

Os quase-cinemas de Hélio Oiticica:
experimentações transcinematográficas de instalação

Natasha Marzliak¹ e Gilberto Alexandre Sobrinho²

¹ *Natasha Marzliak é doutoranda em Multimeios e Arte no Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UNICAMP, com sanduíche no Departamento de Cinema e Audiovisual da Université Panthéon-Sorbonne Paris 1. Pesquisadora e artista visual, atua em projetos de videoarte, cinema e instalação.*

e-mail: natashamarzliak@hotmail.com

² *Gilberto Alexandre Sobrinho é professor do Instituto de Artes da UNICAMP. Publicou e organizou varios livros tais como O autor multiplicado: um estudo sobre os filmes de Peter Greenaway (Alameda) e Cinemas em redes (Papyrus), além de artigos em revistas especializadas. Também realiza documentários, onde se destaca a Trilogia Negra.*

e-mail: galexandresobrinho@gmail.com

Resumo

Este artigo analisa as propostas cinematográficas/ambientais de Hélio Oiticica produzidas na década de 1970: os *quase-cinemas*. Por meio da hibridação e da subversão dos meios cinema, fotografia e música, e questionando a imagem e objetos sagrados, a narrativa linear e a posição contemplativa do espectador, o artista concebeu espaços sensoriais, experimentações transcinematográficas que propõem a recusa ao objeto acabado e novas relações espaço-temporais, convidando à participação sensorio-cognitiva. Os *quase-cinemas* dialogam com o contexto de efervescência cultural e política em que o artista vivia, com os movimentos de vanguarda que lhe são contemporâneos e, ainda, com conceitos da filosofia. Este artigo considera, substancialmente, suas aproximações com o cinema experimental de Neville D'Almeida, seu parceiro na criação de *Cosmococa - programa in progress*. Para o desenvolvimento da análise, recuperamos o pensamento de Jean-François Lyotard (1987) sobre o pós-modernismo, que rompe com os discursos totalizantes da estética e da arte com o fim de promover rebatimentos frutíferos entre eles e considera a obra como um dispositivo de acontecimento carregado de ideia-gesto e recepção ativa.

Palavras-chave: Hélio Oiticica; quase-cinemas; multimeios; instalação.

Abstract

This article analyzes Hélio Oiticica's cinematographic / environmental proposals produced in the 1970s: the *quasi-cinemas*. Through the hybridization and subversion of the mediums of cinema, photography and music, and questioning the image and sacred objects, the linear narrative and the contemplative position of the spectator, the artist conceived sensory spaces, transcinematographic experiments that propose the refusal to the finished object and new space-time relations, inviting sensory-cognitive participation. *Quasi-cinemas* dialogues with the context of cultural and political effervescence in which the artist lived, with the avant-garde movements that are contemporary with him, and also with concepts of philosophy. This article considers, in essence, his approximations with the experimental cinema of Neville D'Almeida, his partner in the creation of *Cosmococa - program in progress*. For the development of the analysis, we recover the thought of Jean-François Lyotard (1987) about postmodernism, that breaks the totalizing discourses of the modern aesthetics and art to promote fruitful aftermaths between them, and considering the work as a device of event loaded with idea-gesture and active reception.

Keywords: Hélio Oiticica; quasi-cinemas; multimedia; installation.

Introdução: mundo-abrigo

Embrenhar-se na arte de Hélio Oiticica (1937-1980) é percorrer um labirinto de ideias e camadas temporais que se entrecruzam, reconhecendo um trabalho que reage a conceitos da filosofia, da arte e do cinema. O artista construiu, em torno do seu processo de trabalho e do seu pensamento em arte, um campo de conhecimento, uma teia de ideias tramada experimentalmente e através de fragmentos de concepções de épocas diferentes, que juntos projetam seu programa em arte a um espaço-tempo não-linear e não-cronológico. Seu processo de arte, que sempre objetivou o salto do plano em direção ao espaço, seguiu um crescendo até a construção de ambientações híbridas que incitam potências no corpo e na mente durante a recepção do público.

Em 1970, Oiticica recebeu uma bolsa da *Fundação Guggenheim* e se mudou para Nova York. Nessa época, havia recebido uma suposta crítica relacionada a uma fase de nulidade de criação e, ao escrever um texto para Ivan Cardoso sobre os cineastas do Cinema Marginal do Rio de Janeiro, esclareceu que, contrariamente aos rumores, o período havia sido frutífero. O artista se fechava em seu apartamento por longos períodos, onde permanecia em verdadeiras instalações construídas como casulos, e ali escrevia com aparelhos de som e de televisão ligados. Assim, contrariando os rumores de que passara por uma fase de criação vazia, Oiticica “recolhe-se para não se diluir” (FAVARETTO, 1992: 207). Sabe-se que ele deu expressiva atenção ao cinema (chegando a frequentar um curso nesta cidade em 1971), escreveu muitos textos e cartas e produziu os *quase-cinemas*. A maior parte desses textos, que fazem “coexistir escritos de Bergson, letras de músicas dos Rolling Stones, poemas de Rimbaud, peças de Yoko Ono e John Cage, trechos da filosofia de Nietzsche” (BRAGA, 2010: 1), está reunida sob o título de “Newyorkaises”.

Nesse período, os Estados Unidos estavam mergulhados em uma recessão concomitante ao crescimento das revoluções comportamentais que vinham da década anterior, e que fizeram eclodir a subversão na música (desde o *rock and roll* até as discotecas) e nas artes plásticas. O mundo artístico era de total

liberdade e experimentação. Inúmeros atores sociais *outsiders* e suas causas vieram à tona, como as dos negros, das mulheres e dos homossexuais. Foi um período marcado pela cultura das drogas, pelas ideologias subversivas e pela dessacralização dos cânones. Também, Nova York enaltecia a cultura midiática urbana, o mundo das celebridades, o *glamour*, o *star system* de Hollywood, a rádio, a TV, o que tocou a vida e obra de Oiticica: ele “concorre com a mídia, se alimenta dela, faz da cultura urbana uma nova pele” (BENTES, 2002: 139). Como se tratava de um momento de ruptura e transgressão social, não havia sentido em continuar com a arte do puramente visual – aquela produzida através de meios tradicionais e com fim de representação e contemplação. O cinema, o teatro, a dança, a música e a literatura não poderiam mais ser classificados separadamente, o que fez mudar a definição de obra de arte. Assim, como reação ao momento político e social, e tangenciando ainda as novas mídias e tecnologias, os meios clássicos de se fazer e pensar arte se tornaram inadequados e os artistas começaram a abandonar os suportes tradicionais para experimentar novos meios. A arte, aproximando-se da vida - que era urbana, tecnológica, subversiva e se inscrevia em um contexto politizado -, hibridizou-se, e as novas tecnologias que surgiam, como o vídeo e a televisão, se tornaram cada vez mais instrumentos para criação.

Ao atravessar pelas vanguardas artísticas e cinematográficas, Oiticica se relacionou com as demandas das metrópoles de sua época. Assim como Andy Warhol, Oiticica era atraído pelo mundo das celebridades, dos marginais e dos anônimos. Para ele, a década de 1970 em Nova York foi um momento de estreitamento dos laços com o rock e o mundo subversivo de Manhattan, de forma a articular ideias que apontaram as bases do seu pensamento em arte e cinema: “não-narração, multimeios, interação, pop-arte e antiarte, happening, performance” (BENTES, 2003: 140). Artista de vanguarda, ao se apropriar, destruir e mesmo redefinir antigas linguagens, quando a experimentação era elemento trivial para o verdadeiro estado da arte, aproximou a vida da arte, e vice-versa. Segundo Celso Favaretto, “esse impulso vanguardista possibilitou-lhe a elaboração das promessas de liberdade na utopia de uma arte unida à vida, em

que a criatividade generalizada não se confunde, contudo, com a diluição da arte na vida” (FAVARETTO, 1992: 206), isto é, o verdadeiro estado de invenção era também, para Oiticica, a libertação da tendência a estetizar a vida.

