fotos de Romero vestindo as capas-parangolé seriam incluídas no bloco *Bodywise* de *Newyorkaises*. Como veículo aberto, Romero-corpo é pós-drama. Seguindo a opção experimental valorizada em toda sua trajetória, assim como “Helena inventa Angela Maria<sup>416</sup>” e “Norma inventa La Benguel”, em cada sessão-*event-invenção* Romero-mídia inventa algo NOVO.

---

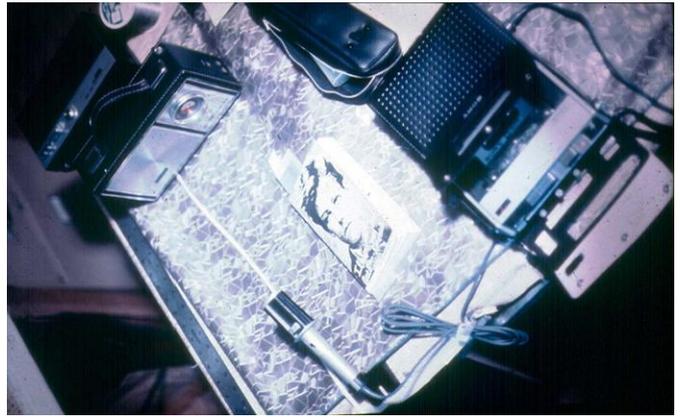
<sup>416</sup> Ao propor o *quasi-cinema* “Helena inventa Angela Maria” com Helena Lustosa, em 1975, Oiticica escreve texto sobre a proposição onde cunha o termo “HELENA SUPERMIDIA”. AHO 1542.75



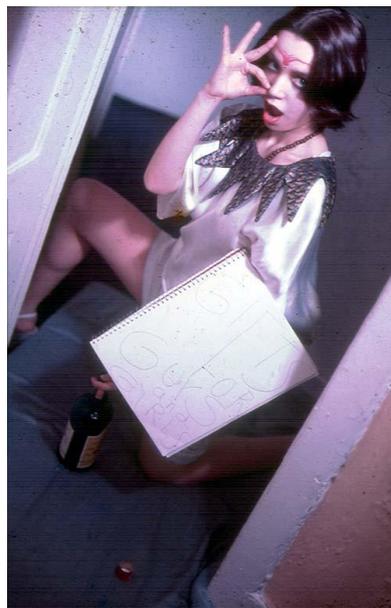
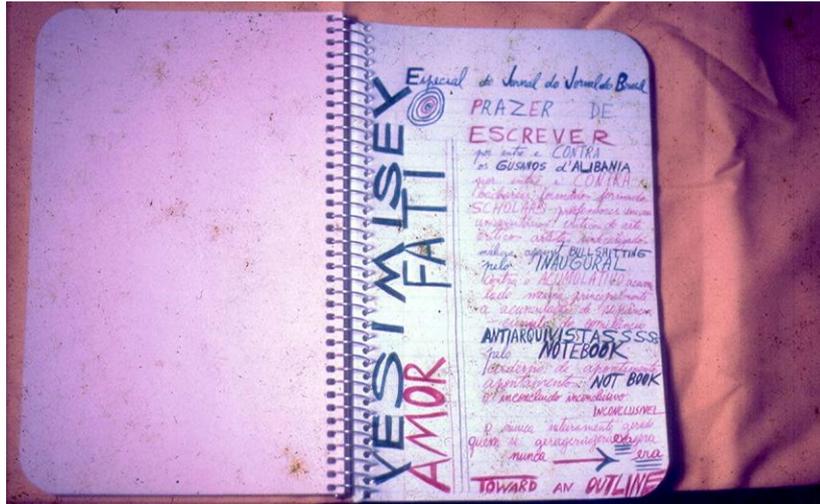
Ro mero-corpo-mí d ia clicado em diferentes proposições de Hélio Oiticica.  
AHO 2384.98. AHO 0395.73. AHO 2131.74.



Imagens do conjunto de 42 slides dedicado a Haroldo de Campos, identificado como “Topazion-flor”.  
AHO 2275.75



Imagens do conjunto de 12 slides identificado como “Arthur Rimbaud”. AHO 2185.75



Imagens do conjunto de 37 slides identificado como "Hendrixsts". AHO 2297.75

## CONSEQUÊNCIAS

HELIO OITICICA

FILMOGRAFIA (?)

- 1972 - AGRIPINA É ROMA-MANHATTAN - New York  
Super 8 não terminado: material feito a ser utilizado como parte de programa futuro
- 1973 - NEYRÓTIKA - New York  
nãonarração montada em NEW YORK abril/maio 73: 80 slides com marcação de tempo e trilha sonora: inacabado!
- 1973 - COSMOCOCA-programa in progress - New York  
constituído de BLOCO-EXPERIÊNCIAS com a designação CC de CC1 a CC5 com NEVILLE DALMEIDA a partir de 13 de março de 73 inaugurando o conceito-designação de quase-cinema  
CC6 com THOMAS VALENTIN  
CC8 sozinho  
são BLOCOS constituídos de slides-trilha sonora-INSTRUÇÕES: essas INSTRUÇÕES são especiais em cada caso exigindo a construção de ambientação-ocasião próprios
- 1975 - HELENA INVENTA ÂNGELA MARIA - New York  
5 BLOCOS-SEÇÕES a serem tomados do mesmo modo q COSMOCOCA e NEYRÓTIKA como experiências de quase-cinema: suas INSTRUÇÕES variam conforme a situação pedida: quanto à trilha sonora também: há maquete feita do ambiente-PENTÁGONO feito como protótipo para sua apresentação: programação nova e especial a ser feita para cada apresentação

“FILMOGRAFIA (?)” de Hélio Oiticica por ele mesmo, em dia 25 de janeiro de 1980<sup>417</sup>

<sup>417</sup> AHO 0163.80

O documento acima, apresentando a “FILMOGRAFIA (?)” de Hélio Oiticica, foi enviado por ele em carta<sup>418</sup> a Antonio Dias, no dia 25 de janeiro de 1980<sup>419</sup>. A interrogação presente no título revela que, dois meses antes de sua morte, ele não considerava natural nomear, sem antes questionar, "Agripina é Roma-Manhattan" (“não terminado”); "Neyrótica" (“inacabado!”); "Cosmococa - programa in progress" e "Helena inventa Ângela Maria" como sendo filmes. Destas proposições listadas, apenas *Agripina é Roma-Manhattan* foi realizada em película super 8, sendo as outras construídas apenas com *slides*, entre outros elementos. Em comum, nenhuma foi exibida em público.

Ao longo da presente dissertação, demonstramos que tal imprecisão do lugar ocupado por essas experiências entre os campos da arte, do cinema e da fotografia o levou a inventar termos e conceitos próprios para tratar seus “filmes(?)”. “Queriam a minha filmografia(???) e aí resolvi explicar o q tenho como quase-cinema e mandei fazer duplicatas de alguns dos still-componentes de HELENA INVENTA ÂNGELA MARIA”<sup>420</sup>, conta Oiticica, que ainda anexou à carta a Dias a fotocópia de um documento sobre *Neyrótika* “para esclarecer mais a coisa” (ou seja, conceituar *nãonarração*) e um excerto sobre a descoberta de *quasi-cinema*<sup>421</sup>. Desta forma, para apresentar sua *filmografia(?)*, ele teria antes a necessidade de esclarecer sua maneira particular de pensar um filme.

