

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

NATASHA MARZLIAK

**HÉLIO OITICICA, QUASE-CINEMAS E AS RELAÇÕES COM A
VIDEOINSTALAÇÃO CONTEMPORÂNEA**

CAMPINAS
2012

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

NATASHA MARZLIAK

**HÉLIO OITICICA, QUASE-CINEMAS E AS RELAÇÕES COM A
VIDEOINSTALAÇÃO CONTEMPORÂNEA**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes, da
Universidade Estadual de Campinas, para
obtenção do Título de Mestra em Artes.
Área de concentração: Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Gilberto Alexandre Sobrinho.

CAMPINAS
2012

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

M369h Marzliak, Natasha.
Hélio Oiticica, quase-cinemas e as relações com a
videoinstalação contemporânea / Natasha Marzliak. –
Campinas, SP: [s.n.], 2012.

Orientador: Gilberto Alexandre Sobrinho.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Artes.

1. Oiticica, Helio, 1937-1980. 2. Artes. 3. Cinema.
I. Sobrinho, Gilberto Alexandre. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Hélio Oiticica, quasi-cinemas and the relationships with
contemporary video installation

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Oiticica, Helio, 1937-1980.

Arts

Cinema

Área de Concentração: Artes Visuais

Titulação: Mestra em Artes

Banca examinadora:

Gilberto Alexandre Sobrinho [Orientador]

Celso Fernando Favaretto

Sylvia Helena Furegatti

Data da Defesa: 29-08-2012

Programa de Pós-Graduação: Artes

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pela Mestranda
Natasha Marzliak - RA 016993 como parte dos requisitos para a obtenção do
título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Gilberto Alexandre Sobrinho
Presidente



Prof. Dr. Celso Fernando Favaretto
Titular



Profa. Dra. Sylvia Helena Furegatti
Titular

Agradecimentos

Ao Prof. Dr. Gilberto Alexandre Sobrinho, pela participação e generosidade com que orientou minha pesquisa, meu eterno agradecimento.

Aos docentes, funcionários e alunos do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UNICAMP, com quem convivi estes anos. Em especial ao Prof. Emerson Luiz de Biaggi, pela atenção e ajuda prestada junto à Coordenação de Pós-Graduação.

Aos docentes do Departamento de Artes da UNICAMP, Maria de Fátima Morethy Couto e Sylvia Helena Furegatti, pela atuação junto à banca de qualificação com importantes sugestões e orientações.

A Celso Fernando Favaretto, que prestou preciosas informações para a realização deste trabalho.

Aos amigos do Ateliê Aberto, Maíra Costa Endo, Samantha Moreira, Lucas Guedes e Henrique Lukas Mendonça, pelo acolhimento, críticas e sugestões, que sempre me ajudam a trilhar o meu caminho. Agradeço imensamente por me apoiarem na empreitada das filmagens.

À Giovana Mastromauro (Gio-Gio), por seu exotismo estético e forte personalidade, o que a fez tornar-se a musa do meu filme.

A Beso, pelas orientações durante esta jornada, pelas incansáveis revisões de texto e apoio e inspiração nas filmagens.

A Rubens Pillegi, por ceder seu texto para as filmagens.

Às queridas amigas Ruli Moretti, Bia Porto e Renata Aspis, pelas conversas e profícuas opiniões.

Agradeço muito particularmente aos meus pais, Alvaro e Elisabete, e à minha avó Malvina, por me apoiarem incondicionalmente.

À FAPESP, pelo suporte financeiro.

*A Douglas, quem prefiro a tudo.
A nosso filho Estéphano, fruto do amor verdadeiro.*

Eu não me transformei em um artista plástico, eu me transformei em um declanchador de estados de invenção. (Oiticica, 2009, p.234)

L'art doit avant tout être un art de vivre; il faut profiter de l'instant présent, en accord avec l'expression de la nature. Maintenant, et non hier ou demain.¹ (Bressane, AHO 2524.92, p.58)

*leuitar a vida!
engravidar a arte!!
dane-se o dia... (Beso, 2011, p.57)*

¹ “A arte deve, antes de mais nada, ser uma arte de viver; é preciso aproveitar o momento presente, de acordo com a expressão da natureza. Agora, e não ontem ou amanhã.” (Tradução livre da autora).

Resumo

Esta pesquisa analisa as propostas ambientais/fílmicas de Hélio Oiticica produzidas na década de 1970: os quase-cinemas. Por meio dos usos dos suportes do cinema, fotografia e som, e questionando o cinema narrativo e a posição apenas contemplativa do espectador, o artista concebeu espaços sensoriais, experiências quase-cinematográficas que propõem a recusa ao objeto acabado, o convite à participação e novas relações espaço-temporais que alteram o modo de percepção do visitante. Essas propostas se relacionam com o contexto artístico de sua época como, por exemplo, as experiências cinemáticas criadas pelo grupo Fluxus (os *fluxfilmes*), os eventos de Jack Smith, o Cinema Expandido, o Cinema Marginal e as práticas do Super-8 brasileiros. Em seguida, discute-se as possibilidades dialógicas dessas experiências com os conceitos e algumas práticas de videoinstalação. Esta aproximação tem como premissa trazer questões estéticas referentes à arte contemporânea, a saber: a exploração dos diversos suportes possíveis, a imersão no espaço, a presentificação do tempo e a participação do público na obra. Tais temas, que já eram amplamente abordados pelo artista, se fazem também expressivos na poética atual das videoinstalações. Finalmente, busca-se uma aproximação da poética da artista/pesquisadora com os procedimentos estudados.

Palavras-chave: Hélio Oiticica, quase-cinema, cinema experimental, videoinstalação, arte contemporânea.

Abstract

This work aims at investigating the environmental and filmic proposals by Hélio Oiticica produced in the 1970's: the *quasi-cinemas*. Using different devices such as film, photography and sound, and putting into question the narrative cinema and the contemplative/passive position of the viewer, the artist conceived sensorial spaces, *quasi-cinematographic* experiences in which he desired to refuse the idea of the finished object, the call for active participation and new time/space relations focused on the changing the perception mode of the visitor. These proposals are related to the artistic context of that time, such as the cinematic experience created by the group Fluxus (the *fluxfilms*), Jack Smith, the expanded cinema and the Brazilian's Cinema Marginal and super-8 practices. Then, it is discussed the possibilities of such dialogical experiences with some of the concepts and practices of video installation. This approach is premised on bringing aesthetic issues relating to the contemporary art, for example through the exploration of different medium possibilities, the immersion in space, the time durative and the participation of public in the work. Such themes, which were widely covered by the artist, are also significant in the poetic form of video installations today. Finally, it is brought an approximation between the questions described above with the art work by the artist/researcher, Natasha Marzliak, author of this dissertation.

Keywords: Hélio Oiticica, quasi-cinemas, experimental cinema, video installation, contemporary art.

Sumário

INTRODUÇÃO	1
1. <i>QUASE-CINEMAS</i> : BLOCOS DE MUNDO-ABRIGO, DE MUNDO-PLAYGROUND	11
1.1. OS ANOS 1970: A INVENÇÃO DOS <i>QUASE-CINEMAS</i>	13
1.2. COSMOCOCAS: WORK IN PROGRESS (CC1 A CC9)	39
2. LABIRINTO CONTEXTUAL: FLUXUS, JACK SMITH E CINEMA EXPANDIDO	57
2.1. MUNDO-ABRIGO: MAPEAMENTOS	58
2.2. IDEIAS-MUNDO ERIGINDO INVENÇÕES	61
2.2.1. FLUXFILMES	66
2.3. MANIFESTAÇÃO AMBIENTAL, <i>QUASE-CINEMAS</i> E JACK SMITH	67
2.4. O CINEMA EXPANDIDO	70
3. <i>QUASE-CINEMAS</i> , SUPER-8, PERFORMANCE E AS VIDEOINSTALAÇÕES CONTEMPORÂNEAS	73
3.1. EXPERIMENTALISMO NO BRASIL: A BITOLA SUPER-8 NO CINEMA DE ARTISTA E SUAS RELAÇÕES COM OS <i>QUASE-CINEMAS</i>	74
3.2. VÍDEO E PERFORMANCE: A INCORPORAÇÃO DO OUTRO NA OBRA	78
3.3. CORPO-CASA	81
3.4. PRENÚNCIOS DA VIDEOINSTALAÇÃO	85
3.5. VIDEOINSTALAÇÃO	87
4. FILME DA AUTORA: <i>GIO-GIO E JAQ-LÔCA EM: UMA AURORA SEXUAL</i>	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	107

Introdução



"Tout se passe par raccourci, en hypothèse, on évite le récit" (Mallarmé, 1993)
Frame de *Agripina É Roma-Manhattan* (1972)²

Embrenhar-se na arte de Hélio Oiticica³ (1937-1980) é percorrer um labirinto de ideias e camadas temporais que se entrecruzam, é reconhecer um trabalho que reage a conceitos da filosofia, da arte, do cinema. O artista construiu, em torno do seu processo de trabalho, 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:

² Imagem de **Revista Oiticica**: A Pureza É um Mito, 2010. Disponível em: www.itaucultural.org.br. Acesso em: 11 Fev. 2012.

³ O artista também é citado no presente texto como Oiticica apenas.

Tudo está relacionado com o passado e não está, é claro, inclusive o presente e o futuro; mas, e se lhe disser que não sinto essa relação entre passado-presente-futuro? Então tudo se borra e desaparece, porque quando se vive o *crelazer*, isso não existe; a grande descoberta do mundo atual seria o viver em absoluto, sem a relação velha de tempo cronológico, que é repressiva e cruel. (OITICICA, AHO 0159.68).

Expoente da arte contemporânea, Oiticica construiu uma poética particular através da união de um pensamento que se manifestava pela escrita com uma produção de conhecimento pautada pelo sensível. Assim como a dialética considerada por Carlos Astrada, seu trabalho é como uma “semente de dragões”, que causam alvoroço, porém nunca baderna inconsequente. Ao longo de sua trajetória artística, Oiticica manteve como horizonte filosófico e estético a aproximação entre a arte e a vida, buscando expandir os objetos em direção ao espaço e fazendo-os interagir com o público. Nesse sentido, a criação de ambientes propícios para a invenção do público, que para Oiticica são participantes criativos, ativa o conceito de *suprassensorial* proposto por ele já em 1965, que é manifestação coletiva desencadeada pelos ritmos das músicas (sobretudo o samba e o rock), a dança, o uso das drogas e os mitos. Esta ideia se expande e se potencializa de várias formas em seus trabalhos e na vida dos participantes, que passam por instantes de criação livre ao adentrar em suas ambientações híbridas, e exercem seu direito à liberdade patente no ato criador e que transforma sua visão de mundo. Nas palavras de Marcel Duchamp:

O ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contrato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador. (DUCHAMP, 1975, p.73)

A obra de Hélio Oiticica, consolidada na história da arte por meio de diversas exposições no Brasil e no exterior (e suas consequentes catalogações), vem ganhando maior visibilidade nacional e mundial. Uma maneira importante de

mapear sua obra são os trabalhos de pesquisa⁴ que empreendem o entendimento, de forma crítica, das proposições do artista.

Quanto a presente pesquisa, esta possui três eixos: a análise da trajetória de Hélio Oiticica na década de 1970, investigando as propostas formais e éticas contidas em seus textos⁵ e em suas experiências ambientais/cinematográficas; a contextualização com as práticas nos domínios mais amplos da arte e do cinema (em particular) de sua época, evidenciando o caráter inovador do artista; e, a partir

⁴ Neste sentido, ver alguns dos pesquisadores mais relevantes: FAVARETTO, Celso Fernando. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 1992; CANONGIA, L. Hélio Oiticica. In **Quase Cinema** (Cinema de Arte no Brasil, 1970/80). Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981; BRAGA, P. **Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007; BRAGA, P. **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, 2007; JUSTINO, Maria José. **Seja marginal, seja herói: modernidade e pós-modernidade em Hélio Oiticica**. Curitiba: Ed. da UFPR, 1998; CÍCERO, A. Hélio Oiticica e o Super moderno. In **Arte Contemporânea Brasileira** - Basbaum, R. (org), Contracapa ed., RJ, 2001; LAGNADO, L. Ensaio Crelazer, ontem e hoje. In: **Caderno SESC_Videobrasil**, Associação Cultural Videobrasil, nº3, p.50-59, São Paulo, 2007; MELLO, Christine. In: **Videoinstalações: prenúncios de poéticas contemporâneas**; DWEK, Z. L. **Hélio Oiticica: O Mapa do Programa Ambiental**. 2003. 217f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2003; entre outros.

⁵ Os textos de Hélio Oiticica aqui analisados partiram de duas fontes:

1 - o site do Itaú Cultural, que possui cerca de 5.000 fac-símiles digitalizados dos textos de Oiticica, com respectivos resumos, trabalho chamado de "Programa Hélio Oiticica" e que é fruto de uma parceria entre o Projeto HO e o Instituto Itaú Cultural, sob a coordenação de Lisette Lagnado. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/>. Trata-se de um trabalho de alto nível, que dialoga com a própria obra de Oiticica. Nas palavras de Lagnado: "O nome de "Programa Hélio Oiticica" foi escolhido para criar uma analogia entre o modo como o artista sistematizou os conceitos de seu "Programa Ambiental" e a navegação via internet, que permitia um passeio labiríntico, não-linear".

2 - Catálogo Raisoné, formulado pelo Projeto H.O. Esse catálogo é também composto por manuscritos e textos digitalizados e é chamado de "Arquivo HO". Desenvolvido pelo Projeto HO, compõe por volta de 8.000 documentos, entre eles artigos de pesquisadores e críticos e fotografias de Hélio Oiticica. O Projeto Hélio Oiticica foi criado no Rio de Janeiro pelos seus irmãos, César e Cláudio Oiticica, em 1981, um ano após a morte do artista. Tem como objetivo preservar e divulgar sua obra, material e conceitualmente, e para isso conta com uma reserva técnica localizada na casa de César Oiticica (localizada no Jardim Botânico), diretor do projeto H.O. O projeto foi de início dirigido por Lygia Pape, Luciano Figueiredo e Waly Salomão. Realizaram uma mostra retrospectiva entre 1992 e 1997, que passou por Roterdã (Holanda), Paris, (França), Barcelona (Espanha), Lisboa (Portugal), Mineápolis (E.U.A.) e Rio de Janeiro. Ainda, em 1996, a Secretaria Municipal de Cultura do Rio inaugurou o Centro de Artes Hélio Oiticica em parceria com o projeto Hélio Oiticica e conservava algumas das obras do acervo do artista até abril de 2009, quando a família interrompeu uma exposição de Hélio Oiticica porque a prefeitura do Rio de Janeiro atrasou a segunda parcela que se referia à produção da exposição (segundo notícia que saiu no jornal O Globo, em outubro de 2019). Além disso, os herdeiros de Oiticica teriam retirado as obras que estavam no Centro Hélio Oiticica afirmando não haver neste local boas condições de armazenamento de obras de arte, como a falta de desumidificação, por exemplo. Quando a segunda parcela foi paga, em junho daquele ano, a mostra foi reaberta e permaneceu até agosto. O impasse continuou até outubro de 2009, quando um incêndio acidental destruiu grande parte do acervo do artista, o que levantou incansáveis discussões em torno da maneira como se armazenou a obra deste artista até o presente momento.

Iremos usar a mesma denominação usada pela pesquisadora Paula Braga, quando referida a fonte dos textos: PHO para o primeiro, e AHO para o segundo.

Afora os textos, como pesquisa empírica, conheci as primeiras 5 *Cosmococas* (feitas em co-autoria com Neville d'Almeida), em viagem ao Instituto de Arte Contemporânea de Inhotim, localizado em Brumadinho-MG, onde tive a oportunidade de mergulhar na experiência de *quase-cinema*.

das linhas de força⁶ observadas nesses processos, o apontamento das particularidades e relações entre as propostas estéticas de Oiticica e o conceito de videoinstalação. Essa última questão traduz-se também em um diálogo com a minha própria produção artística.

A metodologia para construir o corpus desse estudo partiu de pesquisa empírica e bibliográfica em fontes primárias, além de pesquisa bibliográfica em fontes secundárias, estabelecendo os procedimentos presentes na poética do artista e levantando interpretações dos entrecruzamentos dos *quase-cinemas* com o cinema desenvolvido pelo grupo Fluxus (os *fluxfilmes*), o Cinema Expandido e o Cinema Marginal e Super-8, no Brasil, pressupondo que existem entre eles marcas particulares. Tais marcas, presentes no cinema de Hélio Oiticica, também justificam a sua retomada para campos atuais de práticas artísticas. Proposição de Oiticica e da arte contemporânea, a participação do espectador é uma das ações principais para a existência de um espaço construído com imagens cinemáticas. Oiticica, ao entender a vida como arte (conceito buscado no contexto artístico que remonta aos anos 1960), promove um tipo de imbricação entre estética e ética, o que significa ruptura, fim da representação e invenção de algo novo. A respeito do conceito de participação coletiva de Oiticica, assim se pronuncia Celso F. Favaretto:

Antiarte ambiental, além de conceito mobilizador para conjugar a reversão artística, a superação da arte, a renovação da sensibilidade, implicava o redimensionamento cultural dos protagonistas das ações, de artistas e de público. As propostas estéticas não se desligavam da intervenção cultural, de uma ética portanto. Pois, para Oiticica, o campo de ação de sua atividade não se reduzia à crítica do sistema da arte: inscrevia-se como uma atividade coletiva, em que se interceptavam a produção de novas subjetividades e a significação social das ações. (FAVARETTO, 2009, p.74)

⁶ Usa-se a expressão “linha de força”, aqui, tal como entende Arlindo Machado em *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro* (2007, p.15).

A arte cinematográfica de Oiticica subverte a representação, inventa, mobiliza. É atual, e talvez com uma carga de “atualidade” muito maior do que muitos dos trabalhos que estão sendo produzidos nos dias de hoje e intitulados como “obras de arte” ao serem expostos em galerias e museus. Seu programa construtivo de “além da arte” abarca conceitos da arte, da filosofia e do cinema, de diversas épocas, projetando-se para o futuro – como diz em entrevista a Ivan Cardoso:

Todo projeto que eu faço, gradativamente vai entrando numa coisa que eu chamo de “programa”. Na realidade, são programas não-programados. Eu chamo de *programas in progress*. Na realidade, tudo se transforma num programa, a longo prazo. Todas as coisas que eu faço são coisas paulatinas e a longo prazo [...] não são coisas que foram fogos de artifício e desapareceram (OITICICA, AHO 2555.79, p. 77)

Nesta dissertação, o primeiro capítulo compreende a análise do pensamento de Oiticica na fase em que se aproximou da linguagem do cinema, nos anos 1970, integrando-o às suas propostas anteriores, no que se refere à participação inventiva do público e à construção de uma ambientação sensória, com tempo durativo – entendendo que o tempo, em Oiticica, é duração, vivencial, presentificado. Em 1970 o artista recebeu uma bolsa Fundação Guggenheim e se mudou para Nova York⁷, momento em que deu expressiva atenção ao cinema (chegando a frequentar um curso nesta cidade em 1971). Logo depois, experimentou uma nova proposta estética em seu processo de trabalho, cujos suportes híbridos são o cinema, a fotografia e o som. Tais suportes, na sua obra, por serem reunidos em ambientes construídos pelo artista e interagirem diretamente com a participação do público, levantam questões atuais e pertinentes sobre a relação entre o cinema e as artes visuais, pois são procedimentos que permitem o estabelecimento de associações com o expoente contemporâneo das videoinstalações. Assim, esse período foi bastante produtivo para o artista no que concerne a criação de novas invenções e experiências em arte, tratando-se de um

⁷ E, como se sabe, um ano depois, mesmo terminada a bolsa de estudos, lá viveu até 1978.

processo que nutre uma coerência interna, apesar de mergulhada em um aparente caos:

A produção de Hélio Oiticica nos anos 1970 é marcada por noções de temporalidade que extrapolam o tempo linear. A cronologia é menos importante do que o retorno; o acaso é mais bem-vindo do que a determinação; a linha de tempo é desfiada e dá lugar a um emaranhado de fios; a evolução não interessa tanto quanto a consequência que não tem direção única, mas expande-se em vários caminhos imprevisíveis (BRAGA, 2010, p.1)

Desde a década de 1950 o artista buscava uma experiência expandida em arte, que não levasse em consideração apenas os elementos tradicionais da pintura ou da escultura, por exemplo:

Do Metaesquema ao Quasi Cinema: a mesma vontade de se afastar da conclusividade, a mesma garra de manter os terminais em aberto, a tarjeta não quer e não pode aderir completamente aos objetos criados, fica uma brecha sempre:

um meta,
um quase,
um trans.

(SALOMÃO, 2003, p.137)

Oiticica questionou, naquele momento, a relação tradicional do público com o cinema, visto que criticava a posição meramente contemplativa do espectador frente ao cinema narrativo, o qual propunha, segundo ele, efeitos naturalistas que valorizavam a narrativa linear e previsível. Como reação a esse fato, Oiticica propôs ambientes multimídia⁸ que procuravam destruir o objeto para reunir elementos como temas sociais, cultura urbana, cinema e música. A destruição do objeto tinha como objetivo reconceituar a concepção do trabalho artístico, de forma que ele não fosse mais contemplado apenas, e sim envolvesse a participação. Suas experiências em arte/cinema foram conceituadas por ele como um programa *quase-cinema*, e que, segundo Neville D'Almeida, se estabelecem como projeções de "imagens fixas dos slides em movimento e o movimento da plateia ao ver essas imagens"⁹. Nessa conjuntura, serão pesquisados os

⁸ "Multimídia" é uma expressão que também foi usada por Hélio Oiticica em muitos dos seus textos.

⁹ Disponível em: <http://www.revistasagarana.com.br/revista23/cac.htm>. Último acesso em: 14 fev. 2011.

trabalhos: *Neyrótika* – criado em 1973, trata-se de uma sucessão de 80 slides com imagens erotizadas de alguns rapazes fotografados pelo artista, possui marcação de tempo e trilha sonora (composta por programas de rádio e pela voz do próprio artista recitando textos de Rimbaud); *Cosmococas - programa in progress* (CC1 a CC9) – programa concebido em 1973, em parceria com o cineasta Neville D’Almeida, inaugurando o conceito-designação *quase-cinema*, são instalações complexas que incluem projeções de slides sincronizadas (ou não) com trilhas sonoras, um cenário específico e instruções a serem seguidas pelos participantes; *Helena Inventa Ângela Maria* – de 1975, um trabalho constituído por cinco blocos-seções e também apresentado com projeção de slides. Além das experiências com projeções de slides, o conceito abrange o filme experimental *Agrippina é Roma-Manhattan*¹⁰, rodado em Super-8 (Nova York, 1972, 16’27”, cor, mudo), filmado em Manhattan, Nova Iorque, e que possui três blocos de situações.

O segundo capítulo traça um diálogo entre os *quase-cinemas* com algumas experiências em arte e cinema do contexto em que Oiticica viveu e atuou, permitindo o entendimento dos elementos que possibilitaram a existência e o desenvolvimento do seu trabalho, mesmo quando o artista rompeu com qualquer referência. O objetivo dessa contextualização é, em um primeiro momento, ressaltar o período de grande agitação cultural em que o artista vivia, tanto no Brasil como no mundo todo. Os *quase-cinemas* foram criados quando Hélio Oiticica vivia em Nova York, centro do mundo da arte desde o final da Segunda Guerra Mundial. 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 o experimentalismo na música (desde o *Rock and Roll* até as discotecas) e nas artes plásticas. O mundo artístico era de total liberdade e experimentação. A cultura urbana das celebridades, do *star system*, das novas mídias, a contracultura, as ideologias subversivas, a dessacralização dos cânones, o mundo das drogas – sobretudo da cocaína –

¹⁰ O filme faz parte da coleção de filmes de artistas plásticos do Centro de Arte Contemporânea Georges Pompidou, em Paris.

tocaram também a vida de Oiticica: “O artista concorre com a mídia, se alimenta dela, faz da cultura urbana uma nova pele” (Bentes, 2002. pp.139-155). Já as palavras de Luiz Camillo Osório esclarecem os próprios elementos a serem pesquisados, aqui, sobre Oiticica:

Seria o caso de se repensar, por exemplo, os elos e as diferenças entre o neoconcretismo, a pop e o minimalismo; entre o "não-objeto", o "objeto-específico" e a "anti-forma". São características destas poéticas a precarização da forma, a potencialização do corpo e a apropriação de uma multi-sensorialidade extraída da dança, do cinema, da poesia, além do samba, do rock e das drogas. (2007, pp. 26-31)

Em meio a essa conhecida efervescência cultural e política, Oiticica se firmou não só como um artista de vanguarda, sobretudo experimentalista, mas também como um intelectual das artes. Isso porque pensou a arte através da escrita, elaborando e produzindo muitos textos e projetos em cadernos de anotações e cartas. A maior parte destes escritos está reunida sob o título de *Newyorkaises*¹¹ que, como descreveu Paula Braga,

[...] esboça uma história da invenção e do experimental escrita em forma hipertextual, passando por obras de muitos artistas, poetas e músicos de várias eras, fazendo 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, p.1)

Ainda nesse capítulo, evidencia-se os procedimentos recorrentes das estruturas cinematográficas criadas pelo grupo Fluxus, por Jack Smith e pelo cinema expandido¹², ambos da década de 1960, e pelos cineastas da vertente marginal e os do Super 8, no Brasil, do final da década de 1960 e início de 1970. A intenção foi verificar a presença de traços que fazem dialogar esses últimos com os *quase-cinemas* de Oiticica. Salientamos também, tangenciando essas práticas, as referências do cinema de Jean-Luc Godard e Alfred Hitchcock, visto que os

¹¹ *Newyorkaises* eram seus trabalhos produzidos enquanto morava em Nova York, na década de 1970. Hélio Oiticica começou a formular um livro denominado *Conglomerado*, mas que não chegou a ser publicado. Além de trechos de escritos de Oiticica e de outros artistas, o livro reuniria alguns dos seus trabalhos desta fase. Em seu texto IMPRESCINDÍVEIS PARA NEWYORKAISES (PHO 0274/74), ele aponta quais experiências o comporiam. Entre elas está os *Block-experiments in COSMOCOCA - programa in progress (CC1 a CC8)*.

¹² Expressão criada por Stan VanDerBeek, filmmaker experimental cujo trabalho em cinema se iniciou na década de 1950.

próprios se encontram em muitos dos artigos escritos por Hélio Oiticica. Apesar do diálogo com os artistas de sua época e de suas referências, seus trabalhos assumiram singularidades a serem exploradas, visto que sua poética contagiou o legado moderno construtivista com a energia do corpo, do popular e da vida. Assim, construiu ambientes participativos para o público, redefinindo o espaço e o tempo, apropriou-se e instaurou novos conceitos para a obra de arte, como a antiarte ambiental (quando o objeto caiu em desuso em detrimento da vivência, da corporalidade na obra) e, finalmente, utilizou diversos suportes (música, fotografia, cinema) como suporte para seu trabalho.

Os ambientes construídos por Oiticica, os eventos quase-cinematográficos e a participação suprassensorial do público, unificados, revelam uma riqueza artística transformadora, cujos sintomas ressoam na videoinstalação contemporânea, quando diversos conceitos se entrelaçam. Há pouca quantidade de estudos sobre a produção de Oiticica deste período e de suas ressonâncias em campos mais atuais da arte contemporânea¹³. Nas palavras de Christine Mello:

Ao ativarem no vídeo mecanismos de representação videográfica associados ao ambiente e a eventos simultâneos de presentificação do tempo, as videoinstalações transportam a proposição artística para uma experiência híbrida, fazendo com que qualidades estéticas do vídeo, antes resumidas aos limites da percepção audiovisual, sejam ampliadas em questões do ambiente arquitetônico e em ações de cunho participativo e interativo do corpo na arte. (Mello, 2008, p.188)

Dessa forma, o terceiro capítulo quis trazer para a atualidade os *quase-cinemas*, procurando entender quais são as linhas expressivas presentes desses

¹³ No que concerne a análise dos *quase-cinemas*, conhecemos o artigo de Ivana Bentes: 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. Hatje Cantz Publishers. Germany/New York. 2002. p. 139-155; e o artigo de Lisette Lagnado, no que se refere ao diálogo com as videoinstalações contemporâneas: Ensaio Crelazer, ontem e hoje. In: **Caderno SESC Videobrasil 03**, Associação Cultural Videobrasil, nº 3, p. 50-59, São Paulo, 2007. Nesse ensaio, Lagnado conjectura uma ligação entre o trabalho fílmico de Hélio Oiticica e alguns trabalhos atuais em videoinstalação, tais como Ipanema Theories (1999), de Dominique Gonzalez-Foerster, que propõe música ao vivo com Dj, projeção de imagens e pista para dançar. Em sua tese de doutorado, Lagnado também analisa os quase-cinemas como parte do programa ambiental de Hélio Oiticica: DWEK, ZIZETTE L. *Hélio Oiticica: O Mapa do Programa Ambiental*. 2003. 217f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2003. p. 105 a 120.

trabalhos que possam se relacionar, a partir de suas características estéticas e intenção ética¹⁴, com a produção contemporânea de videoinstalações.

Finalmente, no quarto capítulo, deu-se o imbricamento de alguns procedimentos analisados em *quase-cinemas* e nas videoinstalações atuais com o meu próprio trabalho prático, um filme-instalação inédito (*Gio-Gio e Jaq-Lôca em: Uma aurora sexual*, 2012, 25'), apresentado no dia da defesa desta dissertação. Além disso, há uma reflexão sobre os aspectos estéticos e poéticos desse filme.