Assim, imerso na cultura subversiva e midiática da década de 1970 e do enlace de sua busca em uma experimentação expandida da arte com a aproximação gradativa com o cinema experimental, houve descontentamento mediante a posição meramente contemplativa do espectador frente à tela do cinema, que propunha efeitos naturalistas e valorizavam a narrativa linear e previsível. As antigas formas de fazer e assistir cinema pareciam não mudar, e Oiticica desejava introduzir o experimental para destruir o padrão. No seu ponto de vista, naquela época não se poderia imaginar que o cinema não seria mais “sequência e constância de fluir temporal, constância verbo-voco-visual” (OITICICA, PHO 0301/74: 8). Quando, na década de 1970, começou a trabalhar com “acontecimentos audiovisuais”, exasperou sua irritação frente aos caminhos tomados pelo cinema, levando consigo a ideia de liberdade e participação em ambientes construídos para o deleite do público. Através do diálogo com artistas contemporâneos e as forças motrizes das vanguardas artísticas e cinematográficas daquele momento, como os eventos de Jack Smith, do Grupo Fluxus e o cinema expandido, Oiticica evidenciou, em seus textos, o entusiasmo com o cinema marginal feito no Brasil e com os procedimentos de Godard e de Hitchcock.

Este artigo faz uma análise estética do programa de *quase-cinema* de Hélio Oiticica, que explora “os efeitos de montagem dinâmica superpostos à projeção de sequências de slides acompanhadas de trilha sonora” (FAVARETTO, 1992: 211). O programa trata-se de dispositivos compostos por blocos de imagem-duração em situações-ambiente que “afetam o tempo, a alma-corpo e a posição do corpo-olhar” (BELLOUR, 1997: 12), pois são ambientes que agenciam imagens e pulverizam narrativas criando acontecimentos de transformação na recepção. São eles: *Agrippina é Roma-Manhattan* (1972), *Neyrótika* (1973), *Cosmococa - programa in progress* (1973) e *Helena Inventa Ângela Maria* (1975).

O discurso e o acontecimento figural de Quase-cinema

O discurso deste artigo dialoga com o pensamento de pós-modernidade de Jean-François Lyotard sobre a abolição do discurso estético moderno atemporal e totalizante. Nesse contexto, a efetividade do discurso estético só pode ser se, no confronto com a obra, no lugar de acondicioná-la, promover com ela relações, rebatimentos e ressonâncias. O pensamento de pós-modernidade de Lyotard é não-fetichista por não se tratar de algo acabado, e coaduna com o discurso subversivo e de insinuação *duchampiana* do universo da arte a partir da década de 1960: questionando a valoração da obra como representação e forma “divina” de sublimação, distancia-se da fenomenologia de Hegel, que considera a arte como elemento de fonte transcendental na materialização do espírito do artista “criador”. O discurso da filosofia, assim como o do artista e da arte, não institui verdades em um domínio de conhecimento privilegiado. Contrariamente, toma-se, ambos, como lugar de experimentação e de relação direta com a vida:

A possibilidade de uma estética clássica é posta em questão. (...) A obra de hoje só se submete a um único critério invariante, a manifestação ou não, em si própria, de um possível inexperimentado sem regra, da sensibilidade ou da linguagem. A estética transforma-se numa para-estética, o comentário numa paralogia, a obra numa parapoética. (LYOTARD, 1987: 35)

Lyotard questiona, num mesmo fluxo, a figura e ação (gesto) do artista, a noção de obra de arte, e a exposição e recepção da obra. O artista não é intérprete de uma realidade, um emissor de códigos destinados a serem reinterpretados pelo público. A obra não porta sentidos, não há uma mensagem, o que legitimaria a existência de uma esfera supra-racional de conhecimento. Não há códigos que devem ser conhecidos pelo receptor da obra, onde haveria necessidade de um público “conhecedor” da arte ali exposta. A exposição não é explicitação, apresentação ou perspectiva de uma realidade (representação), mas a sujeição da obra às condições que levaram à sua existência. Em outras palavras, perante o público, a exposição não é imposição de códigos previamente fundamentados, mas uma exteriorização dos pressupostos subjacentes à obra, os

quais retiram dela a necessidade de explicitar uma representação de uma realidade ou de um sentido.

Os *quase-cinemas*, assim como os textos de Hélio Oiticica escritos na mesma época de sua criação, possibilitam a construção de um discurso que deprecia a arte como representação pois, mais do que ultrapassar os limites dos discursos formalistas da arte moderna, têm sensibilidade na “presença impresenciável” da autonomia da forma, na anamnese do visível e na imaterialidade da experiência em arte (LYOTARD, 2008). Em consonância com os ideais da arte da pós-modernidade no qual estava inserido, o programa de *quase-cinema*, além de eliminar a ideia do artista como gênio criador de uma obra de arte que traz um sentido transcendental, coloca em xeque a situação da exposição como relação simplista do espectador com o objeto de arte, ou seja, do espectador como alguém que, por meio da contemplação, interpretaria uma obra portadora de uma verdade a ser desvelada. Contrariamente, pensa-se a apresentação de arte como acontecimento, não como um lugar absoluto, repleto de significado, sentido e verdade. Hélio Oiticica buscava a participação libertadora, o poder do movimento do corpo que tenderia a inspirar mudança na vida cotidiana; isso, para que a arte mais atual não se estabelecesse em um novo esteticismo. Assim como o conceito de *acinéma*³, que “aceita o fortuito, o sujo, o perturbado, o duvidoso, o mal enquadrado, o vacilante, o mal-filmado”⁴ (LYOTARD, 1994: 57-58), o *quase-cinema*, afasta-se do meramente figurativo (o que remeteria à contemplação de uma obra-de-arte) e se aproxima da noção de figural, na compreensão de Lyotard, pois manifesta-se por meio de um acontecimento particular, que desperta algo que não está obviamente visível e que escapa da previsibilidade. Não pertencendo

³ O *acinéma* é o cinema experimental, tanto o de vanguarda quanto o underground, que recusava as formas preestabelecidas do cinema comercial/industrial normativo e dominante (o *mainstream*) para ser, finalmente, apenas arte. Esse cinema refuta a representação e a narração e corresponde às características da noção de figural, cuja primeira ampla reflexão ocorreu em “Discours, Figure”, tese de doutoramento de Lyotard sustentada em 1971.

⁴ Versão original do trecho destacado: “*accepte le fortuit, le sale, le trouble, le louche, le mal cadré, le banal, le mal tiré*” (tradução dos autores).

a um lugar específico, não possui uma identidade, um reconhecimento. Não há referências ou códigos e formas balizadores, tanto do campo da arte como do cinema. O figural é o espaço vazio deixado pelo sentido, é um visível inquieto, turbulento, de onde irrompe a presença do sensível em uma dimensão espaço-audio-visual, nunca subserviente à lógica linguística.

Quase-cinemas como dispositivos com os quais é possível haver trocas de conhecimento num movimento dialético. Justamente pela sua característica de irredutibilidade à forma linguística, este texto tem como objetivo não categorizar e descrever formalmente, mas apresentar as condições que levaram à existência e ao “não-apresentado” de *quase-cinemas*, ou seja, sua presença. Não a presença lógica, que os aproximaria de uma suposta realidade, mas aquela que se encontra nas frestas, no espaço vazio deixado pela “verdade” e pela busca de sentido. A elaboração se deu a partir de pesquisa empírica das obras que tecem os *quase-cinemas* e de análise dos textos hipertextuais e multilinguísticos de Oiticica escritos na década de 1970⁵, sendo que ambos compõem o universo particular do artista. Além disso, textos e trabalhos de pesquisa⁶ são fundamentais para mapear sua obra pois empreendem o entendimento, de forma crítica, das obras deste artista e as condições que subjazem a elas.

Agrippina é Roma-Manhattan

Agrippina é Roma-Manhattan (1972), rodado em Super-8, foi filmado em

⁵ A maior parte dos textos analisados é do site do Itaú Cultural, que possui cerca de 5.000 fac-símiles digitalizados, com respectivos resumos, cujo conjunto se chama “Programa Hélio Oiticica”. Este trabalho é fruto de uma parceria entre o Projeto HO e o Instituto Itaú Cultural, sob a coordenação de Lisette Lagnado.

⁶ Os pesquisadores e suas obras mais relevantes são: *A invenção de Hélio Oiticica* (FAVARETTO, 1992); “Hélio Oiticica” (CANONGIA, 1981); *Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica* (BRAGA, 2007); *Seja marginal, seja herói: modernidade e pós-modernidade em Hélio Oiticica*. (JUSTINO, 1998); “Hélio Oiticica e o super moderno”(CÍCERO,2001); *Hélio Oiticica: O Mapa do Programa Ambiental* (LAGNADO, 2003); “Ensaio Crelazer, ontem e hoje”. (LAGNADO, 2007); “Cosmococa - programa in progress: heterotopia de guerra” (CARNEIRO, 2006); *Hélio Oiticica: Quasi-Cinemas*. (BASUALDO, 2002); entre outros.