Para pesquisar qual o “cinema” que interessou a Oiticica, fez-se necessário investigar conceitualmente suas proposições nesse campo. Mas como o próprio não cansava de alertar, não era uma artista conceitual. Isso nos levou a estudar também sua trajetória pessoal que a todo tempo anulava barreiras entre arte e vida.

Investigando “Londres como situação” vivenciada por ele em 1969, descobrimos não apenas o plano para sua primeira experiência-cinema *Nitrobenzol & Black Linoleum*, mas também seu primeiro contato com o cinema *underground* e com o corpo eletrificado nos grandes festivais de rock, assim como a intensificação de uma escrita cada vez mais poética e menos linear. Confirmamos nossa primeira hipótese de que o conceito de *nãonarração* formulado explicitamente por ele apenas quatro anos depois em Nova Iorque, já era um desejo presente em seu primeiro projeto de filme. Nesse primeiro impulso de propor uma

<sup>418</sup> AHO 0163.80

<sup>419</sup> Este documento foi entregue para publicação em catálogo de um evento que começaria em maio, em Milão, e teria participação de Oiticica. No entanto, não constam outros documentos que identifiquem que evento seria esse. Oiticica cita que para este “evento”, teria que “q fazer duplicatas (3 de cada slide!) e fazer o projeto do ambiente-PENTÁ GONO q foi bolado para a coisa”, referindo-se à *Helena Inventa Ângela Maria*”.

AHO 1522.80

<sup>420</sup> AHO 1522.80

<sup>421</sup> Estes documentos citados por Oiticica não constam no acervo junto ao documento original com a referida carta.

“linguagem”, Oiticica deixou claro qual cinema ele recusaria por toda a sua trajetória. Este, entendido aqui como *Forma Cinema*, está ligado à indústria do entretenimento que naturaliza uma configuração padrão supostamente estável e imutável ao cinema.

O ano de 1970, vivido no Brasil, foi indispensável para sua aproximação com o cinema experimental. Quando saiu do país, em 1968, a “seriedade” do engajado Cinema Novo de Glauber Rocha era anunciada como a grande promessa estética. Mas em sua volta, encontra na cena carioca a potência do “cinema curtido” e acessível do super 8 com quem decide se filiar, iniciando suas primeiras experiências por trás das câmeras.

É logo depois, ao longo dos oito anos em que habita a “Manhattan Brutalista”, que concretiza sua crítica ao “áudio-visual” e ao cinema como espetáculo. Para tanto, adiciona uma camada conceitual às inúmeras proposições investigadas nesta dissertação, seja em roteiros não elaborados, filmagens em super 8, séries de *slides* com trilha sonora e instruções ou projetos de pôsteres com fotografias. Faz contato produtivo com a “barra pesada” do *underground*, entre drogas, homossexualismo, cinema, espetáculos de rock, e todo tipo de transgressão, e a leitura incessante de autores, como Marshall McLuhan, Guy Debord, John Cage, Arthur Rimbaud, Sousândrade e Haroldo de Campos. É quando o artista ‘descobre’ a *nãonarração* e os *momentos-frame*. Ao investigar esses conceitos, pudemos distinguir qual cinema nega e qual afirma.

Ao longo da presente dissertação, o título “Hélio Oiticica e o não cinema” se mostrou coerente com as escolhas éticas e estéticas do artista em sua trajetória. É importante delinear que a *negação* aqui é entendida pelo artista como estratégia fundamental para identificar-banir as forças conservadoras que impedem o fluxo da vida, estabelecendo padrões, valores e narrações. A negação para ele é afirmativa, pois investe na construção e a reconstrução de valores em fluxo contínuo. O desejo de negar a *forma cinema* vem da necessidade de seu programa experimental que lança novas possibilidades ao cinema como instrumento. É contra a instituição de um padrão cinematográfico narrativo absoluto que funda seu *quasi-cinema*.

Negar qual cinema? Oiticica diz **NÃO**:

- à indústria do espetáculo;
- à *forma cinema* em sua configuração naturalizada, onde a arquitetura da sala de exibição fixa os espectadores em uma posição contemplativa;
- às poltronas das salas de cinema;
- à “arte dramática” das estrelas de Hollywood, capturadas como mitos, que interpretam (sempre os mesmos) papéis;

- ao roteiro fechado que define personagens fechados em estereótipos;
- aos filmes preocupados em transmitir uma mensagem;
- à supremacia da imagem exposta em “alta definição” na grande e solitária tela de exibição;
- ao conceito de “cinema verdade”;
- à projeção de imagens fotograficamente belas;
- às narrativas clássicas de nítido respaldo literário, preocupadas em contar histórias com início, meio e fim que exigem atenção do público;
- às técnicas de montagem com truques de superposição de imagens;
- à lógica da sequência linear;
- ao discurso moderno que naturalizou a arte dividida em categorias;
- ao cinema como categoria de arte ou como evento de lazer repressivo - usado para tornar o trabalho mais suportável;
- ao cinema comercial das grandes bilheterias;
- ao tempo cronológico linear e disciplinar que determina a duração da situação-cinema;
- à seriedade de produções carregadas de ‘problemas transcendentais e profundos’ ou de ‘obrigações para com destinos culturais’;
- à produção de obras acabadas;
- ao texto descritivo;
- ao uso de diálogos convencionais e explicativos;
- à trilha sonora que sublinha o sentido das imagens;
- ao ‘audiovisual’ como estrutura fechada e previsível de ilustração da vida;
- a ilusão de movimento do cinema clássico.

Investir em qual linguagem? Oitica diz **SIM:**

- ao “espetáculo não espetacular”;
- ao subterrâneo da cultura *underground*;
- ao corpo eletrificado pelo *rock* e fragmentado pela *televisão*, que abole a necessidade de interpretações;
- à desconstrução da *forma cinema*, reconfigurando a sala de projeção, a disposição da tela e o lugar do público;
- ao embaralhamento dos “roles” plateia-palco e espetáculo-espectador;
- ao exercício do “lazer não-repressivo” que permite ao *participador* vivenciar uma relação de tempo dilatado não linear;
- ao sentido de não-fluir não-narrativo dos *slides* tratados como *momentos-frame*;

- ao cinema sem drama, livre de qualquer exigência narrativa;
- aos filmes “curtidos” sem pretensões acadêmicas ou artísticas;
- ao prazer do “cinemar”;
- à presença do *participador* na atualização da obra;
- às instruções como condição de possibilidade para a participação do público;
- à *in-corporação*;
- ao *jogo-play* que abre a experiência-cinema ao indeterminado;
- ao caráter fragmentário e descontínuo da imagem;
- à imagem como paródia;
- à imagem como pílulas de informações- visuais-abertas;
- à imagem anti-narrativa, não-representativa e contra-hegemônica;
- à insuficiência da imagem, que não se fecha na representação e abre brechas à subjetividade;
- ao cinema como experiência ambiental suprasensorial, que reduz a primazia da imagem;
- à descoberta do corpo incitando à sexualidade dos participantes pela potência das imagens-corpo, da dança e dos jogos-performances;
- às relações imprevistas entre os *momentos-frame* exibidos ao mesmo tempo no ambiente;
- ao roteiro aberto contendo recomendações mínimas a fim de proporcionar o máximo de improviso na realização de cada cena;
- à trilha sonora improvisada e acidental;
- à desconexão entre som, diálogos e imagem;
- à montagem por mosaico fragmentada em blocos sem hierarquia;
- à noção de *processo* que extingue a possibilidade de fazer obras acabadas;
- à fragmentação do cinetismo por *momentos-frame*;
- ao cinema feito com imagens fixas;
- ao programa *in progress*;
- à diluição das fronteiras entre cinema e fotografia;
- ao cinema e a fotografia como instrumentos experimentais de liberdade;
- à *nãonarração*.