¹⁴ Cf. Celso F. Favaretto em *Deslocamentos: entre a arte e a vida*. In **Deslocamentos na Arte** (deslocamentos na experiência estética), Ouro Preto, Minas Gerais, p. 65-76, 20-23 out. 2009. Disponível em: <http://abrestetica.org.br>. Acesso em: 23 abr. 2012.

1. Quase-Cinemas: Blocos de Mundo-Abrigo, de Mundo-Playground

MUNDO-ABRIGO →

ABRIGO-GUARIDA:

Chegada gradativa a uma

experimentação coletiva

o dia-a-dia experimentalizado

não exclue → dirige-se ao q é vida

a opção individual é a única

q pode optar pelo experimentar

como exercício livre

explorar

SOLTO DAS AMARRAS

da terra-terrinha

do objeto e da necessidade

da produção de objetos de arte

para resolver o q é conflito

na relação sujeito-objeto

da imagem

da 'literacy' do homem letrado

do **role** social obrigatório

MUNDO ABRIGO é proposição

Assim como WOODSTOCK NATION

Como EDEN

proposição de experimentalidade livre (OITICICA, PHO 0194/73)¹⁵

Em 1969, Oiticica apresentou o projeto *Éden* na Whitechapel Gallery, em Londres, e o intitulou como "Whitechapel Experience": segundo o artista, "uma experiência ambiental (sensorial) limite":

[...] *Éden* realiza-se como plano de enunciação; plano de projeção em que cada uma das proposições é advento para outra no espaço-tempo presente da participação do público, como também no processo de maturação dos conceitos que compõem a trajetória do artista. (SPERLING, 2007, p. 2)

De *Éden* surgiu o conceito *Crelazer*, a saber: é o lazer do qual se faz insurgir o ato criador. Interessado mais em experimentar novas possibilidades do que fundar conceitos – como já havia sugerido quando escreveu *Esquema Geral da Nova Objetividade Brasileira* (1966, PHO 0110/66) –, Oiticica prenuncia seu interesse em trabalhar com a linguagem cinematográfica. Na mesma época, auge da

¹⁵ Trechos datilografados retirados de NTBK 1/73 e NTBK 2/73, escritos entre julho e outubro de 1973.

ditadura militar no Brasil, o país se encontrava em um momento político de opressão. Então, após a exposição do projeto *Éden*, ainda em Londres, ele escreveu para Lygia Clark:

[...] Tenho lido muito e tenho plano completo para um filme e uma “peça”, que não sei quando começarei a fazer, apesar de simples. No Brasil não quero aparecer nem fazer coisas públicas, pois seria uma compactuação com o regime; além disso, se eu não ficar quieto, prendem-me; se a bolsa Guggenheim sair, melhor, mas só conto com o que tenho em mãos e jamais com utopias. Iria então para New York, por algum tempo, pois é o único lugar, fora o Rio, onde posso respirar (...)

[...] Quanto a produções minhas, levaria mais tempo para conseguir fazer o que quero. Filme seria mais imediato. Portanto, como vê, filme, conto, “peça” e tudo o mais, além da experiência comunal, é tudo parte de uma ambição maior, mais universal e mais difícil; encerrei minha época de fundar coisas, para entrar nessa bem mais complexa de expandir energias, como uma forma de conhecimento ‘além da arte’; expansão vital, sem preconceito ou sem querer ‘fazer história’ etc. (CLARK e OITICICA, 1998, p.129)

A experiência no trabalho de Oiticica é ligada ao acaso e à participação do público, cujo corpo está em performance e a mente aberta aos pensamentos. Isso quer dizer que a experiência não é fortuita, ao contrário, ela é, ao mesmo tempo, uma continuação e uma superação dos conceitos pautados pelo artista durante toda a sua *démarche*. Em *Esquema Geral da Nova Objetividade Brasileira*, Oiticica sistematizou a antiarte ambiental, discutiu a vanguarda brasileira agregando a ela as tendências da arte mundial, como quando afirma: “vontade construtiva, tendência para o objeto, participação do espectador, tomada de posição nos planos ético-social e político, proposições coletivas e reformulação do conceito de antiarte” (OITICICA, PHO 0110/66). É possível observar tais “tendências” em todo o processo de Oiticica, mesmo quando chega ao limite do experimental, na década de 1970. Percebe-se, assim, que sua aproximação com o domínio do cinema é um movimento atendendo a uma demanda interna, a uma inquietação já constatada e sempre presente, sendo uma necessidade de expandir seu vocabulário artístico, de alargar a sua visão de mundo e a do público.

1.1. Os anos 1970: a invenção dos *quase-cinemas*

Este primeiro capítulo traça um panorama sobre os objetivos de Hélio Oiticica em relação à utilização do dispositivo cinematográfico para a criação de novas experiências em artes visuais. Paralelamente, relacionamos seu trabalho com algumas de suas referências no cinema, como os procedimentos de Alfred Hitchcock e Jean-Luc Godard e, no Brasil, com o Cinema Marginal¹⁶ e as práticas superoitistas. A elaboração deste capítulo deu-se a partir de pesquisa empírica e da leitura e análise de seus textos da década de 1970, escritos no período em que morou em Nova York.

Nesta época, Oiticica 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, esclarece 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. Os dois apartamentos¹⁷ onde morou em Nova York são, segundo ele,

cenários de grandes desbuns de 1971 a começo desse ano: grandes decisões e muito trabalho ainda inédito: e prá governo de todos os burrões q “querem saber o q fiz em NOVA YORK além dos desbuns já sabidos” e de outros imbecilóides q dizem q “parei durante estes anos de produzir obras” porque por obras entendem essas porcariazinhas q são expostas várias vezes por ano em galerias e museus: em NOVA YORK cheguei e consolidei o hábito e a realidade de q obras e produção são muito mais do q multiplicar obras ou inflacionar as mentes humanas com ideiazinhas chatas!: e não é isso q faz a maior parte dos chamados “artistas plásticos”? (OITICICA, PHO 0092/78)

Contrariando os rumores de que passara por uma fase de criação vazia, na expressão de Favaretto, na verdade, Oiticica “recolhe-se para não se diluir” (1992, p. 207). Sabe-se que ele pensou sobre a linguagem das imagens em movimento,

¹⁶ O cinema marginal também é chamado de “udigrudi”, “underground”, “da boca do lixo”, “maldito” (cf. Ramos, 1987).

¹⁷ O artista “ambientou” os apartamentos em que morou em Nova York, construindo verdadeiros ninhos onde ele e os visitantes poderiam entrar e se sentir à vontade. Seu primeiro apartamento, onde morou entre 1971 e 1974, foi nomeado “Babylonests”. O segundo apartamento, de 74 a 78, foi chamado de “Hendrixst”.

escreveu muitos textos e produziu diversos trabalhos fílmicos, fazendo disparar seu processo aberto de destilação de ideias relacionadas ao cinema.

O processo em arte de Oiticica, que sempre objetivou o salto da obra do plano em direção ao espaço, seguiu um crescendo para uma arte que se aproximou cada vez mais das ambientações arquitetônicas, do corpo e do sensorial. Artista de vanguarda e de pós-vanguarda, ao se apropriar, destruir e mesmo redefinir antigas linguagens, quando a experiência 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, p.206), isto é, o verdadeiro estado de invenção era também, para Oiticica, a libertação da tendência a estetizar a vida. Em 1964, depois que conheceu a Escola Estação Primeira da Mangueira, onde se tornou passista, a própria vida de Oiticica mudou. Seu lado construtivo, rigoroso, apolíneo, deixou-se sucumbir à embriaguez dionisíaca¹⁸, somando a ele “uma experiência do tato, do movimento, da fruição sensual dos materiais, em que o corpo inteiro, antes resumido na aristocracia distante do visual, entra como fonte total da sensorialidade” (PEDROSA, 1966). Segundo Nietzsche, em *A origem da Tragédia*, o “modo de embriaguez” apolíneo está mais ligado à visão, ao olhar deslumbrado, enquanto que

[...] na instância dionisíaca, ao contrário, o sistema conjunto de afetos é que está excitado e elevado: de modo que ele descarrega de uma vez só todos os seus meios de expressão e lança para fora ao mesmo tempo a força de apresentação, de reprodução, de transfiguração, de transformação, bem como de todo o tipo de mímica e teatralidade. (NIETZSCHE, 2000, p.71)

¹⁸ Cf. NIETZSCHE, F. **A origem da Tragédia**. Tradução de Álvaro Ribeiro. 5ª ed. Lisboa: Guimarães Editores, PUC-Rio, 1988.

Assim Oiticica descreve sobre sua experiência com o samba e seus desdobramentos:

A experiência da dança (o samba) deu-me portanto a exata ideia do que seja a criação pelo ato corporal, a contínua transformabilidade. De outro lado, porém, revelou-me o que chamo de 'estar' das coisas, ou seja, a expressão estática dos objetos, sua imanência expressiva, que é aqui o gesto da imanência do ato corporal expressivo, que se transforma sem cessar. (OITICIA, 1986, p.75)

Não é incorreto, portanto, afirmar que grande parte da singularidade deste artista venha da mistura apolíneo-dionisíaca, características que nele sempre caminharam juntas. Desde então, a sua ideia de participação passou do sensorial para o suprasensorial, entendendo-se que o público participante era estimulado – através de ambientações com objetos, imagens projetadas e ruídos – a criar de maneira livre e pura. Esse instante vivido deveria ser coletivo e tenderia a inundar-se na própria vida cotidiana, no comportamento do participante, porque o seu pensamento era o seu comportamento, sem dualidades entre os dois sentidos. A ideia de que o participante-inventor faz e pensa estimulado por ambientes construídos, porém inacabados, e potencialmente capaz de gerar inúmeras possibilidades de criação, é essencial para que se entenda como se construiu o pensamento em arte de Hélio Oiticica:

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 participador, 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, p.8-9, grifo do autor)

Na década de 1970, Oiticica exasperou sua irritação frente aos caminhos tomados pelas artes plásticas e pelo cinema. Segundo ele, não havia circulação de ideias para criação de novas linguagens, e até mesmo a vanguarda acabou por se diluir, aquietando-se e não mais possuindo força o suficiente para a produção de invenções: “artes q são mortos equívocos cineastas artistas poetas q envelheceram” (OITICICA, PHO 0380/72, p.2). As artes plásticas foram muito criticadas pelo artista, que visualizava um meio entregue à produção de obras sem conceito, com o fim em si mesmo. O artista, em concomitância de ideias com movimentos antiformalistas que surgiram nos Estados Unidos na década de 1960, visualizava o arrefecimento das vanguardas artísticas. Em carta de 1964, Lygia Clark escreveu para Oiticica sobre seu descontentamento frente às artes plásticas, sobretudo a pintura:

(...) É crise de estrutura – não de estrutura forma como sempre houve, mas estrutura total –, é o retângulo que já não satisfaz como meio de expressão. Basta ele ser colocado na parede que ele estabelece, automaticamente, o diálogo sujeito/objeto (representação) pela sua própria posição. (1964, p.18)

Desde o início dos anos 1960, Clark e Oiticica buscavam o rompimento da representação pictórica voltada para contemplação a fim de criar para o público um espaço de coinvenção, o que se desdobraria mais tarde na Arte (ou antiarte) Ambiental. Na busca pela suprassensorialidade do público, diz Oiticica:

[...] A arte já não é mais instrumento de domínio intelectual, já não poderá mais ser usada como algo ‘supremo’, inatingível, prazer do burguês tomador de uísque ou do intelectual especulativo: só restará da arte passada o que puder ser apreendido como *emoção* direta, o que conseguir mover o indivíduo do seu condicionamento opressivo, dando-lhe uma nova dimensão que encontre uma resposta no seu comportamento. O resto cairá, pois era instrumento de domínio. Uma coisa é definitiva e certa: a busca do suprassensorial, das vivências do homem, é a *descoberta da vontade* pelo ‘exercício experimental da liberdade’ (Pedrosa), pelo indivíduo que a elas se abre. Aqui, só as verdades contam, nelas mesmas, sem transposição metafórica (1986, p. 105)¹⁹

¹⁹ Título do texto: “Aparecimento do Supra-Sensorial na Arte Brasileira” (sic), de 1967.

Dez anos mais tarde, para Oiticica, as artes plásticas ainda não havia sofrido uma “ventilação de ideias”, conforme escreveu em carta à amiga Lygia Clark contando sobre o livro-conglomerado *Newyorkaises*:

Lygia, lhe digo uma coisa, um segredo: tudo o que em um ano acumulei de revelação e de escrita para essa publicação, sinto assim como algo que na maior parte nunca foi ventilado nos mundos de artes/filosofias/etc., e ao mesmo tempo existe mas não se conhece; sinto-me como *sentado em dinamite*, por isso expressar algo seu certo e eficazmente é mais do que importante; é um modo de fazer a coisa conhecida e mostrar (para quem tiver olhos e cabeça) que esses argumentos são não só os mais importantes como os *únicos importantes e a expressão mais alta do que se propõe*, como tudo o mais e principalmente na merdice da crítica de arte e teorias vazias daqui [...] (Clark e Oiticica, 11/07/74, p. 225-229, grifos do autor)

No que se refere ao domínio cinematográfico, Oiticica evidenciou, através de textos, seu entusiasmo com o cinema de Godard e com os procedimentos de Hitchcock – como as sequências de planos no início de *Under Capricorn* (1969) –, elemento, aliás, que possui um forte traço em comum com o Cinema Marginal, onde longas sequências de planos tomavam o lugar da continuidade que poderia existir em uma história linear. Os cineastas do Cinema Marginal, cujos contornos da estética e da ética confluíam com as ideias de Oiticica em relação ao dispositivo-cinema, se contrastavam com o Cinema Novo, ao mesmo tempo se aprofundavam, de forma mais radical, em algumas questões semelhantes, como, por exemplo, a “estética da fome” e a fragmentação da narrativa. Assim, prosseguiram com o caráter experimental do Cinema Novo, mas sem escrúpulos morais e muito mais agressivos, pois mostravam o horror, as torturas físicas, as imagens vis e imundas, aproximando-se de uma visão de antropofagia proposta pelo *Tropicalismo* da década de 1970:

O ruim, o sujo, o lixo, o cafajeste, são todos aspectos de uma mesma faceta que, se vem caracterizar de maneira marcante a estética do cinema marginal, ganha toda sua dimensão quando os incluímos dentro do quadro de humor irônico e debochado da ‘curtição’” (RAMOS, 1987, p. 42)

Os chamados “marginais” questionavam a política cinematográfica e se descomprometeram a seguir qualquer padrão, o que os levou à exclusão (também voluntária, é justo afirmar) do mercado de exibição. Em um certo momento, Oiticica expressou o seu incômodo em relação à inserção dos filmes do Cinema Novo no circuito de exibição comercial, apesar de sua natureza experimental²⁰, de pesquisa em cinema, o que se tratava, sem dúvida, de um paradoxo. A quebra da narrativa linear, tão bem trabalhada por Glauber Rocha, por exemplo, não se ajustava muito bem ao cinema de mercado, pois esses filmes não eram bem aceitos pelo público, que esperavam clareza de narração. Ao contrário, os cineastas do Cinema Marginal, cujos procedimentos radicais os libertaram da necessidade de vínculo com o mercado de exibição, estariam mais abertos às novas experiências em cinema, apesar de também terem articulado traços de uma estética de grande significação, cuja a intenção era a criação de obras de arte. Para entendermos um pouco sobre a relação de Oiticica com o Cinema Marginal, devemos entender a ideia do que é marginal para Oiticica, mais especificamente a posição marginal do artista-criador. Assim, lemos em carta para Lygia Clark:

Para Marcuse, os artistas, filósofos, etc. são os que têm consciência disso (do mundo que os cercam) ou “agem marginalmente” pois não possuem “classe” social definida, mas são o que ele chama de “desclassificados”, e é nisso que se identificam com o marginal, isto é, com aqueles que exercem atividades marginais ao trabalho produtivo alienante: o trabalho do artista é produtivo, mas no sentido real da produção-produção, criativo, e não alienante como os que existem em geral numa sociedade capitalista. Quando digo “posição à margem” quero algo semelhante a esse conceito marcuseano: não se trata da gratuidade marginal ou de querer ser marginal à força, mas sim colocar no sentido social bem claro a posição do criador, que não só denuncia uma sociedade alienada de si mesma mas propõe, por uma posição permanentemente crítica, a desmistificação dos mitos da classe dominante, das forças da repressão, que além da repressão natural, individual, inerente à psiquê de cada um, são a manutenção dessa mais-repressão. (OITICICA, 1964-1974, p.74-75)

²⁰ Palavras de Glauber Rocha em “Uma Estética da Fome”: “(...) o cinema se marginaliza da indústria porque o compromisso do cinema industrial é com a mentira e a exploração”. In Revista Civilização Brasileira, Rio de Janeiro: 1965.

Em seu processo artístico, Oiticica buscava a experiência (no sentido de experimental, pois não deveria haver fronteiras para a criação, assim como não almejava objetivos, estruturas previsíveis) como elemento vital para a invenção de algo novo, onde não havia espaço para a produção de obras de arte acabadas em si mesmas ou filmes com temas e narrativas. Do enlace de sua busca de uma experiência expandida da arte – que procura incitar a participação corporal e sensória do público – com a aproximação gradativa com o domínio cinematográfico, então, insurgiu o seu descontentamento mediante a posição meramente contemplativa do espectador frente à tela do cinema, que propunha efeitos naturalistas e valorizavam a narrativa linear e previsível.

Seus trabalhos fílmicos foram conceituados por ele como *quase-cinemas*, os quais, nas palavras de Celso Favaretto (1992, p.211), “exploram os efeitos de montagem dinâmica superpostos à projeção de sequências de slides acompanhadas de trilha sonora”, e são uma espécie de *trans-cinemas*²¹, pois propõem novos caminhos e deslocam-se do padrão da narrativa linear do cinema tradicional, de forma a intervir no suporte da imagem em movimento e criar experiências que rompiam com os modelos convencionais, onde não havia espaço para o arejamento de novas ideias. Os *quase-cinemas*, que “afetam o tempo, a alma-corpo e a posição do corpo-olhar” (BELLOUR, 1997, p.12), são: *Agripina é Roma-Manhattan* (1972), *Neyrótika* (1973), *Cosmococa - programa in progress* (1973) e *Helena Inventa Ângela Maria* (1975).

Os *quase-cinemas* possuem como característica básica as situações quase-cinematográficas, através de intervenções livres, interferências acidentais, diferenças nas velocidades das exposições dos slides, e ainda uma trilha sonora não sincronizada com as imagens projetadas. 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, p.138). Em *Made in Brasil: Três Décadas do Vídeo Brasileiro*, organizado por Arlindo Machado, Ivana Bentes escreve:

²¹ *Trans-cinema* como é entendido pela artista, realizadora e pesquisadora Kátia Maciel (2009).

A ideia de um “quase-cinema”, proposta pelo artista plástico Hélio Oiticica, sintetiza esse momento de “passagens” e “contaminações” em que as artes plásticas cruzam com o cinema experimental, criando o “audiovisual”, instalações com slides e música, especialmente ambientadas, como *Cosmococas*, 1973, e *Helena Inventa Ângela Maria*, 1975, de Hélio Oiticica. “Quase-cinema” na fronteira das artes plásticas e anunciando os princípios da videoinstalação. (2003, p. 116)

Ele já havia feito *Agripina é Roma-Manhattan* (1972) e *Neyrótica* (1973) quando concebeu, com Neville d’Almeida, as *Cosmococas - programa in progress*²², no ano de 1973, inaugurando o “conceito-designação”²³ *quase-cinema*, que também abrangeria estes trabalhos anteriores. *Agripina é Roma-Manhattan*, rodado em Super-8, é definido também como uma não-narração onde o que está em questão não são as imagens, “mas o corpo-performance que se expõe e se exhibe assumindo novas máscaras e papéis sexuais” (BENTES, 2002, pp. 139-155). Filmado em Manhattan, nas ruas de Wall Street, o roteiro foi inspirado em “O Inferno de Wall Street”, canto décimo do poema *O Guesa* (de 1888), de Joaquim de Sousaândrade, cujo início é:

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

Segundo Marília L. Rocha,

Seu personagem principal, o Guesa, não é o índio antepassado morto, transformado em herói de origem da nação brasileira, mas um anti-herói vivo, tornado símbolo de um mundo pan-americano. O Guesa, cujo nome significa “sem lar”, provém de um mito da tribo Muisca da Colômbia [...] e, no poema, é ao mesmo tempo o Inca, o Tupi, o Araucano, o Timbira, o Sioux, e é ele próprio Sousaândrade, um errante, sem lar, portanto, sem nação. O Guesa é assim um personagem metamórfico, pluriétnico, transcontinental, americano. (2009, p.23)

A literatura de Sousaândrade é multilinguística, avizinhandose ao delírio e à loucura. “O Inferno de Wall Street” é dilacerado, fragmentado, com ausência de

²² A denominação “em progresso” pontua um trabalho inacabado. Relaciona-se à duração do tempo, sendo um processo motivador de diversas e infinitas possibilidades de invenção.

²³ Termo inventado por Oiticica.

sentido e certezas. Augusto e Haroldo de Campos enxergam em seus textos muitas das linhas expressivas que estão presentes na literatura moderna do século XX. E é também através desse aspecto formal, sem muita forma ou sentido, que devemos fazer a leitura de *Agrippina é Roma-Manhattan*, assim como dos textos de Oiticica da década de 1970, que eram multilinguísticos, fragmentados, assim como sua maneira de trabalhar seu processo artístico.

Dessa forma, esse filme divide-se em três blocos que não dialogam, pois a narrativa não interessa, mas sim o corpo em performance. No primeiro bloco uma mulher (Agrippina) anda pelas ruas como um monumento sagrado. O cenário nova-iorquino se transverte em Roma neoclássica, onde o mundano se aproxima da transcendência mítica. Na verdade, a câmera de Oiticica filma prédios de Manhattan que remetem à Roma neoclássica, mas que são torres modernas. Com planos fechados, há os planos verticais do corpo da atriz e dos edifícios de Manhattan, ao mesmo tempo. Christine Nazareth veste um vestido curto vermelho, sandálias de estilo gladiador e maquiagem parecida com a de Cleópatra. No segundo bloco, Agripina perde seu caráter sagrado monumental e vagueia em uma esquina, mundana, o que nos faz pensar que é uma prostituta²⁴. No terceiro e último bloco, em síntese ao vertical-horizontal dos dois primeiros blocos, a câmera se desloca para baixo, olhando para o chão, observando o ator-travesti Mário Montez e o artista Antonio Dias, que jogam dados na calçada.

²⁴ Aqui, Oiticica se apropria claramente de uma imagem clichê, a prostituta, imagem inúmeras vezes utilizada por diversos artistas.



*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard.*²⁵
Frame do filme *Agripina É Roma-Manhattan*. (AHO 2105.72, p.4)

As palavras de Oiticica sobre o terceiro episódio, denominado “Oráculo”, são:

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 imprevistas 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.²⁶

Já *Neyrótika* antecipa *Cosmococas* no que se refere a sua forma: é uma projeção aleatória de sequências de slides, marcada por interferências sonoras, dispostas também de forma acidental (que não salienta os slides) e ambiente

²⁵ "Um lance de dados jamais abolirá o acaso", poema de Stéphane Mallarmé, de 1897.

²⁶ Texto de Hélio Oiticica. Carta para Carlos Vergara. Disponível em: <http://www.dopropriobolso.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=282:helio-oiticica-nyc-1972&catid=47:textos-escolhidos&Itemid=59>. Último acesso em 23 fev. 2011

preparado para deleite e participação do público. É *quase-cinema*, uma *não-narração* “porque não é estorinha ou imagens de fotografia pura ou algo detestável como ‘audiovisual’” (OITICICA, PHO 0480/73). Nesse sentido, para o artista, qualquer trabalho que quisesse recuperar a representação narrativa terminaria por cair no abismo do retrocesso. Aqui, existem sete blocos e um total de 250 slides (para a *Expo-Projeção* foram apresentados 80 slides). A projeção duraria 90 minutos. Garotos foram fotografados nos “ninhos” do apartamento de Oiticica. Cada série de *Neyrótika* 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 não-linear – pela projeção de slides. O ambiente criado pelas inúmeras projeções nas paredes oferece ao público a sensação de estar experimentando uma animação, pois cada slide mostra uma parte diferente do corpo, em diversos enquadramentos, explorando ângulos inabituais – por exemplo, corpos que estavam deitados, no momento da fotografia “se levantam” através dos diversos posicionamentos e distâncias apreendidas pela máquina fotográfica. A trilha sonora, que não destaca os slides, é composta por programas de rádio e pela voz do próprio artista recitando o poema “Veillées”, de Arthur Rimbaud, em *Illuminations*, que fala sobre 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 fraîcheur.

Em texto escrito para a *Expo-projeção*, em 1973, Oiticica descreve esse trabalho como sendo delectável, 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). A seguir, o texto completo que acompanhou *Neyrótika* para *Expo-Projeção*, em 1973:

HÉLIO OITICICA 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 Babyloneste

nos ninhos ou fora
NÃO NARRAÇÃO porque
não é estorinha ou
imagem 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 de esteticamente 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 rádio q é
juntada à sequência 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

Quando *Cosmococas* foram idealizadas, Oiticica aprofundou suas experiências fílmicas não-narrativas e construiu novos espaços sensoriais para a participação do público. Nesse momento, escreveu o texto "MANGUE-BANGUE", sobre o filme de mesmo nome dirigido por Neville d'Almeida, sendo importante fonte de análise, pois é neste texto que tomamos conhecimento de seu interesse em investigar o cinema. 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. Explicou que seus filmes são 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), 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). 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 cinema próprio 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 imagem conhecida: “sempre a carroça na frente dos bois” (Idem, PHO 0301/74).

O filme *Mangue-Bangue* teria chegado ao limite do experimental, pois não se embasava na forma e na função do cinema que se fazia antes e do que se vinha fazendo naquele momento, ao mesmo tempo em que não pretendia instaurar uma nova linguagem para o mesmo. Estabelece-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 que juntos, justapostos, formam um programa em progresso, eram características principais no cinema de Neville e que ajudariam a formar, mais tarde, o programa *Cosmococas*. Para Oiticica, este filme inscreve-se no conceito de *não-narração*, isto é, constitui-se por trechos de tomadas deslocadas, que não percorrem uma narrativa naturalista linear; 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). Segundo o artista, a não-narração declara o fim do conceito de “cinema verité”, pois “CINEMA É A VERDADE e não representação da verdade” (OITICICA, op.cit.). O cinema verdade seria um conceito suicida, pois deixava claro ao espectador que ele estava contemplando um filme, e não a realidade propriamente: “[...] o que é a verdade, anyway? BULLSHIT” (OITICICA, PHO 0477/73).

Oiticica ainda diz que Neville d’Almeida é inventor, uma vez que interpreta a vida sem veneração à imagem e está aberto à apropriação de outros suportes como o das histórias em quadrinhos, do Super-8 e o da TV, que são características do Cinema Marginal em que estava inserido: destruição da imagem, antiestética, e da aproximação da cultura pop norte-americana. Aliás, a TV, para Oiticica, funcionava como um laboratório aberto para experiências, pois continha “episódios não-narrativos de cortes verticalizados silêncios q se interminam” (Idem, PHO 0318/74, p. 14-24).

Mague-Bangue é uma “experiência-limite”, e não um filme artístico, termo que não agradava a Oiticica por ser, segundo ele, inexplicável e mentiroso. Designa-o como um filme caseiro, mas sem o caráter gratuito do deste. Neville usa o cinema como um instrumento de criação de novos caminhos, estes totalmente abertos às experiências em imagens:

Apresenta-o como instrumento, semelhante ao q se faz a TV: a plasticidade visual bem S8 e a montagem como se fossem blocos geométricos... a gratuidade q se revela como prazer de filmar é gratuidade inventiva e rica, jamais omissão do autor: há uma permanente intenção voltada ao visual e ao plástico cinematográfico, como se em vez de questionar (-se) sobre conceito e destino de uma linguagem em criar, o cineasta se concentrasse em blocos-episódio direto e completos em si mesmos, e montados como q por uma espécie de chance operation: não há intenção de criar significados profundos, pela sequência montada: nem de questionar: ele é limite: de tão direto muita gente terá sensação de insipidez e tédio, como a pergunta: What’s the point? (OITICICA, 0318/74, p. 14-24).

Cosmococas - programa in progress segue algumas resoluções de forma e função utilizadas em *Mague-Bangue* – que, segundo Oiticica, já era *quase-cinema* – como a sequência fragmentada em slides²⁷, justapostas 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 década de 1960 e início de 1970, no que se refere à polêmica discussão, de caráter ideológico, entre o Cinema Novo e o

²⁷ Os slides de *Cosmococas* haviam seguido o caminho traçado por este filme de Neville, exatamente por serem momentos-frame, expostos como slides e não como filme.