Manhattan e exibido apenas em 2001 durante a mostra “Marginália 70: Experimentalismo no Super-8 Brasileiro”⁷. As cenas acontecem nas ruas de Wall Street e a obra marcou o início do programa de *quase-cinemas* de Hélio Oiticica, cuja direção estética e conceitual emparelha-se com as práticas do cinema marginal brasileiro. No elenco estão Cristiny Nazareth como Agrippina, David Starfish como seu acompanhante latino, Mário Montez (ele mesmo) e Antonio Dias (ele mesmo). Na câmera, além do próprio Oiticica, estava Antonio Dias. A montagem foi finalizada apenas em 1992 por Andreas Valentin.

O roteiro foi inspirado em “O inferno de Wall Street”, canto décimo do poema *O Guesa* (1888), de Sousândrade. Esse livro nasceu quando Joaquim de Sousândrade vivia em Nova York, em um meio que presenciava o surgimento de novas tecnologias: o telefone, a lâmpada elétrica, o automóvel e o avião. Sousândrade viu o fortalecimento do sistema capitalista de produção industrial, do “business”, da bolsa de valores. Nesse ínterim, o *Guesa* é o anti-herói contemporâneo, o personagem multiétnico e transcontinental de Sousândrade. Assim como Sousândrade, que viveu afastado dos demais escritores de sua época e do seu país, o *Guesa* é um caminhante do mundo, passou pela Floresta Amazônica, pelos Andes, pelo México e por Nova York, “é ao mesmo tempo o Inca, o Tupi, o Araucano, o Timbira, o Sioux (...)”, tendo se “tornado símbolo de um mundo pan-americano”⁸ (ROCHA, 2009: 23):

(O GUESA, tendo atravessado as ANTILHAS, crê-se livre dos
XEQUES e penetra em NEW-YORK-STOCK-EXCHANGE; a Voz dos
desertos:) (Sousândrade, 2003: 141)

Então, o *Guesa*, que não tem nação, vive isolado até experimentar um ritual de passagem: a morte. Ele desce ao inferno e depois emerge dele:

— Orfeu, Dante, Enéias, ao inferno
Desceram, o Inca há de subir...

⁷ A mostra ocorreu no Itaú Cultural, em São Paulo, sob curadoria de Rubens Machado Junior.

⁸ Segundo Marília L. ROCHA (2009: 23), o *Guesa*, cujo nome significa “sem lar”, provém de um mito da tribo Muisca da Colômbia.

- Ogni sp'ranza lasciate,
Che entrate...
— Swedenborg, há mundo porvir? (ibidem)

Atemporal, sua história se inicia nas civilizações pré-colombianas, passa pelo período colonial e chega ao momento moderno da produção de massa, da insanidade econômica da bolsa de valores:

(Xeques surgindo risonhos e disfarçados em Railroad-managers, Stockjobbers, Pimpbrokers, etc., etc., apregoando:)

- Harlem! Erie! Central! Pennsylvania!
— Milhão! cem milhões!! mil milhões!!!
— Young é Grant! Jackson.
Atkinson!
Vanderbilts, Jay Goulds, anões! (ibidem)

A forma da escrita de Sousândrade é multilinguística, avizinando-se ao delírio e à loucura. *O Inferno de Wall Street* é dilacerado, fragmentado, com ausência de sentido e certezas; valoriza a informalidade e a reflexão⁹. E é também através desse aspecto (in)formal, sem muito sentido, que devemos fazer a leitura de *Agrippina é Roma-Manhattan* - e, da mesma forma, dos textos de Oiticica da década de 1970 - que, assim como os de Sousândrade, eram multilinguísticos, construídos em várias línguas (no caso de Oiticica, em português, inglês e francês).

Agrippina é Roma-Manhattan, logo, revela uma Nova York que se transforma em Roma neoclássica, um vai-e-vem do mito e do cotidiano, numa espécie de, como disse Machado (2010: 22), “tese, antítese e síntese” divididos em três blocos-situações compostos por imagens de performances não-narrativas. Possui como linha de força, além do personagem Guesa e a visão vertiginosa de “O Inferno de Wall Street”, o universo marginal novaiorquino viabilizado nas referências das práticas experimentais do super-8 brasileiro e do vídeo, tais como: fragmentação da narrativa, registro de performance, sensualismo, exploração de

⁹ Haroldo de Campos enxerga nos textos de Sousândrade muitas das linhas expressivas presentes na literatura moderna do século XX, como nas obras de Pound e Mallarmé, que viriam depois dele.

texturas e cores e dessacralização de monumentos antigos. Ambas as mídias eram propensas ao registro de ações de caráter menos representativo do que imediato, efêmero e antropofágico, confrontando, ao repensar o espaço público, os padrões de bom comportamento estabelecidos pelo condicionamento do poder nas normas impostas¹⁰.

Com efeito, o que está em questão não são os planos que contariam uma história linear, mas o corpo em performance “que se expõe e se exhibe assumindo novas máscaras e papéis sexuais” (BENTES, 2002: 145) e, num mesmo movimento, a cidade (e com ela sua cultura, modo de vida, economia, política, etc.) também em performance através da câmera flanante-cinematográfica de Oiticica. Premissa de sua produção fílmica, a não-narração rejeita o texto discursivo da montagem cinematográfica que valoriza a linearidade do diálogo: o cinema de Oiticica “mostra-se, em lugar de contar, de narrar” (SALOMÃO, 1996: 138). É verdade que os personagens chamam a atenção mais pela performance do que pela sua interação com o espaço que os circundam, sugerindo, em sua poética, uma mudança comportamental através da inteligência do corpo, e, para além ainda, do erotismo: “(...) bissexualismo, travestis, desconstrução da imagem burguesa da mulher, frequentavam a bitola super-8. Muitos dos filmes têm algo de festa dionisíaca, versão cinematográfica do desbunde” (MACHADO, 2014: 372). De fato, percebe-se que aparecem analogias formais e conceituais com o super-8 e com o vídeo produzidos da metade da década de 1960 e ao longo dos anos 1970.

O filme começa com uma filmagem caseira de Hélio Oiticica e seus amigos em uma festa regada a cocaína e som do rock. Depois, o primeiro bloco começa – a “tese” designada por Rubens Machado –, e Agrippina, filmada em *contra-plongée*, anda pelas ruas como um monumento sagrado. Trata-se de uma “entidade” de vestido curto e vermelho, sandálias gladiadoras e maquiagem como a de Cleópatra. A sexualidade da atriz “*Ivamp*” Cristiny Nazareth¹¹ é cheia de

¹⁰ Apesar deste artigo não tratar especificamente sobre este assunto, não se pode negligenciar a ação dos artistas como reação à falta de liberdade imposta pela ditadura militar no Brasil.

¹¹ A atriz participou de muitos filmes marginais de super-8 rodados por Ivan Cardoso no Rio de Janeiro da década de 1970. Os *Ivamps*, nome dado por Waly Salomão para designar os atores não-

simbolismo. Entre ela e a cidade - e sempre com o som do rock que canibaliza a cena -, a câmera de Oiticica, em movimentos verticais e precipitados de subir-descer, passa por diversos prédios de Manhattan. Suas plurais arquiteturas remetem ao período moderno, gótico e ao neoclássico em Roma. Nesse contexto, o cenário nova-iorquino se transforma em Roma neoclássica, onde o mundano se aproxima da transcendência mítica. Esse descer e subir da câmera também faz, assim como Sousândrade fez em sua escrita, referência aos “altos e baixos” acelerados da bolsa de valores, atrelada a um mundo ligado à produção em larga escala e ao dinheiro. Em dado momento, a câmera para de subir e descer e acompanha Agrippina, que já está com seu parceiro latino andando pelas ruas de Nova York até chegar ao prédio da bolsa de valores de Nova York.

