

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes

Marcos Bonisson

Hélio Oiticica em Nova York (1970-1978)
Experiência em campo ampliado

Niterói
Abril 2013

Marcos Bonisson

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes

Aluno: Marcos Bonisson

Dissertação apresentada como Projeto Final do Curso de Mestrado em Estudos Contemporâneos Das Artes.

**Hélio Oiticica em Nova York (1970-1978)
Experiência em campo ampliado**

Aprovado em 2010

**Prof. Dra. Tania Rivera
UFF
(Orientadora)**

Curso de Mestrado da Universidade Federal Fluminense
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação. Instituto de Arte e Comunicação Social
Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes – PPGCA – UFF
Linha de Pesquisa: Estudos dos Processos Artísticos
Mestrando: Marcos Bonisson
Orientadora: Tania Rivera

**Niterói
Abril 2013**

Marcos Bonisson

Hélio Oiticica em Nova York (1970-1978)
Experiência em campo ampliado

Dissertação de Mestrado apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Linha de Pesquisa: Estudos dos Processos Artísticos. Pesquisa produzida para a obtenção do Título de Mestre em Artes.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Tania Rivera
PPGCA-UFF/RJ
(Orientadora)

Profa. Dra. Martha D'Angelo
PPGCA-UFF/RJ

Prof. Dr. Andreas Valentin
UERJ

Prof. Dr. Luiz Sérgio de Oliveira
PPGCA – UFF/RJ

Niterói,

de

de 2013

Agradecimentos

Meus mais sinceros agradecimentos à Tania Rivera, por sua orientação lúcida e dedicada que possibilitou o desenvolvimento da presente pesquisa, mesmo em momentos de adversidade. .A todos os professores do Programa de Pós – Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF).

Às professoras do meu exame de qualificação: Tania Rivera, Lisette Lagnado, Martha D’ Angelo.

Ao professor Luiz Sérgio de Oliveira (UFF) por suas aulas, os bons papos e o seu incentivo ao projeto. Ao amigo Andreas Valentin por seu precioso apoio e suas pontuais correções.

Aos amigos Marco Antonio Portela e Patrícia Gouvêa que me incentivaram voltar aos estudos. À professora Consuelo Lins da ECO-UFRJ por suas aulas que eu tive a oportunidade de assistir como ouvinte.

À Mestra Gilda Korff por me apresentar os aspectos “mágicos” da Teoria da Literatura.

À Marcia e Gabriel pela companhia constante.

A todos os entrevistados que com seus generosos depoimentos me guiaram por caminhos desconhecidos da trajetória de Hélio Oiticica em Nova York: Andreas Valentin, Cesar Oiticica Filho, Roberta Camila Salgado, Thomas Valentin, Steve Berg, Christine Nazareth, Antonio Dias, Jorge Salomão e Luis Carlos Joels.

Ao Projeto Hélio Oiticica (PHO) que atenciosamente disponibilizou o acervo digitalizado de Hélio Oiticica. Fonte de informação essencial para que essa pesquisa se realizasse.

Resumo: a presente dissertação trata da linguagem artística interdisciplinar produzida por Hélio Oiticica em seu período nova-iorquino (1970-1978). Essa pesquisa foi realizada ao longo do curso de Mestrado através de um minucioso levantamento de dados, a partir do vasto legado do artista em obras, escritos, filmes, gravações e outras fontes de informação. Os capítulos que compõem esse objeto de estudo refletem sobre variados temas interligados que conduzem objetivamente para a experiência de Oiticica em Nova York. Desde seus procedimentos taxonômicos exercidos em seu cotidiano de invenção, as ideias que perpassam o que o artista designa como *quase-cinema*, os aspectos paródicos de seu trabalho com imagens, sua Bolsa Guggenheim, os filmes Super 8 realizados pelo artista e sua reveladora literatura epistolar, dentre outros tópicos abordados. Realizei diversas entrevistas com amigos do artista que conviveram com ele em Nova York. Esse material se tornou um dos suportes cruciais para o desenvolvimento da pesquisa. Em suma, o *conglomerado* de informação apresentado aqui, acrescenta novos dados, expande conhecimento e reflete sobre aspectos da linguagem multidisciplinar e inconsútil de Hélio Oiticica em Nova York.

Palavras-chave: Hélio Oiticica, Taxonomia, Nova York.

Abstract: his dissertation deals with the interdisciplinary artistic language produced by Hélio Oiticica during his New York period (1970-1978). My research was conducted throughout the Master's program as a highly detailed process of data collection based on the artist's vast legacy of works, writings, films, audio recordings and other sources of information. The chapters that make up this object of study reflect various interconnected subjects that objectively lead to Oiticica's experience in New York, from the taxonomic procedures used in his everyday inventions to the ideas that permeate what the artist designates as *quase-cinema*; the parodic aspects of his work with images; his Guggenheim grant; the Super 8 films made by the artist and his highly revealing correspondence, among other topics. I interviewed friends who interacted with the artist during his New York years. This material became one of the crucial supports for the development of my research. In short, the *conglomerate* of information presented herein introduces new data, while expanding existing knowledge and reflecting upon aspects of the seamless multidisciplinary forged by Hélio Oiticica in New York.

Key words: Hélio Oiticica, taxonomy, New York.

Relação das Figuras

Figura 1: Hélio Oiticica (pá na mão) e Marcos Bonisson (Super 8 na mão) em *Kleemania* no Cajú, 1979. HO realiza o contrabólido *Devolver a terra à terra*. APHO 2137.79-p3.

Figura 2: Hélio Oiticica sambando pela Mangueira, década de 1960 – APHO 1920.63 – p2

Figura 3: HO sambando com uma amiga – APHO 2448.01 – p1

Figura 4: *Parangolé P15 Capa 11*– “Incorporo a Revolta”. (1967). APHO 1980. sd-p4

Figura 5: Luiz Fernando Guimarães veste *Parangolé P30 Capa 23* “m’way ke” (1965-1972). Cesar Oiticica Filho (org.) Museu é o Mundo, 2011.

Figura 6: Detalhe do P30 Capa 30 “m’way ke”. Luciano Figueiredo: *Hélio Oiticica: Obra e Estratégia*. Rio de Janeiro: Catálogo, Museu de Arte Moderna, 2002.

Figura 7: Hélio Oiticica em Tropicália, MAM Rio, 1967. APHO 2019.67-p2

Figura 8: Figura 8_ Tropicália, MAM Rio, 1967. APHO 2083.69-p17

Figura 9: Registros das marcas *Tropicália* e *Suprasensorial*, 1968. Dpto. Nacional de propriedade industrial. Luciano Fugueiredo: *Hélio Oiticica: Obra e Estratégia*, 2002.

Figura 10: “carteira de identidade” da Mangueira (1964). APHO

Figura 11: “carteira de identidade” da Radiobrás (1966). APHO

Figura 12: *Bólido Cama 1* (1968). Coleção MAM- RIO. Foto: Vicente de Mello.

Figura 13: Hélio Oiticica: *Inconsútil* – “em homenagem a meu pai” (1978). Luciano. Figueiredo: *Hélio Oiticica: Obra e Estratégia*, 2002.

Figura 14: Lista de imprescindíveis para *Newyorkaises*. APHO

Figura 15: Lista de *Parangolés*. APHO 0215.68-p69

Figura 16: Bilhetes e listas. Apartamento de HO no Leblon. 1979. APHO 2018.79-p10

Figura 17: Listagem de Bólides (1965). APHO

Figura 18: Capa de Notebook (1973). APHO

Figura 19: *Ninhos* na exposição *Information* no MOMA, 1970.

Figura 20: Capa do catálogo da exposição *Information* no MOMA, 1970.

Figura 21: Depoimento de Vito Aconcci em *Héliophonia*. Vídeo de Marcos Bonisson, 2002.

Figura 22: HO e Andreas Valentin no Loft 4 - Fotografia de Thomas Valentin, 1973.

Figura 23: Filmografia de Hélio Oiticica (?) por ele mesmo, 1980. APHO0163.80-p2

Figura 24: Hélio Oiticica – *A Segunda Parte de Belo Horizonte*. Década de 1950. APHO.

Figura 25: HO – *A Segunda Parte de Belo Horizonte*. (detalhe) Década de 1950. APHO.

Figura 26: *Manhattan Brutalista*, (1978). Fotos: Bob Wolfeson.

Figura 27: *Manhattan Brutalista*, (1978). Fotos: Andreas Valentin.

Figura 28: *CCI Trashiscape*, 1973. APHO.