Cinema Marginal. *Cosmococas*, apesar de desprezar as características tradicionais cinematográficas (por criticar o cinema como espetáculo e a narrativa linear, principalmente), está ligada aos ideários do Cinema Marginal, o que ficou claro quando Oiticica zombou da seriedade do Cinema Novo que buscou construir um cinema repleto de sentidos e significados, intuindo justificar a criação de uma indústria cinematográfica no Brasil. Os realizadores do Cinema Novo, apesar de ainda estarem comprometidos com os ideais da década de 1960 – a estética da fome e a produção de filmes voltados à realidade brasileira, abordando temas relacionados à pobreza – agora objetivavam também agradar o grande público. Para isso, resgataram alguns padrões convencionais e transformaram seu cinema em espetáculo. Contrariamente a isso, e ainda que continuasse engajado com a estética da fome de Glauber Rocha, o Cinema Marginal não fazia concessão ao público. Ironizavam o Cinema Novo, fragmentavam a ordem linear das narrativas, propunham a devoração das imagens e a antiestética. De acordo com Fernão Ramos:

Este posicionamento do grupo do Cinema Novo, cada vez mais a favor de um cinema espetáculo ligado a esquemas industriais de produção, não será realizado sem profundas divergências internas e acusações de ‘adesão ao inimigo’. É, no entanto, dentro do universo colocado por esta questão que a problemática do marginalismo se desloca imperceptivelmente para fora do Cinema Novo e começa a existir em ‘oposição’ a ele. (1987, p. 26-27)

Em 1992 (mais de 20 anos depois do surgimento do Cinema Novo), Júlio Bressane, em entrevista a Eva Louzon, responde à pergunta “O que você pensa do Cinema Novo?”:

Seu início, em preto e branco, era interessante. Depois, pouco a pouco, ele se encontrou nas mãos de empresários e tornou-se um negócio de dinheiro e não mais uma criação livre. Infelizmente hoje o Cinema Novo representa para o cinema brasileiro a mesma coisa que Anastasio Somoza para a Nicarágua! Porque o Cinema Novo criou as produções da Embrafilme em conluio com a ditadura militar!... É bem diferente com o nosso cinema, o cinema marginal, que nunca teve dinheiro! (AHO 2524.92)²⁸

²⁸ Texto original: “Son début, en noir et blanc, était intéressant. Puis, petit à petit, il se trouva entre les mains d’impresarios et devint surtout une affaire d’argent et non plus une création libre. Hélas! Aujourd’hui, le

Neville D'Almeida, Júlio Bressane, Ivan Cardoso eram alguns dos ditos marginais com quem Oiticica se relacionava conceitualmente, mas sua aproximação com o cinema político-experimental de Glauber Rocha continuou, como, por exemplo, no filme *Câncer*, de 1968, onde o próprio Oiticica foi ator. Nesse filme, a violência, a miséria humana, o sexo e o eterno confronto entre os negros sambistas da favela e a classe média carioca ganham sentido existencial e estético, incorporando ao cinema a cultura dos morros. E claro, por outro lado, Oiticica olhava com bons olhos para os filmes de Bressane, “que tematizavam o próprio cinema e o estatuto da imagem, criando diálogos intertextuais e experimentações visuais tendo como ponto de partida obras pré-existentes” (MACHADO, 2003, p.117). Ivana Bentes aponta *Memórias de um Estrangulador de Loiras*, filme de Bressane de 1971, onde a primeira loira a ser estrangulada é a linguagem-cinema como que devorada na sua verbalidade. (2002, p.146). E Oiticica, quando 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 além é o ‘Fim do Cinema’ como linguagem de importância: cinema passaria a ser instrumento?²⁹

Contra o modelo “cinema-espetáculo” de narrativa linear, severamente criticado pelo artista, estaria a TV³⁰, que, segundo ele, produzia imagens-sequências descontínuas. Em *Cosmococas*, os “rastros-coca” sobrepostos em

Cinema Novo représente pour le cinéma brésilien la même chose qu’Anastasio Somoza pour le Nicaragua! Eh oui, car le Cinema Novo crée les productions Embrafilme de connivence avec la dictature militaire!... C’est donc tout à fait différent pour notre cinéma, le cinéma marginal, qui n’a jamais eu d’argent!”. Tradução livre da autora.

²⁹ Trecho de texto de Hélio Oiticica encontrado em “Apontamentos 22 de junho de 1973. NTBK 2/13” pp. 10-11. Trata-se de texto do Arquivo do Centro de Arte Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro, e transcrito por Ivana Bentes. Disponível em: http://midiarte.blogspot.com/2009_10_01_archive.html. Último acesso em 18 Feb 2011.

³⁰ Seria um erro deixar de pontuar aqui que o sistema televisivo era, na década de 1970, amplamente criticado pelos artistas, em seu sentido ético e estético, apesar da exploração do suporte não ser rejeitada por eles. O modelo implantado pela TV por broadcast tinha uma estética fundamentada em uma unidirecionalidade de imagens. Apesar disso, Oiticica argumentou a favor da TV pela falta de recursos que, por possuir pouca definição visual, segundo ele, criava lacunas, imagens inacabadas onde o espectador tinha a possibilidade de preenchê-las. Difícil entender essa posição, já que, apesar da falta de recursos na época, a TV, assim como o cinema, também fazia uso de modelos pré-estabelecidos, promovendo o ilusionismo da representação, o que ia contra o pensamento do artista, ao provocar a falácia visual.

imagens procuravam a fragmentação do que estava instaurado como acabado, quebrando a pretensa unidade sagrada da imagem. Segundo Oiticica (PHO 0297/73), o objetivo foi “[...] adicionar máscara-plágio ao pretense sagrado (o acabado)”. O status elevado da imagem evocado pelo cinema era entendido como uma forma de controle:

Segundo MCLUHAN a TV q possui menor definição visual abre brechas pra q o espectador se invista em participante e preencha o q lacuneia: 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: mas o poder da IMAGEM como matriz-comportamento q mantinha o espectador numa posição imutável não era só visual: era conceitual: Irma gêmea da ideologia aplicada e resultante em demagogia discursiva: era STALIN e MACCARTHY: era o media preso a um tipo de argumentação verbo-voco-visual q se caracterizava por constâncias idealizantes: o star system: a não-improvisação: tudo o q era experimental e q portanto fragmentava a constância dos conceitos e das ordens verbo-voco-visuais era considerado abominável e decadente. (OITICICA, PHO 0301/74)

Alfred Hitchcock também havia quebrado a continuidade sequencial em *The Birds* (1963), por exemplo, quando Melaine se aproxima da casa de Mitch e a câmera alterna imagens da visão dela e da casa – que está do outro lado da baía –, ou na cena do barco chegando de frente, com céu e mar como plano de fundo. A alternância de planos e a longa duração da sequência quebra o modelo narrativo padrão. E depois, ainda na década de 1960, Jean-Luc Godard havia afrontado a linguagem “fundamental” para a concreção de um filme, questionando o papel da história linear e completa, os “takes” e imagens bem enquadradas e a existência de um roteiro. Através de cortes produzidos pela edição “jump cut”, fragmentou a sequência espaço-temporal das cenas e destruiu as barreiras do cinema narrativo. Com suas experiências, Godard havia fundado “o antes dele e o depois dele: como querer ignorar ou conjecturar sobre a ‘arte do cinema’ depois q GODARD questiona metalinguisticamente a própria razão de ser do fazer cinema?” (OITICICA, op.cit., p.2). Os absolutismos da linguagem do cinema e da imagem são detonados pelas “experiências-limite” de Godard, que não possuem recorte linear “romântico-naturalista”, retirando o espectador da posição cômoda e

estática da poltrona. O antigo espectador contemplativo de uma narrativa linear é, portanto, incitado a reinventar imagens que, claramente, não são absolutas no que se refere ao seu significado.

Ao ampliar as ideias relacionadas a *Cosmococas - programa in progress*, Oiticica analisa o início do filme *Under Capricorn* (1949), de Hitchcock. Enquanto o cineasta conta a história da descoberta da Austrália, o surgimento de Sidney e a importação dos escravos, insere tomadas que, para Oiticica, são “quadros-mapas-vivos” (uma mistura de *live-action* com animação), que se impõem como brevidade de sequência sem formar uma narrativa direta, como mapas fragmentados que trazem à luz possibilidades em aberto. Nessas tomadas, Hitchcock faz uso da câmera parada e, assim, é possível enxergar uma mistura de fotografia com imagem em movimento, pois a paisagem está imóvel enquanto os atores se movimentam. Nas palavras do próprio Oiticica:

(...) insert-takes (assim os chamo – não sei se é o nome usado) revelam na sucintidade – na brevidade da sequência – ESQUEMAS – possibilidades em aberto – o não-acabado:
programa
síntese
avós: GREVE e POTEMKIN: EISENSTEIN
herdeiro: GODARD
: e COSMOCOCA porque vem à mente (PHO 0318/74)

A sequência de tomadas de *Under Capricorn* fragmenta a imagem como os blocos-experiências de *Cosmococas*: “são totalidades q se justapõem como um crescimento e não uma: sequência linear lógica” (Idem). O objetivo final de Oiticica é alimentar o que ele chama de “Campo Experimental”, e formar, com os fragmentos de *Cosmococas*, uma “GALÁXIA de INVENÇÃO”. Ainda para ele, no Brasil, o campo da experiência é ativo e, por não estar ligado ao passado e à tradição, é um país mais apto a se entregar ao experimental, mais do que em Paris, por exemplo.

Finalmente, assim como Godard e Hitchcock, Neville também desmonta a imagem, desmistificando-a. Voltando a *Mangue-Bangue*, seu visual é desconectado “em episódios geometricamente enquadrados no corte-montagem:

como se fora um longo strip (tira) feito sequência tirado de estória em quadrinhos” (OITICICA, PHO 0477/73). Em texto de 1974 (PHO 0301/74), Oiticica explicou diretamente o surgimento de *Cosmococas - programa in progress*. O artista 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 fora quem criara o nome e mais do que um projeto, acabou por ser um programa em progresso, inacabado, uma obra aberta e sempre em construção, isto é, com diversas possibilidades de criação e 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 descondicionamento comportamental do espectador, que estavam habituados a contemplar imagens prontas com narrativas julgadas banais. As antigas formas de fazer e assistir cinema pareciam não mudar, posto que sempre tradicionais, 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). Quando abandonaram a ideia do projeto de fazer um filme juntos em detrimento do programa em progresso *Cosmococas*, este surgiria como um grande avanço nas pesquisas de Hélio Oiticica: dois anos depois de *Cosmococas*, Oiticica criou *Helena inventa Ângela Maria* (1975).

Explorando também o carrossel de slides e a música nas apresentações, *Helena inventa Ângela Maria* 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 fotografias são da atriz Helena Lustosa ao personificar Ângela Maria, célebre cantora de sambas-canções no Brasil da década de 1950. Nos slides, os fragmentos do corpo de Helena são mostrados juntamente com a trilha sonora, que são músicas cantadas por Ângela

Maria. Ela fez parte da imagética popular e era preta de feminilidade e fortaleza, ao mesmo tempo em que emanava tragédia e mistério, características procuradas por Oiticica³¹. Helena não se traveste na cantora, a reinventa. Através de suas atitudes e vestimentas, e também da própria composição fotográfica de Oiticica, ela se transforma em outra pessoa, que não é Helena nem Ângela Maria, é uma outra Ângela Maria. Em 1976, discutindo sobre esse trabalho, Oiticica escreveu carta para “Helenão”, onde diz que a mídia não é o suporte da fotografia, mas que a atriz é a própria mídia. Ao criar para Helena o termo “Supermedia”, o que para Oiticica significa invenção, ele explicita a decadência do papel tradicional do ator-profissional, além da utilização do cinema como instrumento de expressão e não como obra acabada:

[...] 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, p.1)

Portanto, Hélio Oiticica, que vinha há anos trabalhando como um acelerador de criatividade e de transformação do outro, através de um ambiente sensorial preparado para extravasar sensações e desejos, em *Cosmococas* fez o experimental chegar também ao limite: COSMOCOCA ou A CONTIGUIDADE DOS NÍVEIS-MUNDO EXPERIMENTAIS (OITICICA, PHO 0301/74) – e ainda:

[...] 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

³¹ Outros ícones pop femininos que interessaram ao artista foram: Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor, Yoko Ono, Yma Sumac e Maria Callas. Mais que isso, Oiticica sente essas mulheres-ícones nele próprio, uma espécie de alter-ego.

‘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?” (Idem, op. cit.)

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 poderia ter as artes visuais e o cinema, eles se uniram de forma a quebrar mais um modelo, o do sentido de autoria: “EU-NEVILLE não ‘criamos em conjunto’ mas incorporamo-nos mutuamente de modo q o sentido da ‘autoria’ é tão ultrapassado como o do plágio” (Idem, PHO 0301/74).

A série *Cosmococas - programa in progress* possui nove blocos-experiência designados pela ‘abreviação-código’ CC seguidas 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”³² constituídas por fotografias de imagens de alguns dos ícones da contracultura, todas retiradas de capas de livros, jornal, cartazes etc., e, muitas vezes, superpostas por desenhos feitos com cocaína, além de objetos aleatórios. Os encontros criativos para a produção de *Cosmococas* ocorriam no apartamento de Oiticica. Neville elaborava as carreiras de cocaína em cima das imagens e Oiticica as fotografava. Essas imagens seriam exibidas nas paredes e teto de salas, em ambientes preparados com instruções para participação, onde os visitantes se deitariam em almofadas ou redes, lixariam as unhas, etc., participando de um jogo-performance e, ao mesmo tempo escutando a trilha sonora que mistura músicas com barulhos cotidianos, gravações de vozes e momentos de silêncio. A trilha sonora sugere o movimento do corpo, a dança.

³² A palavra está entre aspas pois, naquele momento, esse tipo de intervenção ainda não era nomeado como instalações.

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.

Os desenhos formados com a cocaína foram chamados por Oiticica de MANCOQUILAGENS³³ e começaram como uma brincadeira – já sua frase BRINCAR SEM SUAR explicita também a aversão ao suor dos artistas quando construía “obras de arte”, um completo ‘non-sense’ para o pensamento de Oiticica, onde o mais importante seria propor experiências reais e sensíveis às pessoas. Suas propostas eram como “invitations au voyage” (também ecoando o tema do convite à viagem baudelairiano): *Cosmococas* como um programa aberto, de infinitas possibilidades. 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 depois 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)

As carreiras de cocaína sobrepostas em imagens que já existiam eram também 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

³³ “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”.

INVENTAR DESCOBRIR EXPERIMENTAR: em suma, não é COISA NOVA (OITICICA, PHO 0301/74). Em texto de 22 de março de 1972, ele transcreve pensamento de Yoko Ono:

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)

Cosmococas dessacraliza a imagem, zomba dela. O plágio é gratuito. 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. Seu objetivo era trabalhar o visual, o sensorial, o espacial e o temporal. As carreiras de cocaína sobrepostas às imagens prontas procuravam a fragmentação do que estava instaurado como acabado, quebrando a unidade “sagrada” da imagem (como ficou dito). Neste sentido, se aproxima do que há em *Tropicália* (1967), que “era tentativa-limite não-surrealista de checar esse deslocamento da IMAGEM (visual e sensorial: o TODO IMAGEM) numa espécie de salada multimedia sem muito ‘sentido’ ou ‘ponto de vista’” (Idem, PHO 0297/73).

Ao comentar sobre a cocaína enquanto matéria-prima, Oiticica evidencia seu desinteresse pela pintura que, como ele mesmo havia dito, naquela altura estava fadada ao fracasso. Dessa forma, a cocaína como elemento de construção das imagens é uma forma também de mostrar que a obra de arte e seus elementos constituintes – a matéria prima utilizada – não interessa:

A PRESENÇA da COCAÍNA como elemento-prop nas primeiras CC não significa q essa presença seja obrigatória ou q justifique a ideia-INVENÇÃO de COSMOCOCA - programa in progress: essa PRESENÇA é mais um lado da blague geral: why not?: se se usam tintas fedorentas e tudo q é merda nas “obras de arte (plásticas)” porque não a PRIMA tão branca-brilho e tão afim aos narizes gerais? (OITICICA, PHO 0301/74)

É bom lembrar também que a utilização da cocaína não surge, aqui, com a intenção de *glamour*, 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 o horizonte de criação, dele e do público:

(...) não se trata de fazer da COCA o absoluto místico-deificado q vestiu o LSD: COCAÍNA nem tóxico nem água a própria ideia de alucinagenar para a ‘expansão da consciência’ (??? nada poderia ser menos fenomenológico: contrasenso total!) soa phony [...] como pode alguém saber qual o veneno q cada pessoa necessita?: tudo isso não passa de mais uma extensão dos hang-ups judaico-cristãos: ninguém se está querendo salvar!: pelo contrário: como diz ARTAUD let the lost get lost: BAUDELAIRE quando faz odes ao ÓPIO e ao HAXIXE não está receitando remédios: está nos envenenando de experiência: não estava pregando ou promovendo o comércio do ÓPIO-HAXIXE [...] estava INVENTANDO MUNDO... estava propondo um tipo novo e maior: COLETIVO: de participação: de modo também a ampliar sua poesia e esses níveis e desse modo descomprometê-la e soltá-la pra sempre das amarras culturais dos meios literários. (Idem, op. cit.)

O artista esclarece que os slides não são “fotos dos arranjos de Neville”, pois o trabalho não acaba nesse momento (aliás, ele nunca acaba, possuindo inúmeras possibilidades). Se assim fosse, então, seria uma obra concluída, o que iria contra o pensamento de que não existe obra, mas sim um não-objeto³⁴, um trabalho em progresso. A dinâmica da projeção dos slides e sua duração inconstante somada à trilha sonora faz com que o espaço seja vivenciado com o tempo, o que é essencial para a quebra da representatividade, e também para o fim da contemplação, da situação-modelo espectador-espetáculo. O objetivo é

³⁴ O conceito de não-objeto surgiu pela primeira vez em um texto de Ferreira Gullar, que saiu 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.

fragmentar o movimento. Com a projeção das sequências de fotos, efetivamente, volta à origem do cinema. Segundo ele,

(...) 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)

Dessa forma, através da projeção múltipla de imagens estáticas nas paredes e teto, dá-se a ilusão do movimento, ao mesmo tempo em que explora aproximação de temporalidades. Desde a década de 1960, o tempo em Oiticica se torna duração³⁵, 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.

Hélio Oiticica não justificava o *quase-cinema* como audiovisual – mesmo porque seus slides eram enriquecidos por uma ambientação construída com elementos banais. Não gostava do termo, pois isolando-se os dois sentidos das palavras, “áudio” e “visual”, ocorreria a manutenção da supremacia da imagem e isso faria com que não existisse lacunas – as “entre-imagens”³⁶ –, o que não permitiria as investidas de invenção do público, que deveriam se tornar inventores-participantes segundo o artista. Assim como o audiovisual, o cinema, diferente da televisão, é completo e, formado por “fotografias-sequência”: une as imagens com precisão narrativa linear.

A projeção de slides era acompanhada de instruções a serem seguidas pelo público, trilha sonora e objetos do cotidiano, como redes, areia, lixas de unha, panos, estopas, etc., que formavam um ambiente sensório atraente para o

³⁵ O tempo como duração de Oiticica o aproxima do pensamento de Henri Bergson (1859-1941), cujo tema principal é a filosofia do tempo. 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 ignorado pelos filósofos, cientistas e matemáticos. Tempo que, para Bergson, é mais que espaço, é tempo vivido, é “continuidade, mudança, memória e criação (COELHO, J. G. Ser del tiempo en Bergson, Interface - Comunic., Saúde, Educ., v.8, n.15, p.233-46, mar/ago 2004)” e nunca sucessão linear. 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 não sucessão de fatos em um espaço.

³⁶ Termo inventado por Raymond Bellour.

espectador, que se torna participante-inventivo. Hélio Oiticica faz referência a Jack Smith, que também trabalhou com slides e da forma como ele almejava, com performance e elementos casuais (o que trataremos mais á frente). Outro exemplo são as estratégias educacionais e filosóficas de John Dewey, que produziram uma cultura democrática baseada na experiência. Assim como as caixas-fluxus (os *fluxkits*), ele fez uso de ferramentas táteis produzindo uma série de explorações multissensoriais, estimulando o senso individual de participação ao unir arte e vida:

[...] o sentido, como um significado tão diretamente encarnado na experiência a ponto de ser seu próprio significado esclarecido, é a única significação que expressa a função dos órgãos sensoriais quando levados à plena realização. Os sentidos são os órgãos pelos quais a criatura viva participa diretamente das ocorrências do mundo a seu redor. Nessa participação, o assombro e o esplendor deste mundo se tornam reais para ela nas qualidades que ela vivencia (DEWEY, 2010, p. 88)

A partir desses ambientes construídos para participação, a obra fica aberta ao imprevisto. E pode-se dizer que, a partir da década de 1970, improvisar é o anseio de Oiticica. Parafraseando a famosa categoria de Mallarmé, seu trabalho se desenrola como um lance de dados, que jamais abolirá o acaso. O acaso existe com prévia seleção de objetos e imagens, sim, mas, dali em diante, com a interação dos visitantes na obra, o artista reconhece o jogo e o casual: “COSMOCOCA supera a época de isolar o MÍTICO porque se abre/ e abre/ ao/o/ JOGO: à chance operation.” (OITICICA, PHO 0301/74)

1.2. Cosmococas: work in progress (CC1 a CC9)

Para entendermos quais eram os traços do programa *quase-cinema* de Hélio Oiticica, cabe aqui nos determos no exame de cada projeto de *Cosmococas* – mesmo naqueles que não foram terminados – a fim de compreendermos os conceitos levantados pelo artista e por Neville D’Almeida na época de sua invenção, que são: desmaterialização do objeto e do conceito de plágio, dessacralização da imagem, subversão em relação aos meios de se fazer arte (uso da cocaína como “tinta”), fragmentação da narrativa, sequências de planos longos, arte ambiental compreendendo construção de espaço com tempo vivencial e participação do “antigo” espectador.



[...] o participante é retirado do campo habitual e deslocado para um outro, desconhecido, que desperta suas regiões sensoriais internas e dá-lhe consciência de alguma região do seu ego, onde valores verdadeiros se afirmam. Se isto não se dá, é porque a participação não aconteceu. (OITICICA, 1986. p.116.)

Imagens de CC1 – TRASHISCAPES³⁷

³⁷ Montagem de fotos feita pela autora.

O primeiro trabalho da série, CC1 - TRASHISCAPES, de março de 1973, consiste em uma instalação produzida com projeções de fotografias, trilha sonora e almofadas jogadas no chão. As imagens são apropriações da capa do *The New York Times Magazine* que mostrava o rosto de Luis Buñuel, retrato de Luis Fernando Guimarães³⁸ usando uma capa/parangolé (a P30) e a capa do álbum *Weasels Ripped my Flesh*, de Zappa and The Mothers of Invention. Justapostas a elas, Oiticica e Neville faziam rastros de cocaína com canivete (o objeto também foi justaposto à imagem). Além do canivete, eles inseriram nas imagens outros adereços, geralmente encontrados no apartamento do artista, que incluíam: espelho, faca, caixas, dinheiro, cinzeiro, etc. As imagens-montagem eram finalmente fotografadas e projetadas em 32 slides sem marcação de tempo (tempo aberto), com trilha sonora não-sincronizada com as imagens. A trilha era montada com música popular do nordeste e inserções diversas: o som da guitarra de Jimi Hendrix, um homem lendo um texto inventado e sons aleatórios captados na Segunda Avenida, em Nova York. Essas inclusões são constituídas por períodos de silêncio, que percorrem toda a composição em tempo acidental. Oiticica chega a citar o trabalho de Stockhausen³⁹, mas sua música não é um guia para a formulação desta trilha. No texto-manual, Oiticica ainda prescreve instruções diferentes para as performances, que seriam públicas ou privadas. Nas públicas, os slides deveriam ser projetados em duas paredes opostas, com tempo aberto (sem marcação do tempo). Os participantes ficariam deitados sobre almofadas no chão e lixariam as unhas (as lixas metálicas seriam fornecidas com antecedência), descomprometidamente. A trilha sonora deveria começar um minuto antes da projeção do primeiro slide. Nas performances privadas, os slides seriam projetados em uma tela de tamanho médio, com superfície branca, ao lado de uma televisão em cores ligada. Durante o acontecimento, haveria projeções, som e transmissão da televisão, com notícias do jornal. Em rádio ligado na FM, situado

³⁸ Na fotografia de Luis Fernando Guimarães, feita por Hélio Oiticica, o objetivo foi incitar a sensualidade, quando o canivete encosta o bico de seu peito.

³⁹ Músico e compositor alemão que, na década de 1970, inaugurou o conceito de música eletroacústica, ao usar elementos dicotômicos em suas produções: música concreta (manipulação de sons captados no meio) e eletrônica (sons produzidos em estúdio).

em um canto mais afastado do quarto, “explodiria” o rock. A música, nesse caso, o rock, é também uma maneira de ativar sentidos nos participantes da obra. Segundo Nietzsche (2000, p.71),

a música, tal como a compreendemos hoje, é igualmente uma excitação e uma descarga conjunta dos afetos, mas, não obstante, apenas o que, sobrou de um mundo de expressão dos afetos muito mais pleno, um mero *residuum* do histrionismo dionisíaco. [...] de modo que o homem não imita e apresenta mais imediatamente com seu corpo tudo que sente.

Quanto à imagem principal do trabalho, a fotografia de Buñuel, ela não foi escolhida ao acaso. Trata-se de um importante cineasta surrealista⁴⁰ de seu tempo (trabalhou entre as décadas de 1920 e 1970), de modo a subverter o discurso cinematográfico convencional. As carreiras de cocaína cortam seu olho, parodiando a famosa cena inicial do filme *Le Chien Andalou* (1929), produzido em parceria com Salvador Dalí. A poética e a estética deste filme surrealista insurgem da interpretação da teoria dos sonhos, de Sigmund Freud, mais especificamente no que se refere ao processo de simbolização – chamado por Freud de “disposição pictórica do material psíquico” (1973). Além disso, o filme referencia as ideias de escrita automática de André Breton, também encontradas no Manifesto Surrealista, mediando, assim, os mundos do consciente e do inconsciente. Com isso, rompe com a lógica e com a narrativa linear através de um forte apelo onírico. Assim como os artistas e cineastas do Cinema Marginal, dos *fluxfilmes*, do Cinema Expandido e dos *quase-cinemas*, Dalí e Buñuel já pensavam que a narrativa fragmentada faz com que os espectadores raciocinem, construindo *entre-imagens*⁴¹ de pensamento, e que a linearidade do discurso narrativo, ao contrário, os alienava. Em *Le Chien Andalou* existem, como no cinema clássico, os intertítulos, que, nesse caso, ironizam esse modo de continuidade de ações. São eles: “Il était une fois” (Era uma vez), “Huit ans après” (Oito anos depois), e

⁴⁰ E vale aqui citar diretamente o “Manifesto Surrealista” (de 1924), com a definição de André Breton: SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo o controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral.

⁴¹ Conceito de Raymon Bellour.

assim por diante, os quais se prestam a enganar e confundir o espectador, que esperaria uma clareza de narrativa que, ao final, não existirá. E sim, ao invés disso, através de símbolos e metáforas que se sobrepõem rapidamente na tela, se apreende a narrativa de uma forma sensorial, ativando o subconsciente. Dessa forma, ao articular o processo de criação de símbolos e metáforas, o automatismo surrealista e, ainda, a ironização dos padrões de narrativa clássica,

[...] o filme parece querer desvelar no seu espectador o próprio desejo de uma linearidade; no entanto, ao negar a ele a realização explícita dessa vontade – como o sonho também o faz – ele funciona como crítica do tipo de espectador pressuposto no modelo clássico narrativo do cinema. (LUCINDA E ALVARENGA, 2007, p. 11)



Buñuel em CC1⁴²

⁴² Fotografia disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>. Último acesso em 1 Fev. 2012.

O segundo bloco, CC2 ONOBJECT, é formado por 25 slides (são omitidos o 5º e o 6º), com tempo aberto ao acaso. Foram fotografadas algumas capas de livros: *Grapefruit*⁴³, de Yoko Ono; *What is a thing*, de Heidegger e *Your children*, de Charles Manson. Foram adicionados às superfícies das fotos alguns itens, além da cocaína, tais como faca, canudo de prata e ainda outros objetos, como régua, lápis e cartões. As fotos foram feitas em Ektachrome High Speed Daylight Film, cujos recursos permitem o equilíbrio das cores e tons de pele agradáveis ao olhos, com saturação moderada⁴⁴. A trilha sonora era uma montagem de gritos de Yoko Ono e barulhos aleatórios gravados nos *Babylonests*. Uma proposta de ambiente com plano de performance acompanhava o projeto. Nesse bloco, a figura de Yoko Ono é utilizada para expressar uma crítica ao mundo das aparências. Essa artista maravilhava Oiticica pois, apesar de atuar publicamente como uma celebridade (era mulher do astro John Lennon), era subversiva em sua arte, se dispoñdo de diversas “máscaras” para si mesma⁴⁵: “YOKO ONO → MÁSCARA → EMBARALHAR ROLES/SITUAÇÕES/O MUNDO DAS APARÊNCIAS/PSIQUÊS” (OITICICA, PHO 0301/74). Ono atuava no grupo Fluxus⁴⁶, sobretudo no que se refere aos eventos/manifestações fluxus, que misturavam objetos cotidianos, performance, filmes (os *fluxfilmes*) e sons, incitando a participação através do estímulo às sensações sonoras, visuais e espaciais: a multissensorialidade.

⁴³ Em 1964 Yoko Ono lança o livro *Grapefruit*, uma compilação de “instruções de obra de arte” (Ver *Grapefruit: A Book of Instructions and Drawings*. New York: Simon&Schuster, 1964).