Esse conjunto de negações e afirmações apontadas no cinema-concreção de Oiticica eram estratégias para a *nãonarração*. Esta conceituação expõe sua insatisfação com a linearidade da *forma cinema* e a necessidade de desconstruí-la, contestando o absolutismo da linguagem e da imagem. Ainda que possamos encontrar certos aspectos narrativos em seu *quasi-cinema*, como no caso de “Agripina é Roma Manhattan” livremente inspirada em um poema de Sousândrade ou dos blocos-experimentos em *Cosmococas* que se estruturam a

partir de certas referências, em nenhum desses casos, houve preocupação em transmitir uma mensagem *a priori*. Ao participar de qualquer das experiências-cinema realizadas por ele, ainda mais sem o conhecimento anterior de seu processo construtivo, torna-se inviável apontar um fio condutor às imagens apresentadas. Oiticica experimenta o cinema no limite, sem narrativas, cacoetes, representações, historinhas ou esteticismo: e o limite do cinema é a fotografia.

A partir do duplo caráter dos *blocos-situações* do filme *Mangue-Bangue*, ao mesmo tempo fragmentos independentes e componentes do filme, descobre a estrutura dos chamados *momentos-frame*. Com este conceito, nomeia o híbrido surgido entre fotografia e cinema, que fragmenta a sequência linear nos blocos de *Cosmococas*. O *slide* como instrumento para *momentos-frame* ganha autonomia ao se livrar da ocultação pela velocidade do projetor de cinema. Ao mesmo tempo, só ganha sentido colocado no ambiente em relação aos outros *slides*, disputando a atenção subjetiva de cada participante.

Configurando umas das estratégias não narrativas inventadas pelo artista, os *momentos-frame* possibilitam a montagem por “contigüidade”, onde a disposição dos slides pode jogar em diferentes posições. O que fica como imagem é um “quadro” deslocado do cinema, que multiplicado pelo cubo de projeção passa a durar tempo suficiente para ser percebido como fotografia, sem contudo representar o momento da realização da *mancoquilagens*. Esses *slides*, antes de ser fotografia, são “não cinema”, pois atuam negando e reinventando o “cinemar”. Concluímos que *momentos-frame* são unidades de *nãonarração* a serviço da fragmentação do cinema como espetáculo.

Ainda que tenha proposto ampliar alguns destes *slides* para criar pôsteres, percebemos que jamais foram pensados como fotografias artísticas. Ao mapear algumas de suas experiências por trás da lente da câmera fotográfica, descobrimos sua relação com a fotografia não se resume em propor *momentos-frame*. Em muitas de suas pesquisas com a imagem fotográfica, desinteressada na fragmentação do cinema, também não almejava produzir “fotografias de arte”. Ele chega a construir um *repertório* de imagens poéticas abertas recheado de fotografias sem finalidade prévia. Inseridas na estrutura de seu *foto-pôster-proposição*, eram elemento tão importante quanto a poesia e as instruções, reforçando a crítica à ‘fotografia pura’. Suas fotos com amigos vestindo capas-parangolé apresentavam situações fechadas e já realizadas, não servindo de ilustração ou modelo. Em muitas delas, ao deixar o corpo em evidência, descobre-o como mídia, transformando-o em veículo de informação aberta que chega sem ‘drama’ ao *participador*. Assim como o cinema, a fotografia não existia

como categoria de arte. Oiticica se apropria dela como instrumento, brincando de parodiar a representação.

Ao fim de nossa investigação, faz-se necessário refletir a validade das proposições, conceitos e críticas desse artista ao cinema. Afinal, o que define hoje a forma-espetáculo? A negação proposta ainda faz sentido?

A emergência de novas tecnologias digitais incitou alterações nas configurações do dispositivo cinematográfico deslocando sua *forma* institucionalizada. Na década de 1970, Oiticica acreditava no potencial da TV, que diferente do cinema, incitava por sua baixa definição à atenção fragmentada do espectador, o convidando a participar da formação da imagem. Isso, certamente, não se cumpriu. O que diria ele da mais nova promessa de mobilidade, portabilidade, multiprogramação e interatividade lançada pela TV Digital de ultra definição que anuncia a qualidade da imagem e do som do cinema dentro de casa? Muito mais do que a televisão, a internet hoje, caracterizada pelo intenso fluxo descontínuo de informação, parece ampliar as possibilidades produtivas de manifestação e fragmentação do ex-espectador. Esta ferramenta torna possível se perder e se encontrar entre infinitos *hyperlinks*, por caminhos não lineares que interconectam palavras e imagens. Enquanto isso, a liberdade do telespectador parece limitada a decisões de compra.

Quais formas de poder e resistência encarnam nossa época? Indagando sobre as emergentes formas de controle sobre a vida e as possibilidades de invenção de si, recaímos na “hermenêutica do artista” lançada por Ricardo Basbaum. Se Oiticica se construía e desconstruía entre proposições, anotações, conceituações, diálogos produtivos, filiações, correspondências e vivências, em que estratégias os artistas contemporâneos se apóiam para se construírem como inventores?

Ainda que o *quasi-cinema* em nada lembre o programado atualmente nas grandes salas de exibição, esse cada vez mais converge com as recentes iniciativas de artistas na fronteira entre cinema e arte contemporânea. Estes insistem em experimentar as variações do dispositivo cinema, transformando muitas vezes o espaço de exposição em sala de projeção e instaurando o chamado “cinema de exposição”. É para as galerias e instituições culturais que se desloca o cinema experimental. Enquanto isso, a “morta esclerosada” da linguagem-espetáculo, que Oiticica aposenta na década de 70, mantém-se viva e movimentando a economia.

O cinema ambiental lançado pelo artista desde o roteiro de *N & BL* e concretizado nas *Cosmococas*, por exemplo, se assemelha com a forma já conhecida das “instalações de arte”. Entretanto, a facilidade com que suas *CCs* são constantemente designadas como “instalação”

acaba por vezes colocando em segundo plano os conceitos formulados pelo artista para pensar sua própria obra. A investigação desses, como o de *nãonarração* e de *momentos-frame*, interessa, portanto, para inúmeras pesquisas estéticas contemporâneas.

Seus *momentos-frame*, espacializados no ambiente como sequência de contiguidade que fragmenta a ilusão do espetáculo, rejeitaram a distancia entre cinema e fotografia. Ainda é possível separar estas duas “artes” distinguindo-as pela imobilidade e pelo movimento? Artistas contemporâneas embaralham cada vez mais essas categorias.

Demonstramos que Oiticica nega a hegemonia da *forma cinema* utilizando ferramentas *low tech*, como o super 8 e o projetor de slides. Contraria, portanto, os que determinam as possibilidades de “interação” com a “obra” pelo desenvolvimento da tecnologia digital. No que diz respeito ao espectador tornado *participador*, devemos alertar que as *curtidas* experiências-cinema de Oiticica previam *in-corporação* e *transformação*. A “presença” como condição de possibilidade da obra interessa cada vez mais artistas. Mas devemos atentar à redução da participação em experiências “interativas” pré-programadas e fechadas à invenção.

Se em seu Repertório acumulava poeticamente imagens abertas, o que Oiticica faria hoje com as possibilidades lançadas por uma simples busca no *Google*, onde milhares delas surgem disponíveis na tela em um banco de imagens infinito? Faz-se necessário questionar ainda e, principalmente, o que define uma imagem hoje? Qual imagem ainda resistente à captura da sociedade pós-espetáculo?