- Figura 29:** *CC2 Onobject*, 1973. APHO.
- Figura 30:** *CC3 Maileryn*, 1973. Foto: Marcos Bonisson. Inhotim, MG. 2012.
- Figura 31:** *CC4 Nocagion*,. 1973. Foto de Thomas Valentin. Piscina pública de Berlin, 2013.
- Figura 32:** *CC5 Hendrixwar*. 1973. APHO. Hélio Oiticica e Neville D´Almeida. *Cosmococa program in progress*. Brasil: Projeto HO, Fundación Constantini, CACI, 2005.
- Figura 33:** *CC6 Coke Head´s Soup*. 1973. Foto: Thomas Valentin. Berlin 2013.
- Figura 34:** Mario Montez e Christine Nazareth em *Agripina é Roma-Manhattan*. (still do Filme). 1972.
- Figura 35:** Still do filme *Flaming Creature* de Jack Smith, 1963.
- Figura 36:** Jack Smith (1932-1989): Artista e Cineasta. Década de 1950.
- Figura 37:** “Performance” de Hélio Oiticica para o evento “Mitos Vadios” organizado pelo artista plástico Ivald Granato. São Paulo, 1978. Foto: Loris Machado.
- Figura 38:** *psychophotos*. Londres, 1969. APHO 0453.69-p1
- Figura 39:** Chacrinha Romano. 1974 – APHO 0433.sd-p1
- Figura 40:** Hélio Oiticica em Nova York (1977) APHO 2108.77-p2
- Figura 41:** Hélio Oiticica e Neville D´Almeida. Foto: Ivan Cardoso, 1979. APHO 2262.79-p1
- Figura 42:** Planta baixa da obra *Éden* (1969). Composta pelos Penetráveis: PN4, PN5, PN6, PN7, PN8, e PN9. Luciano Figueiredo. *Hélio Oiticica: Obra e Estratégia*, 2002.
- Figura 43:** HO em Penetrável PN2 – *A Pureza é um Mito em Whitechapel*, Londres (1969) Livro: *Museu é o Mundo*. Foto: John Goldblat.
- Figura 44:** Roteiro de *NitroBenzol & Black Linoleum*. Londres, 1969. APHO 0322.69-p1
- Figura 45:** Página do Roteiro *Boys & Men*. Rio, 1970. APHO 0336.70-p1
- Figura 46:** Christine Nazareth e David Starfish – Still de *Agripina é Roma-Manhattan*, 1972.
- Figura 47:** Still de Super 8 de Hélio Oiticica. APHO 2384.98-14
- Figuras 48 e 49:** Super 8 de Hélio Oiticica - Stills de Gay Pride, 1972-73. APHO
- Figura 50:** Christine Nazareth e David Starfish em *Agripina é Roma-Manhattan* (1972).
- Figura 51:** *Subterranean Tropicália Projects* – Revista Changes. (1972). APHO 1833.72-p3
- Figura 52:** Descoberta para a feitura de *Conglomerado*. 1978 às 12:30-PM. Luciano Figueiredo. *Hélio Oiticica : Obra e Estratégia*. 2002.
- Figura 53:** *Penetrável PN 16 – Nada* (1971). Luciano Figueiredo. *Hélio Oiticica: Obra e Estratégia*, 2002.
- Figura 54:** Capa da Revista NAVILOUCA. APHO
- Figura 55:** MANGUEBANGÚ (recorte). Homenagem ao Pai, 1972. APHO 0451.72-p3
- Figura 56:** Poema para Romero com *Parangolé* Capa 25 P32 (1972). Tiragem de 100 cópias. Série Foto-Record no. 1 (1974). Luciano Figueiredo: *Hélio Oiticica: Obra e Estratégia*, 2002.
- Figura 57:** Rádio, gravador e o livro *Iluminuras* do Poeta Rimbaud (1975). Foto: HO. APHO 2185.75-p1

Para Elcy, João e Georgia

Sumário

1. Introdução	10
2. Esquema geral	13
3. Taxonomia como procedimento	34
4. <i>Abrigo do Norte</i> revisitado.....	46
5. Corpo e não narração.....	55
6. Cosmococas: imagens como paródia	69
7. Núcleo de Hélio-Filmes.....	93
8. Epistolário e Considerações finais	110
Referências bibliográficas	123
Anexos	126

1. Introdução

*Em verdade, uma linda pescaria fez hoje Zaratustra!
Não pescou nenhum homem, mas um cadáver.*
Friedrich Nietzsche – Assim falou Zaratustra

Sob o primado da ideia e da designação geral de *Newyorkaises*, Hélio Oiticica (1937-1980) produziu em sua estadia em Nova York um *Conglomerado* de trabalhos revolucionários e de seminal importância para o mundo-linguagem contemporâneo. Nesse período nova-iorquino, a pulsão criativa do artista legou em textos, obras e registros diversos uma extraordinária matéria relacional a seus estados de invenção. A partir de indicações do próprio artista e pesquisas já realizadas, observa-se que a obra de Hélio Oiticica pode ser pensada como um grande *program in progress*. Dois períodos complementares se perpassam formando uma única e ímpar trajetória do artista: entre 1955 e 1969, o artista construiu uma obra inovadora nas artes plásticas, embasada por lúcidos textos teóricos; e, entre 1970 e 1978, no período nova-iorquino, uma produção interdisciplinar, gerada em um campo ampliado que fundiu vivências e novos suportes em um único corpo-linguagem.

A presente pesquisa tem como objeto de estudo a experiência nova-iorquina do artista Hélio Oiticica. Nesse contexto, visa refletir sobre o que é conhecido e informar sobre o que ainda não foi pesquisado. O projeto se inscreve mais como uma cartografia de rumos possíveis do que um mapa de destinos inequívocos. Direciona-se a espaços lacunares de informação: a Bolsa Guggenheim, os filmes Super 8, o diálogo com a obra de Jack Smith e os esquemas taxonômicos elaborados por Hélio Oiticica, entre outros tópicos. Observa-se que o termo “*Campo Ampliado*” aqui utilizado foi originalmente utilizado pela ensaísta Rosalind Krauss, em seu texto “A escultura em campo ampliado”, originalmente publicado em 1979 no número 8 da revista *October*. Aqui, no entanto, não se refere a esculturas e objetos tridimensionais e suas relações estéticas e espaciais: trata-se de um uso expandido do termo em contexto diverso.

A principal fonte de pesquisa deste trabalho, além das referências bibliográficas de autores diversos é oriunda de um DVD gentilmente cedido pelo Projeto Hélio Oiticica contendo quase oito mil documentos, entre eles uma grande quantidade de cartas do artista. Nessa pesquisa, esses documentos são referenciados como “APHO” (Arquivo Projeto Hélio Oiticica) seguido do número original do documento. Vários deles se encontram anexados ao projeto, além de alguns documentos inéditos requisitados por mim à Fundação Guggenheim referentes ao período da bolsa do artista em Nova York e designados aqui por “DOC, Guggenheim”. Já a sigla HO é abreviação para Hélio Oiticica. A escolha do termo *quase-cinema* grafado

com *e* em vez de *i* (Hélio escreveu das duas formas) justifica-se pelos inúmeros documentos e cartas em que o artista escreveu o termo com a letra “e”, inclusive em um documento onde descreve sua filmografia (?), datado de 1980, ano de seu falecimento. Para esta pesquisa, fiz uma série de entrevistas com pessoas que conviveram com Hélio Oiticica em Nova York e que se configuram como uma preciosa fonte de informação. Esses depoimentos foram importantes para compor uma imagem lúcida de sua experiência em Nova York.

Esta pesquisa nasceu de uma relação pessoal e de dois vídeos realizados sobre o trabalho do artista a partir de suas experiências nova-iorquinas. Conheci Hélio em 1979, quando fui a ele apresentado pelo poeta Jorge Salomão, seu amigo de longa data que além de ter convivido com ele em Nova York, o ajudou em sua conturbada mudança de volta para o Brasil em 1978. Naquela época, eu estudava gravura, desenho e fotografia na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, sob direção do artista plástico Rubens Gerschman. Nesse mesmo ano fui convidado por Jorge e Hélio para participar das últimas proposições coletivas que ele organizaria em vida: os *Acontecimentos Poético-Urbanos: Klemania no Caju*, em homenagem aos cem anos de Paul Klee, realizado em um terreno baldio perto de um depósito de lixo no bairro do Caju, em dezembro de 1979; e *Esquenta pro Carnaval no morro da Mangueira*, em janeiro de 1980. Participei desses projetos com fotos e filmes, incluindo um registro em Super 8 do trabalho de Oiticica realizado no Caju, o contrabólido *Devolver a terra à terra*. Nessa obra, o artista preenche de terra, um quadrado de madeira (80x80 cm) retirando a sua forma e deixando em espaço específico apenas o seu núcleo composto de terra em forma de quadrado. Trata-se de uma obra de caráter transitório e relacionada à sua série de *Bólides*. Esse material em Super 8 foi perdido e depois encontrado, dando origem a dois documentários em vídeo realizados em diferentes décadas: *H.O.N.Y – Hélio Oiticica in New York* (1987), em parceria com o poeta Tavinho Paes; e *Héliophonia* (2002) com o apoio da Bolsa Rio Arte e do Projeto HO. *Héliophonia* foi o primeiro vídeo sobre o artista a veicular fragmentos de seus filmes Super 8 ainda inéditos e a utilizar sua “fala-performance”¹ como elemento sonoplástico e constitutivo do trabalho. Nessas duas obras, a ideia central era apresentar o artista por ele mesmo, em verve e sem mediações².