No segundo bloco, a Nova York/Roma neoclássica perde completamente seu caráter sagrado monumental. A “antítese” de Machado mostra Agrippina não mais como “entidade”: ela agora, vestida mais informalmente, vagueia em uma esquina mundana. Sua postura, ainda “ativa” (MACHADO, 2010: 19), parece esperar alguém. A câmera, tal como Agrippina, flana horizontalmente e depois percorre prédios modernos, novamente no vai-e-vem de subir e descer da bolsa de valores. Sabe-se que o super-8 tem como outra de suas práticas o ataque aos monumentos, a “desmonumentalização”¹² associada a performances que ensejam desmistificar o que é instituído como sagrado. Oiticica, ao destruir a representatividade dos espaços filmados, onde a Nova York mundana se transveste na Roma neoclássica e depois volta a ser mundana, confronta a noção de território - a igreja, os bancos, os comércios, etc. - determinada por poderes dominantes. Agrippina, ela própria ora monumento, ora errante, empodera o corpo e liberta a mulher, trazendo questões importantes sobre sua posição na sociedade

profissionais que encenavam nos filmes de “terror” de Ivan Cardoso, eram homens e mulheres sensuais e exóticos que ele encontrava na rua (amigos, pessoas que ele conhecia na praia, etc.) cujas performances sensuais, sob a ótica do cineasta, alinhavam-se com a estética do grotesco do Tropicalismo de 1970, a qual consubstanciava formas dos filmes de terror lado B americanos com a ironia e deboche da chanchada do cinema brasileiro.

¹² A “desmonumentalização” nas práticas do super-8 brasileiro foi apontada por MACHADO (2012), tendo Jomard Muniz de Brito como o principal proponente do conceito.

patriarcal.

No terceiro e último bloco, chamado “Oráculo”, em “síntese” ao vertical-horizontal dos dois primeiros blocos, a câmera se aquieta, deslocando-se para baixo, em *plongée*, para observar o jogo de dados na calçada com Mário Montez¹³ e Antonio Dias. Da verticalidade da arquitetura neoclássica do primeiro bloco, passando pela horizontalidade da esquina mundana do segundo, o terceiro “restitui aos edifícios uma ordem fálica, mas rende-se ao jogo de dados mais empírico, no espaço público das ruas” (MACHADO, 2010: 22). Como uma paródia da bolsa de valores, Oiticica, no jogo de dados, evidencia o efêmero e o acaso.

MARIO MONTEZ e ANTONIO DIAS jogam dados no jogo de dados divinatório na praça d'onde se avistam torres edifícios magritteanos em céus rarenuablados indiferença ensolarada da praça e o foco sagrado não-sagrado do jogo de dados altar varado pela circunstância do momento pés firmados mãos precisas no jogo-chance de combinações imprevisas do acaso dessacralizado: tudo o q se poderia referir ao solene é posto em cheque pela coloquialidade da circunstância e o episódio se coloca em relação à solenidade austero-vulgar de WALL ST. Nessa mesma premissa: como q paródia circunstancial do permanente estado de superespeculação wallstreetiano. (OITICICA, AHO 0212.72: 1)

As últimas cenas do filme unem elementos casuais: Hélio Oiticica penteando o cabelo em frente a um espelho e outras cenas cotidianas, como uma pessoa cuidando do jardim, as ruas de Nova York, pessoas perambulando. No final, vê-se, ao longe, a cidade de Manhattan e a Estátua Da Liberdade. Nesse filme, a performance subversiva em meio à “desmonumentalização” é uma forma de propor a não-narração, deslegitimando o cinema tradicional e seus meios puros de montagem e som para construir um dispositivo que se abre à percepção criadora.

Neyrótika: blocos de imagem-duração

Agrippina é Roma-Manhattan, apesar de monocanal, é dividido em blocos-

¹³ Mário Montez era um *performer* underground que atuou em filmes experimentais nas décadas de 1960 e 1970 desempenhando papéis femininos.

situações e não conta uma história; sua não-linearidade altera a percepção, sugerindo a uma invenção narrativa no pensamento de cada pessoa que o assiste. Apresenta-se como registro de performance e desterritorializa lugares de ordem. *Neyrótika* (1973), primeira experiência em audiovisual de Hélio Oiticica, também nasce da performance e antecipa *Cosmococa - programa in progress* no que tange à forma de dispositivo na exposição: é uma situação onde há projeção de seqüências de fotos-slides, marcada por tempo, interferências sonoras que não salientam os slides e ambiente preparado para deleite do público. Esse trabalho, por formar uma situação-ambiente e fundir linguagens, potencializa a quebra das fronteiras estéticas e a participação, elementos caros a Oiticica.

Oiticica fez 250 slides inseridos em sete blocos e a projeção duraria 90 minutos. Garotos em performance foram fotografados nos “ninhos” do apartamento de Oiticica. Cada série é identificada pelos nomes dos garotos fotografados: Joãozinho, Dudu, Conell, Romero, Didi, Carl e Artur, e mostra partes de seus corpos e rostos fragmentados, em poses casuais, porém sensuais. Cada ensaio tem uma estética única: climas, cores, luzes e mesmo a reação de cada modelo é diferente. Os corpos desintegrados pela máquina fotográfica são depois reconstruídos, de forma fragmentada, pela projeção de slides. O ambiente criado pelas inúmeras projeções nas paredes oferece ao público a sensação de experimentar uma animação, pois cada slide mostra uma parte diferente do corpo, em diversos enquadramentos, explorando ângulos inhabituais – por exemplo, corpos que estavam deitados no momento da fotografia “se levantam” através dos diversos posicionamentos e distâncias apreendidos pela máquina fotográfica e expostos nas paredes. A trilha sonora é composta por programas de rádio e pela voz do próprio artista recitando o poema “Veillées”, de Arthur Rimbaud, que elucida o trivial e o acaso:

C'est le repos éclairé, ni fièvre ni langueur, sur le lit ou sur le pré.
C'est l'ami ni ardent ni faible. L'ami.
C'est l'aimée ni tourmentante ni tourmentée. L'aimée.
L'air et le monde point cherchés. La vie.
- Était-ce donc ceci ?

- Et le rêve fraïchit.¹⁴ (RIMBAUD, 1920: 75)

Para Oiticica, qualquer trabalho de arte que quisesse recuperar a representação narrativa terminaria por cair no abismo do retrocesso. *Neyrótika* é uma não-narração, o que, para Oiticica, significava um não-discurso, ou seja, tratava-se de evento marcado pelo acaso e pela não-dermarcação de fronteiras de linguagem, “porque não é estorinha ou imagens de fotografia pura ou algo detestável como ‘audiovisual’” (OITICICA, PHO 0480/73: 1). Para ele, não-narração era “continuidade pontuada de interferência acidental improvisada, na estrutura gravado rádio, que é juntada à sequência projetada de slides, de modo acidental e não como sublinhamento da mesma. É play-invenção”. À luz do imprevisto na participação do público, Oiticica evidenciou seu descaso com a obra-de-arte purista, contemplativa e de natureza transcendental que a estética moderna insistiu em determinar. Em texto escrito para a Expo-projeção¹⁵, em 1973, Oiticica descreveu esse trabalho como sendo deleitável, e não belo; citando Rimbaud: “Uma noite sentei a Beleza sobre os meus joelhos. - E achei-a amarga. - E praguejei contra ela.” (OITICICA, PHO 0480/73: 1).

Mangue-Bangue

Depois de *Neyrótika*, ainda no ano de 1973, Hélio Oiticica escreveu dois textos intitulados “Mangue-Bangue” (PHO 0477/73 e 0318/74) sobre o filme de mesmo nome dirigido por Neville d’Almeida, sendo seu conjunto importante fonte de

¹⁴ Traduzido para o português pela autora deste artigo:

“É o repouso iluminado, nem febre nem langor, no leito ou no prado.

É o amigo nem ardente nem frágil. O amigo.

É a amada, nem atormentadora nem atormentada. A amada.

O ar e o mundo de modo algum buscados. A vida.

— Era então isso?

— E o sono refresca.”