Concluimos que ao investigar o *campus experimental* onde Oiticica transforma cinema e fotografia em instrumentos para invenção germinam novas e construtivas questões relacionadas à *ética-estética* do mundo contemporâneo.

\*

No sentido convencional, o emprego da palavra “consequência” remete a um resultado ou efeito esperado por uma ação. No entanto, tal palavra assume status conceitual no vocabulário de Oiticica, que nega o sentido evolutivo do termo para entendê-lo como algo que se expande em várias direções não passíveis de serem previstas. *Consequência*, portanto, nessa perspectiva temporal, escapa a determinações e linearidades, pois é caracterizada pelo imprevisível. Em suas palavras<sup>422</sup>:

---

<sup>422</sup> OITICICA in OITICICA FILHO, 2010: 234.

A invenção ela gera invenção. O Artista Trágico [,] de uma consequência que ele chega, ele gera outra consequência, acima daquela e diferente daquela, ele nunca volta atrás para repensar uma consequência. Quer dizer, a invenção é a condição do ‘Artista Trágico’ nietzschiano, isso é muito importante. (...) O experimental é justamente a capacidade que as pessoas têm de inventar sem diluir, sem copiar, é a capacidade que a pessoa tem de entrar num estado de invenção, que é o experimental (...)

Entre algumas das descobertas possibilitadas pela presente pesquisa, vale destacar sua vivência no *Arts Lab*, espaço londrino frequentado pelo artista onde os espectadores sentavam-se em almofadas no chão para assistir a filmes *underground*; sua primeira proposição de trabalho para a antológica exposição *Information*, em 1970, no *MoMA*, previa a construção de um ambiente sensorial onde espectadores, sentados em colchões, assistiriam a um vídeo-tape em *loop* filmado em colaboração com amigos no Rio de Janeiro; a revelação de sua não participação com *Neyrótika*, na Expo-projeção, curada por Aracy Amaral, em 1973, que até acreditava-se ter sido sua única exibição pública de um trabalho seu no campo do cinema; além da ênfase inicial em algumas das suas proposições envolvendo a fotografia como instrumento experimental.

É a partir dessas “descobertas” que pretendemos gerar consequências-fios às tramas da pesquisa sobre nosso artista em destaque. Neste sentido, acreditamos que as *consequências* dessa dissertação não podem ser calculadas nem se encerram ao texto aqui exposto. Abolindo uma perspectiva linear onde conclusões finais esgotam e encerram o que foi apresentado, esperamos aqui abrir novas possibilidades de investigações a partir da obra de Oiticica e quem sabe servir de prelúdio a futuras pesquisas sobre sua vida-obra.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTOUN, Henrique; MALINI, Fábio. CONTROLE E BIOLUTAS NA CIBERCULTURA: monitoramento, vazamento e anonimato na revolução democrática do compartilhamento. XX Encontro da Compós, UFRGS, Porto Alegre, 2011.

ALVES, Cauê. Hélio Oiticica: cinema e filosofia. Revista Facom nº 21. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2009. Disponível em: [http://www.fAAP.br/revista\\_faap/revista\\_facom/facom\\_21/caue.pdf](http://www.fAAP.br/revista_faap/revista_facom/facom_21/caue.pdf)

BASBAUM, Ricardo. (Org.). Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

\_\_\_\_\_. *Além da pureza visual*. Porto Alegre: Zouk, 2007.

\_\_\_\_\_. Clark & Oiticica. In Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica. Paula Braga (org.). São Paulo: Perspectiva, 2008.

BASUALDO, Carlos (org). Hélio Oiticica: *Quasi-cinemas*. Kolnischer Kunstverein, New Museum of Contemporary Art, Wexner Center for the Arts, The Ohio State University, 2001.

\_\_\_\_\_. (org.). Tropicalia: a revolution in Brazilian Culture. Sao Paulo: Cosac&Naif, 2005.

BELLOUR, Raymond. Entre-imagens: foto, cinema e vídeo. São Paulo: Papyrus, 1997.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: Obras escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985a

\_\_\_\_\_. O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: Obras escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985b

BENTES, Ivana. H.O and Cinema-Word in Hélio Oiticica *Quasi-cinemas*. Carlos Basualdo (ed.) Kolnischer Kunstverein. New Museum of Contemporary Art. Wexner Center for the Arts. Hatje Cantz Publishers. Germany/New York. 2002. p. 139-155 (texto original publicado em inglês). Disponível em: [http://midiarte.blogspot.com/2009/10/ho-e-o-cinema-mundo\\_17.html](http://midiarte.blogspot.com/2009/10/ho-e-o-cinema-mundo_17.html)

BORGES, Jorge Luis. Outras Inquisições. In: \_\_\_\_\_. (1952) Obras Completas. São Paulo: Globo, 2000.

BORJA-VILLEL, Manuel J. (edit.). *Lygia Clark*. (catálogo) Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997.

BRAGA, Paula (org.). Fios Soltos: A Arte de Hélio Oiticica. Sao Paulo: Perspectiva, 2008.

\_\_\_\_\_. A trama da terra que treme: multiplicidade em Hélio Oiticica. (tese de doutorado) São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007.

BRETT, Guy. Brasil experimental: arte e vida: proposições e paradoxos. Katia Maciel (org.), Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.

\_\_\_\_\_. FIGUEIREDO, Luciano. *Oiticica in London*. Londres: Tate Publishers, 2007.

CAMPOS, Augusto e Haroldo de. Revisão de Sousândrade. São Paulo: Perspectiva, 2002

CANONGIA, Lígia. “Quase Cinema - Cinema de Artista no Brasil 1970/80”. Rio de Janeiro: Ed. Funarte, 1981.

CARNEIRO, Beatriz Scigliano. Relâmpagos com Claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte. São Paulo: Imaginário, 2004.

\_\_\_\_\_. Cosmococa: Hélio Oiticica e a sua prima coca. Disponível em: <http://www.pontodevista.jor.br/geral/cosmococaB.htm>

CICERO, Antonio. Hélio Oiticica e o supermoderno. In: BASBAUM, Ricardo (Org.). Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

CLARK, Lygia. Nós somos os propositores. 1968. Disponível em: [http://www.lygiac Clark.org.br/arquivo\\_detPT.asp?idarquivo=25](http://www.lygiac Clark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=25)

COELHO, Frederico. Livro ou livro-me. Os Escritos Babilônicos de Hélio Oiticica (1971-1978). (tese de doutorado) Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica, 2008.

\_\_\_\_\_. *Livro ou livro-me. Os Escritos Babilônicos de Hélio Oiticica (1971-1978)*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues. Fotografia moderna no Brasil. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2004.

D'ANGELO, Martha. PARENTE, André. VINHOSA, Luciano. (org.) Poíesis n.12. Niterói: Programa de Pós Graduação em Ciência da Arte. IACS. UFF, 2008.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. O que é a Filosofia. São Paulo: Ed. 34, 1992b.

DUBOIS, Philippe. Cinema, vídeo e Godard, Editora Cosac Naify, São Paulo: 2004.

ECO, Umberto. Obra Aberta. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

ELIAS, Tatiane de Oliveira. Hélio Oiticica: crítica de arte. (dissertação de mestrado) São Paulo: UNICAMP, 2003.