⁴⁴ Nesta época, este filme fotográfico era muito usado nos domínios da moda, da publicidade e nos catálogos de decoração.

⁴⁵ Uma frase de John Lennon é perfeita, neste sentido: “Yoko é a artista desconhecida mais famosa do mundo”.

⁴⁶ Sobre o grupo, ver próximo capítulo.



CC2 - ONOBJECT⁴⁷

PEÇA DE MÁSCARA I

Faça uma máscara maior que seu rosto.

Lustre a máscara todos os dias.

De manhã, lave a máscara em vez do rosto.

Quando alguém quiser beijá-lo, faça que a pessoa, em vez disso, beije a máscara.

Inverno de 1961

PEÇA DE MÁSCARA II

Faça uma máscara menor que seu rosto.

Deixe que beba vinho em seu lugar.

Verão de 1962 (Yoko Ono, 1964)

Oitica prescreveu instruções para as performances públicas e privadas deste bloco-experiência. Nomeou como “performance” as ações com o público, mas elas deveriam ser totalmente diferentes do modelo que fosse considerado performance do meio artístico e também não as definiu como “antiperformance”, o

⁴⁷ Imagem disponível em: <http://www.fotografia.art.br>. Último acesso em 09 Jan 2012.

que, segundo ele, por definição, afirma que o que procura é destruir. (OITICICA, PHO 0443/73). A CC2 se tratava, na verdade, de um jogo ambiental que embaralha, descaracteriza as situações e a relação entre o objeto e sua função, e entre o espectador e o espetáculo.

Os participantes seriam conduzidos até um iluminado e divertido jogo de corpo através da dança. Poderiam também estar sentados ou deitados, mas principalmente estariam dançando durante o tempo de projeção e também durante o intervalo de exposição, ao longo de um piso completamente coberto com espuma espessa e branca. No espaço de participação, que poderia ser uma sala quadrada, os slides seriam projetados em duas vértices de um cubo instalado bem no meio e em duas paredes. Os participantes ocupariam a área intermediária dessas projeções, e os objetos que iriam manejar seriam oferecidos a eles. Nas instruções, ele também sugere a inserção de mais um objeto: uma caixa de madeira oca e pintada de branco. Nas performances privadas quatro sequências de slides seriam projetadas simultaneamente (com tempo e sequência semelhantes às públicas) sobre superfícies brancas improvisadas, o que dependeria da localização da montagem (um quarto, um jardim, etc.). Pensou em lençóis brancos que seriam dispostos de forma a criar divisões espaciais e usados para cobrir o mobiliário que pudesse ter no interior de um quarto. Se a projeção ocorresse em um jardim, haveria arbustos e árvores. Para projetar sobre os lençóis, eles deveriam ter pesos na sua parte inferior para manter as superfícies planas.

A CC3 MAILERYN também tem tempo aberto de projeção de slides (que são projetados nas quatro paredes e no teto da sala, ao mesmo tempo), produzidos em filme ektachrome e incluiria fotografias de Marilyn Monroe publicadas em sua biografia (de autoria do escritor Norman Mailer, em 1973). As imagens de Marilyn seriam envoltas por papel celofane e cobertas por carreiras de cocaína. Seriam também adicionados às imagens outros objetos: faca, canudo de prata, tesoura e uma nota de cinco dólares. Outros objetos seriam usados: um ventilador e a capa 24 do parangolé P31, além de objetos diversos, encontrados

aleatoriamente em *Babylonests*. A trilha sonora, por sugestão de Neville, incorporaria as músicas tradicionais de povos sul-americanos, como as do povo quéchua, por exemplo. Segundo suas instruções, nas performances públicas, o piso da sala seria forrado por areia e coberto por um vinil durável transparente, proporcionando ondulações, como dunas de uma praia. Os participantes deveriam estar com os pés descalços ao entrar na sala. Depois, poderiam deitar-se no chão e rolar e rastejar à vontade. Quaisquer objetos que pudessem danificar a superfície do assoalho, (como fivelas e botões) deveriam ser deixados na entrada. O público receberia balões para encher e apitos. Nas performances particulares, um conjunto de slides seriam projetados em uma tela, que seria uma superfície de veludo branco (real ou artificial) ou um vinil branco espesso e brilhante. Outro conjunto de slides seriam projetados nas paredes, se espalhando pelo teto, através de inclinações do projetor. Para Oiticica, a improvisação aqui deveria ser criativa e musical, o participante poderia, então, ora andar em bacias cheias de água, ora no solo frio, ora em um carpete.



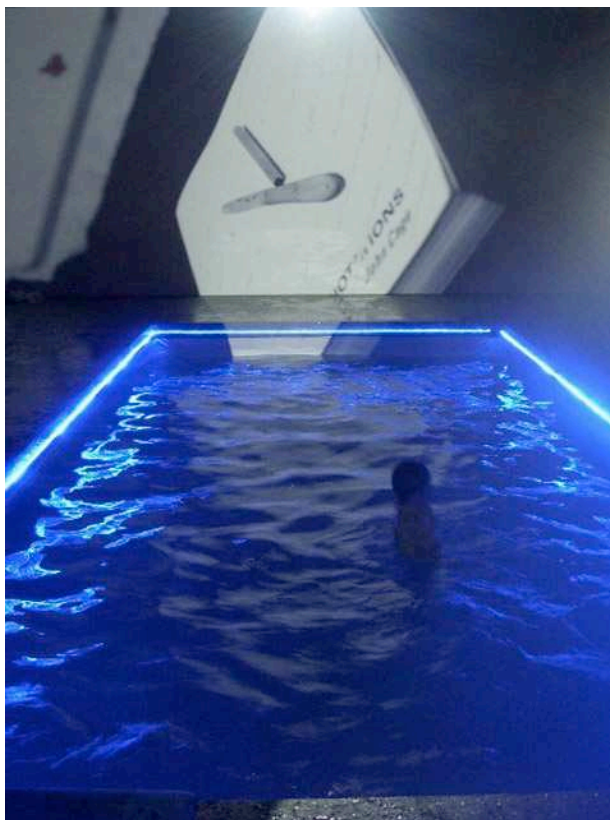
Natasha Marzliak em CC3 - MAILERYN. Centro de Arte Contemporânea de Inhotim (2012).
Fotografia de Douglas R. Norberto.

Feito no banheiro de *Babylonests*, o bloco CC4 NOCAGIONS foi dedicado aos irmãos e poetas concretos Augusto e Haroldo de Campos⁴⁸ e se trata de uma piscina com duas projeções de slides que se refletem na superfície da água. Os visitantes interagem ativamente, podendo entrar e se divertir na piscina, experimentando um “mergulho na imagem”. Também formado por slides, CC4 tem marcação de tempo, aproximando-se das sessões de cinema (com hora para começar e acabar). O carrossel de slides foi enviado a John Cage (1912-1992)⁴⁹, e Oiticica o convidou a fazer uma peça musical para ser usada na trilha sonora deste trabalho. Assim, ele participaria “sonoramente” do ambiente. As fotografias teriam como base a capa branca do livro *Notations*⁵⁰, de John Cage. Depois, foram incluídos um canudo de prata, dois canivetes e um tecido azul embebido em água de vaso sanitário. Segundo Oiticica, este bloco-experiência estaria aberto para diversas interpretações: poderia ser música, poesia, objeto ou, também, como uma transformação do cinema, uma experiência cinética ou multimídia, sem ser nenhuma delas. Oiticica afirmou que esse trabalho não faz alusão direta ao livro de John Cage, e que ele deve ser considerado como experiência, como um elemento que está dentro de um programa maior.

⁴⁸ Em reconhecimento às suas invenções e realizações, ambos receberiam uma cópia de CC4 com instruções de performance.

⁴⁹ Importante músico experimentalista do século XX e notável referência de Hélio Oiticica no que se refere à inserção dos elementos casuais da vida cotidiana na arte, o que trataremos com mais atenção mais à frente.

⁵⁰ Trata-se de um compêndio com vários tipos de notação musical, diferentemente da tradicional.



CC4 Nocagions / reconstruída em 2010⁵¹

Nas instruções, Oiticica determinou os elementos que compunham a paisagem de *Nocagions*: uma piscina de tamanho razoável, com iluminação preparada: luz verde difundida em sua profundidade e luzes azuis nas bordas (cor periférica). O participante-espectador seria um nadador ao estar de acordo com a atividade que seria proposta, e que duraria trinta minutos. Haveria dois projetores e duas telas nas extremidades da piscina, de posicionamento especificado: o projetor X estaria oposto à tela 2 e o projetor Y, oposto à tela 1. Os dois projetores deveriam estar abaixo do nível das duas telas, de maneira a precisar incliná-los para preenchê-las com as imagens. Transversalmente, os triângulos de projeção interceptariam meio comprimento da piscina. Como em todos os blocos-experiências de *Cosmococas*, o artista especificou como seriam as performances

⁵¹ Fotografia da exposição *Suprasensorial: Experiments in Light, Color and Space*. The Museum of Contemporary Art (MOCA). Disponível em: <http://swimminginla.tumblr.com/post/3441576721/suprasensorial>. Último acesso em 5 Fev. 2012.

públicas e as privadas. Aqui, nas públicas, a sequência de slides X foi escalonada exatamente um slide antes da sequência de slides Y, sendo que os dois carrosséis tem o mesmo tempo e sequência de projeção. Quanto à sincronidade de projeção, a sequência de slides Y projeta o primeiro slide. Quando o segundo começa, a sequência X projeta o seu primeiro slide. Quando Y mostra o terceiro, X projeta o segundo, etc. No final, Y corta seu último slide, e X também. Uma luz verde corre a tela e logo em seguida fica branca-brilho, sem nenhuma imagem. A tela fica acesa durante 3 minutos e, em seguida, temos um preto profundo. Em termos sonoros, quatro alto-falantes nas bordas da piscina iriam tocar, em volume alto, uma peça de John Cage, e durante todo o tempo. Também em texto, Oiticica escreveu que ainda não sabia se seria usado algum som depois do final da projeção (e se seria de John Cage, ou não). Ele apontou a necessidade de determinar a quantidade de pessoas (o que dependeria o local) e de performances que ocorreriam por dia (se seriam sucessivas ou em intervalos de meia hora), e também sobre o controle do tráfego de pessoas (pensando em como isso deveria acontecer). O artista ainda se perguntava sobre outros detalhes das sessões: quanto ao horário, a projeção começaria com a chegada das pessoas? As pessoas que chegariam com a sessão já começada deveriam esperar a próxima sessão? Nas performances privadas, os rastros de cocaína e os acessórios cruzam a capa de *Notations*, de forma a instaurar um “visual-transformável”, onde o visual e a música se mesclam e interagem. Quanto à sequência dos slides, eles formariam um espaço fílmico, devido ao posicionamento da máquina fotográfica e sua mobilidade de 360 graus. Oiticica se refere ao espaço reportando-se ao branco sobre branco do pintor russo Kazimir Malevitch e seu espaço suprematista. Pontuou que não se tratava de um renascimento do suprematismo, apenas afirmou sua existência ao jogar com o branco puro, de “maneira franca”. O acaso está sempre presente: o acaso como jogo-projetado, e as relações de acaso nas performances.

Oiticica termina o texto de CC4 afirmando que seu relacionamento com Neville d’Almeida deveria ser encarado como uma relação entre um diretor de

filmes e seu *cameraman*, com a diferença de que os dois pensam todo o projeto, eles o inventam, reinventam e ultrapassam qualquer barreira que possa existir:

Só nós 2 em um multiestructural e multivalente EXPERIMENTAÇÃO, que não é cinema nem fotografia nem narração: cada movimento e cada decisão é EXPERIMENTAÇÃO-orientada: EXPERIÊNCIA como definitivo modo de estruturar novos processos de atividade inventiva sem limitar ou ser condicionado por sistema de valor: COSMOCOCA como um programa em progresso informa que está aberto o caráter experimental: mudanças e transformações para estrutura inventiva como operações ao acaso – elementos essenciais em manifestações: como um programa-aberto em progresso que desafia uma definição e/ou uma classificação: EXPERIÊNCIAS-MÚLTIPLAS de possibilidades da extensão do programa para outras pessoas, coletivamente, em PERFORMANCE PÚBLICA ou seletivamente em PERFORMANCE PRIVADA: esta extensão (e aqui reside a sua força) ao invés de limitar a atividade dos programas para os originadores – criar MULTI-POSSIBILIDADES para participação coletiva/individual: o exercício experimental da liberdade [MÁRIO PEDROSA]. (OITICICA, PHO 0445/73)

O bloco CC5 Hendrix-War também foi conceituado nos *Babylonests* em Nova York e é também formado por slides de fotografias em ektachrome. São 34 slides com tempo aberto ao acaso. A trilha sonora seria alguma música de Jimi Hendrix, que ainda seria escolhida e seria tocada antes, durante e depois da projeção da sequência de slides. As fotografias incluíram canivetes, capa do disco *War Heroes* (de Hendrix), e capa de parangolé. Em instruções, Oiticica escreveu que, nas performances públicas, os participantes ocupariam redes suspensas presas no teto, dispostas por toda a sala. Ele evidenciou que, suspenso no ar, o *Bodywise*⁵² (a inteligência do corpo) se impõe, sente outro espaço. As quatro paredes, cobertas por lonas, receberiam as projeções e haveria acesso aos participantes em cada canto da sala. Um esboço ainda deveria ser feito e incluído nessas instruções, definindo o ambiente, a distribuição das redes, as superfícies de projeção, etc. As performances particulares eram destinadas a casas ou apartamentos de quatro ou mais quartos, onde seriam projetados os slides. Se a casa tivesse um jardim, as projeções também poderiam ocorrer nos muros

⁵² “Bodywise” também era um conceito em Hélio Oiticica, que chamava o público à participação.

exteriores. Assim que os moradores da casa acordassem, a projeção deveria começar. Os moradores teriam instruções de como montar e ligar a projeção, que começaria ao acordarem e se seguiriam o dia todo, ao som de Hendrix. Segundo Oiticica, “interlúdios”⁵³ de projeção poderiam ocorrer segundo a vontade do operador dos slides: não como perda de tempo, mas como tempo inventado. Como a mesma ação se repetiria durante todo o dia, os moradores-operadores deveriam dirigi-la para a dança, convidando pessoas que não moram na casa para participar. A escolha de Jimi Hendrix (aqui sua imagem e música são exploradas; em CC1, apenas sua música) não é mero acaso ou fruto de uma sorte de empolgação roqueira juvenil. Para Oiticica, contrariamente às atitudes tradicionais de alguns artistas da época, as categorias e divisões da arte (artes plásticas, música, cinema, fotografia, etc.) haviam perdido suas fronteiras, viabilizando as infinitas possibilidades de criação artística, que incluíam a descoberta da ação performática do corpo dentro da expressão em arte, que nesse caso é a própria música, mais especificamente o *Rock’n’Roll*. Para ele, sua arte era música, pois esta era síntese de sua descoberta da performance do corpo, que passou a explorar a participação do público. Nesse sentido, CC5 passa a se construir como um filme-projeção de metalinguagem:

[...] descobri q o q faço é MÚSICA e q MÚSICA não é “uma das artes” mas a síntese da consequência da descoberta do corpo: por isso o ROCK p.ex. se tornou o mais importante para a minha posta em cheque dos problemas chave da criação (o SAMBA em q me iniciei veio junto com essa descoberta do corpo no início dos anos 60: PARANGOLÉ e DANÇA nasceram juntos e é impossível separar um do outro): o ROCK é a síntese planetário-fenomenal dessa descoberta do corpo q se sintetiza no novo conceito de MÚSICA como totalidade-mundo criativa em emergência hoje: JIMI HENDRIX DYLAN e os STONES são mais importantes para a compreensão plástica da criação do q qualquer pintor depois de POLLOCK: a menos q queiram os artistas ditos plásticos continuar remoendo as velhas soluções pré-descoberta do corpo ao infinito [...] (OITICICA, AHO 0057.79, p.2, grifos do autor).

⁵³ Termo que provém da música, é uma pequena composição de caráter provisório, ocorrendo entre duas peças musicais completas.



CC5 Hendrix-War⁵⁴ / Reconstruída em 2010 no Burnet Gallery, em Minneapolis, EUA.

A CC6 COKE HEAD'S SOUP⁵⁵ / - a parody / GOAT'S HEAD SOUP foi feita em parceria com Thomas Valentim, e parodiava o disco *Goat's Head Soup* (1973), da banda The Rolling Stones. Este bloco possui 26 slides e marcação de tempo (12,3 segundos por slide e é projetado com referência direta à duração da música *Sister Morphine*⁵⁶ de 5'34'), trilha sonora do trabalho. Compõe-se por fotos da capa do vinil onde foram espalhadas a cocaína. As imagens finais formam um reflexo translúcido, tais como uma névoa, que o artista chamou de "cocamist". A 27ª projeção é a projeção de luz do projetor (sem imagem) e dura o tempo dos vinte e seis slides seguidos. A trilha sonora começa simultaneamente à projeção do primeiro slide e termina no término da duração do 27º. Em instruções para o local da performance, ele determinou os pré-requisitos: seria um quarto de

⁵⁴ Fotografia disponível em: <http://www.walkerart.org>. Acesso em: 5 Fev. 2012.

⁵⁵ Segundo Oiticica, teria sido sugerido que o "S" em "Head" fosse descartado para aumentar a ambivalência: a cabeça de cocaína do usuário, do "louco".

⁵⁶ *Sister Morphine* foi gravada pelos Rolling Stones e pertence ao disco "Sticky fingers" de 1971, considerado na época como tendo alto conteúdo rock'n'roll. De autoria de Jagger, Richards e Faithfull.

tamanho considerável com quatro paredes, onde as portas e janelas deveriam ser pintadas da mesma cor das paredes e mantidas fechadas durante o tempo da projeção. Os projetores ficariam dispostos em cima, perto do teto, e inclinados para baixo. As quatro paredes deveriam estar, na medida do possível, totalmente cobertas pelas imagens. O chão deveria ser emborrachado, onde os participantes poderiam sentar e deitar, com os pés descalços. Para montar a trilha sonora, composta por sons de rock – como a música *Moonlight Mile*, dos Rolling Stones:

“i got silence on my radio/
let the air waves flow....”
e
“the sound of strangers/
sending nothing to my mind” –

além de ruídos aleatórios, Oiticica usou um gravador *Sony* estéreo e um microfone para gravar a música em som bem alto, estourando. Os barulhos aleatórios ao fundo não seriam um problema, ao contrário, fariam parte da composição da gravação, juntamente com momentos de silêncio. Os sons casuais, disseminados em todo o tempo da música, viriam de máquina de escrever, telefone tocando, etc. Esta trilha, ao incorporar elementos casuais e misturar trivialidades, foi uma homenagem ao trabalho de John Cage. Oiticica percebeu ruídos alheios ao registro do som (afora os barulhos aleatórios que foram antes imaginados por ele), por exemplo, quando começou a gravar *Sister Morphine* e passou na rua uma sirene, no momento da frase “the scream of the ambulance is soundin’ in my ear”⁵⁷:

[...] a realidade de um risco subjetivamente experimentado-
escutado / sentido através de um sinal / símbolo como
transliteração - combina com a letra / contexto de *Sister Morphine*:
a experiência torna-se uma perfeita experiência-sensação.
(OITICICA, PHO 0446/73)

O resultado da soma de todos esses elementos sonoros seria escutado depois dentro do contexto de CC6, como um elemento acidental. Então, quem

⁵⁷ “o grito da ambulância está soando em meu ouvido”. Tradução da autora.

participasse da performance, teria, obviamente, uma outra percepção. Além disso, não se escuta no registro final da fita o telefone tocando – um dos elementos que foi inserido acidentalmente –, o que ele designou como um “presente-ausente” dentro da performance. Para Oiticica, considerar esse ruído como som seria um paradoxo, já que era inaudível. Já a luz total do 27º slide, que não possui slide, foi considerado imagem dentro da performance. Para ele, a performance “como PRESENTE-AUSENTE pede a máxima participação (que é o mais legal) para realizar a experiência.” (Idem, op.cit., p.3), pois a não-imagem deixaria brechas para a construção do pensamento do participante.

O bloco CC7 era uma proposição para Guy Brett⁵⁸, mas que não saiu do esboço. Em seguida, ele criou a CC8 MR. D or D OF DADO, em parceria com o escritor Silviano Santiago. São 20 slides ao som da canção “Dancing with Mr. D” dos Rolling Stones. As fotos foram tiradas por Oiticica no banheiro do Loft 4, seu apartamento em Nova York. A pessoa fotografada foi Carlos Pessoa Cavalcanti, o Mr. D (irmão de Romero). A luz deveria ser muito bem trabalhada por Silviano Santiago, pois era o momento de participação do escritor: “[...] a luz faz-desfaz áreas-luz branco q vazam e extravasam a imagem refletida” (OITICICA, PHO 0318/73). A luz e o reflexo são a maquiagem que ativam a figura representada. Neste bloco não existe uma imagem impressa, mas fotografias de uma cabeça que se inclina – como se estivesse olhando em direção a um lago⁵⁹ – e é refletida a partir de um espelho colocado no chão do banheiro. O teto, então, é o plano de fundo da imagem refletida: “[...] teto branco de paredes-planos brancos q se encontram” (OITICICA, PHO 0318/73). Os reflexos e jogos de luzes no espelho tomam o lugar da cocaína e da mancoquilagem:

O reflexo faz com q a antiga coca-maquiagem seja a superfície (...) q se esconde na própria diluição de sua materialidade-área: o reflexo q anula a superfície faz dela a maquiagem desaparecida: ela é ambivalente: multivalente. (Idem, op. cit.)

⁵⁸ Guy Brett, crítico de arte e amigo de Hélio Oiticica. Foi curador de sua exposição intitulada Whitechapel Experience, na Whitechapel Gallery, em Londres de 1969. O autor produziu muitos textos sobre seu trabalho.

⁵⁹ Em todos os relatórios de CC8, deveria ser inserida uma parte da obra Serafim Ponte Grande, de Oswald de Andrade: “Serafim vai à janela e qual Narciso vê, no espelho das águas, o forte de Copacabana”.

A CC9 COCAOCULTA RENÔ GONE, criada em 1974, era uma proposta para o artista plástico Carlos Vergara, mas nunca foi terminada. A experiência homenageava Renô de Souza Mattos, morador do morro de São Carlos que havia sido morto em fevereiro daquele mesmo ano.

O que Hélio Oiticica e Neville d’Almeida – e depois Oiticica, sozinho – propõem desde a invenção do primeiro bloco-experiência é a construção de um novo mundo, um mundo de invenções, para participação individual dentro de um coletivo. Com a mesma diversão proposta por Zaratustra⁶⁰ – personagem criado por Nietzsche, que celebrou o carnal e o gozo em existir no presente, e que é seguido pelas pessoas inventivas e que procuram a diversão – motiva o participante ao invés de criar para o contemplador. Como no “lance de dados” de Mallarmé⁶¹, sugestiona a experimentação e não narra:

O Q É PROPOSTO 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)

Cosmococas componente tônico de *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 ‘joy’, para desenvolvimento da criatividade e transformação do outro: participação mental e performance do público. Propõe a fragmentação do caráter cinético do cinema e a pulverização de blocos não-narrativos, que consente lacunas para otimizar o pensamento do participante. Constrói-se como antiarte ambiental que traz força ao corpo em performance: o *Bodywise*, que relaciona temas sobre o conhecimento do corpo (o

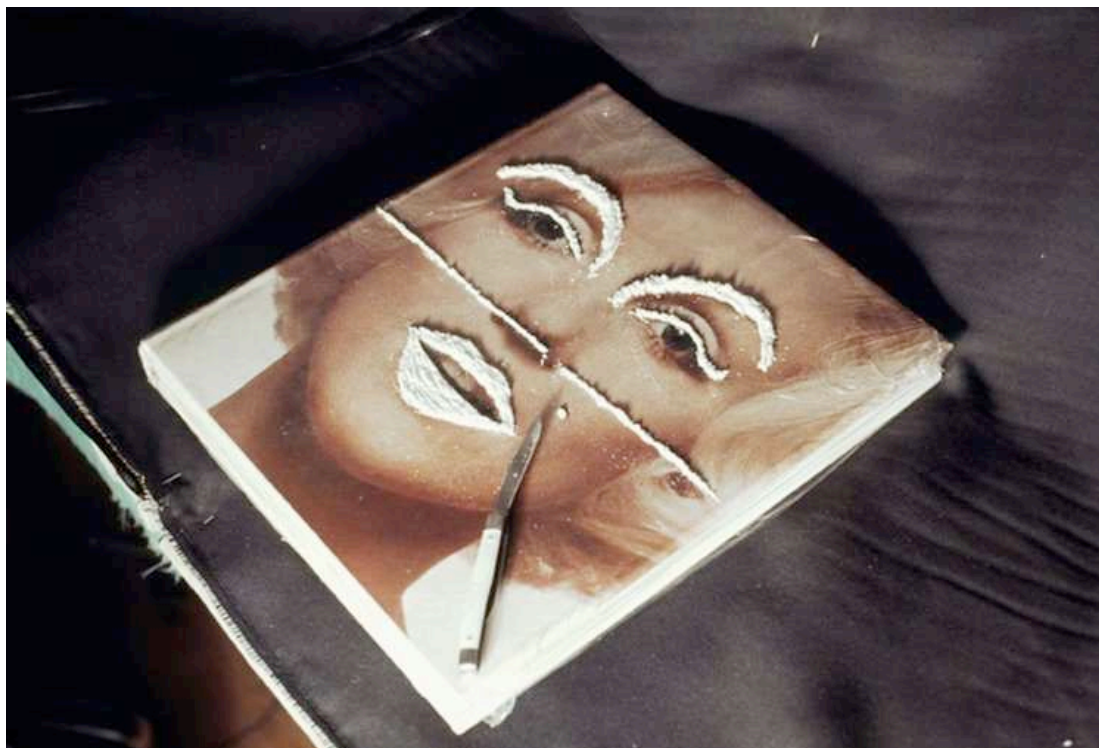
⁶⁰ NIETZSCHE, F. **Assim Falou Zaratustra**. Coleção Obra-prima de Cada Autor. São Paulo: Martin Claret, 1999.

⁶¹ O poeta e crítico Stéphane Mallarmé (1842-1898) tem papel revolucionário na literatura e arte de seu tempo, influenciando poetas simbolistas, além de músicos e artistas impressionistas. A poesia futurista, dadaísta e, depois, a concreta, possuem claras referências provindas de suas obras e pensamentos, ao procurarem a visualidade da escrita. Para Mallarmé, a ideia era menos importante que o objeto/poema. O escritor experimentava a não-narratividade, expressava-se através de símbolos, construía ilhas de significação e espaços brancos que levavam o olhar do leitor a um ritmo de leitura e pausas, ainda colocando musicalidade em seus escritos. O poema “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard” (Um lance de dados jamais abolirá o acaso) possui experimentação tipográfica (inspirado em manchetes de jornais), além de significados obscuros, antecipando elementos de vanguarda.

rock, as questões de gênero, como a transexualidade), fazendo explodir estados sensoriais e deslocamentos espaço-temporais. A transformação do espaço ativada pelos ambientes de imersão era construída através da multiprojeção de slides e demais objetos para manuseio. Somados a eles, a trilha sonora fazia com que o visitante experimentasse sensações de modo a modificar também a sua percepção de tempo. Trata-se de dispositivos cujas novas propostas narrativas abolem a autonomia da imagem para incentivar um processo de interação entre a obra e o participante, seja de maneira corporal, seja através da construção de novos pensamentos. O programa de *quase-cinemas* ativam experiências que abrem à novas possibilidades de acontecimentos no espaço-tempo da obra. Como veremos a seguir, é através da construção de diferentes forças motrizes que o artista dialoga com os procedimentos das vanguardas artísticas e cinematográficas daquele momento, como aqueles do Grupo Fluxus, do artista Jack Smith e do Cinema Expandido.

2. Labirinto Contextual: Fluxus, Jack Smith e Cinema Expandido

Esse capítulo busca aproximar e relacionar a obra/pensamento de Hélio Oiticica com algumas referências contemporâneas ao contexto artístico e cinematográfico em que se deram suas produções. Essas possíveis afinidades possibilitam articular uma visão mais ampla dos *quase-cinemas*, sendo de especial interesse da pesquisa as apropriações e expansões do artista com o vocabulário cinematográfico. Vale destacar que não estamos interessados num jogo causa e efeito, ao ativar o contexto de produção, mas sim, buscamos nas relações elementos que possam ampliar nossa visão sobre as propostas de Oiticica. Dessa forma, os domínios pesquisados foram: os novos meios tecnológicos usados como suporte de expressão nos anos 1960 e 1970 (o vídeo e o Super-8), os *fluxfilmes* e as vanguardas cinematográficas, sobretudo, o trabalho de Jack Smith e o Cinema Expandido.



Slide de CC3 Maileryn⁶²

⁶² Imagem disponível em: <http://silent--watcher.blogspot.com>. Acesso em: 09 jan. 2012.