¹⁵ *Neyrótika* participaria da Expo-projeção, mas Hélio Oiticica acabou não conseguindo terminar o trabalho a tempo para enviá-lo ao Brasil, como se prova em carta enviada à Aracy Amaral em 16/04/1973. Disponível em: <http://www.expoprojecao.com.br/>, p. 33. Acesso em: 25 de abril de 2016.

análise, pois apreende-se alguns interesses de Hélio sobre o cinema, além de trazer à tona os elementos formais, estéticos e poéticos presentes no seu próximo trabalho, que seria feito em parceria com Neville. Nesse texto, em meio à sua crítica e ao seu radicalismo contra a maneira como se concebia e realizava a representação em cinema – tais como a busca de significados ou a realidade apresentada como imagem e culto à imagem –, defendeu o caráter experimental e marginal do cineasta, que interpreta a vida sem veneração à imagem e está aberto à apropriação de outros suportes, como as histórias em quadrinhos, o super-8 e a TV¹⁶. Explicou que seus filmes foram afastados pelo mundo do cinema brasileiro daquele momento, incluindo a crítica, pois “é debochado demais para aturar draminhas psicossentimentais de cineminha brasileiro” (OITICICA, PHO 0477/73: 1), o que, segundo ele, era uma vantagem, pois Neville havia ficado imune das “obrigações culturalistas q parecem perseguir os jovens cineastas brasileiros” (Idem, PHO 0318/74:1). O artista se intrigava com o paradoxo existente no Brasil de sua época: um país de “experimentalidade” essencialmente, mas que, ao mesmo tempo, demonstrava uma grande preocupação com o destino do seu próprio cinema, e daí forçava um caminho sério, sem diversão, ao insuflá-lo com significados e sentidos, com o fim de justificar a criação de uma indústria cinematográfica no país. Como ele disse, usando uma frase conhecida: “sempre a carroça na frente dos bois” (Idem, op.cit.).

O filme *Mangue-Bangue* (1971) teria chegado ao limite do experimental, pois não se embasava na forma e na função do cinema que se fazia antes e do que vinha sendo feito naquele momento, ao mesmo tempo em que não pretendia instaurar uma nova linguagem para o mesmo. Estabeleceu-se, portanto, como um filme atemporal e desprovido de referências, podendo ser considerado com algo realmente novo. O prazer, o *joy*, os blocos que são completos em si mesmos, mas

¹⁶ Contra o modelo “cinema-espetáculo” e o caráter sagrado e soberano da imagem que apresenta uma suposta realidade, severamente criticados por Oiticica e Neville, estaria a TV, que, segundo o artista, funcionava como um laboratório aberto para experiências pois produzia imagens-sequências descontínuas: contém “episódios não-narrativos de cortes verticalizados silêncios q se interminam” (Idem, PHO 0318/74: 1).

que juntos, justapostos, formam um programa em progresso, eram características principais no cinema de Neville e que ajudariam a formar, mais tarde, o programa *Cosmococa*. Para Oiticica, este filme inscrevia-se no seu conceito de *não-narração* – que constitui-se na visibilidade de trechos de tomadas deslocadas, que não percorrem uma narrativa naturalista linear –, travando o fim da representação e a veneração da imagem em cinema; em resumo: “*Mangue-Bangue* 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 elementos concretos.” (OITICICA, PHO 0301/74: 1).

Cosmococa - programa in progress segue algumas resoluções de forma e função utilizadas em *Mangue-Bangue* – que, segundo Oiticica, já era *quase-cinema* – como a sequência fragmentada em slides, justapostos de forma accidental, com trilha sonora e diferentes áreas de projeção, além de instruções para performance. O programa está, sem dúvida, inserido no contexto cinematográfico brasileiro do final da década de 1960 e início de 1970, no que se refere à polêmica discussão, de caráter ideológico, entre o cinema novo e o cinema marginal¹⁷. *Cosmococa*, por desprezar as características tradicionais cinematográficas, como o cinema como espetáculo e representação da realidade, a soberania da imagem e a narrativa linear, está ligado aos ideários do cinema marginal, que são, entre outros, a destruição da imagem, a antiestética, e aproximação com a cultura *pop* norte-americana. Neville D’Almeida, Júlio Bressane e Ivan Cardoso eram alguns dos ditos marginais com quem Oiticica se relacionava conceitualmente por virtuosamente devorarem imagens¹⁸. Quando Oiticica se refere às imagens do cinema experimental, esclarece e, ao mesmo tempo, se pergunta sobre o alcance desta linguagem: “[...] em experiências extremas de cinema toda ‘inovação’ é ‘devoração’ e numa tentativa de ver mais

¹⁷ Oiticica zombou da súbita seriedade do cinema novo, que buscou construir um cinema repleto de sentidos e significados, intuindo justificar a criação de uma indústria cinematográfica no Brasil.

¹⁸ Em seus textos, ao discutir sobre o cinema experimental e suas principais características que ajudaram a formar a ideia de *quase-cinemas*, Oiticica também analisa cineastas fora do Brasil, como Alfred Hitchcock e Jean-Luc Godard.

além é o 'Fim do Cinema' como linguagem de importância: cinema passaria a ser instrumento?" (NTBK 2/13", 1973: 10, grifo do autor).

COSMOCOCA ou A CONTIGUIDADE DOS NÍVEIS-MUNDO EXPERIMENTAIS

Oiticica entusiasmou-se com a possibilidade dele e Neville criarem um trabalho juntos após as longas conversas que tinham sobre *Mangue-Bangue*. Na realidade, o primeiro projeto seria um filme produzido em parceria com o cineasta (que criou o nome *Cosmococa*), mas que acabou por ser um programa em progresso, inacabado, uma obra aberta e sempre em construção, isto é, com diversas possibilidades de criação na participação. Neste momento, Neville se interessava em alcançar uma integração sensorial proporcionada por um ambiente construído, ao passo que Oiticica seguia seu programa de reinvenção da arte através dos desdobramentos do construtivismo, somando a ele a pesquisa do suprassensorial (sobre os estados alterados de consciência) e do descondicionamento comportamental do espectador, que estavam habituados a contemplar imagens prontas com narrativas lineares.

[...] EU jamais teria a necessidade de inventar esse tipo de experiência não fossem as longas conversas e caminhadas pela linguagem limite criada por MANGUE-BANGUE de Neville: na verdade esses BLOCOS-EXP. são uma espécie de quase-cinema: um avanço estrutural na obra de NEVILLE e aventura incrível no meu afã de I N V E N T A R – de não me contentar com a “linguagem-cinema” e de me inquietar com a relação (principalmente visual) espectador-espetáculo (mantida pelo cinema – desintegrada pela TV) e a não-ventilação de tais discussões: uma espécie de quietismo quiescente na crença (ou nem isso) da imutabilidade da relação: mas a hipnotizante submissão do espectador frente à tela de super-definição visual e absoluta sempre me pareceu prolongar-se demais: era sempre a mesma coisa: porque?" (OITICICA, 301/74: 2)

Quando abandonaram a ideia do projeto de fazer um filme juntos para criar *Cosmococa - programa in progress*, este surgiria como um grande avanço nas pesquisas dos dois: *COSMOCOCA ou A CONTIGUIDADE DOS NÍVEIS-MUNDO*

EXPERIMENTAIS (OITICICA, PHO 0301/74). O programa possui nove blocos-experiência designados pela “abreviação-código” CC, seguida por numeração para identificação de cada bloco: CC1 a CC5 foram feitas com Neville d’Almeida; CC6 com Thomas Valentim; CC7 foi uma proposição para o crítico de arte Guy Brett; CC8 é feito apenas por Oiticica; e CC9 foi uma proposição para Carlos Vergara. São instalações constituídas por slides de fotografias de alguns dos ícones da contracultura e personalidades das décadas de 1960 e 1970, como Luis Buñuel, Luis Fernando Guimarães, Marilyn Monroe; de capas de livros de Yoko Ono, Heidegger e Charles Manson; de capas de discos do Rolling Stones e Jimi Hendrix, entre outros; e superpostas por desenhos feitos com cocaína, além de objetos aleatórios e instruções para montagem e participação.