FATORELLI, Antonio. Fotografia e viagem: entre a natureza e o artifício. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

FAVARETTO, Celso. A Invenção de Hélio Oiticica. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

FERREIRA, G e COTRIM, C. (orgs.) Escritos de artistas: Anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

FIGUEIREDO, Luciano. (org.). Lygia Clark. Hélio Oiticica. Cartas 1964-1974. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

\_\_\_\_\_. (org.) Hélio Oiticica: obra e estratégia. Rio de Janeiro: MAM/RJ, 2002

\_\_\_\_\_. (org.) Hélio Oiticica: A pintura depois do quadro. Rio de Janeiro: Silvia Roesler Edições de Arte, 2008

FOUCAULT, Michel. “A Escrita de Si”. In: O que é um autor? Lisboa: Veja, 1992

\_\_\_\_\_. A hermenêutica do sujeito. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. A coragem da verdade. São Paulo: Parábola. Editorial, 2004.

\_\_\_\_\_. O Governo de Si e dos Outros. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GONÇALVES, Fernando Nascimento. *Comunicação, cultura e arte contemporânea*. In: X Simpósio de Pesquisa em Comunicação da Região Sudeste – SIPEC. Rio de Janeiro: 2004. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1904/19613>

HERKENHOFF, Paulo. A trajetória: da fotografia acadêmica ao projeto construtivo. In: JOSÉ OITICICA FILHO: a ruptura da fotografia nos anos 50. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983

JACQUES, Paola Berenstein. Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

KLEINSORGEN, Helmut Paulus. Etnografias De Si: A Emergência Dos Filmes Pessoais. (dissertação de mestrado) Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio Janeiro, 2006.

LAGNADO, Lisette. Crelazer, ontem e hoje. In: Caderno SESC\_VIDEOBRASIL. n.3, vol. 3. São Paulo: Edições SESC SP/. Associação Cultural Videobrasil, 2007, p.50-59, São Paulo, 2007. Disponível em: [http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/up/arquivos/200803/20080326\\_200643\\_Ensaio\\_L Lagnado\\_CadVB3\\_P.pdf](http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/up/arquivos/200803/20080326_200643_Ensaio_L Lagnado_CadVB3_P.pdf)

\_\_\_\_\_. Que fazer com o audiovisual no museu? Disponível em: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2384,1.shl>

MACHADO, Arlindo. Made in Brasil: Três Décadas do Vídeo Brasileiro, São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

MACHADO, Roberto. Deleuze e a crise do cinema clássico. Artigo apresentado na V edição dos Seminários Internacionais Museu Vale, 2010. p.208 Disponível em: [http://www.seminariosmv.org.br/2010/textos/roberto\\_machado.pdf](http://www.seminariosmv.org.br/2010/textos/roberto_machado.pdf)

MACHADO JÚNIOR, Rubens. *Marginália 70: O Experimentalismo no Super 8 Brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.

\_\_\_\_\_. *Agrippina é Roma-Manhattan, um quase-filme de Oiticica*. Itaú Cultural, revista *Oiticica: A pureza é um mito*. São Paulo: 2010. Disponível em: <http://issuu.com/itaucultural/docs/oiticica>

MACIEL, Katia (org.). *Transcinemas*. São Paulo, SP: Contracapa, 2009.

\_\_\_\_\_. *Transcinema e a estética da interrupção*. Disponível em: [http://www.katiamaciel.eco.ufrj.br/textos\\_transcinemas.htm](http://www.katiamaciel.eco.ufrj.br/textos_transcinemas.htm)

\_\_\_\_\_. *O cinema "fora da moldura" e as narrativas mínimas*. Disponível em: [http://www.katiamaciel.eco.ufrj.br/textos\\_cinemaForaDaMoldura.htm](http://www.katiamaciel.eco.ufrj.br/textos_cinemaForaDaMoldura.htm)

\_\_\_\_\_. *As borboletas voam no escuro - a fotografia de José Oiticica Filho*. Disponível em: [http://www.katiamaciel.eco.ufrj.br/textos\\_borboletasEscuro.htm](http://www.katiamaciel.eco.ufrj.br/textos_borboletasEscuro.htm)

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

\_\_\_\_\_. *Hélio Oiticica (catálogo)*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica/RIOARTE, 1998

\_\_\_\_\_. *Cosmococa Program in Progress*. (catálogo). Projeto Hélio Oiticica, Fundação Eduardo F. Constantini, Centro de Arte Contemporânea Inhotim, 2005.

\_\_\_\_\_. *Hélio Oiticica: Penetráveis (catálogo)*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2008

OITICICA FILHO, C. e VIEIRA, I.(orgs.). *Encontros: Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.

PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas: Papyrus, 2000.

\_\_\_\_\_. *Cinema do dispositivo*. IN: Penafria, M. e Martins I. M. *Estéticas do digital. Cinema e Tecnologia*. Covilhã: LABCOM, 2007

\_\_\_\_\_. "Cinema de vanguarda, cinema experimental e cinema do dispositivo". In: *Cocchiarale, Fernando. Filme de Artista 1965-1980*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

\_\_\_\_\_. CARVALHO, Victa de. *Entre cinema e arte contemporânea*. Revista *Galáxia*, São Paulo, n. 17, p. 27-40, jun. 2009.

PELBART, Peter Pál. *Império e biopotência*. In *Vida Capital — ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

RIMBAUD, Arthur. *ILUMINURAS. Gravuras Coloridas*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1996.

ROCHA, Flávio Rogério. Ivan Cardoso e Torquato Nosferatu: O Super 8 Terrir na Marginália 70. Disponível em: <http://www.ufscar.br/rua/site/?p=5078>

ROLNIK, Suely. Resistência e criação: um triste divórcio. 2003. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Divorcio.pdf>

SALOMÃO, Wally. Hélio Oiticica: Qual é o parangolé? e outros escritos. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

TROVÃO, Ana Carolina Rubini. Cosmococa: anarquismo, liberdade e experimentalismo na obra de Hélio Oiticica. (dissertação de mestrado) Paraná: Universidade Federal do Paraná, 2006  
Disponível em: <http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/handle/1884/7605/Cosmococa.pdf?sequence=2>

VALENTIN, Andreas. Nas asas da mariposa: exibindo a obra de José Oiticica Filho. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/32/2a.html>

SILVA, Renato Rodrigues Da. Helio Oiticica. São Paulo, Universidade de São Paulo, 1991

WEBSITE do Projeto Hélio Oiticica.  
<http://www.heliooitica.org.br>

Programa Hélio Oiticica (PHO) / Itaú Cultural.  
<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho>

Arquivo Hélio Oiticica (AHO) - Catálogo *Raisonné* disponível em DVD.

## REVISÃO DA “FILMOGRAFIA (?)” DE HÉLIO OITICICA E OUTRAS RELAÇÕES COM O CINEMA E A FOTOGRAFIA

### 1937

Nasce, no dia 26 de julho, Hélio Oiticica, primeiro filho de José Oiticica Filho (1906-1964), entomólogo-pesquisador e um dos mais importantes fotógrafos brasileiros.

### 1963

A fotógrafa francesa Desdémone Bardin passa a fotografar parte da produção artística de Oiticica, seu cotidiano com amigos no morro da Mangueira e na quadra da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira.

### 1966

Apropriação da fotografia de Cara de Cavalo em *B30 Bólide Caixa 18*.

### 1967

*Tropicália* é montada pela primeira vez na exposição Nova Objetividade Brasileira, no MAM. Entre inúmeros elementos, é formada pelos penetráveis, PN2 – Pureza é um mito (1966) e PN3 – Imagético (1966-67), no qual mantinha um aparelho de televisão ligado. (“é a imagem que devora então o *participador*, pois ela é mais ativa que seu criar sensorial”).