1 Termo criado por mim para designar o ato de falar de Hélio Oiticica.

2 Em 2006, *Héliophonia* foi exibido na 27ª Bienal Internacional de São Paulo. *H.O.N.Y* e *Héliophonia* têm sido importantes fontes de referência para pesquisadores e interessados no período da produção nova-iorquina do artista.



Figura 1_ Hélio Oiticica (pá na mão) e Marcos Bonisson (Super 8 na mão) em *Klemania* no Cajú, 1979. HO realiza o contrabólido *Devolver a terra à terra*. APHO 2137.79-p3.

2. Esquema Geral

*O pesquisador é como que um afinador de pianos:
bate na mesma tecla até que ela lhe soe bem aos ouvidos.*³

Hélio Oiticica

“Esquema geral” se inscreve como uma tentativa de transmitir em fragmentos a vivacidade do percurso e a densidade da linguagem inventada por Hélio Oiticica nos anos 1960, antes, portanto, do período em Nova York. Não se trata aqui de elaborar e responder a uma questão específica de ordem teórica ou, muito menos, pretender dissertar sobre a totalidade do corpo da obra do artista, mas selecionar e combinar propriedades de vivências e produção que tecem uma teia dinâmica de invenções interrelacionadas a partir primordialmente de experiências em cor, tempo e estrutura em sua trajetória.⁴

“Oiticica” é um substantivo feminino e sua etimologia remete a dois significados arbóreos: uma árvore da família das rosáceas, cujas sementes são empregadas no fabrico de óleo, que tem o étimo *oiti* em tupi significando resinoso; e uma árvore da família das moráceas, também chamada de Guariúba.⁵ A família Oiticica é de origem alagoana, mas Hélio e seus irmãos eram cariocas. Hélio nasceu na Rua Alfredo Chaves, Largo dos Leões, no bairro do Humaitá, no dia 26 de julho de 1937.

1964, ano do golpe militar no Brasil, foi marcado por fatos importantes na vida de Hélio: faleceu seu pai e mentor, o entomólogo e fotógrafo José Oiticica Filho; o amigo do artista, o bandido conhecido como “Cara de Cavalo” foi assassinado pelo *Scuderie Le Coq*⁶ e ele foi apresentado à comunidade do morro da Mangueira pelo escultor Jackson Ribeiro. Naquela época, para um rapaz branco da Zona Sul, frequentar os ensaios da Estação Primeira de Mangueira, não era como hoje. Aos 27 anos, o artista descobriu na Mangueira o corpo, o samba e as artes práticas da vida. Houve, assim, uma ruptura: Hélio “trocou de pele” e ali o esquema geral era de outra ordem, mais precisamente a ordem da malandragem e do samba. Na Mangueira, por ser “branco”, era conhecido como “Russo”. Além de sambar, tinha que ser malandro e, principalmente, não marcar bobeira. Segundo o amigo e poeta Wally Salomão, Hélio teve aulas particulares com o sambista Miro, considerado o maior passista da época. Miro lhe ensinou o complexo “Passo do Parafuso”: o corpo solta-se do solo, gira no ar sobre si mesmo, numa rápida pirueta e toca o chão com leveza e elegância, pronto para um novo passo no fluxo do desfile do samba.

3 APHO 0352.54-p3. Anotação de Hélio Oiticica, 1954.

4 OITICICA, Hélio. *Museu é o Mundo*. Cesar Oiticica Filho (org.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011, p. 47.

5 SALOMÃO, Wally. *Hélio Oiticica: Qual é o Parangolé?* E Outros Escritos. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2003, p.73.

6 A *Scuderie Le Coq* foi fundada para vingar a morte do detetive Milton Le Cocq, policial e um dos membros da guarda pessoal do presidente Getúlio Vargas. Milton Le Cocq foi morto pelo “marginal” conhecido como “Cara de Cavalo” que o Esquadrão Le Cocq mais tarde matou covardemente.



Figura 2_ Hélio Oiticica desfilando pela Mangueira, década de 1960 – APHO 1920.63 – p2

Oiticica transferiu para o samba seu habitual rigor e a disciplina das artes, deixando rapidamente de ser aprendiz e tornando-se passista da Ala “Vê se Entende”, organizada pelos melhores componentes da Mangueira. No chão de terra batida da favela ou na Avenida, ele virava uma entidade do samba: “Hélio Oiticica intuiu logo que o morro era o diferencial que ele queria atravessar após o deserto do mundo sem objetos de Malevitch”⁷. Sua vivência na Mangueira é fundamental para a compreensão de várias de suas proposições para as linguagens das artes daquele momento e do devir.

As experiências com o samba, a dança, a malandragem, a topologia incerta e as passagens meândricas da favela, construíram um jardim labiríntico único de relações e conhecimentos. Mesmo hoje, é difícil imaginar no tempo da ditadura brasileira um ser tão improvável que condensasse em si relações e geografias tão opostas, numa espécie de dialética experimental com uma pitada de recurso paródico: da Favela do Esqueleto, passando pelo Buraco Quente, Pindura a Saia e Sossego na Mangueira, indo à Central do Brasil, ao Tuiuti, Lapa e Cancela até o Estácio e a Zona do Mangue, com os amigos Renaud (Renô), Rose, Tineca, Cara de Cavalo, Pepa, Maria Helena, Nildo, Paulo Ramos, Canhão, Lilico, Nininha, Oto, Zezé, para citar apenas alguns. E, na Zona Sul seu círculo de amizades incluía: Mário Pedrosa, Ferreira Gullar, Amilcar de Castro, Rogério Duarte, Judy Valentin, Ivan Serpa, Wally Salomão, Roberta Oiticica, Lygia Clark, Ligia Pape, Antonio Dias, Jorge Salomão, Torquato Neto, Esther Emílio Carlos, Antonio Manuel, Carlos Vergara, Frederico Morais.

⁷ SALOMÃO, Wally. *Hélio Oiticica: Qual é o Parangolé ? E Outros Escritos*, p. 40.

Enquanto lia Merleau Ponty, Heidegger, Nietzsche e refletia em textos o próprio trabalho, visitava amigos marginais na prisão:

Sempre gostei do que é proibido, da vida da malandragem que representa a aventura, das pessoas que vivem de forma intensa e imediata porque correm riscos. Grande parte de minha vida passei visitando meus amigos na prisão⁸.

Hélio viveu sob o signo da alteridade, com ele não tinha esse negócio de discriminação social e comportamento de fachada. Dona Ângela e José Oiticica Filho criaram seus três filhos com rigor, amor e um profundo sentimento de respeito às pessoas. Em 1954, quando percebeu que Hélio estava pintando por conta própria, seu pai, o levou para estudar com o pintor Ivan Serpa, no curso de pintura livre do MAM do Rio de Janeiro. Nessa época a classe média brasileira considerava a atividade de artista como algo sem futuro ou coisa pior. O carinho e respeito aos pais, a lealdade à família e aos amigos e sua conhecida generosidade ficam evidentes em sua extensa troca de cartas, praticada ao longo de toda sua vida. Essa teia tecida de relações humanas e seu trânsito por geografias diversas é parte constitutiva de suas experiências no campo ampliado das artes: “As pessoas tinham para ele uma grande importância. No entanto, não havia nada de meloso nisso, posto que ele dizia sempre exatamente o que pensava”⁹.



Figura 3_ HO sambando com uma amiga. Década de 1960. APHO 2448.01 – p1

8 SALOMÃO, Wally. *Hélio Oiticica: Qual é o Parangolé ? E Outros Escritos*, p. 47.

9 BRETT, Guy. “O exercício experimental da liberdade”. *Hélio Oiticica – catálogo*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, RIOARTE, 1997, p. 223.

Em 1986, seis anos após a morte do artista, a Editora Rocco publicou o livro *Aspiro ao Grande Labirinto*, uma coletânea de escritos de Hélio Oiticica, organizada por Luciano Figueiredo e Wally Salomão. Ressaltam-se nesses textos o brilhantismo teórico e a precisão intelectual exercida pelo artista sobre seu trabalho. O material escolhido para o livro era apenas a ponta de um iceberg de centenas de textos incluindo uma vasta escritura epistolar. Com efeito, a sagacidade de Hélio para pensar a própria obra com tamanha propriedade, sempre apresentou um desafio de formulação a críticas externas. Entretanto, sua articulada construção da linguagem interdisciplinar parece exercer um fascínio cada vez maior e produzir desdobramentos sempre mais complexos por parte de artistas e pensadores no campo das artes no Brasil e no mundo. Essas proposições designadas por diferentes nomeações inerentes a seu trabalho condensam em si seus próprios enigmas como toda grande cosmogonia inventada.