A denominação “em progresso” pontua um trabalho inacabado que se relaciona com a duração do tempo da obra na participação, sendo um processo motivador de diversas e infinitas possibilidades de invenção, considerando a pluralidade de memórias, criação e invenção de cada indivíduo. Os encontros criativos para a produção das *Cosmococas* ocorriam no apartamento de Oiticica. Neville elaborava as carreiras de cocaína em cima das imagens e Oiticica as fotografava. O artista esclarece, no entanto, que os slides não são “fotos dos arranjos de Neville”, pois o trabalho não acaba nesse momento. Se assim fosse, então, seria uma obra concluída, o que iria contra o pensamento de encontro ao conceito de não-objeto¹⁹, tão caro a Oiticica. Essas imagens seriam exibidas nas paredes e teto de salas, em ambientes preparados e com instruções para participação. Os slides, então, são resultado dos momentos que Neville e Oiticica passaram juntos, quando sobrepuseram às imagens a cocaína e os objetos, quando escolheram e captaram o som que comporia a instalação. O gesto aqui

¹⁹ O conceito de não-objeto surgiu pela primeira vez em um texto de Ferreira Gullar publicado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, e contribuía com a II Exposição Neoconcreta (ocorrida de 21 de novembro a 20 dezembro de 1960), no Palácio da Cultura, Rio de Janeiro. O não-objeto, como se sabe, não se trata de um anti-objeto, mas um objeto realizado através da união de experiências sensoriais e do pensamento. É um “objeto” diferente, que salta da tela de pintura para percorrer outro espaço e outro tempo.

não é apenas a técnica para se chegar a um resultado. A construção da obra, que resalta a importância da experimentação e do acaso, mas também do pensamento do artista, é carregada de simbologia na visibilidade do gesto:

O cinetismo de “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 (OITICICA, PHO 0301/74: 1)

Com ênfase na experimentação, no acaso e nos rebatimentos da obra com a vida, o trabalho de arte não é mais expressão do espírito “transcendental” do artista, considerado um gênio criador. Seu gesto induz a novos caminhos a serem percorridos pelo participante. Os desenhos formados com a cocaína foram chamados por Oiticica de MANCOQUILAGENS²⁰, e começaram como uma brincadeira – já sua frase BRINCAR SEM SUAR explicitava também a aversão ao suor dos artistas quando construía “obras de arte”, um completo *nonsense* para o pensamento de Oiticica, onde o mais importante seria propor experiências reais e sensíveis às pessoas. As carreiras de cocaína sobrepostas em imagens que já existiam eram um meio de provocar as preocupações dos artistas daquela época – os quais, submetidos e julgados por valores ultrapassados do meio artístico (e suas discussões tolas, de acordo com Oiticica), temiam o plágio e se preocupavam apenas em criar obras acabadas e com o fim em si mesmas. Estes artistas, carecidos de liberdade e providos de falso ímpeto inventivo, faziam obras que, para Oiticica, não traziam nada realmente novo, pois eram desprovidas de programas e conceitos; suas obras, então, não teriam relação nenhuma com “INVENTAR DESCOBRIR EXPERIMENTAR: em suma, não é COISA NOVA” (OITICICA, PHO 0301/74: 15). No texto “Experimentar o Experimental”, ele transcreve pensamento de Yoko Ono:

²⁰ *Mancoquilagem* é uma união do nome Manco Capac, um herói mítico inca que trouxe para o seu povo a folha da coca, e da palavra maquilagem. Vale lembrar que “maquilar”, no infinitivo, também quer dizer “continuidade”.

Quanto à minha arte tenho a dizer: artistas não são criativos. Que mais se desejaria criar? Tudo já está aqui. Detesto artistas que dizem que sua arte é criativa. Chamo esse tipo de arte de “peido”. Esses artistas q constroem um pedaço de escultura e chamam de arte não passam de narcisistas... Criar não é tarefa do artista. Sua tarefa é a de mudar o valor das coisas. (OITICICA, PHO 0380/72: 2)

A cocaína se esconde quando se funde com a imagem selecionada e desaparece quando é aspirada. A apropriação de imagens acabadas seguida da ação de fazer as carreiras de cocaína e cheirá-las seria, segundo o ponto de vista do artista, um sorriso irônico para o que se denominava plágio.

[...] faz-nos pensar com sarcasmo DUCHAMPIANO quão longe e passados estão todos os conceitos q caracterizavam o caráter da “autenticidade” nas artes plásticas: 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 o núcleo motor de sua atividade criadora. (OITICICA, PHO 0301/74: 1)

O programa *Cosmococa* dessacraliza a imagem, zomba dela. Para Oiticica, a imagem não podia ser soberana, o fio condutor da obra, numa espécie de culto à imagem. O caráter experimental do artista não está em sua rebeldia, mas necessariamente em afastar a supremacia da imagem, deslocando-a a outros níveis, estes desprovidos de significados profundos. Como na concepção de Lyotard, o trabalho de arte não traz sentidos a serem interpretados. Não há, em *Cosmococa*, uma mensagem imediata a ser compreendida. O objetivo era trabalhar o visual, o sensorial, o espacial e o temporal: as condições que tangenciam a obra. As carreiras de cocaína, os “rastros-coca” sobrepostos às imagens prontas procuravam a fragmentação do que estava instaurado como acabado, quebrando a unidade da imagem: o objetivo foi “[...] adicionar máscara-plágio ao pretense sagrado (o acabado)” (PHO 0297/73: 2). Importante também lembrar que a utilização da cocaína não surge com a intenção de romantizá-la, e nem mesmo se quer mistificar seu uso, fazer apologia ou receitar “antídotos” para o que seria uma verdadeira libertação; antes, e assim como Baudelaire (que compôs poesias tratando o ópio e o haxixe com tom elevado e sublime), Oiticica,

ao desobrigar-se do *status quo* da linguagem do campo artístico quando incorpora a cocaína como matéria-prima para seu trabalho, amplia os horizontes de criação – dele e do público.

Oiticica gostaria que as *Cosmococas* fossem *invitations au voyage* (também ecoando o tema do convite à viagem *baudelairiano*), um programa aberto, de infinitas possibilidades de percepção no gesto e na recepção. Na instalação, que compreendia, além de som e objetos (como redes e colchões), projeção múltipla das imagens fotografadas nas paredes e teto, era sugerida a ilusão do movimento e exploravam-se temporalidades na participação. Desde a década de 1960, o tempo em Oiticica se tornava duração, afastando-se do tempo concebido pela contemplação de uma obra de arte e se aproximando do tempo vivido, onde não existe a representação. É continuidade, criação e experiência, e não sucessão linear de fatos em um espaço. A dinâmica da projeção dos slides somada à trilha sonora faz com que o espaço seja vivenciado com o tempo no aproveitamento corporal/sensorial da obra, o que é essencial para a quebra da representatividade, e também para o fim da contemplação, da situação-modelo espectador-espetáculo. Este tempo como duração aproxima-se do pensamento de Henri Bergson. Para ele, existia o previsível tempo espacial, que é fictício e passível de ser calculado, e o tempo real, qualitativo - isto é, o tempo que contribui para tecer a realidade e que era ignorado pelos filósofos, cientistas e matemáticos. Este tempo é vivido em continuidade e sugere memória, transformação e criação. Os momentos temporais vividos pelo espírito são imprevisíveis e passíveis de mudanças a todo instante, daí o seu poder de criação e grande aproximação com os *quase-cinemas* de Oiticica, onde o tempo é experiência e criação, e nunca sucessão de fatos em um espaço:

Da participação inicial, simples, estrutural, à sensorial, ou à lúdica (de máxima importância), tende-se a chegar à própria vida – à participação inteira na própria vida diária. Não interessa nada o que seja proposto por artistas como participação, que não tenda a influir no comportamento do participante, sob pena de cair tudo num novo esteticismo. O comportamento – eis o que me interessa: como alçá-lo à máxima liberdade – como jogá-lo

aos contrários – como fazer com que o medo não domine quem participa do jogo – do sensorial em cada alma – como fazer com que o homem interessado em participar se liberte de si mesmo, do seu medo, do seu preconceito, do seu ramerrão entediante? O que procuro, e devemos todos procurar, deverá ser o estímulo vital para que este indivíduo seja levado a um pensamento (aqui comportamento) criador – o seu ato, subjetivo, o seu instante puro que quero fazer com que atinja, que seja um instante criador, livre. (OITICICA, PHO 0192/67: 8, grifo do autor)

Assim, os visitantes das *Cosmococas* deveriam deitar-se em almofadas ou redes, lixar as unhas etc., participando de um *jogo-performance* e, ao mesmo tempo, escutando a trilha sonora que misturava músicas com barulhos cotidianos, gravações de vozes e momentos de silêncio. A trilha sonora sugeria o movimento do corpo, a dança, e o participante sentia os pressupostos da obra. Sem a interação do visitante, as *Cosmococas* simplesmente não poderiam existir. As performances eram públicas ou particulares (com poucas pessoas), dependendo do lugar onde as CCs seriam projetadas. *Cosmococa - programa in progress*, componente tônico dos *quase-cinemas* e limite do experimental, resultado da união de Neville D’Almeida e Hélio Oiticica, é invenção constituinte do programa de “além da arte”, para divertimento e desenvolvimento da criatividade e transformação do outro na participação.