Filme *Arte Pública*, de Jorge Sirito e Paulo Martins. Documenta ateliês, trabalhos e performances dos artistas de vanguarda Hélio Oiticica (parangolés), Lygia Clark, Lygia Pape, Antonio Dias, Carlos, Vergara, Abrahan Palatnik, Glauco Rodrigues, Pedro Escosteguy, Rubens Gerchman, Tomoshige Kusuno, Wesley Duke Lee, além da 9ª Bienal de São Paulo.

### 1968

Participação em *Câncer*, de Glauber Rocha (atua ao lado dos sambistas da Mangueira).

Filme *Guerra e Paz* de Raimundo Amado, registrando a manifestação coletiva "Apocalipopótese", da qual fazem parte seus Parangolés, os Ovos de Lygia Pape (1929) e o Dog's Act de Rogério Duarte.

Cria a bandeira-protesto *Seja Marginal, Seja Herói* a partir de fotografia de Cara de Cavalo.

Participa do Programa do Chacrinha como jurado (“pela primeira vez, senti que o ‘público’ na platéia é tão ator-participante quanto os que estão no palco”).

### 1969

Em Londres para sua *Whitechapel Experience*, faz sua primeira série de fotografia nomeada *Psychophotos*.

Escreve o plano para o filme *Nitrobenzol e Black Linoleum*.

### 1970

De volta ao Rio de Janeiro, desenha a cenografia de *A cangaceira eletrônica*, filme de Antônio Carlos Fontoura, nunca realizado.

Atua no filme *Evang'Hélio*, de Rogério Duarte, escrito em sua homenagem.

Atua na foto-novela *Arma Fállica* de Antonio Manuel.

Realiza suas primeiras filmagens experimentais em Super 8.

Escreve roteiro de *Boys and Men*.

Planeja filmes com o amigo americano Lee Jaffée.

Propõe inicialmente à Kynaston McShine, curador da exposição *Information*, realizada neste ano no MoMA-NY, um ambiente com colchões onde o público deitado assistiria a um vídeo-tape feito por ele, mas acaba participando com *Ninhos*.

### 1971

Ganha bolsa da Fundação Guggenheim. Muda-se para em Nova Iorque, onde permanece até 1978, e aprofunda sua relação com o cinema.

Batiza o primeiro apartamento onde permanece até 1974, na *Second Street*, de *Babylonests*.

Constrói *ninhos* para viver em *babylonests*, como estrutura aberta que serve para inúmeras filmagens.

Mantinha várias TVs e rádios ligados ininterruptamente em seu *loft*.

Escreve o projeto de *PN12* que previa trilha sonora, projeções e até performance de Mario Montez.

Faz curso de produção de cinema na *New York University*.

Escreve o roteiro dos filmes experimentais *Babylonests* e *Brasil Jorge*, e inicia gravações em Super 8.

Inicia sua série de “Heliotapes” gravando “tapes históricos” entrevistando seus amigos, os quais poderiam ser publicados ou “resultar em filmes”. Registra conversas com Haroldo de Campos, Julio Bressane, Gilberto Gil e Mário Montez.

Passa a vivenciar a cena *underground*, na qual conhece o ator Mário Montez e o cineasta Jack Smith.

Pensa em criar ninhos-cabine para assistir *videotape* individualmente.

Compra de segunda mão, uma câmera Super 8 e uma máquina fotográfica.

Constrói uma cabine de montagem de cinema em *Babylonests*.

Começa a acumular imagens como *REPERTÓRIO* aberto.

### 1972

Desenvolve o projeto *Filtro* para a Ex-posição de Carlos Vergara, no MAM, em que faz paródia do multimídia, incluindo TV, rádio e liquidificador ligados.

Escreve sobre o filme *Alphaville*, de Jean-Luc Godard.

Acompanha a distância a realização de *Nosferato do Brasil*, de Ivan Cardoso. Escreve sobre o filme.

Inicia as filmagens em super 8 da *nãonarração Agripina é Roma-Manhattan* através da proposição do filme "TOMBuloS". O filme inicialmente integraria o Super 8 *Dominó Negro*, de Ivan Cardoso.

Querida transformar o "super loft" em que Antonio Dias morava no Soho em espaço voltado a projeção de filmes Super-8 vindos do Brasil.

Como fotógrafo profissional, realiza as doze séries de fotos *Exploring consumer economics* para livro homônimo.

Escreve *Experimentar o experimental*, publicado na revista *Navilouca*, em 1974.

Inicia uma nova fase das 'capas de vestir' chamada *Parangolé-Síntese*.

Realiza inúmeras sessões fotográficas com os "garotos de ouro de *babylonests*".

Inicia seus projetos de *Foto-pôster-proposição*.

Escreve *Lamber o fio da gilete*, em que compara Buñuel a Mondrian.

### 1973

Realiza séries de fotos para compor a *nãonarração Neyrótika*, "série de slides com trilha sonora acidental" que não realiza a tempo de enviar à "Expo-projeção", de Aracy Amaral, no Brasil.

Conceitua *nãonarração*.

Propõe o *anti-audiovisual poema freudfalado ÜBERCOCA*.

Assiste no MoMA-NY ao *Mangue-Bangue*, de Neville D'Almeida. Escreve sobre o filme.

Inventa com Neville D'Almeida *Cosmococas-programa in progress*, realizando juntos os cinco primeiros blocos com a dupla: *CC1 Trashiscapes*; *CC2 ONOBJECT*; *CC3 Maileryn*; *CC4 Nocagions* e *CC5 Hendrix-War*.

Realiza *CC6 Coke Head's Soup* com Thomas Valentim e *CC8 Mr. D or D of Dado (sozinho)*.

Propõe *CC7 Shoot the nail file* para Guy Brett executar em Londres.

Conceitua *quasi-cinema*.

Conceitua *momentos-frame*.

O filme *Lágrima Pantera, A Míssil*, de Júlio Bressane, é filmado na estrutura dos *ninhos de Babylonests*, contando com a participação de Oiticica.

Escreve os diálogos para o filme *Quanto mais mais*, de Marcelo França.

Escreve sobre o trabalho da amiga ‘Chris’ como atriz.

Faz fotos com Romero vestindo pele de cobra.

#### 1974

Propõe CC9 COCAOCULTA *Renô Gone* para Carlos Vergara realizar no Rio de Janeiro.

Aponta a estrutura fílmica não narrativa presente no *Poetamenos* de Augusto de Campos.

Em notas, defende a indiferenciação entre as atuações como modelo ou como ator, justapondo os trabalhos de Romero, Angie, Marilyn, Bernhardt e Bette Davis.

Escreve sobre os *insert-takes* que estruturam o filme “Under Capricorn”, de Alfred Hitchcock, comparando-os a estrutura de seu *quasi-cinema*.

Inicia sua série de *FOTO-RECORD*.

Escreve o segundo texto sobre *Mangue-Bangue*, de Neville D’Almeida, para apresentar durante apresentação em Cannes, não realizada.

Em dezembro de 1974, muda-se para apartamento no nº 18 da Christopher Street, o qual nomeia *Hendrixsts*.

#### 1975

Dentro do conceito *quasi-cinema* faz *Helena inventa Ângela Maria*, série de slides evocando a célebre cantora popular brasileira dos anos 50. Para este trabalho fotografa Helena Lustosa em diferentes ambientes em Nova Iorque e desenvolve projeto para ambiente de projeção.

Fotografa Norma Benguel para o *quasi-cinema Norma inventa La Bengell*.

Escreve sobre Helena Lustosa cunhando o termo *Helena Supermedia*.

Desenvolve o projeto *Sombra-Invenção* a partir de proposição de Ivan Cardoso envolvendo “filme-IVAN-ator-máscara”.