Devir estético da existência e do mundo, que está diretamente ligado à ascensão da cultura de massas, com seu poder de criação e diluição de signos, processos, imagens. Hiperatividade estético-midiática que Hélio não parou de afrontar e problematizar, colocando a seguinte questão, que atravessa toda sua obra: “que é ou quem poderia ser um criador?” Como criar “estados de invenção” abertos a qualquer um? (BENTES, 2002, p.139)

2.1. Mundo-abrigo: Mapeamentos

Desde o início do século XX alguns artistas já postulavam a inadequação dos meios convencionais, como a escultura e a pintura. Ao refletir sobre os novos desenvolvimentos tecnológicos, científicos e intelectuais, começaram a se servir de novos suportes para suas práticas artísticas, como o vídeo e o Super-8⁶³. Como observa Arlindo Machado, artistas como Hélio Oiticica experimentaram expandir o campo das artes plásticas ao mesclar diversos suportes, produzindo uma obra sem fronteiras, antecipando características da produção da arte contemporânea:

Como se sabe, a partir de meados da década de 60, muitos artistas tentaram romper com os esquemas estéticos e mercadológicos da pintura de cavalete, buscando materiais mais dinâmicos para dar forma às suas ideias plásticas. Alguns saíram para as ruas e produziram intervenções na paisagem urbana. Outros passaram a utilizar o próprio corpo como suporte artístico e converteram suas obras em performances no espaço público. Outros ainda procuraram mesclar os meios e relativizar as fronteiras entre as artes, produzindo objetos e espetáculos híbridos como as instalações e os happenings. E houve também aqueles que foram buscar materiais para experiências estéticas inovadoras nas tecnologias geradoras de imagens industriais, como é o caso da fotografia, do cinema e, sobretudo, do vídeo. Nos anos 70, Hélio Oiticica introduziu a ideia fertilíssima do quase-cinema (cf. Canongia, 1981), para designar um campo de experiências transgressivas dentro do universo das mídias ou das imagens e sons produzidos tecnicamente. (MACHADO, 2007, p.17)

⁶³ Para uma leitura mais detalhada de como os artistas começaram a fazer uso de novos meios para expressão de sua arte: Cf. RUSH, M. *Novas Mídias na Arte Contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

Para entendermos o processo de utilização dos novos materiais dentro do universo contemporâneo, é importante o reconhecimento de como esses artistas começaram a abandonar os suportes tradicionais de arte para fazer uso de novos meios, principalmente os tecnológicos. A partir do final dos anos 1950 e durante a década de 1960, nos EUA, mas também em todo o mundo, segundo Rush (2006, p.17),

havia uma inquietude no mundo artístico que se manifestou no surgimento da arte pop, dos experimentos multimídia de John Cage e de seus colaboradores de Black Mountain College: Robert Rauschenberg, o dançarino/coreógrafo Merce Cunningham e o músico David Tudor.

Assim, as décadas de 1960 e 1970 continuaram a enfrentar um momento de ruptura e transgressão, pois não havia sentido em continuar com a arte do puramente visual, que é aquela produzida através de meios tradicionais e com fim de contemplação. Assim, as novas tecnologias, como o vídeo e a televisão, se tornaram cada vez mais instrumentos para criação e a arte aproximou-se das pessoas, da vida que era urbana, tecnológica, subversiva e se inscrevia em um contexto politizado, nos quais inúmeros atores sociais *outsiders* e suas causas vieram à tona, como é o caso, principalmente, dos negros, das mulheres e dos homossexuais. A arte, então, começou a articular diversas linguagens, com a intenção de romper com as antigas ideias de representação na obra. O cinema, o teatro, a dança, a música e a literatura, por exemplo, não poderiam mais ser classificados separadamente, o que fez mudar a definição do que seja uma obra de arte. Paula Braga extraiu texto de Kinaston Mcshine, do catálogo da mostra *Information*, ocorrida no MOMA-NY de julho a setembro de 1970, onde ele relata o momento político e social em que os artistas estavam vivendo ainda naquele momento:

Se você é um artista no Brasil, você sabe de ao menos um amigo que está sendo torturado; se você é um artista na Argentina, você provavelmente teve um vizinho preso por usar cabelos compridos ou por não estar “vestido” corretamente; e se você vive nos Estados Unidos, você pode temer ser baleado ou na universidade, ou na sua cama, ou mais formalmente na Indochina. Pode parecer muito inapropriado, ou mesmo absurdo, levantar-se de manhã,

entrar numa sala e aplicar pinceladas de tinta vinda de um pequeno tubo a uma tela quadrada. O que você pode fazer como jovem artista que lhe pareça relevante e significativo? (...) 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. (MCSHINE, 1970, p. 138)

As décadas de 1960 e 1970 em Nova York e no mundo enaltecem a cultura midiática urbana: o mundo das celebridades, o glamour, o star system de Hollywood, o rock, a rádio, a TV. Foi também um período de subversão, da cultura das drogas, das novas experiências artísticas. Ao tangenciar as vanguardas cinematográficas – *nouvelle vague*, cinema underground, cinema experimental brasileiro, Marginal e super-8, Cinema Expandido, *fluxfilmes* – Oiticica se relacionou com as demandas das metrópoles de sua época. Assim como Andy Warhol, o artista era atraído pelo mundo das celebridades, dos marginais e dos anônimos. Para ele, a década de 1970 em Nova York foi um momento de afastamento da marginalidade do samba e da cultura dos morros, e de estreitamento dos laços com o rock e o mundo subversivo de Manhattan, de forma a articular ideias que apontaram as bases da construção do seu pensamento e ação em arte e cinema: “não-narração, multimeios, interação, pop-arte e antiarte, happening, performance” (BENTES, 2003, p. 140). Daí deu-se o insurgimento do seu programa de invenção, baseado no experimental, na vivência do corpo e espírito dentro de um ambiente coletivo:

A antiarte é pois uma nova etapa (é o que Mário Pedrosa formulou como arte pós-moderna); é o otimismo, é a criação de uma nova vitalidade na experiência humana criativa; o seu principal objetivo é o de dar ao público a chance de deixar de ser público espectador, de fora, para (ser) participante na experiência criadora. É o começo de uma expressão coletiva [...] (OITICICA, AHO 253.66)

Para essa pesquisa, o estudo do contexto em que Hélio Oiticica estava inserido permeia os conceitos acima citados e forma-se como base de análise que objetiva estabelecer as linhas transversais de conceitos que o ligam aos *fluxfilmes*, a Jack Smith e ao Cinema Expandido, e ao Cinema Marginal e às experiências

com Super-8 no Brasil, o que consiste em um caminho traçado para o entendimento dos desdobramentos do seu pensamento na cena da arte contemporânea, sobretudo nas videoinstalações.

2.2. Ideias-mundo erigindo invenções

FLUXUS ART-AMUSEMENT

To establish artist's nonprofessional status in society,
he must demonstrate artist's dispensability and inclusiveness,
he must demonstrate the selfsufficiency of the audience,
he must demonstrate that anything can be art and anyone can do
it.⁶⁴

Estudar o processo artístico de Hélio Oiticica prevê o caminhar em um labirinto de ideias. Suas inúmeras referências e afinidades com diversos artistas, conceitos, épocas e domínios, postuladas em seus textos e artigos, nos permitem reconhecer como ele construía seu pensamento e seu programa de invenção. Como mostra Paula Braga (2007), existe em Oiticica uma multiplicidade de artistas, o que é revelado pela entrevista do artista a Ivan Cardoso:

IC – Você vê ligação das coisas que faz com outros artistas?
HO – Vejo assim uma ligação de famílias de inventores... De pontos luminosos como diria o Haroldo, parafraseando Pound, que por sua vez já parafraseava Dante... Há coisas na história que me interessam sempre (...) quem ainda não descobriu a solidão, ainda não descobriu o estado de invenção. O estado de invenção é profundamente solitário, mas ele é profundamente coletivo. Tem uma coisa que eu sempre cito e que é uma constante em mim, que eu acho muito importante, que eu descobri em Nova Iorque, é uma coisa do Sartre, quando ele fala da posição do artista e do criador no mundo atual, que a gente está numa fase de emergência do coletivo, a gente está numa passagem do individual, de valores individuais e individualistas para o coletivo, então na realidade a gente está dividido, entre o mais individual e ao mesmo tempo imergindo nessa emergência do coletivo. (1990, p. 73)

Oiticica escrevia sobre os pensamentos de artistas, cineastas, filósofos e músicos (por exemplo, Yoko Ono, Neville D'Almeida, Nietzsche, Bergson e John

⁶⁴ *Manifesto on Art / Fluxus Art Amusement* by George Maciunas, 1965. Disponível em: <http://www.artnotart.com/fluxus/gmaciunas-artartamusement.html>. Último acesso em: 4 Fev. 2012.

Cage), ao enxergar em suas obras uma sorte de similaridade e confirmação de suas ideias dentro do seu objetivo de (re) criar a (e na) vida. Como bem sintetizou Braga:

As estratégias construtivistas na obra de Hélio Oiticica estão compreendidas na noção definida pelo artista de “mundo erigindo mundo”. Esta estratégia é identificável tanto nos aspectos éticos e estéticos das proposições de Oiticica quanto na maneira como seu próprio pensamento é construído de blocos achados nas obras de filósofos, músicos e outros artistas. Escrever fazia parte do seu processo criativo, seus textos, portanto, estão completamente associados às experiências. (2007, p. 2)

Segundo Brett: “Escrevia sem parar, como um acompanhamento de seu trabalho, escrevia tanto que é talvez preferível encarar os dois como uma só atividade, uma corrente incessante de invenção e pensamento” (1996, p.277). Em Oiticica, a prática e a escrita caminhavam juntas, e, como afirmou Haroldo de Campos, parafraseando Pierre Boulez, Oiticica conseguia “organizar o delírio” (SALOMÃO, 1992).

Artistas construtivos como Mondrian e Malevitch e depois, do momento pós-modernista⁶⁵, como Yoko Ono e o músico John Cage, são, então, exemplos de inventores que possuíam ligações com Oiticica. Em suas palavras:

Mondrian, para mim, é um desses pontos luminosos... na realidade tem pontos e pontos luminosos... A tendência é só haver pontos luminosos, não interessa mais o artista de média, o artista que media, o artista não inventor não interessa mais, então para mim só interessa pontos luminosos: os artistas que são grandes inventores. (OITICICA, 1990, p. 76)

John Cage e Yoko Ono, integrantes fluxistas, dialogam com *quase-cinemas* principalmente pelas práticas que primam a desestetização da arte, a participação do antigo espectador contemplativo e a integração da arte na vida. Cage, compositor da célebre peça 4'33", foi muito referenciado em textos de Oiticica pelo diálogo com o cotidiano. Produzia músicas não-narrativas, ao incorporar

⁶⁵ Importante pontuar que Oiticica não acordava a arte conceitual, também da década de 1970, onde a ideia e o processo eram mais importantes que o objeto final. Para os artistas do grupo Fluxus, e também para Hélio Oiticica, o trabalho final existe, mas a imagem não é valorizada com caráter sagrado, o que o faz existir é a participação das pessoas, o fluir corporal e mental.

momentos silenciosos e ruídos retirados do meio ambiente, além de marteladas sobre a madeira e sobre as cordas de um piano, entre outros exemplos, o que ele chamava de música de acaso. Em 4'33'', o público era necessariamente parte da obra, quando os momentos de silêncio nas apresentações do músico eram invadidos por barulhos casuais vindos da plateia. O efêmero, o fluido da vida, era incorporado ao processo criativo, que tinha uma programação anterior, porém, entrecortada por momentos ocasionais. Em *quase-cinemas* percebemos a inspiração em Cage, no que concerne o acaso, na construção das imagens e das trilhas sonoras dos blocos-experiências de *Cosmococas*:

[...] acaso como jogo aparece 1- na hora de tirar as fotografias 2- na ordem em que elas são colocadas na caixa pelo laboratório de revelação 3 - na ordem em que são colocadas no carrossel. (OITICICA, PHO 0189/73, p. 59)

Como Oiticica desejou trabalhar o estatuto da imagem de maneira a quebrar seu status soberano, diz não tê-las escolhido, mas que elas vieram até ele. Porém, diferentemente de Duchamp, o acaso de encontrar as imagens prontas não é o bastante, é preciso inová-las, juntar as peças do jogo para recriá-las. Segundo ele:

– o READY-CONSTRUCTIBLE
substitui-herda o conceito
de READY-MADE

INOVA-O

ele instaura

FUNDA ESPAÇO

FUNDA ESPAÇO

(EM) ABSOLUTO (Idem, PHO, 0088/78, p.
1)

Para ele, o acaso não se refere ao objeto em si. O objeto não é colocado casualmente, o acontecimento do acaso ocorre justamente no decorrer das ideias, pensamentos e atitudes que provém do ambiente proposto pelo artista. Além dos *quase-cinemas* que têm projeção de slides e ambientes construídos, o acaso também é referenciado no filme *Agrippina é Roma-Manhattan*, quando o ator-

travesti Mário Montez joga dados com Antonio Dias na calçada.

John Cage integrava o Grupo Fluxus⁶⁶, que teve seu início em 1961, em Wiesbaden, na Alemanha, durante o Festival Internacional de Música. Sob a liderança de George Maciunas, era constituído por artistas, cineastas, músicos e atores de diversas partes do mundo. Dentre eles, transitaram pelo grupo: Joseph Beuys, Wolf Vostell, Nam June Paik, Ben Vautier e Yoko Ono. Para Rush, Fluxus era “um movimento ‘entre meios de expressão’”: críticos, provocativos e mergulhados em humor irônico, esses artistas tentavam ampliar as diferentes formas de expressão. Ao integrar diferentes linguagens, sobretudo tecnológicas, a manifestação da arte se dava através de happenings, performances, filmes, instalações e vídeo-arte: “art must appear to be complex, pretentious, profound, serious, intellectual, inspired, skillful, significant, theatrical”⁶⁷. Suas realizações compõem objetos, sons, movimentos e luzes, onde os sentidos do espectador são convocados a participar. Suas experiências não possuem sequências de atos pré-estabelecidas; assim, o público pode (deve) ir para qualquer lugar, para onde desejar. A participação aqui é condição primária para a construção de obra, pensamento e vivência. *Cosmococas* é, igualmente, uma arte ambiental, composta por objetos diversos, construída para desestetizar, destruir a imagem sagrada, o objeto pronto, sendo obra aberta para participação do público, que possibilita sentidos e constrói pensamentos.

Além disso, influenciado pelo dadaísmo e Marcel Duchamp⁶⁸, Fluxus contrariava a política elitista dos museus e galerias de arte⁶⁹ e a ideia de que o artista é sagrado, o único detentor da capacidade de produzir arte. Opondo-se à produção de obras individuais, pregava a criação coletiva, onde qualquer pessoa

⁶⁶ Do latim, significa “movimento”, “fluxo”, “corrente”, “processo”.

⁶⁷ *Manifesto on Art / Fluxus Art Amusement* by George Maciunas, 1965.

⁶⁸ Com os ready-mades, Duchamp se apropriava de objetos industrializados e produzidos em massa, que faziam parte do cotidiano, e os expunha em instituições artísticas. De uma maneira geral, através desse gesto, atribuía ao objeto o status de obra de arte. Ironizava o objeto artístico consagrado e, assim, tinha a intenção de reduzir todas as criações artísticas ao plano dos objetos comuns, criando o conceito de antiarte. Para os artistas do Fluxus, a arte deveria ser retirada dos museus e instituições e inserida no cotidiano das pessoas, que deveriam compreendê-la participando dela.

⁶⁹ No Manifesto escrito em 1963 há frases como: “destruam os museus de arte” ou “destruam a cultura séria”. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo5/fluxus.html>. Último acesso em: 08 Jan. 2012.

poderia entender e criar arte, o que o aproxima do Construtivismo Russo no que se refere à função social e a participação na política por parte dos artistas. O museu, para o grupo, era uma instituição construtora de padrões que, em sua estrutura original, deveriam ser cegamente seguidos, não permitindo que os artistas fossem “(...) como um córrego que flui, uma sucessão contínua de mudanças” (MACIUNAS, 2002, p.94).

Com espírito dadaísta, os fluxistas negavam os padrões estabelecidos, pregavam a antiarte e evocavam a desmaterialização do objeto de arte e a participação do antigo contemplador, movimentando ideias, corpos, lugares e tempos, em um universo onde o processo criativo acontece através da destruição da fronteira entre a arte e a vida e da construção de pensamento novo. Para esses artistas, havia um vínculo que era primordial para a manifestação da arte: os objetos cotidianos, os eventos e a própria arte. Dessa forma, concretizavam a ideia através de performances minimalistas, mas que eram acessíveis a qualquer pessoa, pois se tratavam de eventos-ações não-elitistas:

Um evento do Fluxus, como definido pelo artista teuto-americano George Brecht, era a menor unidade de uma situação. Um deles, concebido pelo artista Mieko Shiomi, foi descrito como “um evento aberto” – simplesmente “um convite a abrir algo fechado”. Pediu-se aos participantes que escrevessem exatamente o que havia acontecido durante o “evento”. Essa simples tarefa tornou-se um manifesto contra a arrogância da arte em museus, bem como uma ação participativa porque as pessoas se reuniram para realizá-la. (RUSH, 2006, p.18)

Os eventos fluxistas possuíam, ainda, instruções para performance, deixando ao acaso as inúmeras possibilidades de interpretação, o que também ocorria nas ambientações de *quase-cinemas*. *Cosmococas*, por exemplo, também possui instruções, que são diferentes para as ações públicas e as privadas, e que deixam claro que a obra é aberta às possíveis eventualidades.

2.2.1. Fluxfilmes

Os fluxfilmes possuem referências estéticas da poesia concreta, da arte dadaísta e da música experimental de Arnold Schönberg. São, no total, 40 filmes curtos, feitos na maior parte das vezes por artistas, e não por cineastas. Rejeitando a imagem sagrada das obras de arte, produziam filmes que traziam significado para os objetos comuns. Ao criarem filmes minimalistas, sem história narrativa complexa e com ações repetitivas, colocavam em cheque as associações habituais do espectador contemplativo. O fluxfilme *Zen for Film* (1962-64), de Nam June Paik, foi apresentado no apartamento de Maciunas em Nova York⁷⁰ como um evento que misturava instalação, filme e performance (do observador-participante): uma tela caseira disposta na parede como se fosse uma pintura, um piano e um contrabaixo. O filme dava pouca importância à grande – e cara – indústria cinematográfica hollywoodiana; no fundo, era em tudo contrário a ela, sabendo-se que, na tela, por exemplo, foram projetados 30 minutos de película (16mm) em branco. Aqui, o mínimo elementar era a película, a projeção na tela sem alguma imagem. Paik haveria insuflado “um aspecto de performance no contexto da tela e, ao fazê-lo, libertou o observador das manipulações tanto do cinema comercial quanto do cinema alternativo” (JENKINS apud RUSH, op. cit., p.19). O objetivo dos fluxistas era eliminar qualquer condicionamento possível que poderia desenvolver um filme narrativo ou mesmo de vanguarda. Chegando ao mínimo da ação, possivelmente se abriam portas antes fechadas nas mentes de quem via o filme, possibilitando uma variedade de pensamentos e construções de imagens e poéticas individuais.

⁷⁰ Assim como o apartamento de Oiticica em Nova York chamava-se *Babylonests*, o de Maciunas chamava-se *Fluxhall*.

2.3. Manifestação Ambiental, Quase-Cinemas e Jack Smith

Uma característica importante do programa de Oiticica é tirar radicalmente a obra de arte do museu – segundo Lisette Lagnado, sua atividade passou a ser “subterrânea” (2003, p.3) –, acabar com seu isolamento, fazê-la vir até o público, que por sua vez precisa participar da obra para que ela se construa:

[...] Quando proponho um shelter⁷¹ para a época de minha obra de MANIFESTAÇÃO AMBIENTAL, na verdade proponho o fim do ‘museu’ ou da ‘coleção privada’, ou melhor, quero mostrar q essas obras não se destinam a esses fins. (OITICICA, PHO 0316/73, p. 9)⁷²

A desativação dos meios tradicionais de expor e contemplar arte é uma das ações propostas pelo *Programa Ambiental* de Oiticica, que chega ao seu limite na década de 1970, justamente quando somou a ele suas ideias de rompimento com a estrutura tradicional do dispositivo cinema. Esse programa já vinha se desenvolvendo a partir de 1959, quando Oiticica partiu da experiência com a cor, através dos *Metaesquemas*, e instaurou o “fim da pintura”, criando os *Núcleos e Penetráveis*, os *Bóldes*, os *Parangolés* e, finalmente, a *Manifestação Ambiental*, que fez deslocar o espaço e o tempo, instaurando a participação do antigo espectador contemplativo que agora era levado, através de experiências suprassensoriais, a mudar sua forma de se comportar e de enxergar o mundo. Forma-se, em torno do *Programa Ambiental*, uma teia de conceitos coesos que permeiam toda a sua obra.

Em 1968 Oiticica escreve sobre o projeto *Barracão*, cujo

objetivo seria o de construir uma casa em madeira como as das favelas, onde as pessoas a sentiriam como se fosse o lugar delas, talvez nas montanhas perto daqui, onde o meu grupo iria para fazer coisas, conversar, conhecer pessoas⁷³;

este teria surgido através da necessidade de expandir a corporalidade dos

⁷¹ “Shelter”, do inglês: “abrigo”.

⁷² Ironicamente ao repúdio de Hélio Oiticica às instituições de arte, sua obra é hoje reverenciada em espaços oficiais da arte contemporânea, principalmente através de exposições.

⁷³ OITICICA, Hélio. *Hélio Oiticica*. Carta ao Guy Brett, 2 de abril de 1968. Rio de Janeiro: Rioarte, 1996. p.135.

Parangolés para um espaço arquitetural para lazer inventivo (o conceito de *Crelazer* aqui se radicaliza). A ideia era a de transformar a moradia em obra aberta para “experimentações-limite” (e não para construção de obras) através da vivência individual em um ambiente coletivo, cuja estrutura formasse um todo “corpo-ambiente”:

BARRACÃO não seria algo q se pudesse reduzir a “arquitetura experimental” mas como q estrutura transformável segundo as atividades experimentais de um determinado grupo ou mesmo de um indivíduo (o que seria a suprema ironia); BARRACÃO seria modelo experimental do lazer como atividade positiva: essa atividade estaria ligada na origem à necessidade de assumir e tomar de assalto o comportamento como elemento principal atuante na experimentalidade-núcleo acima referida: nada de grupo dedicado “de boa fé” ao “espírito” ou à “arte”; seria núcleo de experimentações-limite – esse grupo é o q de mais variável e hipotético se possa prever: na verdade como eu pensara e quisera não o foi: a situação geral de desintegração do q é experimental no Brasil tornou impossível e suicida a experiência: e me fez ver algo: q o sentido e a natureza do projeto BARRACÃO é a de estrutura adaptável e cujas origens e diretivas podem dar origem e erigir a experiência em outras circunstâncias não limitada (o projeto BARRACÃO) a lugar e tempo; se o q houve no BRASIL castrou a experiência ainda em projeto ela como semente q é não se limita a essa circunstância-limite: ela é circunstância aberta: projeto circunstancial: que é a natureza mesma dela: se o lazer tomado como experimentalidade está submetido a circunstâncias de ordem social-ético-política ao dia-a-dia na própria sequência de vida dos indivíduos q nela se envolvem e q nem se sabe se é sequer possível experimentado mesmo nos princípios gerais e mesmo q de modo superficial seja abordado então não se pode querer limitá-lo a programa limitado a deadlines mesmo q amplas: é programa pra vida: é programa que se discute e no qual a discussão da razão de ser dos valores deva ser constante: é experiência q deve sofrer etapas q têm que nascer, desaparecer, renascer e transformar-se segundo circunstâncias de ordem geral: de ordem aberta: de modo q o q se mantém constante é no fim a proposta inicial no estado mais direto: o lazer como núcleo experimental é o proposto como síntese de experiências propostas ligadas ao comportamento: corpo-ambiente: o dia-a-dia como campo experimental aberto. (OITICICA, 25/01/1986)

O projeto não foi realizado naquele momento, no Rio de Janeiro, porém, a ideia de viver em permanente estado de lazer inventivo se concretizou quando

morou em Nova York na década de 1970, quando Oiticica transformou seus dois apartamentos em “ninhos”. Nas palavras de Décio Pignatari (1980):

Em sua casa, em torno de um beliche, montou um penetrável ambiente de ninho parangolé – uma teia labirinto bricolada de todas as colagens, acrescida de toda uma parafernália informacional ao alcance da mão: do lápis ao arquivo, do aparelho de som à televisão, um sempre ligado, outra sempre sem som; frases-lema pelo teto. E ele lá em cima, deus e pássaro. Livros. Leitura. Risos. Sonhava um grande voo.

Seus amigos o visitavam constantemente, como a visita de Neville D’Almeida, que gerou as fotografias de *Cosmococas - programa in progress*, além das entrevistas com amigos para os “Heliotapes”. Essas vivências criativas podem ser comparadas com as que aconteciam no apartamento de Jack Smith. Mesmo a cinematografia de Hélio Oiticica pode ser analisada traçando paralelos, linhas de força que também estão presentes nas experiências com slides de Smith. Após ter passado oito anos trabalhando com o cinema tradicional, a partir da década de 1970 Jack Smith começou a incorporar performances a seus filmes, a trabalhar objetivando a desconstrução do dispositivo cinema através dos slides, além do uso de multiprojeções, o que antecipou o que Gene Youngblood denominaria ainda em 1970 de *Expanded Cinema*. Nas performances, ele projetava nas paredes de seu apartamento recombinações de imagens de slides e de seus filmes, misturados, e muitas vezes editava as películas ao vivo usando fitas adesivas (antecipando também o *Live Cinema*). Ao mesmo tempo, construía sons com vinis e fazia uma ação teatral ao vivo. Não havia roteiros, tudo se passava de maneira espontânea, casual. As pessoas que frequentavam seu apartamento se sentiam parte integrante da performance.

Com exceção de *Agrippina é Roma-Manhattan*, que é filme super-8 não-linear formado por blocos-cinema, os *quase-cinemas* constroem ambientações de imagens não-narrativas e sons montados casualmente para performance do público, através da multiprojeção de slides. Consiste na radicalização dos conceitos da Arte Ambiental. Nas palavras de Oiticica, que demonstram forte referência à Smith:

SLIDES: não-audiovisual porque a programação quando levada à performance amplia o alcance da sucessão desses SLIDES projetados q se enriquecem ao se relativizarem numa espécie de ambientação corny: JACK SMITH com seus slides fez algo q muito tem a ver com o q almejo com isso: do seu cinema extraiu – em vez de visão naturalista imitativa da aparência – um sentido de não-fluir não narrativo: os slides duravam no ambiente sendo q o projetor era por ele deslocado de modo a enquadrar a projeção em paredes-teto-chão: o sound track era justaposto acidentalmente (discos). (OITICICA, 1996, p.180)

2.4. O Cinema Expandido

When we say expanded cinema we actually mean expanded consciousness. Expanded cinema does not mean computer films, video phosphors, atomic light, or spherical projections. Expanded cinema isn't a movie at all: like life it's a process of becoming, man's ongoing historical drive to manifest his consciousness outside of his mind, in front of his eyes. One no longer can specialize in a single discipline and hope truthfully to express a clear picture of its relationships in the environment. This is especially true in the case of the intermedia network of cinema and television, which now functions as nothing less than the nervous system of mankind. (YOUNGBLOOD, 1970, p.41)

À luz da era cibernética⁷⁴ e para explicar as experiências dos anos 1970 que uniam cinema, vídeo e tecnologia digital, Gene Youngblood cunhou o termo “cinema expandido”. Menos utópico, André Parente (1993) acredita que o cinema expandido enquanto “processo de desocultamento do dispositivo do cinema e da produção de uma imagem processual, aberta, que envolve o espectador”, caracteriza-se, sobretudo, por duas ideias: consiste em instalações que rompem com a sala escura do cinema tradicional, reinventando o cinema em outros espaços expositivos – o cinema através da união da caixa preta do cinema e do cubo branco dos museus e galerias, de onde insurge a sua segunda vertente: a hibridização entre os suportes. Para Parente (1993), “[...] enquanto o cinema experimental se restringe a experimentações com o cinema e a videoarte se

⁷⁴ “We're in transition from the Industrial Age to the Cybernetic Age, characterized by many as the post-Industrial Age”. YOUNGBLOOD, op.cit., p. 41.

notabiliza pelo uso da imagem eletrônica, o cinema expandido é o cinema ampliado, o cinema ambiental, o cinema hibridizado.”

Dessa forma, o conceito de cinema expandido se instaura através de uma série de trabalhos experimentais que criticavam os mecanismos tradicionais do dispositivo cinematográfico, principalmente se através da “multiplicação dos níveis de projeção, abolição das fronteiras entre diferentes formas de arte, retorno à corporalidade, desconstrução das técnicas fílmicas e a criação de obras de arte feitas de pura luz” (SANTAELLA, 2003, p.162). O cinema tradicional é então substituído por essa nova forma de se fazer cinema, esse transcinema que redimensiona a arquitetura do espaço expositivo através das multiprojeções, por exemplo, explorando outras durações e fazendo com que o espectador aprecie uma experiência sensorial. Segundo Nina Velasco e Cruz: “O espectador passa a ter mais mobilidade diante da tela, rompendo com a sensação de imersão completa que o abandono do corpo na escuridão procura permitir.” (2009, p.53)

Propondo uma nova fruição estética ao antigo espectador do cinema tradicional, ao imergi-lo de forma a também despertar sua inteligência crítica, o programa *quase-cinemas* consiste em radical experimentação que se embrenha nos domínios do cinema. Discutindo o estatuto da imagem e os conceitos de plágio e autenticidade da obra de arte, essa experiência trata o descontentamento com a relação espectador-espetáculo, a qual é mantida pelo cinema tradicional. Ao construir ambientes-cinema, Oiticica expande esse dispositivo, formando uma trama sensorial que se estende à multiplicidade do espectador, que experimenta seu corpo em outros mundos de sensações. Nas experiências *quase-cinemas*, nota-se os sintomas que também estão presentes no cinema expandido, tais como a re-corporificação dos espectadores e a ativação de sua recepção e formação de pensamento.