Em sua breve vida, Hélio Oiticica produziu uma extensa linguagem de rara potência. A nomeação dúctil empregada pelo artista para intitular seus trabalhos utiliza vocábulos amalgamáveis que, em vários aspectos, evidenciam o espaço rúptil de transmutação onde suas invenções se manifestam. Desde os guaches sobre cartão e óleos sobre tela do período do Grupo Frente (1955-1956) que saturavam os planos com cor no desejo de dar-lhes independência da superfície, passando por *Metaesquemas* (1957-1958), Movimento Neoconcreto (1959-1961), *Bilaterais e Relevos Espaciais* (1959), *Núcleos* (1960), *Penetráveis* (1960), *Projeto Cães de Caça* (1961), *Bólides* (1963), *Parangolés* (1965), *Tropicália* (1967), *Suprasensorial* (1967), *Apocalipopótese* (1967), *Crelazer* (1968), *Éden* (1969), *quase-cinema e Block-experiments in Cosmococa* (1973-1978), *Newyorkaises / Conglomerado* (1971-1978), *Topological Ready-Made Landscapes* (1977), *Delirium Ambulatorium* (1978), *Rijanviera* (1979), *Acontecimentos poético-urbanos: Kleemania e Esquentia pro Carnaval* (1979-1980), dentre outros.

Em sua trajetória, Oiticica pautou sua educação artística com rigor e o exercício crítico de si mesmo. Inicialmente, estudou pintura com Ivan Serpa e, mais tarde, foi influenciado por um vasto repertório de leitura poético-filosófica e pelo trabalho crítico-textual de amigos como Mario Pedrosa, Ferreira Gullar, Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari, Guy Brett, entre tantos outros. Entretanto: “foi em Nietzsche que o artista achou os recursos para abordar sua própria dimensão ética”¹⁰.

Atualmente, observamos uma produção cada vez mais intensa de textos teóricos, acadêmicos, artigos e outros que abordam algum aspecto da obra de Hélio Oiticica. Alguns fabulam de forma “científica”, outros levantam questões cruciais até então indizíveis e muitos repetem formulas e clichês cansados. No entanto, para Hélio - que produziu a partir de uma poética de processo e pulsão, recorrentemente utilizando matéria diversa e transmutando valores - pontualmente a obra fala por si mesma. Contudo, uma das questões essenciais que toda obra de arte enfrenta é a sua permanência e capacidade de produzir sentidos no lastro do tempo. No caso de Oiticica, esse aspecto nunca foi um problema, pois sempre teve a consciência da importância de seu trabalho e, de forma inequívoca, o corpo de sua obra parece que sempre esteve fadado à posteridade, corroborado pela intensa produ-

10 ASBURY, Michael. “O Hélio não tinha ginga”. BRAGA, Paula. (org.) *Fios Soltos. A Arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 39.

ção textual do artista que reflete e elabora essa trajetória com extrema lucidez, ainda que nos períodos de maior “loucura”. Seus textos são uma prova viva dessa busca e entrega ao mundo-linguagem que tem instigado um imensurável campo de interpretação por pesquisadores e o público em geral:

Tal busca de explicitação de seu trabalho envolve a preocupação de legar um testemunho de sua criação, sem dúvida. Mas também se combina a uma exigência mais fundamental, interna, conceitual, que só pode se fazer como escrita: de fato, Hélio forja noções, em seus escritos, que são fundamentos de suas obras. Há textos ou trechos dos escritos que buscam não comunicar, nem mesmo justificar ou fundamentar, mas verdadeiramente fundar sua experimentação.¹¹

Em Oiticica, a permanência no mundo-linguagem das artes só pode ser mensurada depois de sua morte, apesar de um evidente reconhecimento em vida. Dessa forma, é inegável a importância da família e dos amigos em organizar e divulgar a obra do artista para que ela ganhasse o mundo. No entanto, o que dizer de uma poética interdisciplinar sem caráter teleológico? Como lidar e transitar criticamente através da produção de um artista que pensou e escreveu com tanta propriedade sobre o próprio trabalho? Nessa direção, alguns críticos apontam a inadequação dos objetos estéticos do artista em estância dos museus ou a crescente mercantilização de sua obra como se fossem questões vitais e perdendo, assim, a oportunidade de uma reflexão mais aprofundada sobre variantes conceituais. Embora certas contradições tenham relevância e devam ser examinadas criticamente, ressalta-se que há a crítica embasada e há o juízo do senso comum. Observar o complexo sistema de arte atual em seu dinâmico curso global a partir de um campo ampliado de poder e tensão é uma tarefa exaustiva. Em vida, Hélio não teve tempo, nem interesse e muito menos desejaria hoje participar das feiras de arte internacionais, do mercado bilionário em expansão, da diversificada politicagem de grandes galerias, e das “tribos” do mundo da arte. Nesse sentido,

não se trata, no entanto, de associar esse fenômeno ao esgotamento das narrativas históricas ocidentais, mas de evidenciar a intrínseca relação entre contingências sociais e capacidade que a prática artística tem de se reformular no devir desses contextos.¹²

Uma clivagem de todos os tipos amparada por ideologias anacrônicas tem contribuído para a disseminação de premissas titubeantes sobre arte de mercado, arte institucional e outras classificações. Comumente, confunde-se a noção de mercado com o aspecto específico da especulação de obras e mercado e instituição-estado são contrapostas como forças antagônicas. Nota-se, entretanto, que numa economia globalizada, mercado, instituição e estado são organismos interligados. Esquece-se que mercado é um sistema rizomático, complexo, entranhado na tessitura social de democracias capitalistas e sistemas de governo comunistas. É, ainda, objeto de

¹¹ RIVERA, Tania. *Hélio Oiticica e a Arquitetura do Sujeito*. Rio de Janeiro: Editora UFF, 2012, p. 81.

¹² VINHOSA, Luciano. *Horizontes da arte: práticas artísticas em devir*. Luciano Vinhosa (org.). Rio de Janeiro: NAU Editora, 2010, p. 186.

complexos estudos, como o conceito de “reificação”¹³ apresentado por Marx no primeiro capítulo de *O Capital* e, mais tarde, revisitado pelos situacionistas em ações radicais e em obras influentes, como *A sociedade do espetáculo* (Guy Debord) e *A arte de viver para as novas gerações* (Raul Vanneiggen) Nesse contexto, confundir preço com valor trata-se de erro capital. O mercado de arte lida com valores, área onde reside sua estratégia mais perversa de exclusão e domínio. Para Hélio, mercado era uma necessidade artística de segunda ordem. O que estava em jogo era tão somente a linguagem. Tratava-se, sobretudo, de uma posição ética de atitude cotidiana radical e de sentido político definido. Em seu texto “Programa ambiental”, de 1966, ele esclarece:

Surge aí uma necessidade ética de outra ordem de manifestação, que inclui também dentro da ambiental, já que seus meios se realizam através da palavra, escrita ou falada (...) uma posição ética (assim como uma política) que se resume em manifestações do comportamento individual. Antes de mais nada devo logo esclarecer que tal posição só poderá ser aqui uma posição totalmente anárquica, tal o grau de liberdade implícito nela.¹⁴

No entanto, uma esnobe elite romântica se agrega a ideologias de esquerda mal formuladas para vaticinar que o artista não deve contaminar “a pureza de sua linguagem” com assuntos mundanos de dinheiro e, desse modo, em uma estratégia ambígua, passa a determinar, a partir de uma ética de interesses particulares, o que é público e o que é privado, o que é ético e o que não é. O artista não precisar vender obras de arte para sobreviver pode ser um aspecto de liberdade em relação a necessidades imediatas, mas, certamente, não deve ser hierarquia ou item que afira potência à linguagem proposta na obra.

mas não há dúvida de que o relacionamento com o mercado (representante do “real” para assuntos de arte) é, em última instância, politizador. Revela a verdade da posição do artista na sociedade – a contradição entre o tempo e a qualidade do seu produto enquanto trabalho cultural e o circuito comercial em que é inserido o resultado desse trabalho.¹⁵

Rotular e alijar sempre foram estratagemas predominantes das falas do poder, diante de uma linguagem inovadora que provoque estranhamento aos critérios discursivos das artes. Oiticica viveu e morreu levando uma vida financeira frugal e foi aguerrido à especulação de seu trabalho, mesmo quando sua obra já possuía valor de mercado. Nada tinha contra a venda de seus trabalhos ou a apresentação em instituições expositivas.¹⁶ Em sua extensa escritura epistolar a partir de Nova York, há várias menções de possíveis negociações com colecionadores e galeristas: Luis Buarque de Holanda, Ralph Camargo, Jean Bogichi, Gilberto Chateaubriand, entre outros. E, em 1978, logo

13 Em alemão: *Verdinglichung* – “transformar uma ideia em coisa” ou uma “objetificação”. Em Marx, “reificação” é a “coisificação” das relações sociais - a transformação da condição humana e do trabalho em coisa.

14 OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Luciano Figueiredo (org.). Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986, p. 78.