Fotografa *HENDRIXSTS*, série de 37 slides realizados em seu apartamento mostrando uma mulher (não identificada) de vestido de cetim branco com gola preta e maquiagem exótica colorida segurando um caderno.

Fotografa *Arthur Rimbaud*, série de 12 slides com imagens compostas por diversos elementos pessoais, como gravador de fita cassete, negativos, rádio, microfone, régua, estojo, telefone, o livro *Iluminuras*, de Rimbaud, entre outros elementos dispostos sobre uma mesa de seu apartamento.

Fotografa *Topazion-Flor*, conjunto de 42 slides dedicado a Haroldo de Campos, no qual apresenta imagens compostas por diferentes elementos pessoais como o livro “The History of COCA- The divine plant of the Incas”, um exemplar da revista Navilouca, fâcas, saco com cocaína, canudo, fotografia de um índio e de Renaut, pôster de Romero, embalagem de alkaceltzer e caderno de anotações, entre outros.

Atua em *One Night on Gay Street*, *PHONE* e *FLIT*, de Andreas Valentin.

### 1976

Escreve texto para publicação sobre o trabalho em *videotape* da amiga Martine Barrat apresentando as gangues do South Bronx.

Produz a série de fotografias *Empire State Needle*.

### 1978

Volta para o Rio de Janeiro e instala-se no Leblon.

Atua em *Dr. Dionélio*, de Ivan Cardoso.

Anuncia que prepara seu primeiro Parangolé Branco em homenagem a José Mojica Marins (Zé do Caixão).

Escreve texto para publicação sobre o uso da fotografia por Regina Vater.

Escreve texto para publicação em catálogo de Carlos Vergara sobre a série Cacique de Ramos.

Faz planos para o filme *Travesti Travesti de mim* com Ivan Cataldi.

### 1979

Acompanha as filmagens de *7 Gatinhos*, de Neville D'Almeida, no Rio de Janeiro.

Realiza com Ivan Cardoso o filme *H.O.*, sobre sua vida e obra.

Atua em *Uma Vez Flamengo*, de Ricardo Solberg.

Atua em *O Segredo da Múmia*, de Ivan Cardoso.

Propõe a manifestação ambiental *Kleemania*, registrada por Sônia Miranda no vídeo *Kleemania Cajú*.

### 1980

Realiza o penetrável Tenda-Luz para ambientação de *O Gigante da América*, de Julio Bressane.

Morre no dia 29 de março, aos 41 anos.

### Sem data

Em seu catálogo, encontramos um roteiro de filme, sem data, em cinco páginas batidas à máquina chamado *PARANGOLÈ e o SUPRASENSORIAL*.

**Proposições QUASI-CINEMA:**

1969 - Nitrobenzol & Black Linoleum

1970 - Boys & Man

1971 - Babylonests

- Brasil Jorge

1972/73 - Agripina é Roma-Manhattan

1973 - Neyrótica, NY, 1973

- Cosmococa. Programa in progress - *CC1 Trashiscapes*; *CC2 Onobject*; *CC3 Maileryn*; *CC4 Nocagions*; e, *CC5 Hendrix-War* - em parceria com o cineasta Neville D' Almeida; *CC6 Coke Head's Soup* com Thomas Valetin; *CC7 Shoot the nail file* proposta a Guy Brett (não realizada) e, *CC8 Mr. D or D of Dado* (sozinho)

1974 - Propõe *CC9 COCAOCULTA Renô Gone* a Carlos Vergara (não realizada)

1975 - Helena Inventa Ângela Maria

Norma Inventa La Benguel

**Atua em:**

1968 - Câncer, de Glauber Rocha.

1970 - O Evang' Hélio, de Rogério Duarte.

1973 - Lágrima Pantera, A Míssil, de Julio Bressane.

1975 - *One Night on Gay Street*, *Flit*, e *Phone*, de Andreas Valentin.

1978 - Dr. Dyonélio, de Ivan Cardoso.

1979 - Uma vez Flamengo, de Ricardo Sollberg.

1979 - H.O., de Ivan Cardoso.

1982 - O segredo da múmia, de Ivan Cardoso.

**Escreve críticas sobre:**

1972 - Nosferato do Brasil, de Ivan Cardoso.

1972 - *Alphaville*, de Jean-Luc Godard.

1973 / 74 - Mangue-Bangue, de Neville D' Almeida.

1974 - *Under Capricorn*, de Alfred Hitchcock.

**Filmes e Vídeos realizados sobre Hélio Oiticica:**

1975 - *Phone*, de Andreas Valentin.

1979 - H.O., de Ivan Cardoso.

1980 - Rio to Oiticica, de Regina Vater.

1987 - H.O.N.Y., de Marco Bonisson e Tavinho Paes.

1987 - Lygia Clark e Hélio Oiticica - Belisário França.

1990 - Hélio Mangueira Oiticica, de César Oiticica Filho e Andreas Valentin.

1991 - Pau Brasil, de Jef Conelis e Chris Dercon.

1997 - À meia noite com Glauber, de Ivan Cardoso.

1997 - HO e o Suprasensorial, de Katia Maciel.

2002 - Heliophonia, de Marco Bonisson.

2003 - Cosmocápsulas, de César Oiticica Filho.

2004 - Heliorama, de Ivan Cardoso.

2010 - Parangolétriko, de Marco Lafer e Marcelo Lee.

2012 - Hélio Oiticica, de César Oiticica Filho.

## ANEXO 1 - MANGUE-BANGUE - AHO 0477.73

ho nyk mar. 9, 73  
at MOMA 11 am

M A N G U E B A N G U E

o filme de NEVILLE  
SCRAPSHOTS  
franjas fragmentação  
riojanviéricas

o plástico desbota ladrilhando banheiro-bolsa de valores flores derramadas dos cabelos vasos decorações cama-parede azulsoja pele sobre ossada seca ROGÉRIA e as meninas de PEPA picalcinhas descem-sobem olhosabobadas flutuam asterglobos splitoscreen: passar do box à esquerda pelo topo pra direita água-sabão choveiro-cachoeira stockvomito cara preta lama gasômetro HENDRIX na de DAMIÃO ãomontaverbagem flor vomitada galovilaceando nevilleacearcandô glad GLADYS meliéria e pattern plano-som de geometria deslocada entre sincronia e silencio SNAPBITS scrotumbites câmara:banho-de-língua dum extremo a outro frestas do tato-visão microbrincando manguemoléculas play-trópicos cocôcomido margem não há: limite animal-ambiental nem cenário nem decoração ou situação EXTENSÕES DO TEMPO CERTO

NEVILLE não se deixou nunca levar nem por sublitteratices pseudocinemáticas nem por facilidades água com açúcar nem sentou à espera q a maldição o atingisse: NEVILLE é debochado demais pra aturar draminhas psicossentimentais de cineminha brasileiro: porisso seus filmes não são só banidos como não tendo qualidade de exibição (censura escrota) mas são intelectualmente banidos pela curriola de cinema pseudomistificada por brilhos falsos de genialidade e outros bullshits característicos: NEVILLE sempre esteve fora disso e suas ligações BELAIR foram o início sadio: situa-se por si só numa posição de experimentador preciso-aventureiro ligado aos cineastas BELAIR (a melhor coisa q o BRASIL já deu nessa matéria) e os novíssimos experimentadores S8 com IVAN CARDOSO pela frente: NEVILLE é como fruto sempre suculento: porisso

M A N G U E B A N G U E sugere calca faixas certas de extensões precisas de não verbalidade:

M A N G U E B A N G U E não é documento naturalista vida-cómo-ela-é ou busca de poeta artista nos puteiros da vida: é sim a perfeita medida de frestas-fragmentos filme-som de elementos concretos