Alimentado pelo contexto urbano em que estava inserido, pelo êxtase da cocaína, pelo rock, e questionando a representação em arte, o cinema narrativo e a posição apenas contemplativa do espectador, Hélio Oiticica propôs espaços sensoriais através dos suportes cinema, fotografia e som, construindo seu

programa de invenção que desembocou na Arte Ambiental para participação coletiva. Trata-se de instalações multimídia, de experiências quase-cinematográficas, obra aberta cujos sintomas ressoam na videoinstalação contemporânea, substancialmente ao tensionar discussões concernentes à participação corpórea e sensorial do público, através do espaço-ambiente, da presentificação do tempo e do abandono do objeto acabado, enfatizando, assim, o processo. Nas palavras do artista: “Como soltar o CORPO no ROCK e depois prender-se a cadeira do numb-cinema?” (OITICICA, 1996, p.177)

3. *Quase-Cinemas*, Super-8, Performance e as Videoinstalações Contemporâneas

Com ênfase na performance, na incorporação do indivíduo na obra de arte, esse capítulo teve como objetivo analisar alguns conceitos e procedimentos das videoinstalações produzidas atualmente. No capítulo anterior, reconhecemos alguns elos que permitem o entendimento das relações entre os *quase-cinemas* de Hélio Oiticica e algumas vanguardas cinematográficas e artísticas das décadas 1960 e 1970. Segundo Ivana Bentes, o programa de Oiticica está inserido dentro de uma espécie de linha histórica que tem como ponto de partida as vanguardas cinematográficas dos anos 1920 e que passa pelo *expanded cinema* e pelas experiências entre-meios das décadas de 1960 e 1970, que “aproximaram as artes plásticas do cinema, da fotografia, do super-8, até chegar aos híbridos atuais, como as videoinstalações e experiências com Internet e realidade virtual” (2002, p.139).

A videoinstalação possui relações com as vanguardas artísticas e cinematográficas de fins dos anos 1960 e toda a década de 1970 (no Brasil e no mundo), que, através das experiências entre-meios, aboliram a representação linear e passaram a explorar a não-narração, através da fragmentação das imagens, além de também desenvolver a construção de espaços onde o tempo se tornou vivenciado. No Brasil, essas experiências vieram à tona na década de 1970, quando alguns artistas começaram a fazer uso do vídeo e do Super-8 como suporte de experimentação⁷⁵.

⁷⁵ O único equipamento existente e usado no Brasil, por essa época, era a câmera Portapack da Sony, com imagens P&B.

3.1. Experimentalismo no Brasil: a bitola Super-8 no cinema de artista e suas relações com os *quase-cinemas*

Em entrevista para Hélio Oiticica (*A Comunicação Pensada*, registrada em um “Heliotape”), quando indagado sobre a questão da obra e o produtor de obras – os supostos artistas plásticos –, Décio Pignatari diz:

Não há obra. Mesmo a ideia de obra aberta, ainda no sentido de salvar a ideia de obras. Embora alguns tenham continuado a fazer obra, o ‘Lance de Dados’ de Mallarmé colocou em cheque a obra: não é nem obra nem não-obra. É uma coisa nova. (PHO 0301/74)

Os procedimentos artísticos de Hélio Oiticica interagiram, sem dúvida, com as práticas inovadoras em arte e cinema do seu tempo, as quais deram início a novas formas de expressão artística. No Brasil, no início dos anos 1970, além da sinergia com o Cinema Marginal, os trabalhos quase-fílmicos de narrativa não-linear de Oiticica, sobretudo o filme *Agrippina é Roma-Manhattan* (1972), possibilitam que este estudo perpassasse pelo cinema superoitista dos anos 1970, de herança tropicalista⁷⁶, sugerindo 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, 2010a). Ao negar a representação e a linearidade de uma história, “[...] tudo o q de esteticamente retrógrado existe tende a reaver representação narrativa (como pintores q querem ‘salvar a pintura’ ou cineastas q pensam q é ficção narrativo-literária)”, Hélio Oiticica dialoga com o cinema de vanguarda brasileiro.

A década de 1970 pode ser considerada um dos momentos de contracultura e subversão mais forte frente ao regime militar no Brasil, que desde os anos 60 impunham “tempos difíceis” à realidade do país. Como atesta Rubens Machado:

⁷⁶ O termo tropicalista surge aqui no mesmo sentido explicitado por Rubens Machado em texto da Mostra Marginália 70, em que foi curador (Ver Bibliografia).

De modo geral, a experimentação superoitista inscreve-se no momento pós-tropicalista, onde a dimensão política da arte fragmentou-se em experimentos ligados a uma visceralidade existencial, que buscava criar momentos de ruptura com a pesada ordem política e de mercado do "milagre" conduzido pela ditadura militar. (2010a)

Dentro desse contexto, que tinha como preceito básico e radical a liberdade de expressão, a atividade superoitista, assim como o vídeo⁷⁷, foi amplamente praticada enquanto deslocamento do circuito tradicional da arte e dispositivo de democratização do meio audiovisual, também pelo seu fácil manuseio no processo de produção de filmes e pela despreocupação com a indústria cinematográfica. Da circulação também marginal, Torquato Neto diz sobre a bitola Super-8: "Pegue uma câmera e saia por aí, como é preciso agora: fotografe, faça o seu arquivo de filminhos, documente tudo o que pintar, invente, guarde. Mostre. Isso é possível" (Última Hora, 19/10/71). Além de ter sido utilizado como meio para discussão política, os artistas, com o objetivo de subverter os antigos padrões das artes plásticas (como a pintura para contemplação) e a representação do cinema de narrativa tradicional, enxergaram na bitola uma maneira de explorar novos discursos, experimentando novas possibilidades de expressão artística. Dessa forma, interagiram "com a precariedade do veículo, aderindo estudiosamente aos seus grãos, à sua textura" (MACHADO, 2001, p.9). Os filmes de artista tinham como pressuposto o desprendimento com as técnicas cinematográficas, como a elaboração de roteiros, por exemplo, e trabalhavam com o registro de imagens em movimento articulado por uma intenção artística e não com fins de representação. Além disso, esses filmes eram demarcados pela experiência em diversas linguagens. Segundo Fernand Léger, artista e diretor do filme *Ballet Mécanique* (1924),

A história dos filmes de vanguarda é muito simples. É a reação direta contra os filmes de roteiro e estrelismo. É a fantasia e o jogo indo de encontro à ordem comercial dos outros. E isto não é tudo; é a revanche dos pintores e dos poetas. Numa arte como esta, onde a imagem deve ser tudo, há que se defender e provar que as

⁷⁷ O Super-8 e o primeiro formato de câmera de vídeo, o Portapak da Sony, surgiram no mesmo ano, em 1965.

artes da imaginação, relegadas a meros acessórios, poderiam sozinhas, por seus próprios meios, construir filmes sem roteiro, considerando a imagem móvel como personagem principal. (1989, p. 158)

Rubens Machado (2012a) destacou, entre a diversidade de discursos em Super-8 presente na década de 1970, os "documentaristas" e os "anarco-superoitistas", sendo que este último grupo possui sua força no caráter experimental, que busca novas possibilidades de linguagem em cinema. Como forma de resistência social, registravam o que acontecia no momento (o aqui e agora), nas experiências individuais, sem criação de manifestos ou discursos de oposição ao sistema vigente.

Agrippina é Roma-Manhattan, que possui peculiaridades com o Cinema Marginal, ao mesmo tempo em que aponta marcas patentes com o Super-8, é filme que não segue uma narrativa lógica. Ao mesmo tempo, possui personagens exóticos que nos chamam a atenção mais pela própria performance do que pela sua interação com o espaço que os circundam, salvo a “postura de Agrippina no segundo bloco, solitária e sempre altiva, que perambula por uma larga esquina, num ir e vir ligeiramente sôfrego, sugerindo ao vento alguma disponibilidade” (MACHADO, 2010, p.19). A sexualidade da personagem de Cristiny Nazareth, atriz ivamp dos Super-8 rodados por Ivan Cardoso no Rio de Janeiro, é cheia de simbolismo e aproxima-se da performance e do caráter momentâneo da poesia marginal, “que se propunham transitórias, imediatas, mais ativas que representativas” (Idem, 2012a). Uma das características do Super-8 – e também do vídeo – da metade da década de 1960 e ao longo dos anos 1970 era a propensão para o registro de ações performáticas, pois estas iam de encontro com os padrões estabelecidos de bom comportamento em sociedade, principalmente uma sociedade regida pela ditadura militar. Dessa forma,

a performance estava seguidamente ligada à contestação da ordem imposta ao espaço público, como na "observação-ação" proposta por Peo, que quer "usar o espaço físico da rua reavaliando seu funcionamento e introduzindo novas atitudes" (Idem, 2012a)

No primeiro bloco, como já salientamos, a câmera de Oiticica filma com enquadramento vertical, e Agrippina se movimenta como um monumento, uma entidade quase que transcendental em meio a um ambiente formado por torres modernas e uma igreja neogótica. Depois, no segundo bloco, permeia-se pela sujeira das ruas mundanas, onde a câmera filma horizontalmente um cenário urbano, enquanto a atriz perambula por uma larga esquina de Wall Street. Vinculado à performance, o Super-8 tem como outra de suas práticas o ataque aos monumentos. Como ainda salienta Rubens Machado, a ‘desmonumentalização’ teve como principal proponente o artista, poeta, crítico e cineasta superoitista Jomard Muniz de Brito. Em seus filmes, assim como em *Agrippina é Roma-Manhattan*, “performances desmistificadoras contracenam com estátuas e prédios do patrimônio histórico” (MACHADO, 2012a). Oiticica parece brincar com esse preceito, ao envolver personagens como Cristiny Nazareth, o performer Mário Montez e o artista Antonio Dias em espaços cujas características não estão totalmente claras: uma Nova York mundana se traveste em uma Roma neoclássica e depois volta a ser mundana. Agrippina ela própria ora monumento, ora prostituta, passeia por agências bancárias de fachadas neoclássicas:

A força gráfica da cenografia emprestada pelas fachadas neoclássicas é construída pela câmera de Oiticica, que percorre conjunções de arquivadas e capitéis, suas severas vibrações no paralelismo horizontal dos degraus, conjugados às ranhuras verticais no fuste das colunas. (Idem, 2010, p.21)

Sob a égide do *canto X* “O Inferno de Wall Street” (d’O *Guesa* de Sousândrade), o filme revela uma Nova York que se transforma em Roma neoclássica, um vai-e-vêm do cotidiano e do mito, numa espécie de “tese, antítese e síntese” (Idem, 2010, p.22). Da verticalidade da arquitetura do primeiro bloco à horizontalidade banal e mundana do segundo, o terceiro bloco “restitui aos edifícios uma ordem fálica, mas rende-se ao jogo de dados mais empírico, no espaço público das ruas” (Idem, 2010, p.22). Assim, Hélio Oiticica revela uma Nova York mítica e, ao mesmo tempo, profana, que está entregue ao capitalismo e às negociações da bolsa de valores. Suas linhas de força possuem referências

sólidas com o experimentalismo do Super-8 brasileiro e algumas de suas práticas, tais como: fragmentação da narrativa, registro de performance, explorando texturas e cores, e dessacralização de monumentos antigos.

3.2. Vídeo e Performance: a incorporação do outro na obra

Além do Super-8 e simultaneamente a alguns artistas norte-americanos⁷⁸ do mesmo período, como Yoko Ono, Vito Acconci, Joan Jonas entre outros, na década de 1970 alguns brasileiros começaram a utilizar o vídeo como dispositivo para registro do próprio corpo em performance frente a uma câmera, trabalhando apenas com um plano e uma sequência. Na maior parte desses vídeos, o artista faz a mesma ação durante toda a fita. Em *Marca Registrada* (1974) a artista Letícia Parente registra, sem titubear, o momento em que borda “Made in Brazil” na planta de seu pé em close diante da câmera. Seria possível aludir às ironias políticas e às questões de gênero que podem ser nele levantadas, mas o que queremos destacar é que esse vídeo, sem cortes, é resultado de uma ação, uma performance de artista que faz o mesmo gesto, preciso, durante 10 minutos, sem interrupções. Diz Arlindo Machado sobre as obras que são produzidas nesse período:

Mesmo não apresentando uma concepção narrativa mais definida, que se apoiassem nas possibilidades discursivas da imagem e do som, tais obras já evidenciavam uma intertextualidade entre a ação performática do artista e esse aparato eletrônico. (2003, p. 10)

De maneira diferente, Hélio Oiticica experimentava o corpo do outro em performance, pois acreditava que se colocasse o próprio corpo em ação, levaria seu trabalho a um intimismo inapropriado, a uma ostentação egocêntrica. Lendo textos do livro *Silence*, de John Cage, Oiticica escreve: “música poema como algo utilizável como instrumento de um todo-performance q se estende como

⁷⁸ Diz Arlindo Machado: “A pertinência dessa produção e sua sincronia com os vídeos realizados em outros países foram notadas claramente na exposição internacional Video Art, no Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Estados Unidos, que exibiu em 1975 uma seleção de vídeos realizados por alguns artistas brasileiros” (2003, p.10).

PERFORMANCE in progress e não como meia dúzia de bluffs e demonstração de meio-talenta numa ‘casa de espetáculo’” (PHO 189/73). A performance então é experimentada pelo espectador, que se torna ator e criador, pois é da sua relação com o espaço-tempo performático que se constrói a obra. Assim, mesmo em um espaço coletivo, onde inúmeras pessoas transitam, as possibilidades de criação são igualmente inúmeras, pois as experiências são individuais.

O corpo que participa: os *quase-cinemas* ambientais propostos por Oiticica “desarmam as classificações mentais prévias” (BENTES, 2002, p.141), incentivando criativamente o participante através de estímulos táteis, auditivos e visuais, resultando em uma obra que existe de forma única em quem a experimenta. Como é sabido, em *quase-cinemas* a experiência do participante não é condicionada por linhas narrativas. Através de um ambiente multissensorial – construído com imagens projetadas, música e elementos do cotidiano⁷⁹ – o participante é convidado a interagir, estimulado por todos os lados a partir do momento em que adentra tais espaços. As pessoas podem andar pelo ambiente, deitar-se, lixar as unhas ou mesmo “nadar numa piscina com o corpo totalmente imerso em matérias que fluem: imagens, luzes e água”⁸⁰.

Levando o corpo do antigo espectador em uma performance com o espaço-tempo modificado, Oiticica, em sua busca do “puramente experimental”, deixava de lado toda e qualquer forma de instaurar significados às práticas artísticas. A performance, para ele, era menos uma forma de expressão artística do que uma maneira de fazer desaparecer o espectador que contempla. Em texto-síntese sobre o *Parangolé* (PHO 0201/72), a capa, a dança, Oiticica traça um elo em direção à discussão do conceito de performance, do problema-limite do espectador em relação ao mundo-espetáculo, no qual ele seria ou performer-criador ou objeto-espectador, sendo que o performer-criador não deve representar mas praticar ação espontânea. Segundo Lisette Lagnado, no Brasil, essa forma de

⁷⁹ Materiais a serem sentidos: areia, vinil, água, lixas, colchões, etc.

⁸⁰ Trecho de texto de Hélio Oiticica encontrado em “Apontamentos 22 de junho de 1973. NTBK 2/13”. Trata-se de texto do Arquivo do Centro de Arte Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro, e transcrito por Ivana Bentes. Aqui Oiticica se refere ao bloco-experiência Nocagions.

enxergar a performance (no outro) tem suas origens no teatro e na TV; mais especificamente, desde os anos 60, com as montagens do *Teatro Oficina*, liderado por José Celso Martinez Correa. Nas montagens das peças, o diretor objetivava transformar o público em participante. Nesse sentido, pontuou a autora: “essas experiências (de montagem) confluíram para acelerar o fim da dicotomia entre palco e plateia” (LAGNADO, 2003, p. 80). Como já foi discutido anteriormente, a televisão, devido à sua pouca definição visual, também era uma maneira de abrir “entres” para que o espectador se tornasse participante, criando imagens e pensamentos nas lacunas daquelas imagens não-definidas. O segundo ponto importante levantado por Lagnado, no que concerne a ideia de público-participante de Oiticica, foi o programa de auditório comandado por Chacrinha. Em 1968, Oiticica escreve, em uma carta, para Lygia Clark:

Fui ao programa do Chacrinha, servir de júri (...) a experiência foi genial. Chacrinha é realmente incrível, e, pela primeira vez, senti que o ‘público’, na plateia, é tão ator-participante quanto os que estão no palco. Há um calor comunicativo que me lembra o papel do coro na tragédia grega, que era o representante do povo, ou da coletividade, para os gregos, mas só que aqui a sublimação deles é outra coisa: é o deslançamento da ação sem sublimação, ultraimprovisada, contando com o imponderável mesmo. (1998, pp. 76-77)

Finalmente, em terceiro lugar, Lagnado descreve o interesse de Oiticica com o grupo de teatro experimental off-Broadway *The Living Theatre*, cuja interação entre atores e plateia atraem o artista. Fundado em 1947, em Nova York, esse grupo estimulava a desobediência civil e lutava para abolir as fronteiras entre palco e plateia, objetivando aproximar a arte da vida. Segundo Oiticica, esses atores eram capazes de abolir a distância entre eles e o público e, assim, todos que estavam na plateia faziam as mesmas coisas que eles. Reitera Oiticica que, através da reinformação, essa plateia agiria de modo diferente também depois desse não-espetáculo, na sua “vida real”. Quando o artista buscava aproximar a arte e a vida, era sobretudo através desses desdobramentos da participação: a partir da multiplicidade, as pessoas que vivenciavam suas invenções ambientais coletivas saíam de lá diferentes, e agiam de maneira diferente no seu cotidiano.

3.3. Corpo-casa

O corpo inserido no contexto artístico é entendido aqui como parte de uma grande teia de conceitos, pensamentos e processos que podem ser operados pela obra de arte. Nesse sentido, o corpo é parte da obra indissolúvel da vida. O corpo individual encontra-se, dessa forma, expandido no coletivo dentro da acepção do trabalho artístico. Em geral, onde o corpo está vinculado as poéticas se mostram fragmentadas e múltiplas, ativando elementos de outros meios, como o vídeo, o cinema, o teatro e a dança.

Nesse contexto, Flávio de Carvalho foi um artista que, apesar de ter iniciado suas ações performáticas pelas ruas na década de 1930, as quais ele chamava de 'experiências' (como sua performance na rua *Experiência nº 2*, em 1931), estava inserido dentro de uma linha do tempo que flui em direção aos movimentos de pós-vanguarda relacionados à potência do corpo na obra, como os que se conhece do final da década de 1960 e início de 1970. Isso é devido à sua grande inventividade, experimentalismo e, assim, marginalidade, pois, segundo Antonio Manuel, "Flávio de Carvalho extrapola seu tempo para encontrar-se com gerações futuras"⁸¹. Situado entre as poéticas do dadaísmo e do surrealismo e adentrando nos meios da dança e do teatro, o universo de experimentação de Flávio de Carvalho ficaram sempre à margem das instituições artísticas e das maneiras tradicionais de se fazer arte, como a pintura e a escultura. Vinculado entre a ética e a estética, entre a atitude do corpo e a obra de arte, pensou sobre a moda, a cultura e o corpo social, levando-o a criar e exibir, em 1956, o *New Look - Traje Tropical (Experiência nº 3)*, que se tratava de uma roupa masculina para ser usada no verão dos trópicos, cujo desfile-performance aconteceu pelas ruas do centro de São Paulo. A vestimenta compunha-se de uma minissaia pregueada, uma bata solta de tecido leve, sandália de couro baixa e meia arrastão. Integrando-se aos meios de comunicação da época, o desfile de lançamento do

⁸¹ Segundo Luiz Camillo Osório, esta citação é parte de um texto inédito do artista Antonio Manuel realizado para a Funarte no ano de 1975.

novo traje foi monitorado pela imprensa local⁸², fazendo com que o acontecimento fosse de grande repercussão nos jornais e na televisão. Porém, por conta da tecnologia ainda precária, não houve registro permanente da ação. Luiz Camillo Osório, ao analisar o diálogo das experiências de Flávio de Carvalho com *A Casa é o Corpo*, de Lygia Clark, e com as capas para vestir *Parangolés*, de Hélio Oiticica – que já era arte ambiental –, escreve:

Não seria exagero especulativo associar o *Traje Tropical* aos *Parangolés* de Hélio Oiticica. Entre um e outro há enormes afinidades. Ambos dão ao corpo potência poética, equacionam arte e vida, fazem da cidade e do seu fluxo transitório e precário alimento para suas experiências, veem na rebeldia um princípio de individuação, e, principalmente, assumem a criação artística como uma prática libertária. (2005, p.16)

De Lygia Clark, a obra-ambiente *A Casa é o Corpo: Labirinto*, de 1968, é uma estrutura em forma de labirinto que contém em seu interior uma bolha de plástico que faz as vezes de útero, abrigando os visitantes que lá penetram. É um entre-espaço cujo caminho é construído muitas vezes, e de maneiras diferentes a cada instante, pelo público participante. Esse trabalho, construído em labirinto porque “é totalidade espacial que sempre se renova e tensiona percurso, posição e apreensão do espaço”, inaugura o conceito do corpo-coletivo de Lygia Clark, que tem como premissa a ideia do corpo como arquitetura, da projeção do corpo na obra, já antes vivenciado por Flávio de Carvalho em suas *experiências*. *A Casa é o Corpo* faz reviver a experiência de se estar dentro do útero materno, abrigado. O nome e a estrutura-imagem “casa” articula a obtenção de outra significação, pois se reflete sobre o corpo individual, de onde emerge o coletivo, anunciando alguns dos símbolos que seriam depois praticados na arte contemporânea:

[...] a casa constitui o espaço fundamental das experiências socializantes, e como tal estabelece uma metáfora poderosa do “corpo coletivo” ou, do “corpo social” – uma simbologia que se faz muito presente na arte contemporânea. (VIEIRA, D.V., 2012, p. 3)

Nessa obra, ocorre a destruição do objeto em detrimento do insurgimento da corporalidade como estrutura principal das vivências-ambientais: um “mundo-

⁸² O próprio artista havia informado à imprensa sobre o acontecimento.

abrigo”, tão bem conceituado por Hélio Oiticica. O coletivo, a princípio, se estrutura exatamente a partir da ação do corpo nos ambientes criados pelo artista, ação esta entregue ao experimental:

A emergência do que o Sartre chama de coletivo, é exatamente essa capacidade que as pessoas têm em poder entrar no estado de invenção, de experimentar, a capacidade de experimentar é o que pode fazer com que cada pessoa entre no estado de invenção e daí possa emergir uma coletividade. (OITICICA, AHO 2555.79, p.80)

Merleau-Ponty descreve sobre essa relação entre o corpo e o espaço, mais precisamente da construção do espaço através do corpo e de suas ações, o “corpo-casa”⁸³:

A experiência do corpo nos ensina a enraizar o espaço na existência. [...] A experiência revela sob o espaço objetivo, no qual finalmente o corpo toma lugar, uma espacialidade primordial da qual a primeira é apenas o invólucro e que se confunde com o próprio ser do corpo. Ser corpo, nós o vimos, é estar atado a um certo mundo, e nosso corpo não está primeiramente no espaço: ele é no espaço. (1999, p. 205)

As propostas introspectivas e vivenciais de Lygia Clark e as abertas-ambientais de Hélio Oiticica, sobretudo as proposições do programa *quase-cinemas*, potencializam o cruzamento da arte com a vida, onde o corpo individual encontra-se amalgamado no coletivo, ativo através da “descoberta do corpo mesmo, não a do corpo como suporte” (OITICICA apud FAVARETTO, 1992, p.182), expandido para uma estrutura arquitetural. Esse novo corpo se situa no imbricamento de alterações das antigas posições do espaço, do tempo e da relação da obra com o espectador. O espaço, antes representado bidimensionalmente, por exemplo, em uma tela, expande-se em direção ao campo das ações e interações humanas; o tempo para contemplação se altera para o tempo presentificado a cada instante vivido pelo participante; o espectador da obra de arte deixa de ser passivo para ser ator-atuante. Perpassando pela ética e pela estética, as propostas de Oiticica e Clark são constituídas, segundo David Sperling (2012), por três dimensões:

⁸³ Conceito-designação de Lygia Clark.

Uma dimensão ontológica situa a arquitetura, lugar vivencial transformável, como o espaço da existência humana; o espaço estruturado e aberto como único campo possível para a manifestação de uma dimensão política. Esta posiciona o espaço arquitetural – no sentido que propõem – como estrutura para uma vida coletiva ativa, de transformação da realidade vivencial, a qual passa necessariamente por uma dimensão estética ou perceptiva, de desabitualização das ações e do estar no mundo.

Através do corpo como elemento ativo para criação, os trabalhos de antiarte ambiental de Oiticica articulam elementos que se transformam a cada experiência do participante-criador: são espaços para se estar, estruturados com elementos diversos a serem manipulados: objetos, imagens em movimento, música. Através do comportamento do público que reage aos elementos oferecidos pelo artista, do seu exercício experimental da liberdade⁸⁴, provém uma eterna construção de novos espaços, de novas arquiteturas, rejeitando a obra de arte acabada e enfatizando o processo. As palavras de Lygia Clark definem o que aqui se analisa: “A obra (de arte) deve exigir uma participação imediata do espectador e ele, espectador, deve ser jogado dentro dela.” (Clark, 1980, p. 16). Dessa forma, Oiticica, assim como Clark, imprime em seus percursos a superação da arte contemplativa, aquela da representação, para estruturarem, mais à frente, o pensamento de pós-vanguarda da década de 1970, o que reverberaria em algumas das práticas da arte contemporânea, nas quais estão embutidas as experiências da vida individual e coletiva como proposição da arte, em detrimento do olhar sobre uma imagem. Os trabalhos atuais de videoinstalação deflagram vários caminhos de criação por parte do público participante. Por meio de múltiplos ambientes e projeções de vídeos, os sentidos da vivência presentificada são mais importantes do que a obra finalizada, pois compartilham com o público o processo de significação do trabalho artístico.

⁸⁴ “Arte é o exercício experimental da liberdade” é uma definição que foi pronunciada por Mário Pedrosa e que apareceu pela primeira vez em um artigo do Correio da Manhã, em março de 1968. Repetida muitas vezes por Hélio Oiticica, para definir, de uma parte, o momento de ruptura com o Modernismo e, de outra, para sintetizar o experimentalismo e o conceito de participação existente em sua poética.

3.4. Prenúncios da Videoinstalação

As primeiras instalações com vídeo são creditadas aos artistas do final da década de 1950 e durante os anos 1960. De acordo com Rush (2006), a arte da instalação teve início com as vanguardas sessentistas, que eram contrárias a instituições de arte, museus e galerias. Apesar disso, admiravelmente, ela foi bastante explorada dentro dos seus espaços expositivos. O mercado da comunicação em massa, ou seja, a visão unilateral, restrita da televisão *broadcast*, era o grande alvo de crítica desses artistas, que usavam o mesmo suporte para construir suas instalações com vídeo. Assim, observamos que, nesse período, a construção dos ambientes videográficos era feita a partir da utilização de monitores de TV. Rush também afirma que Wolf Vostell e Nam June Paik foram os primeiros a usarem o vídeo fora dos estúdios televisivos. Como uma nova forma de expressão, Vostell prima por criar ações dentro de ambientes construídos, que são eventos para participação de todos. Em seu Manifesto *What I Want*, de 1964, escrito em detrimento do evento de arte da Aachen Technical University, na Alemanha, ele discorre sobre suas intenções:

...nenhuma diferença entre vida e arte/
...escapar não da mas na realidade/
...fazer do happening uma experiência sentida no próprio corpo/
...tornar-me cor, luz, tempo, matéria e pintura/
[...]
...tirar cada cena da vida cotidiana de seu contexto costumeiro e situá-las em um novo contexto/
...participação permanente em todos os procedimentos com os sentidos do toque, cheiro etc./ ...caracterizar um evento através da soma de efeitos colaterais/
...arte como espaço, espaço como ambiente, ambiente como evento, evento como vida/ ...viver arte e pensar arte/
...objetivo, sem objetivo, forma aberta, ausência de centro, conquista de um objetivo, sem foco/
...todos como performers ou executores no lugar de observadores ou ouvintes/⁸⁵

⁸⁵ In [In Rudolf Frieling e Dieter Daniels (org). *Medien Kunst Aktion: Die 60er Und 70er Jahre in Deutschland / Media Art Action: The 1960s And The 1970s in Germany*. Viena/ Nova Iorque: Springer, 1997. pp. 58-59. Tradução de Rejane Cantoni encontrada em *Videoinstalação? Conheça melhor esta linguagem (que já foi para o espaço)*: Discussão sobre o percurso da linguagem e reflexão sobre a obra do artista Antoni Muntadas

No âmbito das experiências que aconteceram no Brasil, Christine Mello (2008, p.189) destaca três artistas que deram continuidade às práticas do vídeo, dando início aos procedimentos de expansão videográfica através da performance e de ambientes instalativos audiovisuais, conduzindo, dessa maneira, as práticas videográficas a novas formas de relacionamento: Flávio de Carvalho, Wesley Duke Lee e Hélio Oiticica. Em 1956, Flávio de Carvalho, artista-performer, levou ao jornal e televisão brasileiros a *Experiência n.3 (New Look-Traje Tropical)*, tratando-se, portanto, de uma ação performática filmada, apesar de não haver registro permanente fílmico, apenas o fotográfico. Nesse trabalho, muito próximo ao happening, o artista experimenta ele próprio a performance, o que difere dos trabalhos de Oiticica e Duke Lee, onde o importante é a performance do outro, a experiência do outro. Dessa forma, de mais interesse para averiguar os primeiros sintomas de expansão do vídeo são as repercussões dos trabalhos ambientais de Wesley Duke Lee: *O Trapézio ou Uma Confusão*, de 1966 e Gaiola de Cadeiras, de 1967, que deram origem, pouco tempo depois, à videoinstalação *O Helicóptero* (1967-1969). Trata-se de um ambiente criado por um circuito fechado de vídeo, um espelho, pinturas, colagens, sons, luzes, cadeira de piloto, painel de controle de aeronave, etc., que foi “pensado como um meio de levar o espectador/participante a uma viagem que o iluminaria sobre seu espaço interior” (COSTA, 2005, p.148). As imagens das pessoas que transitam pela instalação são refletidas no espelho e também são exibidas na tela da televisão, “lembrando a concepção de McLuhan de que o espelho e o vídeo representam diferentes ângulos de consciência: o sincrônico e o diacrônico” (Idem, loc.cit.). A obra de Wesley Duke Lee, desde as instalações mais simples até as mais complexas e tecnológicas, situam-se nos desdobramentos do futurismo, fazendo com que o artista se inspirasse nesta vertente para construir ambientes multimídia, através da união de diversos materiais e objetos que interviriam nas experiências sensoriais do público. As luzes e os sons de *O Helicóptero* e seus elementos cinéticos afetam a imaginação e distorcem a noção de tempo e lugar, abrindo outros mundos ao próprio participante.