15 BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo*. São Paulo: Cosac Naify, 1999, p. 63.

16 Em carta à Lygia Clark, Hélio Oiticica menciona Paul Newman, colecionador de arte norte americano: “O Paul Newman está interessado em comprar algumas peças que estão no Rio”. CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. *Lygia Clark – Hélio Oiticica. Cartas 1964-1974*. Luciano Figueiredo (org.). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998, p.203.

após sua volta ao Brasil, em entrevista ao *Jornal do Brasil*, se declarou de forma contundente e sarcástica sobre essa questão mercadológica: “Bem, hoje é diferente, porque vendo tudo, até a roupa do corpo. Quando dei esta declaração não estava dizendo que não queria vender ou fazer dinheiro. É que só faço aquilo que quero, ou compram isso ou não compram”¹⁷. No entanto, é notório que tenha sido crítico mordaz das forças dominantes que manipulam o sistema de arte. Para ele, era uma atividade especializada contrária aos campos de invenção e que serviam preferencialmente ao mundo mercantil em seu esquema maior de valores excludentes e diluição do mundo-invenção:

Por mais paradoxal que possa para alguns parecer, a obra de Hélio Oiticica hoje assídua nos museus do Brasil e do mundo, adquiriu status como expressão seminal para a arte do século XX. Mais e mais estuda-se sua obra atribuindo-lhe lugar que não pleiteou (...) custou-lhe caro manter-se fiel aos seus ideais e afirmar-se na contracorrente de um ambiente hostil e conservador – sua rebeldia artística seria pejorativamente rotulada de marginal através de fabricada mistificação gerada por um mundo oficial refratário a suas idéias sobre arte (...) a leitura de seus textos sem a vivência das obras produz conhecimentos periféricos e insuficientes. (...) Não percebem como soube ampliar à vida mesmo, a força dos conceitos contidos em suas invenções: da participação do espectador na obra de arte, das proposições para manifestações coletivas, etc.¹⁸

Para quem *A pureza é um mito*¹⁹, Oiticica ocupou-se da transmutação de valores em sua trajetória, sobretudo, aqueles de caráter libertário. Trabalho árduo e sem fim e que, no seu caso, tinha como único instrumental de operação, o próprio “exercício experimental de liberdade” como definira seu amigo e crítico, Mario Pedrosa²⁰. Abordar os critérios discursivos das artes é sempre complexo uma vez que as questões do fenômeno da linguagem podem ser enfrentadas, mas não resolvidas. E, no lastro impiedoso do tempo, crítica e teoria, assim como obras de arte, também se tornam datadas. Oiticica sempre se preocupou em deixar um legado teórico produzido por ele próprio e que, em grande parte, o tem protegido de classificações inócuas e decalques de categorias. Dessa forma, seus registros textuais podem ser confrontados a partir de sua própria obra, com o que se produz por outrem em escritura diversa. Ele sempre foi crítico à crítica, valorando, porém, sua função contextual:

Quem relata e quem critica ou é artista ou nada é; é inadmissível essa merda de crítico numa posição de espectador: volta tudo ao antigo e não há quem possa; (...) Crítico ou é da posição de artista ou não é. Como já dizia o Nietzsche há cem anos: como pode uma coisa maior ser reduzida a uma menor.²¹

17 OITICICA, Hélio. Entrevistado por Creuza Maria para o *Jornal do Brasil*, 1978. *Encontros / Hélio Oiticica* Cesar Oiticica Filho, Sergio Cohn, Ingrid Vieira (orgs.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial, 2009, p.172.

18 FIGUEIREDO, Luciano. *Hélio Oiticica: Obra e Estratégia*. Rio de Janeiro: Catálogo, Museu de Arte Moderna, 2002, p. 21.

19 Nome dado pelo artista ao *Penetrável PN2*, 1966.

20 Famosa frase de Mário Pedrosa. Essa frase foi citada por Hélio em seu texto “A trama da terra que treme (o sentido da vanguarda do grupo baiano)”. *Correio da Manhã*, 1968. *O Museu é o Mundo*, 2011, p.121.

21 CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. *Lygia Clark – Hélio Oiticica. Cartas 1964-1974*, p. 227 e 229.

O campo das artes plásticas está cada vez mais mediado pela ação verbal. O conceito - articulado em sintaxe e força motriz da linguagem - é a ordem dominante dos enunciados. Por isso, quando operado em prática tendenciosa, banaliza-se em explicações inúteis, quando não é elemento essencial ao *logos* do trabalho. Em decorrência disso, nota-se o aspecto imensurável de uma sublitteratura crítica de potência pífia produzida em artigos e ensaios norteados por modismos ou emulados de realidades alheias, refratado por tendências globais em busca de uma explicação nominativa a serviço de instituições ou de uma instância mercantil. Não é à toa que Hélio não se considerava um artista plástico e sim um “declanchador de estados de invenção”²². Uma vez que o ato criativo por si é uma experiência subjetiva, a tentativa de dizer o indizível no campo das artes plásticas, frequentemente impõe ao corpo textual a tensão de legitimar poéticas titubeantes com explicações de amparo ao inócuo: “é inútil dizermos o que vemos; o que vemos nunca reside naquilo que dizemos”²³. Contudo, é inegável a potência das palavras no campo da linguagem verbal que produz um alargamento dos quadros de conhecimento e a possibilidade de outros campos semânticos, mesmo em direção oposta aos grandes modelos hermenêuticos de estética do século XX.

Até a Segunda Guerra Mundial, observávamos o céu constelar das artes com telescópios-dispositivos de refração, filtrando informações em sentido lenticular. Hoje, concebemos essa leitura com sofisticados dispositivos de reflexão, através de um complexo instrumental de espelhos, operado em caráter especular. A força cardinal de análise crítica-filosófica das artes está em refletir e não em refratar. É salutar, no entanto, ser crítico em relação ao fenômeno de nomeação no campo das artes e buscar o que é subliminar em contexto específico, como um exercício interdisciplinar de linguagem. De *site specific, non-place a wrong place*, nomeação não é só território da linguagem poética e filosófica. É também fala de poder e inoculação de modismos que determinam critérios discursivos, inclusive hegemonia de produção e valores de mercado. Geralmente, a nomeação é uma renomeação do que já existe: ou seja, não basta ter a chancela de novos rótulos produzidos pelo próprio sistema da arte.

Da geovanguarda à arte comunitária, a estratégia de inserção e legitimação em circuitos culturais parece mais atalhos do que rigor no trabalho. Certamente, é necessário muito mais que uma ou outra ação politicamente correta do sistema das artes para reparar, por exemplo, desigualdades sociais e transformar a vida de minorias injustiçadas. Esse processo de transformação é complexo, demanda entrega, trabalho, vivência e tempo que o artista normalmente não tem ou do qual não quer dispor. Recorrentemente, simular pela ação verbal condições inexistentes no trabalho tem sido uma prática comum entre artistas. Porém, refletir sobre práticas artísticas de um passado recente é forma de conhecimento que pode nos blindar criticamente de simulações e conceitos de segunda ordem. Nesse sentido, o crítico Guy Brett observou sobre Hélio que

22 OITICICA apud SCIGLIANO. Entrevista com Ivan Cardoso. *Fios Soltos; a arte de Hélio Oiticica*, p. 199.

23 FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979, p. 62.

os eventos artísticos que ele organizava, seguiam uma espécie de coletivismo não-repressivo baseado na anarquia, um método bem diferente de tendências mais recentes no mundo da arte como em outras partes, mais direcionado ao profissionalismo, às demarcações e classificações burocráticas, à eficiência e à competitividade gerencial que seria demasiado fácil identificá-la com uma época igualmente passada e mítica: os anos sessenta. O resultado seria apenas uma neutralizante nostalgia do saudosismo ou do ridículo²⁴

De um modo geral, artistas e segmentos do mundo da arte criticam o sistema vigente, mas desejam o reconhecimento e a prosperidade oriundos desse mesmo sistema. Nota-se que, se a terminologia de análise não tem pertencimento a uma dada produção em linguagem, no mínimo, não deve ser imposição de categoria. Sabe-se, entretanto, que a nomeação que também rotula é um dos dispositivos favoritos da fala dominante para desarticular o que potencialmente produz estranhamento e coloca em questão seu estatuto de domínio. Por mais de duas décadas, Hélio Oiticica produziu complexos solecismos que geraram uma semântica mais poderosa e disseminadora de sentidos do que a gramática normativa da arte brasileira desejava escrever com sua sintaxe pequeno-burguesa de manutenção colonizada. Paradoxalmente, sua obra é considerada hoje um dos baluartes conceituais da arte brasileira e há sólidos fundamentos intelectuais para que seja percebida como tal. Todavia, HO foi crítico, mas também estratégico de sua obra ser categorizada como conceitual. Em 1971, já em Nova York, publicou um texto no jornal *A Última Hora*, na coluna “Geléia Geral” do amigo Torquato Neto, com o título: “Exposição? Eu Não!” O excerto abaixo explicita sua cáustica visão do contexto nefasto de então:

o que propus que fosse feito em São Paulo, diante de um telefonema recebido foi o seguinte: produzir uma experiência na rua, em São Paulo (Praça da República): os planos para esta experiência já estão prontos e serão publicados em New York, em breve: não são planos para ficar em papel (não sou “artista conceitual” e nunca o fui): minhas experiências têm mais a ver hoje com circo do que com promotores de arte; não estou afim de agradar burguesias interessadas em arte; são uns chatos, além das qualidades reacionárias; portanto, basta; essas experiências mencionadas acima, foram sempre assumidas por mim, como autênticas experiências (manifestações ambientais, sensoriais, participação pública, etc.), não como “experiências a mais”, o que parece ser a preocupação da maioria de artistas aí, aqui, alhures, e com os quais nada quero ter a ver.²⁵