M A N G U E D R I X

como a casa de DAMIÃO colagemedia como o ambiental de

ho MANGUE BANGUE mar. 9, 73

2

MANGUE PEPA de PEPA única artista ambiental q se possa ter admiração como a carne de GLADYS corpos q se encaixam GLADYS-ÉRICO como se todo o pieguismo e draminha idiota de cinema brasileiro de "arte" tivesse sido esvaziado pra essência de concreções-cinema no vomito de VILAÇA vomitando anos de burrice de falso cinema de "ambiente cultural" ipanemense É o dedo no cu depois no cheirar merdicância sebo de pica lama do

MANGUE

MANGUEROSE das bichas takes maiores q não procuram imagens visuais q são concreção de não-situações prazer cinematográfico de cinemar

CINEMANGUEAR não personagens não sentimentais não folk-MANGUE tão concreto quanto o SANTEIRO OSWALDIANO ou o meu PARANGOLÉ de

NÃO NARRAÇÃO montagem corte de planos takes deslocados fim do conceito de cinema verité já q o CINEMA É A VERDADE e não representação da verdade

o q é a verdade, anyway? BULLSHIT

rifar anos de cinema de tese fofa de paissanduismo babaca de gente séria q acha literariamente q cinema é ficção e portanto cinema-verdade seria o não-ficção ho ha hu !

só q NEVILLE é debochado é engraçado sem modos parodia o dia-a-dia sedimento de humor não-sentimental sem "culto da imagem" aberto à proximidade de patterns abertos como parente de MELIÉS história em quadrinhos S8 tv episódios não-narrativos de cortes verticalizados silencios q se interminam

NEVILLE é bom no gosto de viver de escrapear germe de metragem-cinema

ANEXO 2 – NOSFERATO - publicado em NAVILOUCA (1975) - AHO 2335.75

# NOSFERATO

programa — NOSFERATO no primeiro episódio: fica pra sempre deglutido o CINEMA ZDANAVO

AMOR E TARA trailertotal elimina conotações sado-subjetivas q possam ter filmes "eróticos"

é o ANTI-PLAYBOY

o CINEMA ZDANOVO acabou quando sertão favela cachorro criança-mãe foram incorporados

ao ANTI PROVINCIANO

relação entre NOSFERATO e meu PARANGOLÉ: os personagens não são personagens à procura de um ator como as capas não são objetos d'arte: são simultaneidade-protótipos q anulam o conceito de estilo

acabou a época da criação de tipos fixos definidos no cinema

NOSFERATO é cinema sem drama anarrativo

NOSTORQUATO não é performer é NOSTORQUATO

PROTOTIPICO

DÉCIO PIGNATARI = As mentalidades lineares buscam "resultados" onde eles não podem ser encontrados, pois a estrutura simultânea deslocou suas coordenadas. Procuram tipos quando deveriam buscar protótipos =

HEGEL = Os romanos diferenciavam também essencialmente dos gregos no que diz respeito aos seus jogos públicos. Neles os romanos eram, propriamente dito, espectadores. As representações mímicas e teatrais, a dança, a corrida a pé e a luta corporal, eram relegados aos escravos libertos, aos gladiadores ou aos criminosos condenados à morte. A suprema degradação de Nero, foi ter-se apresentado publicamente num palco como cantor, tocador de lira e combatente em pugnas. Como os romanos eram só espectadores, essas diversões eram algo estranho a eles; eles não se entregavam a elas com todo seu ser. =

hoje, também no cinema, a relação espectador — obra percebida sofre uma mudança: espectador teveizado absorve por mosaicos: participante no preencher lacunas estruturais q visam esse fim

NOSFERATO super 8 cinema-linguagem antes de mais nada: desacredita performances narrações teatralismos requentados: na SUBTERRÂNIA do super 8 todos são superestrelados ao contrário do velho star-system são protótipos do q devam ser atuações abertas: a ação atua

superstars são paródia do astro sério performer

os episódios são meta-episódios de contínuofluir repetitivo não como algo em-cadeia de episódio fechado mas algo onde repetição é abrir-mão de significados limitados

cinema instrumento cinema

FRITZ LANG diz q em M não mostrava os crimes a nu mas através de indicações como a bola da menina largada correndo o balão subindo enganchando nos fios telefônicos pra deixar o ato mesmo de cada assassinato aberto à imaginação

hoje no subterrâneo NOSFERATO super 8 a linguagem-cinema

é instrumento aberto livre de quaisquer exigências narrativas logo desnecessita de artifícios HOLLYWOOD: não é diluição NOUVELLE-VAGUE HOLLYNOVOREALISMO nem UNDERGROUND AMERICANO como querem insinuar: o sentido de humor paródia grotesco das situações-episódios são unicamente brasileiras: longe de preocupações subjetivas: longe da busca de significados característica dos americanos (salvo alguns) ou dos europeus

HAROLDO DE CAMPOS = NOSFERATO NOSTORQUATO nada tem de vampiro alemão expressionista imponente todo-poderoso: é capiau tropeça e cai levanta de novo dá cabeçada. =

espectador é participante: não mais o modelo romano não-comprometido com a natureza do espetáculo: participante-cinema é teveizado: não vê filmespetáculo como algo estranho

drama não é cinema linguagem-cinema

NOSFERATO não se procura ajustar a relato-drama: está mais próximo da linguagem poética: instâncias atemporais do presente: dia é noite RIO é BUDAPESTE

NOSTORQUATO não é ato é invenção livre de de cinema-linguagem: IVAMPS generalizam outro elemento: som-cassete outro: &etc.

num lance de clareza diz PÉRICLES CAVALCANTI — A novidade de "O Bandido da Luz Vermelha" era, pra mim, como que a de ser o primeiro filme que misturava tudo isso e fazia do bolo uma certa atitude cultural também, mas a surpresa pra mim estava vindo com "A Família do Barulho", foi realmente como se eu visse o primeiro filme brasileiro que me satisfazia absolutamente: na construção da estrutura de montagem dos temas situações, planos (quase todos gerais de frente, como em televisão), dos diálogos (sketches de programa humorístico ou filme chanchada), ou o João Gilberto cantando Trevo de 4 Folhas pra Helena Inês dançar sob um coqueiro.

FAMÍLIA DO BARULHO BRESSANE e PIRANHAS DO ASFALTO NEVILLE são parentes de IVAN: marcos de cinema-invenção no brasil

JÚLIO CORTÁZAR = Que continente de hipócritas o sulamericano, que medo de que nos tachem de vaidosos e/ou de pedantes. =

o q se objeta(m)em NOSFERATO PIRANHAS FAMÍLIA é(são) argumento(s)-produto da falta de imaginação dos portadores de mensagens "sérias" (q nada mais são do q reformistas re re re)

HAROLDO = o q JÚLIO quer em ESTRANGULADOR DE LOURAS é estrangular a linguagem verbal do cinema. =

IVAN nenhuma satisfação deve à clan-cinema brasileira o q se lhes torna imperdoável hints de sinistro trincar-dentes já parodiados em NOSTORQUATO tornam-se sem efeito pros sem-humor toys sem dono sem frescura-frescor mas a MÚMIA VOLTA A ATACAR do latente pro feito

MARSHALL McLUHAN = A parody is new vision. =



*Se um homem atravessasse o Paraíso em um sonho e lhe dessem uma flor como prova de que estivera ali, e ao despertar encontrasse essa flor em sua mão... O que pensar?<sup>423</sup>*

---

<sup>423</sup> COLERIDGE *apud* BORGES (2000)