Além desta instalação de Duke Lee, os trabalhos de *arte ambiental* de Hélio Oiticica, que se iniciaram com os *Penetráveis* (1960) e os *Parangolés* (1965) e que o levaram a criar, em 1967, o ambiente instalativo híbrido *Tropicália - PN2 "A Pureza é um mito"*, *PN3 "Imagético"*, deram início à construção dos ambientes midiáticos sensoriais que, então, fariam parte do seu processo de trabalho durante a década de 1970 – os *quase-cinemas*. Criado em 1967 e constituído por 2 *Penetráveis* (*PN2* e *PN3*), além de plantas tropicais, papagaios, areia, brita, poemas objetos, ervas aromáticas e uma televisão de 14 polegadas ligada, em *Tropicália* Oiticica opera mecanismos do vídeo, do cinema experimental, da instalação ambiental e da participação sensorial do público: o “comportamento-corpo”, segundo sua própria definição.

3.5. Videoinstalação

Ao criar *quase-cinemas*, se desenvolve a ideia de supressão do objeto em prol de uma ação performática dentro de um espaço ocupado por imagens híbridas, objetos diversos e sons – o que Christine Mello (2008) chamou de “ambientes relacionais midiáticos”. Ele produziu lugares multissensoriais para performance do público. Assim como *quase-cinemas*, a videoinstalação é um dispositivo que compreende o corpo interagindo com o trabalho artístico – a incorporação na obra – onde o processo de criação (do artista e do público) toma o lugar da obra de arte acabada para contemplação. Esse processo artístico, com o fim de explorar o corpo e o pensamento, busca organizar o espaço de forma a torná-lo multissensorial, imagético. Com o fim de gerar sentidos no antigo espectador da obra de arte, trabalha-se com imagens do vídeo, atualmente em multiprojeção nas paredes (dando lugar aos antigos monitores colocados no espaço expositivo, da década de 1970), além de outros objetos, onde “a imersão é um princípio estético” (MELLO, 2008, p.170).

Diferente das salas de cinema, nas quais o público fica preso às suas poltronas, a videoinstalação é um espaço que promove a abertura do campo

perceptivo onde o participante vive a obra, ao mesmo tempo em que ela faz insurgir nele suas próprias referências de vida. Dessa forma, se converte a “dinâmica de arte temporal – relativa à incrustação do tempo no código eletrônico – para uma dinâmica de arte espacial – relativa à disponibilização dos elementos sígnicos por todo o espaço físico do trabalho” (Op. cit., p. 173). Assim, usando a tecnologia do vídeo, a videoinstalação pressupõe a construção de uma pluralidade de espaços de arte, propondo ao espectador não apenas a apreciação visual, mas também o seu deslocamento no espaço e no tempo, que se torna presentificado, vivenciado a cada momento, pois “é no instante em que pratica o ato que o espectador percebe simultaneamente o sentido de sua própria ação” (CLARK, 1980). A videoinstalação se estabelece entre o espetáculo e a participação do outro, ao se observar imagens em movimento, ao mesmo tempo em que se transita pelo espaço e se relaciona com ele. Espaço constitutivo de ações, de movimento do corpo, de participação, mas também de construção de pensamento, pois atua nos sentidos e na percepção do participante. As palavras de Margaret Morse explicitam o que aqui se disse:

As artes da apresentação e, particularmente a videoinstalação, são formas de arte privilegiadas por colocar este ambiente mediatizado/construído em jogo com o propósito da reflexão. De fato, a premissa subjacente da instalação parece ser que a experiência audiovisual suplementada sinestesticamente pode ser um tipo de aprendizado não apenas com a mente isolada, mas com o próprio corpo. (1990, p. 158)⁸⁶

No Brasil da década de 1950, 1960 e 1970⁸⁷, os procedimentos dos trabalhos com vídeos foram cunhados menos no suporte do que na efemeridade da experiência, na performance, no deslocamento do tempo e no processo em

⁸⁶ Tradução da autora.

⁸⁷ Diferentemente, a geração de 1980 procurou estruturar as linhas mais significativas dos formatos dos trabalhos com vídeo, em busca da criação de uma estética própria. Já a geração de 1990, como nas décadas de 1960/1970, também buscou trabalhar com suportes híbridos em busca do sensorial, como busca de insurgimento de pensamento e corporalidade. Para estudo mais específico da história do vídeo, ver MACHADO, A. e MELLO, C. Ver Bibliografia.

arte. No Catálogo da “Mostra de Arte Experimental de filmes Super-8, Audiovisual e Vídeo-tape”⁸⁸, Anna Bella Geiger diz:

Não necessariamente me interessa precisar ou determinar a priori o desdobramento do meu trabalho comprometido com seus meios técnicos, mas sim em termos da ideia, do conceito, isto sim, fundamental para mim. Não me interessa enfatizar o uso desse ou daquele meio no sentido de uma identidade de caráter técnico-ideológico de minha obra com a arte. (2007, p.136)

Na atualidade, as videoinstalações também exploram os recursos de imersão para desfrute multissensorial do público. Em algumas delas, observa-se algumas das práticas utilizadas nos movimentos de vanguarda, mais precisamente com aquelas de Hélio Oiticica em *quase-cinemas*. Através de linguagens híbridas, mais precisamente no que se refere aos entre-fluxos do cinema com as artes visuais, ocorre, nesses trabalhos, a modificação do espaço através da construção de ambientes plurais cinematográficos com “abordagem da sensação, da imagem-afecção e a passagem da afecção aos afetos puros” (GOBATTO, 2009, p.16), a dilatação do tempo através da não-narração e a participação do outro na obra: o outro que a completa, parafraseando Duchamp.

No que concerne à poética, hoje a videoinstalação é um dispositivo que opera trânsitos com o outro, e seus procedimentos atuam entre o individual e o coletivo, estruturam-se na própria vida do público-participante, na sua realidade, mas também nos seus sonhos: “Expandem-se assim [...] as fronteiras entre o documentário e a ficção, o visível e o sugerido, o vivido e o imaginado” (MELLO, 2008, p.183). O público, que vive no processo de criação, dá sentido à obra.

Trazer para a atualidade essas experiências de Oiticica significa, como nas palavras de Lisette Lagnado (2007, p.58),

tentar pensar o estatuto da imagem contemporânea, sua edição em plano-sequência, o lugar da projeção, a trilha sonora, as instruções para um jogo ou performance, “embaralhar roles”, nas palavras do artista. (13 de março de 1973)

⁸⁸ Essa mostra ocorreu em 1975, na Galeria Maison de France, no Rio de Janeiro.

Existem diversos tipos de abordagem que abrem caminhos para uma possível interpretação de sintomas similares nos *quase-cinemas* e nas videoinstalações produzidas hoje. No que se refere à exploração da imagem em espaços situacionais de interação com o público, destacaremos a videoinstalação *Rua de mão dupla*, de Cao Guimarães⁸⁹, apresentada em 2002 por ocasião da XXV Bienal Internacional de São Paulo, cujo tema foi *Iconografias Metropolitanas*. A invenção de Cao Guimarães é resultado de um trabalho de base documental, porém contaminado com práticas provindas das artes visuais: a fotografia, o vídeo e a instalação. Segundo Consuelo Lins,

[...] ele realiza assim uma espécie de documentário-jogo, no qual não se propõe mais a filmar "o mundo", nem a interagir ou conversar com seus personagens, mas a estabelecer parâmetros de filmagem e regras específicas a partir dos quais imagens e sons podem – ou não – surgir.

Tendo como ponto de partida a investigação do outro, o artista propôs a três pares de pessoas – que moram sozinhas e que não se conhecem, a saber: um produtor musical e uma oficial de justiça, um construtor e um arquiteto, uma escritora e um poeta – a trocarem de casa, por 24 horas. Uma vez dentro da casa, deveriam filmá-la por dentro, os objetos que lá eram encontrados, tentando “elaborar uma ‘imagem mental’ do outro(a) através da convivência com seus objetos pessoais e seu universo domiciliar”⁹⁰. Assim, cada pessoa descreveu suas opiniões sobre a personalidade do outro, de como o imaginaram, do ponto de vista do que presenciaram em sua casa. Em seguida, no espaço expositivo da Bienal, o artista apresentou as filmagens em três pares de monitores. A montagem se deu da seguinte forma: a tela do monitor, dividida ao meio, fazia com que o visitante observasse as filmagens das duas pessoas. No final, assistimos, ao mesmo tempo, as descrições e a pessoa descrita, que mostrava-se de frente para a

⁸⁹ Além do seu approach “caseiro” com o cinema, Cao Guimarães, assim como fez Hélio Oiticica em seus apartamentos em Nova York – onde ficava dias a fio, lendo, escrevendo, fotografando, gravando, com sons e tv ligados, tudo ao mesmo tempo – produziu pequenos trabalhos, “uma espécie de diário filmado” (LINS, 2012), através do “vídeo, super 8, 35 ou 16 mm, câmera fotográfica digital, caixa de sapato, câmeras de plástico, caneta, lápis, laptop, máquina de escrever, gravador de som, microfone, projetor de slides, projetor de vídeo e de cinema e mais uma infinidade de coisas” (Cao Guimarães apud LINS, 2012).

⁹⁰ Palavras do artista encontradas em texto na contracapa do vídeo *Rua de Mão Dupla*.

câmera, “olhando” para o visitante da instalação, como se estivesse também ouvindo o retrato que a outra pessoa fazia dela. No que se refere ao caráter instalativo da obra, longe de tentar interpretar a realidade do mundo e deixar o espectador ter acesso a uma narrativa linear, a uma totalidade, a uma verdade, como aconteceria em um documentário tradicional, este trabalho oferece ao público um campo de possibilidades abertas aos pensamentos, por meio de imagens desconectadas instaladas no espaço expositivo:

Experiência colaborativa, sensória e vivencial de subjetivação, esse é o projeto conceitual de que a videoinstalação de Cao Guimarães se ocupa. Por isso ela é um ambiente, uma situação que requer trocas, intercâmbios, como uma verdadeira rua de mão dupla. (MELLO, 2008, p.188)

Ao buscar o mesmo processo de significação entre os ambientes híbridos de *Cosmococas* e os trabalhos de arte contemporâneos que imbricam particularmente cinema e arquitetura, Lisette Lagnado coloca em questão *Cosmodrome* (2001), de Dominique Gonzalez-Foerster. Na direção da busca de sentidos e distanciando-se da obra-objeto, este trabalho encontra-se no cruzamento do cinema com a construção de um ambiente imersivo, com forte referência ao espetáculo: “o *Cosmodrome* é entendido antes de mais nada como som e luz, entre obra de arte total e ambiente ‘gerador de sensação’” (FARINE, 2007)⁹¹. Trata-se de um ambiente construído no Arc, que é uma estrutura integrada ao Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris (MAMVP), onde a artista frequenta intensamente e onde constrói instalações desde 1991, ao lado de outros artistas. Como no cinema, o visitante tem uma sessão (no caso, de 10 minutos), mas aqui ele experimenta um mergulho no espaço. Uma passarela é a porta de entrada para o novo universo. Quando adentramos no ambiente, ocorre um mergulho na escuridão total, os pés pisam em areia. Ao som da música eletro-pop de Jay-Jay Johanson surgem pontos brilhantes, constelações, de forma que a viagem intergaláctica, ou seja, a exploração do espaço (nos dois sentidos) acontece. Imagens, som-ambiente, modificação da sensação espaço-temporal,

⁹¹ No original: “le *Cosmodrome* se comprend d’abord comme un son et lumière, entre œuvre d’art totale et environnement ‘générateur de sensation’”. Tradução livre da autora.

participação do público, o indivíduo no coletivo, características de procedimentos que levam, neste trabalho, à arte ambiental multissensorial. Segundo Lagnado, há em *Cosmococas* e *Cosmodrome* “[...] uma ideia de transporte metafórico para o mundo, esse ‘além’ do espaço expositivo: a imaginação é o veículo, a nave.” (2007, p.49). Em um sentido formal, esta videoinstalação se relaciona com *quase-cinemas* como blocos de sensações, que trazem a imbricação da experiência do corpo e da produção do pensamento através da modificação do espaço e da presentificação do tempo. *Cosmococas* e *Cosmodrome* possuem imagens não-narrativas em ambientes montados com multiprojeções. Espaços que transpõem o cinema tradicional e que produzem sentidos e significações no corpo de quem o experimenta.

4. Filme da autora: *Gio-Gio e Jaq-lôca em: Uma aurora sexual*⁹²

O cinema não é mera representação do mundo. O cinema produz realidade e (em todas as suas formas) possibilita uma experiência sensível, capaz de afetar nossos sentidos, nosso corpo e pensamento. (GOBATTO, 2009, p.311)

O estudo dos *quase-cinemas* somados a seu contexto e as relações com a videoinstalação contemporânea implicaram na construção de um pensamento em relação ao meu trabalho de instalação usando a tecnologia do vídeo. Na contemporaneidade, existe frequentemente a substituição dos objetos por ambientes instalativos que têm como proposta a exploração e interação no espaço, promovendo uma experiência do tempo presente. Tanto em *quase-cinemas* como nas linguagens artísticas/cinematográficas de sua época (que aqui foram investigadas), e na tentativa de construir um diálogo destes com o meu trabalho, ocorrem ambientes-eventos efêmeros, onde o acaso que provém da participação ativa é parte integrante da obra. Trata-se, sem dúvida, de eventos que não podem ser reproduzidos da mesma maneira, sendo que, a cada vez que acontecem, articulam-se de formas diferentes, como obras abertas a um campo infinito de possibilidades de ações e outros acontecimentos. Dessa forma, a aproximação da arte na própria vida vai além, pois também se insere num cotidiano específico, quando o visitante sai da obra diferente.

Nos trabalhos pesquisados, a instalação percorrida promove a construção de uma narrativa que mobiliza o corpo e a mente do participante. Pensando nesse tipo de apresentação, que Robert Morris chamou de “obras em situação”, questionei a importância das situações que se abrem, e que também são abertas pelos espectadores-participantes, provocando um efeito de duplicidade, uma via de mão dupla entre ele e a obra, onde o público é levado a pensar.

Dessa forma, a problemática se deu quanto às técnicas de multiprojeção e a prévia fragmentação das imagens através da montagem para que o deslocamento espaço-temporal do espectador pudesse acontecer. A decisão de criar um filme-

⁹² O título deste filme foi inspirado no poema “Tentativa de coroação: Roberto Piva”, de Beso. Ver Bibliografia.

instalação amparado por essas questões formais/estéticas, então, aconteceu de maneira natural porque houve a necessidade de dar continuidade ao meu trabalho de criação artística, cujos interesses concernem os procedimentos para a construção de videoinstalações.

O filme-instalação que foi feito no período de duração deste mestrado é apresentado como parte desta dissertação. Dos rebatimentos entre a criação e o pensamento teórico, deu-se o filme intitulado *Gio-gio e Jaq-lôca em: Uma aurora sexual*. Neste filme instalativo, a partir da estratégia da montagem – imagens autônomas, múltiplas, cortes em close, planos fechados, embaçamento, diminuição da velocidade, etc. –, da multiplicidade das telas e do percurso pelo espaço, tentei erigir uma narrativa que se constrói na mente do visitante. O espectador do cinema, antes sentado imóvel em sua poltrona, ao lado de outras pessoas que também estão imóveis em suas poltronas, ele se transforma em um *flâneur*, alguém que caminha, que se move e se sensibiliza nesse outro espaço. Porém, ele não se sensibiliza somente porque foi construído esse dispositivo de criação, posto que a obra acontece quando ocorre a interação direta com o público; ele evoca e é constituído pela sensibilidade do corpo e da mente do participante, construindo experiências espaço-temporais e conexões imprevisíveis. De acordo com Merleau-Ponty, “[...] o sensível não pode ser definido como o efeito imediato de um estímulo exterior. [...] a experiência sensível é um processo vital, assim como a procriação, a respiração ou o crescimento.” (1999, pp.31-33)

Através dos procedimentos ligados a suportes híbridos, que envolvem o som, o cinema e as artes visuais, o corpo da minha reflexão se forma por meio da criação de espaços cinematográficos para envolvimento corporal e sensitivo do visitante. Este processo se alimenta da imagem fragmentada, do tempo dilatado, do espaço modificado, ou seja, do insurgimento de um entre-lugar, como no entendimento de Cláudio Benito O. Ferraz:

O entre-lugar, portanto, é um conceito que aponta para um determinado arranjo espacial que se caracteriza por ser fronteira, ou seja, ao mesmo tempo em que separa e limita, permite o contato e aproxima. É local daqueles que estão de passagem e em movimento buscando os afetos e as razões para se enraizar e permanecer. É lugar de estranhamento e ao mesmo tempo potencializador de identidades. É onde se manifesta de forma mais dinâmica a diversidade de ideias e valores, por isso é propulsor de unidades de posturas. É o lugar cujo horizonte sempre está mais além e aquém, mas é também onde o vazio de significados cobra o estabelecimento de sentidos possíveis. É sombra e luz e algo mais. (2010, p.30)

No processo artístico deste filme, a metodologia utilizada requereu duas etapas: o primeiro momento consistiu em filmagem do objeto/tema escolhido. A intenção é de reconhecer o outro, embrenhar-se nos elementos que são ligados à existência, aos hábitos, fazeres e situações normais do cotidiano, mas também aos contextos dos sonhos, prazeres, obsessões, alegrias e tristezas, mesmo quando esses universos são fictícios; nesses casos, eles podem insurgir da minha vida particular.

A segunda etapa consistiu na edição e posterior exibição do filme. Sem interesse representativo tradicional e absorvendo elementos estéticos das questões e interesses acima citados, procurei explorar a não linearidade da narração através da pulverização das imagens, que são tidas aqui como vivas e recombinantes, como blocos de imagens, sons e situações que se justapõem à medida que são editadas. A proposta é construir um cinema que se expande no espaço, incitando a participação do público através da abertura do campo perceptivo, da presentificação do tempo e do objeto inacabado. Ao valorizar o processo, abre-se à multiplicidade do espectador: através de estímulos físicos e psíquicos, a intenção é de promover permanentes estados de invenção.

Título/Tempo/Ano de realização

Gio-gio e Jaq-lôca em: Uma aurora sexual, 20', 2012.

um odor de rebelião animal física imposta ao brilho das ruas
uma aurora sexual na ponte da Liberdade

(BESO, 2011, p.54)

Descritivo

O modelo é turbilhonar, num espaço aberto onde as coisas-fluxo se distribuem, em vez de distribuir um espaço fechado para coisas lineares e sólidas. É a diferença entre um espaço liso (vetorial, projetivo ou topológico) e um espaço estriado (métrico): num caso, 'ocupa-se o espaço sem medi-lo', no outro 'mede-se o espaço a fim de ocupá-lo.' (DELEUZE E GUATTARI, 1997, p.25)



Frame de *Gio-Gio e Jaq-Lôca em: Uma aurora sexual*.

Embrenhando-se em alguns aspectos da existência humana, o filme trata de uma mulher e um travesti que estão presentes em situações diferentes, sendo que, em cada situação, seus corpos se comportam de maneiras diferentes. O trabalho possui duas telas. A primeira tela é a do filme principal, que é dividido em três blocos-situações. A segunda tela possui imagens que se repetem e correm em *loop*.

No filme principal, no primeiro e segundo bloco aparece uma mulher, caminhando nas ruas e na mata, ou dentro de casa, em afazeres domésticos. No início do primeiro bloco-situação, a mulher caminha, ora nas ruas mundanas de Campinas, passando em calçadas e lugares banais, do dia-a-dia, ora em ambientes inóspitos, em frente a fachadas de construções antigas, em meio a paredes velhas. Aqui, a intenção foi criar uma cidade fictícia, através da maneira de filmar e da utilização de filtros e sobreposição/manipulação de imagens. Em seguida, ela aparece em um ambiente florestal, com muitas árvores. Em quase todos os momentos desse bloco, ela se mostra carregando uma caixa de música, com referência ao mito de Pandora, a mulher de “todos os dons”:

Atena lhe ensinou as artes que convêm ao seu sexo, como a arte de tecer;
Afrodite lhe deu o encanto, que despertaria o desejo dos homens;
As Cárites, deusas da beleza, e a deusa da persuasão ornaram seu pescoço com colares de ouro;
Hermes, o mensageiro dos deuses, lhe concedeu a capacidade de falar, juntamente com a arte de seduzir os corações por meio de discursos insinuantes.
Depois que todos os deuses lhe deram seus presentes, ela recebeu o nome de Pandora, que em grego quer dizer "todos os dons" (CHALITA, 2004, p.26).

Quando Pandora abre a caixa, abre para o mundo todos os males e misérias humanas, deixando lá dentro apenas a esperança. A mulher desse filme brinca com isso: abre e fecha a caixa, de onde retira ou coloca objetos. Os objetivos são: jogar com a realidade e a ficção, a lucidez e a insensatez, a vida real e o sonho. Embrenhar-se nos aspectos ligados à existência: hábitos, fazeres, situações normais (ou não-normais, ou anormais) do dia-a-dia, as práticas repetitivas das pessoas, as obsessões da personagem, que pode ser real e

imaginária (no sentido de “personagem” na raiz do latim “persona”: máscara, pessoa).

O segundo bloco começa com a mesma personagem em sua mais íntima situação, no interior de uma casa, possivelmente a sua, e lá permanece, sozinha e movimentando seu corpo: descascando frutas e legumes na cozinha. A mulher sempre parece, nos dois blocos, ora estar satisfeita em ser quem é e do que faz, ora anseia se afastar de um medo ou de um perseguidor invisível, ora paranoica em situação tensa. Na segunda parte deste bloco, a mulher desaparece e outra situação acontece, sendo a seguinte cena: duas pessoas, uma mulher e um travesti, uma conversa, um jogo de xadrez. Trata-se de uma apropriação do texto *Um jogo de (anti) ilusões*, de Rubens Pileggi Sá⁹³, mas aqui em performance, formando a conversa entre a mulher e o travesti:

Durante uma partida de xadrez:

- Eu te digo isso: a arte é um travesti fazendo ponto em uma esquina suspeita no coração da noite triste. Seu nome é Mona. Mona Lisa. Ela te engana com seu sorriso enigmático, fingindo ser o que não é. Você sabe disso, mas se deixa levar pelo engano porque quer ser iludido. Precisa dessa ilusão. Mais, essa ilusão é a única realidade possível que você pode capturar. Ou pensa que pode. Porque, de fato, Mona Lisa não é de ninguém e ri o riso amarelo de quem tenta decifrá-la. (Movendo sua peça) Sua vez.

- Ora, meu amigo, agora você forçou a jogada. Como é que você pode descrever a arte assim, de maneira tão vulgar? Logo a arte, capaz de elevar nossa espiritualidade, de nos trazer prazer estético, tocar emoções, de nos fazer sentir o belo, de buscar ideais. (Olha o tabuleiro) Onde é que você jogou, mesmo?

- (Apontando com o dedo) Mas essa concepção é platônica, baseada em um mundo que não existe. Vivemos NESTE mundo e não em outro, o qual desejaríamos. E a beleza pode ser vista em tudo. Até no feio. Mas em Duchamp essa questão não vem ao caso. O deslocamento produzido por ele na arte leva em consideração a questão da realidade e da aparência como um jogo. Jogou?

- E você quer dizer o quê com isso? Que uma mentira pode valer por uma verdade?

- Pelo menos para aquela arte que nos fala o filósofo "como única força superior contraposta a toda vontade de negação da vida", "que é mais forte do que o pessimismo, mais 'divina' do que a verdade", sim. Minha vez.

- Lá vem você citando Nietzsche... (Concentra-se nas peças) Pode jogar.

- Quando Duchamp, em 1919, interfere em uma reprodução da Mona Lisa, ao colocar bigode e escrever as letras L.H.O.O.Q., que, em francês, soa mais ou

⁹³ Disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/000902.html>. Último acesso em 2 Fev. 2012.

menos como "ela tem fogo no rabo" – brincando com o fato de que ela seria um homem que teria posado para da Vinci – não seria exatamente sobre essa "mentira", ou sobre esse engano, que ele estaria falando?

- Aquilo é uma palhaçada. Brincadeira de criança. Onde já se viu, colocar um bigodinho em uma reprodução de arte e isso ser considerado como, sei lá, arte, também. (Olhando para o companheiro) Não vai jogar, não?

- Vou, claro! Mas perceba que o gesto de deslocamento criado foi fundamental para que a arte tivesse algo a dizer, ainda. Ao negar, ele afirma. Ou melhor, ele nega afirmando sobre todos os conceitos que até então se tinha de arte. E depois é bom não se esquecer de que isso ocorre em um contexto de guerra mundial, partindo da experiência do movimento Dadaísta, etc.

- Banal!

- Banal, anti-ideal, anti-ilusório. Há prazer também na destruição criativa. Principalmente quando no lugar da ilusão, aparece outra, travestida de ilusão. Uma Rose Sélavy, que é, ao mesmo tempo uma ilusão e uma desilusão.

- Aquelas fotos em que ele aparece travestido de mulher? Uma simulação, isso sim. (levantando rápido uma peça do adversário) Ei, presta atenção, perdeu seu bispo!

- Quem é que precisa dessa "máquina celibatária?" (ri) Xeque!

- É a vida! (resigna-se diante do iminente fim da partida).

- (Eros) c'est la vie! Como poderia se interpretar, também.

- E o que resta, se nem a cópia é original?

- Só o xeque-mate.

- Ok, você venceu! (cai o pano).

Nessa parte, a intenção é, através da interpelação da mulher, a de mostrar a discussão da relação da arte com a vida real, e qual a definição da arte nesse contexto. O travesti é a própria mídia, a própria arte que ele se propõe a discutir com a mulher. Ela tem como ideia que a arte deve existir para mera contemplação, para o desfrute do que é belo, conceito que caiu por terra há muito tempo, certamente desde os movimentos de vanguarda histórica e, revitalizados, nos pós-vanguarda da década de 1960. Quando ele cita Duchamp e o dadaísmo, evoca a antiarte, ou seja, a indissolução da arte com a vida. O travesti, como se coloca a arte contemporânea frente ao modernismo, vence a disputa.

O terceiro bloco, deslocado dos outros, mostra o corpo de um travesti em performance. Ele perambula pelas ruas, assim como o fez a mulher no primeiro bloco. Aparece em situações comuns, mudo, em frente à agência de bancos, em bares. A projeção dos três blocos-situações e de uma fotografia de Rose Sélavy⁹⁴

⁹⁴ Em um jogo de ilusão, Duchamp travestia-se de Rose Sélavy e Man Ray o fotografava.

formam um filme que será exibido em paredes dispersas. O ambiente é articulado através da modificação do espaço, dilatação do tempo e da participação das pessoas que visitam o espaço expositivo. As imagens são apresentadas de maneira a não seguir uma narrativa tradicional: trata-se de imagens-conceitos lançadas em ambientes plurais, onde o tempo é vivenciado no instante, resultando na inserção do público como parte da significação da obra. A obra, portanto, se definiu na construção das relações entre espaço, tempo, luz e participação do público.

A apresentação deste trabalho ocorreu juntamente à Defesa de Dissertação, na “Galeria da Casa do Lago” da Unicamp. Houve também uma mostra no espaço expositivo do *Ateliê Aberto*, localizado em Campinas-SP (dia 13 de setembro de 2012, às 16h e 19h).