Em síntese, para ele a questão maior não era uma prática inócua ou atribuição de novos significantes a velhos significados, mas de uma nomeação pulsante, conceitual, conjugada à transmutação contextual do binômio experiência-vida e do exercício crítico de si mesmo. A transformação do propositor e a alquimia de participação do espectador já haviam sido preconizadas em seu texto de 1967, “O aparecimento do supra-sensorial na arte brasileira”:

24 BRETT, Guy. “O exercício experimental da liberdade”. *Hélio Oiticica – catálogo*, p. 223.

25 OITICICA, Hélio. *Hélio Oiticica: Obra e Estratégia*, p. 19.

A busca do supra-sensorial é a tentativa de criar, por proposições cada vez mais abertas, exercícios criativos, prescindindo mesmo do objeto tal como ficou categorizado (...) 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.²⁶

Como declarou aos 29 anos, Hélio era um anarquista de corpo e alma²⁷. Porém,

O engajamento político de Hélio era anarquista, não-partidário, era um desenvolvimento pessoal de escolhas, uma aversão por palavras de ordem, desconfiança com organizações de esquerda e partidos comunistas; desconfiança e anarquismos transmitidos pelo código genético e herdados do avô anarquista, mentor do *Grupo Ação Direta*, e autor do livro *O anarquismo ao alcance de todos*.²⁸

Para Oiticica, o ativismo de tradição construtivista a partir do período neoconcreto foi da ordem do desvio, do tipo que causa estranhamento e não alimenta a clivagem arte-vida ou sujeito-objeto. Hélio esgarçou seu comportamento para novos horizontes, valorizando a alteridade e se distanciando criticamente do comportamento burguês repressor mas nunca foi panfletário - seu ativismo deu-se por contato direto. Ativismo esse que implode de dentro para fora espalhando estilhaços de incertezas e crises em seu entorno, começando pela consciência de sua própria impermanência diante do inexorável tempo e que se rebela contra os estatutos normativos impostos; ativismo, também, de ordem anarquista para o qual as verdadeiras transformações começam a partir do próprio ser e para o qual todo verbo é ação direta ou "ereção direta", como sugeriu seu amigo Wally. "Hélio é neto de anarquista"²⁹. Todavia, é importante ressaltar que não há aqui nenhuma relação atávica de segunda ordem com as ideias de seu avô. A fala diagonal e especular de Mario Pedrosa em 1965 era real no pretérito e premonitória para o devir das experiências do artista. Quando operamos um possível cruzamento de relatos de práticas e visões, observa-se que o anarquismo oiticiquiano nunca foi partidário, mas filosófico à transmutação revolucionária endógena de valores, dentro de um dado contexto sociopolítico num Brasil altamente repressor. Assim, "nenhum valor tem as coisas, no mundo, sem que, antes, alguém as apresente e represente. (...) Gira o mundo em torno dos inventores"³⁰. Hélio se aprofundou nas três principais correntes hermenêuticas do século XX - Marx, Freud e Nietzsche – que, embora distintas em suas interpretações do mundo, às vezes se tornam complementares. Foi, no entanto, sob o signo dos sentidos que Hélio incorporou a ideia de só acreditar num Deus que saiba dançar³¹ e conjugou o conceito

26 OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*, p. 104.

27 OITICICA, Hélio, Entrevistado por Mariza Alvarez Lima para a revista "A Cigarra", 1966. *Encontros / Hélio Oiticica*. p. 41.

28 SALOMÃO, Wally. *Hélio Oiticica: Qual é o Parangolé? E Outros Escritos*, p. 21.

29 PEDROSA, Mário. *Aspiro ao Grande Labirinto*. 1986, p. 13.

30 NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falou Zaratustra*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1981, p.67.

31 NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falou Zaratustra*, p. 92.

proposto por Nietzsche de “transvaloração”. Desse modo, o artista operou os sentidos da vida-linguagem, observando a si mesmo e manipulando símbolos do cotidiano em pulsão de significantes. No entanto, o artista tinha uma aguda consciência da potência política de sua obra, mas com ressalvas a partidarismos e sectarismos que tentam de forma permanente criar polos hegemônicos de poder:

A meu ver, a arte sempre tem um caráter político, principalmente quando é uma coisa altamente experimental, que propõe mudar. Uma proposta de mudança das coisas sempre tem um caráter político. (...) Eu acho que no Brasil, os sectarismos são paupérrimos e é importantíssimo evitar isso...(...) Mensagem no sentido panfletário, não tem eficácia; tem apenas uma eficácia populista muito limitada. Essas coisas panfletárias, populistas, na maior parte das vezes, não são revolucionárias, são mais reformistas.³²

A tão decantada passagem da obra de Oiticica do plano para o espaço coloca essencialmente a questão da participação do espectador. Em 1959, quando o artista começava a construir seus primeiros *Bilaterais* e *Relevos Espaciais*, tornava-se evidente que uma nova ordem de pesquisa se iniciava e, com ela, outros procedimentos. Os *Relevos Espaciais* foram pensados como não-objetos neoconcretos a partir de uma releitura dos contra-relevos de Tatlin e da experiência suprematista de Malevitch; já nos *Núcleos*, de 1960, o corpo do espectador era “convidado” a andar entre placas soltas no espaço, suspensas apenas por fios de nylon, tendo o seu movimento de caminhar banhado por cores quentes: amarelo, laranja, vermelho. Nessa direção, a inevitabilidade da participação se tornaria elemento constitutivo das futuras proposições do artista: “do conceito de arte ambiental ao suprasensorial, Hélio desdobra sua obra em uma série de experiências inaugurais que trabalham com a inclusão do espectador em um meio criado pelo artista.”³³ Para HO, a participação nunca foi condição obrigatória de interação com o trabalho apresentado espacialmente à medida que, alhures e algures, obras em espaços expositivos impõem essa condição de relação: ou seja, se não há interação, não há a apreensão do trabalho. A essencialidade do espaço, cor, tempo e estrutura no corpo da obra de Oiticica passaram a ser elementos constantes, enfatizados pelo artista e refletidos pela crítica. Entretanto, o caráter participativo em suas obras se tornou cada vez mais vital. Em 1961, antes de construir seu primeiro *Penetrável (PNI)*, homenagem ao amigo e crítico Mário Pedrosa, ele realizou o *Projeto Cães de Caça*, uma grande maquete que continha cinco penetráveis arquitetados pelo artista, o poema enterrado de Ferreira Gular e o Teatro Integral de Reinaldo Jardim. A maquete, na forma de um grande labirinto, contava com o espaço para três saídas. Nesse sentido, seu trabalho já apontava para um novo campo de pesquisa de participação pública que o artista experimentaria até o fim de sua vida.

32 OITICICA, Hélio. Entrevistado por Heloisa Buarque de Holanda e Carlos Alberto Pereira. *Encontros / Hélio Oiticica*. p. 250 e 255.

33 MACIEL, Kátia. “O cinema tem que virar instrumento”. *Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica*, p. 171.

Parto, nos penetráveis, da cor no espaço e no tempo, e foi esse caráter que regeu a gênese formal e vivencial do projeto. Nos primeiros penetráveis o caráter de labirinto aparece claro: a cor se desenvolve numa estrutura polimorfa de placas que se sucedem no espaço e no tempo formando labirintos. Já nos posteriores, o caráter móvel é que dá sentido labiríntico do penetrável: são as placas rodantes. Aqui o labirinto como labirinto mesmo já não aparece; é apenas virtual. A meu ver é um passo adiante em relação aos primeiros e abre inclusive novas possibilidades não-exploradas, para desenvolvimentos futuros nesse campo. (...) Num sentido mais alto, são obras simbólicas derivadas de diversos campos de expressão, que se conjugam aqui numa outra ordem, nova e sublime.³⁴

As práticas artísticas nem sempre transitam de forma linear como o discurso dominante gostaria que a linha do tempo da história da arte se movesse. Entretanto, são justamente essas rupturas e fendas que produzem novas linguagens, desarticulando a ordem sintática e gerando nova semântica.