Juntos, Oiticica e Neville buscaram a fragmentação do cinetismo no espaço, a precarização da forma e a participação do público, potencializando o corpo e incitando o irromper dos sentidos. Ao se interessarem pelo caráter híbrido que poderiam ter as artes visuais e o cinema, eles se uniram de forma a quebrar mais um modelo, o do sentido de autoria: consonante com o entendimento de Lyotard, o artista não é autor de uma “obra-de-arte”, um intérprete da realidade: “EU-NEVILLE não ‘criamos em conjunto’ mas incorporamo-nos mutuamente de modo q o sentido da ‘autoria’ é tão ultrapassado como o do plágio” (PHO 0301/74). O que Hélio Oiticica queria desde a invenção do primeiro bloco-experiência era a construção de um mundo de invenções liberto das amarras de qualquer poder institucionalizado. Para tanto, era substancial a exteriorização de potências individuais num coletivo: “MEU SONHO é q COSMOCOCA a cada fragmento se

modifica e acaba por formar como q uma GALÁXIA de INVENÇÃO de manifestações individuais poderosas” (OITICICA, PHO 0318/74-15/24: 5). A partir desses dispositivos complexos, a obra reconhece o jogo e o acaso, “SE DÁ SEMPRE COMO PLAY: CHANCE-PLAY: NUM LANCE DE DADOS E NUNCA COMO FIXAÇÃO EM MODELOS: A PARTICIPAÇÃO COMO INVENÇÃO: EMBARALHAMENTO DOS ROLÊS: COMO JOY: SEM SUOR” (idem, PHO 0301/74: 11). Parafraçando a famosa categoria de Mallarmé, seu trabalho se desenrola como um lance de dados, que jamais abolirá o acaso; assim, “COSMOCOCA supera a época de isolar o MÍTICO porque se abre/ e abre/ ao/o/ JOGO: à chance operation” (idem, PHO 0318/74-15/24: 6). Com a mesma diversão proposta por Zaratustra – personagem criado por NIETZSCHE (1999), que celebrou o carnal e o gozo em existir no presente –, motiva o participante ao invés de criar para o contemplador.

Helena inventa Ângela Maria

Depois de toda a experiência apreendida, dois anos depois de *Cosmococa*, Oiticica criou *Helena inventa Ângela Maria* (1975). Explorando também o carrossel de slides e a música nas apresentações, é *quase-cinema* que trata da reincorporação de uma *persona*. Feitas à noite, nas ruas de Manhattan (o ambiente é desprovido de luz e, assim, Oiticica abusa dos efeitos de contra-luz), as imagens são da atriz Helena Lustosa personificando Ângela Maria²¹, célebre cantora remanescente da Era do Rádio, em atividade desde a década de 1950, cujo repertório incluía boleros e sambas-canções no Brasil. Ela fez parte da imagética popular e era preta de feminilidade e fortaleza, ao mesmo tempo em que emanava tragédia e mistério. Helena não imita a cantora: a reinventa. Através de sua performance, composta por gestos e vestimentas, e também por meio da composição fotográfica de Oiticica, ela se transforma em outra pessoa, que não é

²¹ Além de Ângela Maria, o artista se interessava por outros ícones pop femininos, tais como Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor, Yoko Ono, Yma Sumac e Maria Callas, sentindo essas mulheres nele próprio, numa espécie de alter-ego.

Helena nem Ângela Maria: é uma outra Ângela Maria. Uma personagem transmutada, um corpo outro em seu corpo de sujeito performático.

Nos slides projetados, os fragmentos do corpo em ação de Helena são envolvidos pela trilha sonora, composta por músicas cantadas por Ângela Maria. Em 1976, Oiticica escreveu uma carta para “Helenão” onde dizia que, neste trabalho, a mídia não era a fotografia, mas a própria atriz:

[...] o texto e a descoberta de SUPERMEDIA prá inaugurar HELENA: de q USTED poderia é claro ser “atriz” “dançarina” etc.: mas q todas e outras quaisquer dessas enquadradas nas atividades e roles seriam sempre VOCÊ limitada como q por uma moldura e q seria sempre VOCÊ mas nunca criando o q lhe seria o MAIOR quanto a VOCÊ etc.:

MEDIA - _____

q de filme still/cinema/etc. passa a tê-los como instrumento e não como filme-fim-para obra [...] (OITICICA, PHO 0173/76: 1)

Helena, assim como Cristiny Nazaré, era uma atriz *lvamp* do cinema marginal e atuou em muitos filmes super-8 de Ivan Cardoso. Designando-a como mídia, Oiticica evidenciava a potência do corpo dessa artista plural e pensante em meio à decadência do papel tradicional do ator profissional que decorava roteiros para atuar em filmes de narrativa linear. Ao conceituar o termo *Supermedia*, o que para Oiticica significava invenção, trazia a ideia de que o que ele faz não se limita nas fronteiras dos meios fotografia, cinema, vídeo ou tecnologia, mas que se trata de dispositivos que se expandem infinitamente para um espaço outro, de movimento, criação, mudança e de interação com o antigo espectador de cinema ou observador contemplativo da obra-de-arte de meios puros.

Conclusão

Diante de todas as mudanças estéticas e formais ocorridas no campo da arte e do cinema experimental ao longo das décadas de 1960 e 1970, Jean-François LYOTARD (1987) aponta a necessidade de questionar, de maneira não-hermenêutica, o sujeito (tanto o artista como o receptor do trabalho de arte), a ideia de obra e de exposição e, por fim, o discurso que pretende pensar a arte.

Lyotard não procura afirmar a pós-modernidade, o que é de todo contrário a seu pensamento, pois seria uma maneira de categorizar os movimentos artísticos de sua época. Com esse propósito seguiu este texto, entendendo que os recursos filosóficos e linguísticos são insuficientes para demonstrar a integralidade dos vibrantes *quase-cinemas*, cuja noção de figural faz escapar o inteligível do textual discursivo. Procurou-se, então, não construir um discurso globalizante, mas traçar possíveis rebatimentos com essa arte catártica que, em sua hibridação, questiona limites formalistas, éticos e estéticos, o que é condizente também com o pensamento de Hélio Oiticica, substancialmente quando refletiu, em seus textos, sobre o cinema na década de 1970.

O programa de *quase-cinema* surgiu em um momento de grande irreverência social e política. O universo da arte acompanhou esse processo e, como ficou dito, Hélio Oiticica se relacionava com as práticas e posicionamentos de sua época. Exponente da arte contemporânea, de discurso não-holístico e dialogando com as práticas subversivas do universo da arte e do cinema experimental, Oiticica desenvolveu, na acepção de Deleuze, blocos de imagem-duração num espaço-tempo expandido, buscando a contaminação e transformação do dispositivo cinematográfico, a destruição do objeto (a negação de como se percebia a obra-de-arte em pureza de suporte e forma), a noção de autoria, a soberania da imagem como representação da verdade e o fim da contemplação passiva em museus, galerias e salas de cinema. Em um deslocamento para libertação do status da imagem na arte levado ao limite, os *quase-cinemas* desconstróem os meios tradicionais da arte e do cinema, e insubordinam-se ao discurso legitimador até mesmo das vanguardas que lhes são contemporâneas. São dispositivos de *transmodernidade*, antecipando, na porosidade das fronteiras nacionais, as práticas dos artistas radicantes que apareceriam vinte anos depois.

Os *quase-cinemas* se situam nos cruzamentos da arte, do cinema, da tecnologia, da música e da filosofia, e insurgem por meio de acontecimentos que não estão implicados em posições ou correntes artísticas, mas em prol de uma experiência do sublime no tempo presentificado. O sublime está entre o que o participante percebe no espaço de exposição e aquilo que o atravessa (os

pressupostos da obra): entre o sensível e o desvendado. O programa de *quase-cinema* forma regiões do não-visível e do figural, *não-lugares* estranhos às interpretações, onde o sensorial é violentamente possível. Quando Hélio Oiticica declarou “descobri que o que faço é MÚSICA e que MÚSICA não é ‘uma das artes’ mas a síntese da conseqüência da descoberta do corpo” (0057/79: 2), aludia ao seu programa de invenção que vinha desde a década de 1960, quando morava no Brasil e criou, bêbado - e para embebedar de samba -, os Parangolés, os Penetráveis e a Tropicália. Ao se contaminar pelo cinema, pela tecnologia e pela cultura midiática de Nova York, chegou em 1970 copiosamente *transmidiático*²² e de categorização e normatização irrealizáveis. Esse processo de deslegitimação do estado puro das coisas em prol de indução de acontecimentos abertos ao imprevisto, ao jogo e à diversão, horizontaliza a percepção da arte. Artista e público não são individualidades polarizadas mediadas pela obra. A relação entre obra e sujeito é transformada: o produtor da obra não é mais somente o artista, qualquer um pode sê-lo em seu prolongamento.