Especificações do filme

1. Obra, ano de sua realização, duração, formato e forma de exposição: *Gio-gio e Jaq-lôca em: Uma aurora sexual*, / 2012 / 20' / mov. / projetado em 2 paredes. 2. Áudio: Os três blocos possuem som captado do ambiente onde ocorreram as filmagens.

Considerações Finais

Esse estudo iniciou-se com a investigação das práticas do programa *quase-cinemas* de Hélio Oiticica, cujas experiências foram acompanhadas por uma intenção artística e análise acerca do cinema, o que o fez construir seu programa de invenção em um campo rico de suportes. Oiticica, que procurava a destruição do objeto em detrimento da contemplação em museus e galerias, quando se deparou com a linguagem do cinema, em concordância com o cinema experimental, teve como estratégia a fragmentação da narrativa, a fim de subverter o dispositivo do cinema tal como ele é praticado até hoje: os espectadores, estáticos, sentados em poltronas e contemplando uma história de narrativa linear. Buscava-se, assim, outros agenciamentos capazes de promover no público outras formas de percepção/pensamento. A estética de *quase-cinemas* vincula-se a uma ética que tem como intenção deixar de lado os valores tradicionais do cinema e das artes plásticas para incitarem 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, p.89, grifo do autor).

O conceito de não-objeto de Ferreira Gullar – e tão utilizado por Oiticica – se encaixa perfeitamente para explicitar o que o artista visionava: o fim da pintura e dos outros meios tradicionais das artes, a fim de invadir o espaço por meio de um outro tempo, o da vivência e do prazer. Dessa forma, pôs fim à representação e estimulou a experiência coletiva e o lazer criativo:

Não ocupar um lugar específico, no espaço ou no tempo, assim como viver o prazer ou não saber a hora da preguiça, é e pode ser a atividade a que se entregue um ‘criador’. (ÓITICICA, PHO 0367/69)

Ao desmaterializar o objeto, o artista criticou os suportes recorrentes das artes plásticas. Ademais, discutiu o conceito de plágio tal como o compreendiam os artistas que produziam obras acabadas em si mesmas, com o único fim de

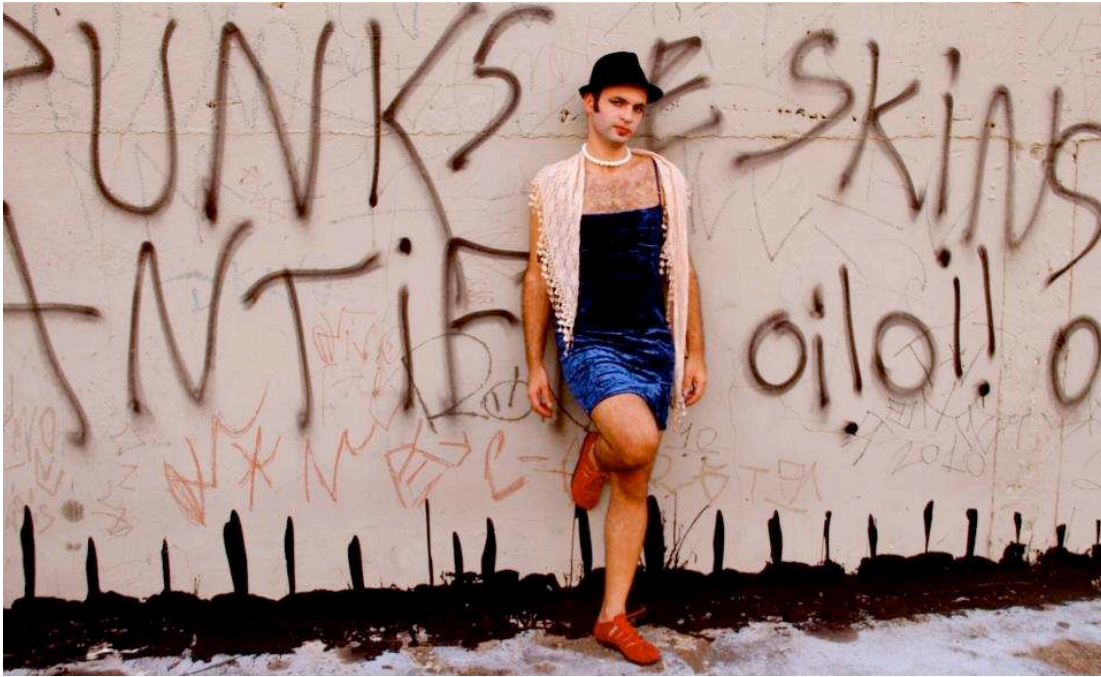
contemplação. As *Cosmococas*, por exemplo, apropriam-se de imagens de jornais, livros, capas de discos de vinil, etc., para, em seguida, inová-las. Para esta inovação da imagem, aplicou sobre elas, como matéria-prima, o pó da cocaína. Iconoclasta, Oiticica ridicularizou a soberania das imagens, dos artistas e suas obras. Através de sua antiarte ambiental, deslocou a arte a outros níveis, a saber: fundou espaços sensoriais através de ambientes plurais – multi-projeção e objetos variados – almejando o corpo em performance, e deslocou a percepção espaço-temporal do participante. A fotografia, usada para questionar a linearidade da narrativa, é colocada como um momento-frame. Os slides são projetados de forma a dar a sensação de movimento, o que acentua o caráter exploratório desses trabalhos. Surgem, assim, novas relações entre as imagens e o visitante.

Esses procedimentos são encontrados hoje na arte contemporânea e, assim, surgiu o interesse de pensar qual poderia ter sido a contribuição de Hélio Oiticica para o desenvolvimento das práticas híbridas das videoinstalações produzidas atualmente. Portanto, o estudo dos *quase-cinemas* teve como horizonte chegar a um quadro comparativo entre suas propostas e os conceitos e fazeres encontrados na videoinstalação, um dispositivo que domina a cena da arte contemporânea. Porém, ao longo do caminho, foi percebido que os *quase-cinemas* possuem particularidades que se estabelecem através do uso dos seus materiais, da serialização justaposta dos slides, da independência dos seus blocos, do processo de criação que valoriza a inovação e do caráter iconoclasta dessas práticas. Seu processo se estabelece autônomo em relação ao que se seguiu no cenário da arte, apesar das várias similaridades de procedimentos encontradas. O cinema usado como instrumento de Oiticica possui alguns sintomas dos dispositivos utilizados como estratégia narrativa que permeiam a produção da videoinstalação atual, mas é preciso precaução ao compará-los.

Ao aproximar *quase-cinemas* e a videoinstalação atual, procurei, a partir dessa análise, construir uma reflexão teórica em torno da minha ação criadora, refletindo sobre o lugar em que ela ocupa dentro da videoinstalação contemporânea. Então, o meu processo de criação, o entre-fluxos das imagens e

ideias que não aparecem na tela, acontece a partir da imersão física e cognitiva das pessoas que participam da experiência videográfica, esta com manipulação prévia de imagens, porém que não resultam em objeto acabado. Para instalar o filme realizado, pensei na maneira como deslocar o espaço habitual para um espaço de experiência coletiva. Além disso, o processo de montagem das imagens captadas tinha como objetivo resultar em imagens que são autônomas, que não estão conectadas a uma narrativa linear; ao contrário, as narrativas aqui apresentadas são fragmentadas, mesmo aquelas pertencentes ao mesmo bloco-situação. Essas imagens transformadas são sensíveis ao pensamento, ao movimento do corpo.

Através da articulação das linguagens do cinema, da literatura e das artes visuais, o espírito é o de desbravar o campo da arte e do cinema que se relaciona com o mundo, com a realidade urbana, e com a natureza, sobretudo também com a imaginação. Isso porque a percepção ao cinema e à arte não precisa se dar através de um entendimento racionalizado; este pode insurgir por outra forma, mais subjetiva, de intuição, sensorial. Os procedimentos explorados no meu filme-instalação não se encerram no dia da Defesa de Dissertação. Assim como em *quase-cinemas*, trata-se de uma investigação *in progress*, os caminhos estão abertos a um campo de novas ações, relações e invenções.



Momento-frame' de Gio-gio e Jaq-lôca em: *Uma aurora sexual*. Fotografia de Maíra Costa Endo/abril 2012.

uma grande salva de palmas ao mundo que admira a roupa invisível do rei. ao mundo das festas cheias de gente vazia. ao mundo da tolerância fingida, da amizade interessada e disfarçada, da risada mentirosa. um brinde ao mundo do dinheiro, do facebook, da religião, da mídia, da imagem. um brinde ao mundo da submissão, do metrô lotado, do sexo, da palavra maquiada, da literatura fajuta. ao mundo da droga, da fantasia, da perfeição almejada, dos títulos. um brinde ao mundo das vernissages, da obra de arte contemplativa, da moda, da polícia, da repressão. um brinde ao seu mundo. ao meu mundo, ao nosso mundo, para o qual meus olhos ainda se esforçam em abrir. quero apenas acordar e perceber que alguma coisa ainda pode mudar. ainda que eu tenha que pedir licença pra viver, peço. e vivo. vivamos. (Lucas Guedes)

Referências Bibliográficas

Textos de Hélio Oiticica

AHO - **Arquivo HO**, Rio de Janeiro: Projeto HO, 2006.

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, H. **Cor, Tempo e Estrutura**, sem data, c. 1960. AHO 015.60.

_____ **Posição Ética**, 1966. AHO 253.66.

_____ **À Busca do Suprassensorial**, 1967. PHO 192/67.

_____ **A Criação Plástica em Questão: Respostas**, 1968. AHO 0159.68 e PHO 0159/68.

_____ **Sem título**, 1968. Título atribuído em AHO: **Critério para o Julgamento das Obras de Arte Contemporânea**. AHO 133.68.

_____ **A obra, seu caráter objetual, o comportamento**, 1968. AHO 160.68.

_____ **Barracão**, 1969. PHO 0440/69 e AHO 452.69.

_____ **Tropicália: the image problem surpassed by that of a SYNTHESIS**, 1969. AHO 0350.69.

_____ **Tropicália, the New Image**. AHO 0535.69.

_____ **As possibilidades do Crelazer**, 1969. AHO 0305.69.

_____ **Barracão Idea**, 1969. AHO 1664.69

_____ **The Senses Pointing towards a New Transformation**, 1969. PHO 0486.69.

_____ **Londocumento**, 1969. AHO 304.69

_____ **Subterrânia**, 1969. AHO 382.69.

_____ **Subterrânia 2**, sem data. AHO 382.69-a-pl.

_____ **Sem título**, 1969. Título atribuído em **Aspiro ao Grande Labirinto: "LDN"**). PHO 0384/69.

_____ **Experiência Londrina – Subterrânea**, 1970. AHO 0290.70.

_____ **Brasil Diarreia**, 1970. Título atribuído em AHO: **Meu trabalho é subterrâneo**. AHO 307.70.

_____ **Anotações para serem traduzidas para inglês:** para uma próxima publicação, 1971. PHO 0271.71.

_____ **Subterranean Tropicalia Projects**, 1971. AHO 269.71.

_____ **Projects**, 1971. AHO 266.71.

_____ **Notas**, 1971. AHO 0278.71-pl.

_____ **Experimentar o Experimental**, 1972. PHO 0380/72.

_____ **Hommage to my Father**, 1972. AHO 451.72.

_____ **Parangolé Síntese**, 1972. AHO 201.72.

- _____ **Yoko Ono and Grapefruit**, 1973. AHO 0292.73 e PHO 189/73.
- _____ **ntbk 1/73**, 1973. PHO 316/73.
- _____ **ntbk 2/73**, 1973. PHO 189/73.
- _____ **Rap in Progress**, 1973. PHO 0393/73.
- _____ **Cosmococa**: as drafted and synthetized for inclusion in
Newyorkaises, outubro/1973 a fevereiro/1974. PHO 0311/73.
- _____ **Ubercoca**, 1973. AHO 0267.73-p2.
- _____ **Mundo-Abrigo**, 1973. AHO 194.73.
- _____ **Cosmococa – programa in progress**, 1974. AHO 0180/74
- _____ **Carta para Waly Salomão**, 23/01/1974. AHO 318.73.
- _____ **Branco no Branco**, 1974. PHO 0148/74
- _____ **Vendo um filme de Hichcock, 'Under Capricorn'**, 1974. PHO
0318/74.
- _____ **Texto feito a pedido de Daisy Peccinini como contribuição
para uma publicação sobre o objeto na arte brasileira nos
anos 60**, 1977. PHO 101/77.
- _____ **O Outro lado do Rio**, 1978. PHO e AHO 0092.78.
- _____ **Anotações sobre o Ready-constructible**, 1978. PHO 0088/78.
- _____ **Anotações Conta-Gota** (para livro de Antônio Manuel sobre o
corpo e implicações na arte, etc.), 1978. AHO 0091.78.
- _____ **O q faço é MÚSICA**, 1979. AHO 057.79.
- _____ **À busca do suprassensorial**. PHO. Tombo: 0192/67.
- _____ **MANGUE BANGUE, de Neville d'Almeida**, 1973. PHO
0477/73.
- _____ **CC1 TRASHISCAPES**, 1973. PHO 0300.73.
- _____ **CC2 ONOBJECT**, 1973. PHO 0443/73.
- _____ **CC3 MAILERYN**, 1973. PHO 0444/73.
- _____ **CC4 NOCAGIONS**, 1973. PHO 0445/73.
- _____ **CC5 HENDRIX-WAR**, 1973. PHO 0058/73.
- _____ **CC6 COKE * HEAD'S SOUP / - a parody / GOAT'S HEAD
SOUP**, 1973. PHO 0318/73.
- _____ **CC8 MR. D ou D DE DADO**, 1973. PHO 0318/73.
- _____ **SÉRIE DILMEN MARIANI 2 / CRELAZER**, 1969. PHO 0367/69
- _____ **PARANGOLÉ-SÍNTESE**, 1972. PHO 0201/72.
- _____ **NEYRÓTIKA**, 1973. PHO 0480/73.
- _____ **DE HÉLIO OITICICA PARA BISCOITOS FINOS**, 1979. AHO
0057.79.
- _____ **Sem Título**, 1976. PHO 0173/76.
- _____ **ESQUEMA GERAL DA NOVA OBJETIVIDADE**, 1966. PHO
0110/66
- _____ **Ivan Cardoso entrevista Hélio Oiticica**, 1979. AHO 2555.79.

Textos e entrevistas de Hélio Oiticica consultados em publicações

OITICICA, H. **Experimental o Experimental**. Navilouca. Rio de Janeiro, 1972.

_____ **Parangolé: da antiarte às apropriações ambientais de Oiticica**. GAM, n. 6, Rio de Janeiro, maio 1967.

_____ **Aspiro ao Grande Labirinto** (organizado por Waly Salomão, Lygia Pape e Luciano Figueiredo). Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____ & CLARK, L. (Organização Luciano Figueiredo). **Lygia Clarck– Hélio Oiticica: Cartas – 1964-1974**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

_____ Entrevista a Ivan Cardoso (1979). IN: LUCCHETTI, R. F., CARDOSO, I. **Ivampirismo: o cinema em pânico**. Rio de Janeiro: Ed. Brasil-América, Fundação do Cinema Brasileiro, 1990. 374p.

_____ **O q faço é Música**. Nova York, 1971. Reproduzido em Catálogo Galeria de Arte São Paulo, março de 1986.

_____ **Bloco-Experiências in Cosmococa**. Catálogo Hélio Oiticica. Centro de Arte Hélio Oiticica. Rio de Janeiro. 1996.

_____ **Notas**. Folha de S. Paulo, 25/01/1986.

OITICICA FILHO, C. e VIEIRA, I. (orgs.). **Encontros: Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.

Livros e Textos sobre Hélio Oiticica

BASUALDO, C. **Quasi-Cinema: Hélio Oiticica**. Kunstverein, Colônia: New Museum of Contemporary Art, 2002.

Hélio Oiticica, Paris, 1992. (Galerie Nationale du Jeu de Paume, 10 juin - 23 août 1992).

BRAGA, P. **Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

_____ 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: 29 abr. 2012.

BRETT, G. O exercício experimental da liberdade. In: **Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Rioarte, 1996.

CAMPOS, H., Depoimento a Leonora de Barros. In **Hélio Oiticica** (Catálogo Galerie Nationale Jeu du Paume Hélio Oiticica). Paris, 1992.

CANONGIA, L. **Quase Cinema: Cinema de Artista no Brasil, 1970/80**. Rio de Janeiro: Funarte, 1981. (Coleção Arte Brasileira Contemporânea – Caderno de textos).

CARNEIRO, B.S., Cosmococa - programa in progress: heterotopia de guerra, in **Seguindo Fios Soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica**. BRAGA, P. (org.). Revista do Fórum Permanente. Disponível em: www.forumpermanente.org.

CÍCERO, A. Hélio Oiticica e o Super moderno. In: **Arte Contemporânea Brasileira**. BASBAUM, R. (org.). Rio de Janeiro: Contracapa Ed., 2001.

DACOSTA, C. Hélio Oiticica e a morte do cinema. In **Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais** EBA – UFRJ, n. 6, 1999.

FAVARETTO, C. F. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 1992.

_____. Inconformismo social, inconformismo estético, Hélio Oiticica. In **Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica**. BRAGA, P. (org.). São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. Por que Oiticica. In **Por que Duchamp**. BOUSSO, D. (org.) São Paulo: Paço das Artes/Itaú Cultural, 1999.

HÉLIO OITICICA. Paris: Galerie Jau de Paume. (catálogo da exposição Hélio Oiticica no Witte de With, Center for Contemporary Art, Rotterdam, 1992; na Galerie Nationale Jau de Paume, Paris, 1992; na Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1992; no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1993; no Walker Art Center, Minneapolis, 1993-94)

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

LAGNADO, L. Crelazer, ontem e hoje. In **Caderno SESC_Videobrasil**, Associação Cultural Videobrasil, nº 3, p. 50-59, São Paulo, 2007.

LOUZON, E. **Confidences de Júlio Bressane**. AHO 2524.92.

MACHADO, R. 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/oiticica>. Acesso em 2 mai. 2012.

OSORIO, L.C. **As cores e os lugares em Hélio oiticica: uma leitura depois de Houston**. *ARS (São Paulo)* [online]. 2007, vol.5, n.10, pp. 26-31. ISSN 1678-5320.

PEDROSA, M. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In: **Correio da Manhã**, 26/06/1966.

PIGNATARI, D., **Hélio Oiticica e a Arte do Agora**, *Código* no.4, Salvador, ago. 1980.

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

SPERLING, D. Corpo + Arte = Arquitetura. As proposições de Hélio Oiticica e Lygia Clark. In BRAGA, P. (org.) **Seguindo Fios Soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica**. Edição especial da *Revista do Fórum Permanente* (www.forumpermanente.org) (ed.) Martin Grossmann.

Teses sobre Hélio Oiticica

BRAGA, P. **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, 2007.

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

GOBATTO, M.R. **Entre Cinema e Videoarte: Procedimentos disjuntivos de montagem e narrativas sensoriais**. 2007. 327f. Tese (Doutorado em Artes Visuais)

- Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, 2009.

Revista Virtual sobre Hélio Oiticica

Revista **Oitica**: A Pureza É um Mito, 2010. Disponível em: <http://issuu.com/itaucultural/docs/oitica>. Acesso em: 04 mai. 2012.

Filmes e Áudios Consultados

OITICICA, H. **Entrevista a Ivan Cardoso**, 1979.

_____ **Heliotape**. OITICICA Fo, César (org.). Rio de Janeiro: Projeto HO. Transcrição em PHO 0503/74.

_____ e CAMPOS, H., 1971. **Heliotape**. OITICICA Fo, César (org.). Rio de Janeiro: Projeto HO. Transcrição em PHO 396/71.

_____ e VERGARA, C., 1973. **Heliotape**. OITICICA Fo, César (org.). Rio de Janeiro: Projeto HO. Transcrição em PHO 0504/73.

Outras obras e textos consultados

ADORNO et al. **Teoria da cultura de massa**. LIMA, L.C. (org.). Rio de Janeiro: Saga, 1969.

AMARAL, A. Aspectos do não-objetualismo no Brasil. In: PECCININI, D.V.M.(org.) **ARTE novos meios/ multimeios** – Brasil 70/80. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1985.

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

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

BESO. **Almas Elétricas**. São Paulo: Editacuja, 2011.

BRETON, A. Manifesto do Surrealismo (1924). Disponível em: www.culturabrasil.pro.br/zip/breton.pdf. Acesso em: 18 Ago. 2012.

BRETT, G./MACIAL, K. **Brasil Experimental – Arte/Vida: Proposições e Paradoxos**. Rio de Janeiro: Contra Capa/Rios ambiciosos, 2005.

CANTONI, R. Videoinstalação? Conheça melhor esta linguagem (que já foi para o espaço): Discussão sobre o percurso da linguagem e reflexão sobre a obra do artista Antoni Muntadas. **Contatos com Arte e Tecnologia**, agosto a setembro 2004. Programação paralela à exposição Emoção Art.ficial 2.0. Disponível em: www.itaucultural.org.br/educacao/download/video_instalacao.pdf

CHALITA, G. **Vivendo a filosofia**. São Paulo. 2004.

CLARK, L. **Lygia Clark**. Textos de Ferreira Gullar, Mário Pedrosa e Lygia Clark - Coleção Arte Brasileira Contemporânea, Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

COSTA, C.T. **Wesley Duke Lee: um salmão na corrente taciturna**. São Paulo: EdUSP, 2005.

- CRUZ, N. V. Nem cubo branco, nem sala escura: cinema expandido e a questão do espaço expositivo. In: 13o. Socine, 2009. 13o Encontro Socine, 2009.
- CRUZ, R. (org.) **Cinema Sim – narrativas e projeções**. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DEWEY, J. Últimos Escritos, 1925-1953. **Arte como Experiência**. (Org) Jo Ann Boydston. (Trad.) VERA RIBEIRO. São Paulo: Martins Fontes, 2010. 648p.
- DUARTE, P. S. **Anos 60 transformações da arte no Brasil**. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.
- DUBOIS, P. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.
- _____. **O Ato fotográfico**. Campinas: Papyrus, 1994.
- DUCHAMP, M. O ato criador. In BATTCKOCK, G. **A nova arte**. Trad. Cecília Prada e Vera de Campos Toledo. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- FARINE, M. **Cosmodrome...entre œuvre d'art totale et environnement "générateur de sensation"**. Disponível em: <http://www.lejournaldesarts.fr>. Acesso em: 11 Jul. 2012.
- FAVARETTO, F.C. Deslocamentos: entre a arte e a vida. In **Deslocamentos na Arte** (deslocamentos na experiência estética), Ouro Preto, Minas Gerais, p. 65-76, 20-23 out. 2009. Disponível em: <http://abrestetica.org.br>. Acesso em: 23 abr. 2012.
- FERRAZ, C.B.O., Entre-Lugar: Apresentação. In **Entre-Lugar**. Dourados, MS, ano 1, n. 1, p. 15-31, 1o semestre de 2010.
- HIGGINS, H. **Fluxus Experience**. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 2002.
- KONDER, L. **O que é dialética**. 25ª ed. São Paulo: Editora brasiliense, 1981.
- LÉGER, F. Funções da pintura. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Estúdio Nobel, 1989.
- LIMA, M. A. **Marginália, arte e cultura na idade da pedrada**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- LINS, C. Rua de Mão Dupla: documentário e arte contemporânea. In MACIEL, K. (org.). **Transcineas**. Rio de Janeiro: Contracapas, 2009. Disponível em: www.videobrasil.org.br/ffdossier/Ruademaodupla_ConsueloLins.pdf.
- LUCINDA, T.V., ALVARENGA, N.A. **Um Cão Andaluz: lógica onírica, surrealismo e crítica da cultura**. Artigo apresentado ao GT de Audiovisual do XII Congresso de Comunicação Região Sudeste, São Paulo, 2007.
- MACIEL, K. (org.). **Transcineas**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.
- MACIUNAS, G. **Manifesto Fluxus, 1963**. *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*. Brasília e Rio de Janeiro/ Detroit: Centro Cultural do Banco do Brasil/ The Gilbert and Lila Silverman Collection Foundation, 2002.
- MACHADO, A. **A arte do vídeo no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. **Made in Brasil: Três Décadas do Vídeo Brasileiro**, São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007.
- _____. **Pré-cineas & pós-cineas**, Campinas, SP: Ed. Papyrus, 1997.

MACHADO, R. MACHADO JÚNIOR, Rubens L. R. . Marginália 70: o experimentalismo no Super-8 brasileiro. 1. ed. São Paulo: Itaú Cultural, 2001. v. 1. 48p.

_____ O cinema experimental no Brasil e o surto superoitista dos anos 70. In Axt, G. Schüler, F. (orgs.) **4Xs Brasil**: itinerários da cultura brasileira. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2005.

_____ **Sobre a Dimensão Política do Experimentalismo Superoitista**. Itaú Cultural: Panorama do Super 8, Cinema e Vídeo. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/cinema/index.cfm?fuseaction=de_talhe&cd_verbete=5247>. Acesso em: 2 mai. 2012a.

_____ **Super-8 e a Poesia Marginal**. Itaú Cultural: Panorama do Super 8, Cinema e Vídeo. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/cinema/index.cfm?fuseaction=de_talhe&cd_verbete=5246. Acesso em: 2 mai. 2012b.

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

MCSHINE, K. **Information Exhibition Research**, The Museum of Modern Art Archives, New York. Disponível em: < moma.org/learn/resources/archives>. Acesso em: 9 Set. 2012

_____ **Information**, Nova Iorque: MOMA, 1970.

MELLO, C. **Extremidades do Vídeo**. São Paulo: Editora Senac, 2008.

_____ Videoinstalações: prenúncios de poéticas contemporâneas. **16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas**. Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais, Florianópolis, 24 a 28 de set. 2007. Disponível em: www.anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/014.pdf. Acesso em: 29 abr. 2012.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da Percepção**. Tradução de C. A. R. de Moura. 2a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

METZ, C. **A significação no cinema**. Tradução de Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva / Universidade de São Paulo, 1972.

MORSE, Margaret. **Video installation art: the body, the image, and the space-in-between**. In Hall, Doug e Sally Jo Fifer (org.). **Illuminating Video – an Essential Guide to Video Art**. New York: Aperture, 1990.

NAPOLITANO, M. **Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. 1.ed. São Paulo: Editora Contexto, 2000. v.1. 136p.

NAVAS, A.M. Anna Bella Geiger: Territórios, Passagens, Situações. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Anima Produções Culturais, 2007. 356p.

NETO, T. Geleia Geral. Última Hora, Rio de Janeiro, 19/10/71. In **Torquatália: obra reunida de Torquato Neto**. Paulo Roberto Pires (org.). Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

NIETZSCHE, F. **A origem da Tragédia**. Tradução de Álvaro Ribeiro. 5ª ed. Lisboa: Guimarães Editores, PUC-Rio, 1988.

_____ **Assim Falou Zaratustra.** Coleção Obra-prima de Cada Autor. São Paulo: Martin Claret, 1999.

_____ **Crepúsculo dos ídolos:** ou como filosofar com o martelo. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

ONO, Y. **Grapefruit:** A Book of Instructions and Drawings. New York: Simon&Schuster, 1964.

O'PRAY, M. **Avant-garde film:** forms, themes and passions. Londres: Wallflower, 2003.

OSÓRIO, L.C. EU SOU APENAS UM! As experiências de Flávio de Carvalho. In **Caderno Videobrasil.** Associação Cultural Videobrasil, no. 1, p. 8-16, São Paulo, 2005.

PARENTE, A. **A imagem-máquina:** a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

RAMOS, F. **Cinema Marginal (1968/1973):** A Representação em seu Limite. São Paulo, SP: Brasiliense, 1987.

REES, A. L. **A History of experimental film and video.** Londres: BFI, 1999.

ROCHA, G. Uma Estética da Fome. In **Revista Civilização Brasileira,** Rio de Janeiro: 1965.

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

ROUILLÉ, A. Da Arte dos fotógrafos à fotografia dos artistas. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.** N.º 27, dez. 1998.

RUSH, M. **Novas Mídias na Arte Contemporânea.** São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SANTAELLA, L. **Culturas e artes do pós-humano:** da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus. 2003. p. 162.

SIGMUND, Freud. **Sobre os sonhos.** Rio de Janeiro: Editora Imago, 1973.

SOUSÂNDRADE. **O Guesa.** Londres: Cooke e Halsted, The Moorfields Press, 1888.

SUPEROITO: mais forte e mais vivo. Panorama. Curitiba – PR. nº225, p. 21-23, abr. 1975.

VIEIRA, D.V., **A projeção do corpo no contexto da obra:** uma reflexão a partir da instalação “A Casa é o Corpo” de Lygia Clark. Disponível em: <http://www.sibila.com.br/index.php/estado-critico/215-a-projecao-do-corpo>. Acesso em: 15 mai. 2012.

VOSTELL, W. Catálogo da exposição **Dé-coll/age. The Art of Wolf Vostell.** Bélgica: Verbeke Foundation, 14.04.2012 a 29.07.2012.

XAVIER, I. (Org.) **A experiência do cinema.** Rio de Janeiro: Graal, 1983.

YOUNGBLOOD, G. **Expanded Cinema.** New York: Dutton, 1970.

ZAPP, A.; RIESER, M. **New screen media:** Cinema/Art/Narrative. Londres: BFI, 2002.

Outros sites Consultados:

<http://silent--watcher.blogspot.com.br/>

<http://www.canalcontemporaneo.art.br>

<http://www.dopropriobolso.com.br>