A compreensão da história da arte como imagem da própria cultura, torna-se evidente tão logo esteja em jogo o consenso e o dissenso. Houve um tempo em que o dissenso partia da vanguarda artística que atacava a cultura e, com isso, assustava a burguesia cultivada. Desse ataque aos quadros originou-se a modernidade. Hoje o dissenso surge muito mais do próprio público da arte, que exige do artista o reconhecimento das reivindicações dos diversos grupos e espera dos historiadores que reescrevam a história.³⁵

Com efeito, é fundamental que exista uma relativização ao observarmos práticas artísticas precursoras de dissenso dos anos 1960 sob a ótica do consenso atual. Das ações criadas pelo grupo japonês *Gutai* às situações inventadas pelo grupo *Fluxus*, à deriva, como os *situacionistas*, ou não, causavam estranhamento porque eram feridas em carne viva abertas no corpo da linguagem em contexto sociopolítico de então. Hoje, encampados pelo mercantilismo tentacular, tornam-se paradigmas que norteiam praticamente o curso das artes. Dessa forma, destruímos alicerces culturais para que haja espaço para a construção de outros. Nesse mundo de ruínas e dialéticas permanentes, paradigmas como o da autonomia das artes e a tão mitificada liberdade do artista se tornam paradoxos e desmancham-se no ar, criando campos de respiração para novos mergulhos reflexivos e perplexidade. Em seu texto “A perplexidade do autor diante da beleza do mundo”, Luiz Sergio de Oliveira observa:

No mundo ocidental, entre 1945 e 1989, o mito de liberdade do artista e da autonomia da arte foram explorados pelas ideologias liberais em oposição à produção do universo soviético, no qual a arte era mantida sob estreita orientação da burocracia de estado. (...) No entanto, nesse mundo pós-muro de Berlim, cada vez mais e mais artistas, em especial aqueles que privilegiam a articulação com a esfera pública, têm

34 OITICICA, Hélio. Hélio Oiticica: obra e estratégia, p. 31.

35 BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.95.

procurado produzir suas obras e projetos com/em contextos específicos (...) esses artistas estão se afastando inexoravelmente de qualquer perspectiva de uma pretensa autonomia da arte, uma vez que qualquer noção de autonomia se esvanece diante de um processo de contextualização.³⁶

À medida que as experiências de participação coletiva se intensificaram na obra de Oiticica, a linguagem que as articulava tornava-se cada vez mais hibridada. A partir de 1964, HO produziu *Bólides* com diferentes materiais e as primeiras “Anotações sobre Parangolé”, conceito e trabalho que teriam contundentes desdobramentos nos anos seguintes, a partir de uma posição ética como uma fala interdita em seu “Programa Ambiental”:

Já afirmei e torno a lembrar aqui: o meu programa ambiental a que chamo de maneira geral *Parangolé* não pretende estabelecer uma “nova moral” ou coisa semelhante, mas “derrubar todas as morais”, pois que estas tendem a um conformismo estagnante.³⁷

Vários desses *Parangolés* e *Bólides* são marcados pelo signo verbal, sugerindo uma revolta de caráter poético escritos no corpo das obras. Porém, o gesto adâmico de nomear suas obras como dardos verbais lançados ao espectador não afirma nem recria o mito do artista ungido: aquele que cria a partir de um nada instaurado. Ao contrário, seus slogans poéticos contaminam e promovem a política da liberdade, operando uma feitiçaria invocatória em quem participa desse ritual: *MERGULHO DO CORPO* (Bólido Caixa 22 / 1966-67); *SEU SILÊNCIO HERÓICO* (Bólido Caixa 18 - Homenagem a Cara de Cavalo / 1965-66); *ESTAMOS FAMINTOS* (Parangolé Capa 16/1968); *INCORPORO A REVOLTA* (Parangolé Capa 11 / 1967); *DA ADVERSIDADE VIVEMOS* (Parangolé Capa 12 / 1967); *ESTOU POSSUÍDO* (Parangolé Capa 13 / 1967). O termo *Parangolé* nasceu de um vislumbre verbal no cotidiano do artista:

Isso eu descobri na rua, essa palavra mágica. Porque eu trabalhava no Museu Nacional da Quinta, com meu pai, fazendo bibliografia. Um dia eu estava indo de ônibus e na praça da Bandeira havia um mendigo que fez assim uma espécie de coisa mais linda do mundo: uma espécie de construção. No dia seguinte já havia desaparecido. Eram quatro postes, estacas de madeira de uns dois metros de altura, que ele fez como se fosse vértices de retângulo no chão. Era um terreno baldio, com um matinho e tinha essa clareira que o cara estacou e botou as paredes feitas de fio de barbante de cima a baixo. Bem feiíssimo. E havia um pedaço de aniagem pregado num desses barbantes, que dizia: ‘aqui é...’ e a única coisa que eu entendi, que estava escrito era a palavra parangolé. Aí eu disse: ‘É essa a palavra.’³⁸

36 OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. “A perplexidade do autor diante da beleza do mundo”. OLIVEIRA, Luiz Sérgio de; D’ANGELO, Martha. (orgs.) *Walter Benjamin: arte e experiência*. Rio de Janeiro: Editora da UFF, NAU Editora, 2010, p. 314.

37 OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*, p.81.

38 OITICICA, Hélio. *Hélio Oiticica: a pintura depois do quadro*. Luciano Figueiredo (org.). Rio de Janeiro: UBS Pactual, 2008, p. 264 e 265.



Figura 4_ *Parangolé P15 Capa 11*– “Incorporo a Revolta”. (1967). APHO 1980.sd-p4

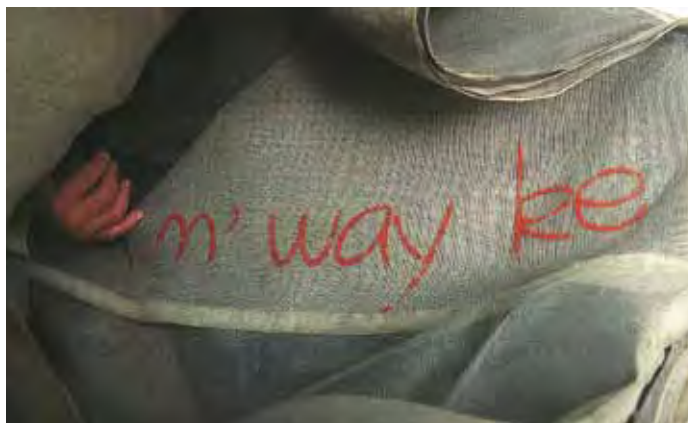
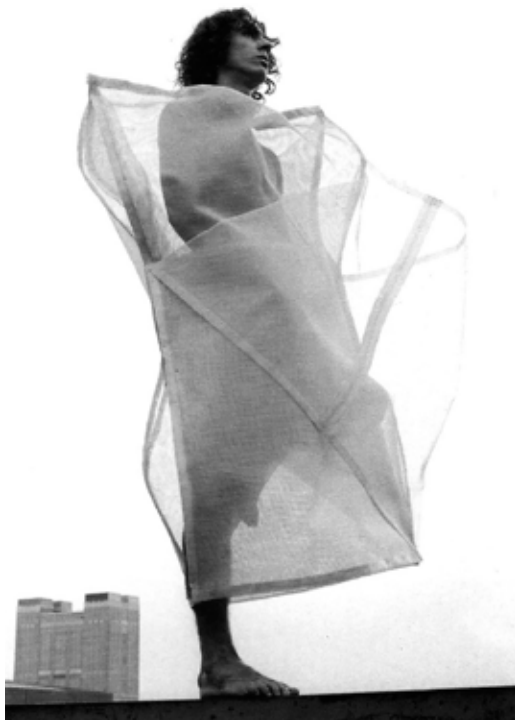
Hélio contou essa história outras vezes como exemplo de um achado poético extraordinário, o que de fato é. Ressalta-se, no entanto, que *Parangolé*, não tem nada a ver com a *Arte Povera* do crítico italiano Germano Celant. Em entrevista concedida em 1977 à crítica e curadora Aracy Amaral em Nova York, o artista não só repetiu esse relato, como adicionou algo surpreendente. Contou que quando seu grande amigo Renaud da zona do Mangue³⁹ foi solto depois de 8 anos de uma prisão injusta, ele deu uma grande festa na casa de sua família no alto Jardim Botânico para comemorar sua liberdade fugaz, pois logo depois Renaud seria assassinado. Seus amigos da Mangueira e da zona do Mangue foram convidados e um deles chamava-se “Parangolé” - segundo Hélio era o maior traficante do Mangue. Coincidência no mundo de HO dos anos 1960⁴⁰. Um dos *Parangolé* (capa) mais enigmático e plástico que Hélio confeccionou é o P30 Capa 23 *m`way ke* (1965-1972) em homenagem ao poeta Haroldo de Campos. A Capa foi confeccionada por Hélio em 1972 em Nova York com uma tela de nylon de trama muito fina, mas com várias camadas possibilitando diferentes dobraduras e movimentos corpóreos para quem a usa (Luis Fernando Guimarães).⁴¹ As dobraduras da capa se materializam dialogando com James Joyce e: “canalizando a multiplicidade polifônica através do tecido verbal do *Finnegans wake*”.⁴²

39 Renaud era filho de Zezé e Oto, irmão de Rose e Tineca. Amigos de HO da zona do Mangue. Hélio os considerava como família. Renaud (Renô) seria homenageado na *Cosmococa CC9-Cocaoculta Rêno Gone*. Proposta a Carlos Vergara. Projeto ainda não realizado.