Quase-cinema é antiarte ambiental que traz potência ao corpo em performance: o *Bodywise*²³ (PHO 0200/73), relacionando concepções sobre o conhecimento do corpo (o rock, as questões de gênero, as personalidades, etc.) e que fazia explodir novos estados sensório-cognitivos. A estética de *quase-cinemas* vincula-se a uma ética que tem como intenção incitar nos corpos os sentidos, a emoção, e também o pensamento, fazendo com que ocorressem mudanças na vida do participante e, assim, ele sairia da obra-experiência diferente, exatamente porque participou ativamente dela: “*ser por si mesmo o eterno prazer do vir-a-ser*” (NIETZSCHE, 2000: 89, grifo do autor).

²² A palavra de origem latina “trans” significa “além de”. Considera-se, aqui, que as mídias se transformam para formar um dispositivo que vai além de qualquer normatização imposta a elas anteriormente.

²³ Em apontamentos para *Bodywise*, que além de conceito é um capítulo de Newyorkaises, Oiticica enfatiza a importância do corpo no rock (exemplificado em Jimi Hendrix).

Bibliografia

Textos de Hélio Oiticica

AHO - Arquivo HO. Rio de Janeiro: Projeto HO, 2006. (CD-ROM)

PHO - Programa HO. LAGNADO, L. (ed.) São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Projeto HO, 2002, disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho>

OITICICA, Hélio. "À busca do suprassensorial". Rio de Janeiro: PHO 0192/67.

_____. "BLOCO-EXPERIÊNCIAS in COSMOCOCA - programa in progress". New York: PHO 0301/74.

_____. "BODYWISE". New York: PHO 0200/73.

_____. "Cadernos. NTBK 2/13". New York: AHO 1973.

_____. "COSMOCOCA by NEVILLE D'ALMEIDA". New York: PHO 0297/73.

_____. "DE HÉLIO OITICICA PARA BISCOITOS FINOS". Rio de Janeiro: PHO 0057/79.

_____. "Experimentar o Experimental". New York: PHO 0380/72.

_____. "IMPRESINDÍVEIS PARA NEWYORKAISES". New York: PHO 0274/74.

_____. "LEORK". New York: AHO 0212.72.

_____. "MANGUE BANGUE, de Neville d'Almeida, 1973". New York: PHO 0477/73.

_____. "MANGUE BANGUE de NEVILLE D'ALMEIDA". New York: PHO 0318/74- 14/24.

_____. "Newyorkaises - Mundo-abrigo [atribuído]". New York: PHO 0533/73.

_____. "NEYRÓTIKA". New York: PHO 0480/73.

_____. "Vendo um filme de Hitchcock, 'Under Capricorn'". New York: PHO 0318/74- 15/24.

_____. “Sem Título”. New York: PHO 0173/76.

Livros e Textos

BASUALDO, Carlos (org.). *Hélio Oiticica: Quasi-Cinemas*. Kolnischer Kunstverein. New Museum of Contemporary Art. Wexner Center for the Arts. Germany/New York: Hatje Cantz Publishers, 2002.

BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. São Paulo: Papyrus, 1997.

BENTES, Ivana. “H.O and Cinema-Word”. In: BASUALDO, C. (org.). *Hélio Oiticica: Quasi-Cinemas*. Kolnischer Kunstverein. New Museum of Contemporary Art. Wexner Center for the Arts. Germany/New York: Hatje Cantz Publishers, 2002. p. 139-155.

_____. *Vídeo e Cinema: Rupturas, Reações e Híbrido*. In *Made in Brasil: Três Décadas do Vídeo Brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

BRAGA, Paula. *Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007; Idem. *A Trama da Terra que Treme: Multiplicidade em Hélio Oiticica*. 2007. 210f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo

_____. “Hélio Oiticica: simultaneidade, consequência e retorno”. Prêmio Estudos e Pesquisas sobre arte e economia da arte no Brasil, Bienal de São Paulo, 2010. Disponível em: www.bienal.org.br/FBSP/pt/ProjetosEspeciais/Projetos/Documents/Paula_Braga.pdf. Acesso em: 25 de maio de 2016.

CANONGIA, Lygia. “Hélio Oiticica”. In: *Quase Cinema (Cinema de Arte no Brasil, 1970/80)*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

CARDOSO, Ivan; LUCCHETTI, Rubens F. *Ivampirismo : o cinema em pânico*. Rio de Janeiro: EBAL, 1990. 374 p.

CARNEIRO, Beatriz Scigliano. “Cosmococa - programa in progress: heterotopia de guerra”. In: *Seguindo Fios Soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica*. BRAGA, Paula (org.), GROSSMANN, Martin (ed.). Edição especial da Revista do Fórum Permanente (www.forumpermanente.org), 2006.

CÍCERO, Antonio. “Hélio Oiticica e o super moderno”. In: BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro: Contracapa ed., 2001;

CULTURAL, Itaú (Ed.); MACHADO, Rubens Jr; RIBENBOIM, Ricardo (colaboradores). *Marginália 70: o experimentalismo no super-8 brasileiro*. São Paulo: Editora Itaú Cultural, 2001.

FAVARETTO, Celso Fernando. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992.

JUSTINO, Maria José. *Seja marginal, seja herói: modernidade e pós-modernidade em Hélio Oiticica*. Curitiba: Ed. da UFPR, 1998

LAGNADO, Lisette. *Hélio Oiticica: O Mapa do Programa Ambiental*. 2003. 217f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo.

_____. "Ensaio Crelazer, ontem e hoje". In: Caderno SESC_Videobrasil, nº3. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, 2007. p.50-59.

LYOTARD, Jean-François. *Discours, figure*. Paris: Klincksieck, 1971.

_____. "A filosofia e a pintura na era da sua experimentação". In: *Crítica*, 2. 1987.

_____. *Des dispositifs pulsionnels*. Paris: Galilée, 1994 (1ª edição em 1973).

_____. *Que peindre?: Adami, Arakawa, Buren*. Paris: Hermann Éditeurs, 2008.

_____. *A condição pós-moderna*. BARBOSA, Ricardo Côrrea (Trad.). Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2009.

MACHADO Jr., Rubens. "Cidade & Cinema, duas histórias a contrapelo nos anos 1970". In: MACHADO, Carlos Eduardo J. (org.); MACHADO Jr., Rubens (org.); VEDDA, Miguel (org.). *Walter Benjamin: Experiência histórica e imagens dialéticas*. São Paulo: Ed. UNESP, 2014, pp. 365-376.

_____. "Agrippina é Roma-Manhattan, um quase-filme de Hélio Oiticica". In *Revista OITICICA: a pureza é um mito*. 2010, vol.1, pp.18-23. Disponível em: <http://issuu.com/itaucultural/docs/oitica>. Acesso em 25 de maio de 2016.

MALLARMÉ, Stéphane. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Paris: Gallimard, 1993.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Coleção Obra-prima de Cada Autor. São Paulo: Martin Claret, 1999.

ROCHA, Marília Librandi. *Maranhão-Manhattan: ensaios de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: qual é o parangolé e outros escritos*. Rio de Janeiro: Relume - Dumará, 1996.

SOUSÂNDRADE, Joaquim de. "O Guesa." In: MORAES, Jomar (org.); WILLIAMS, Frederick (org.). *Poesia e Prosa Reunidas de Sousândrade*. São Luís: AML, 2003.

Filme e Instalações

AGRIPPINA é Roma-Manhattan. Direção: Hélio Oiticica. New York: Projeto Hélio Oiticica, 1972 [produção]. 1 filme (16min27seg), S8, COR. Cópia da Cinemateca Brasileira. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=avS31fsxNw0>. Acessado em 29 de maio de 2016.

COSMOCOCA - programa in progress (CC1, CC2, CC3, CC4 e CC5). Direção: Hélio Oiticica e Neville D'Almeida. New York: Centro de Arte Contemporânea Inhotim, 1973 [produção]. 5 instalações de slides, loop, cor.