40 OITICICA, Hélio. Entrevistado por Aracy Amaral em Nova York, 1977. *Encontros / Hélio Oiticica*, 160 e 161.

41 Amigo de Hélio Oiticica. Os registros fotográficos mais conhecidos desse *Parangolé* foram realizados por Hélio em Nova York com Luis Fernando Guimarães vestindo o P30 capa 23-*m`way ke*.

42 CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia Das Letras, 2011, p.131.



Figuras 5 e 6_ Luiz Fernando Guimarães veste *Parangolé P30 Capa 23* “m’way ke” (1965-1972) e detalhe do *P30 Capa 23*.

A capa é incolor, porém, entre suas dobraduras, descortina-se a frase escrita em vermelho sangue *m’way ke* um jogo verbivocovisual do artista a partir de: “construções joycianas e ideogrâmicas de *my way my wake*”⁴³. Nessa época, os procedimentos interdisciplinares do artista passavam a dialogar cada vez mais com suas propostas de participação coletiva, tornando-se consequências diretas de sua pesquisa e vivência ético-estéticas e não algo simplesmente plasmado a partir de tendências disseminadas por um discurso global das artes. Hélio conhecia as ações do grupo Fluxus e os *happenings* nova-iorquinos de Allan Kaprow, embora nunca tivesse utilizado esse vocábulo como definição conceitual para o que fazia. Preferiu, enfaticamente, utilizar o termo “manifestação ambiental” como desígnio de suas experiências coletivas. O que estava em jogo era a construção de uma poética, a partir de um trabalho em andamento (*program in progress*) que estaria sempre incompleto pela essência da proposição, pela estratégia do artista e pela própria condição humana de transitoriedade. Desse modo, os suportes tradicionalmente elencados pelas artes foram substituídos ou relegados à condição objetiva de suporte. Na obra de HO a importância do cotidiano e de seus elementos mundanos é amalgamada ao ato criativo que elabora proposições na qual, a razão do significado de objetos e dejetos é deslocada pela razão ritualística de uma matéria diversa e significativa:

43 FIGUEIREDO, Luciano. *Hélio Oiticica: Obra e Estratégia*, p. 49.

Um ato criador buscaria preencher a vacância instalada pela perda do objeto primordial que faz de cada um de nós um sujeito desejante. Mas este objeto jamais poderá ser recuperado, e tudo que for colocado em seu lugar poderá apenas substituí-lo parcialmente. Qualquer objeto pode, portanto, ser potencialmente usado para conformar este nada.⁴⁴

Durante a mostra coletiva “Opinião 65” realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM, um ano após o golpe militar de 1964, Hélio e seus amigos passistas da Mangueira foram proibidos pelo “museu” de realizar a primeira apresentação pública do *Parangolé* : situação-reflexo de uma sociedade conservadora desejosa de criar um protocolo social de balneário para o público de arte se comportar no espaço do “museu moderno”. Em um país dissimuladamente classista e racista como o Brasil, a ação proposta por Oiticica para uma ação coletiva com as capas *Parangolé* no MAM não era somente uma ruptura estética, mas também um desafio ético, colocando em questão preconceitos sociais evidentes de uma classe e de uma fala do poder dominante da época. Na proibição, o tiro saiu pela culatra. Hélio protestou publicamente e, junto com seus amigos, foram aplaudidos. Jornalistas, artistas e público se juntaram numa manifestação de alegria e protesto nos jardins do museu.

Contudo, hoje, temos nomeações específicas para ações como essa., entre elas o coletivismo que classifica e encampa manifestações das mais diversas linguagens das artes, desde *hackers* operando em rede e desestabilizando sistemas do poder capitalista, até hortas urbanas e jardins comunitários. Propostas de participação coletiva são hoje bem-vindas nos museus, privilegiadas em editais e o discurso de inclusão social das artes nunca esteve tão em voga. Hoje, esse aspecto tornou-se um dos itens privilegiados da sociedade do espetáculo. Todavia, na década de 1960 causavam estranhamento e rejeição. A visão predominante das artes no Brasil de então tinha o objeto estético como algo a ser contemplado, tão sagrado como um santo de igreja barroca, embora fosse um país fadado ao moderno.

Em 1967, Hélio inventou a *Tropicália* - com os *Penetráveis* “Imagético” (PN3) e “A Pureza é um Mito” (PN2) - que seria apresentada pela primeira vez na exposição Nova Objetividade Brasileira, realizada no MAM do Rio de Janeiro. Nesse grande ambiente composto de cabines, areia, folhagem, britas e vasos de planta, o artista refletiu a questão da “imagem” em sentido expandido. Inseriu nove poemas escritos a mão por Roberta Camilla Salgado e que foram espalhados pelo ambiente onde o espectador podia transitar e descobrir. Roberta, sua cunhada e amiga relatou que todos os módulos dos penetráveis de *Tropicália* foram levados da casa na Rua Alfredo Duarte no Jardim Botânico e montados no MAM. As plantas do ambiente foram escolhidas por Hélio, Lygia Pape e a própria Roberta. Havia também os fortes cheiros, “o aspecto olfático” de *Tropicália*, das folhas seca de canela, patchouli à pripioca, planta dos igarapés amazônicos que exala um perfume maravilhoso⁴⁵. *Tropicália* nomearia o movimento

44 RIVERA, Tania. Hélio Oiticica. *A criação e o comum*. Rio de Janeiro: Viso – Cadernos de estética aplicada, 2009, p. 3.

45 Em entrevista a mim concedida em 2012.

de linguagem interdisciplinar que ficaria conhecido por Tropicalismo. Em seu texto *Tropicália* de 4 de março de 1968, Hélio definiu os aspectos fundamentais de sua experiência:

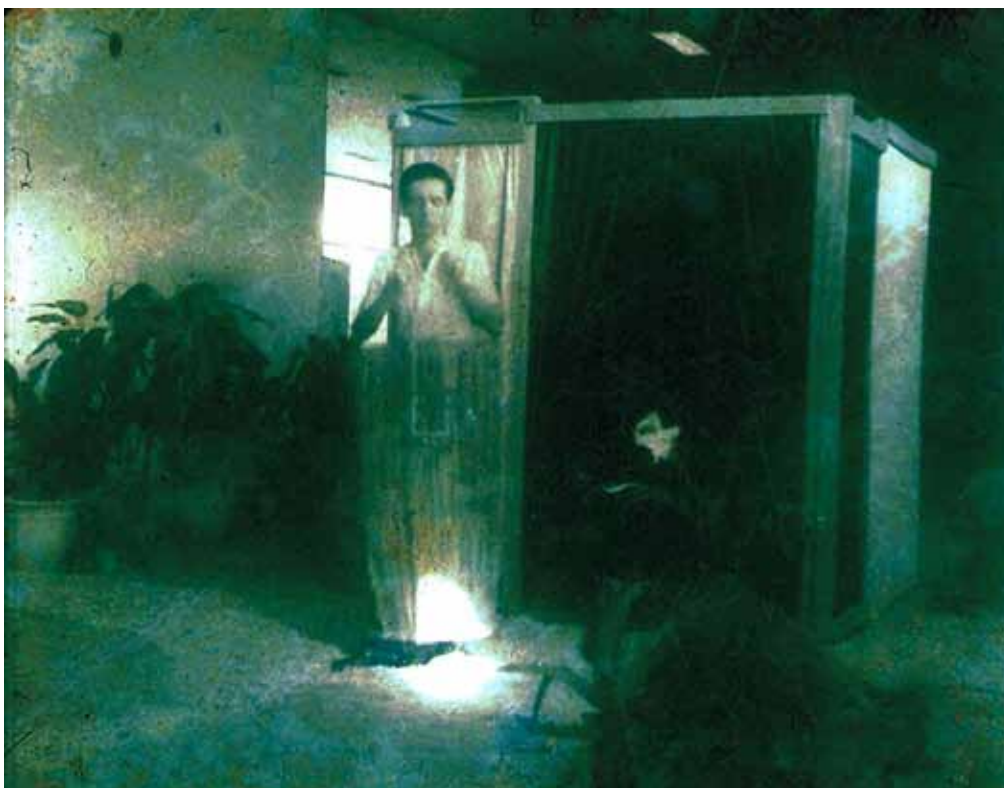


Figura 7_ Hélio Oiticica em Tropicália, MAM Rio, 1967. APHO 2019.67-p2

Tropicália é a primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente - brasileira - ao contexto atual de vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional (...) o *Penetrável* principal que compõe o projeto ambiental foi a minha máxima experiência com as imagens, uma espécie de campo experimental com as imagens. Para isso criei como um cenário tropical com plantas, araras, areia pedrinhas (...) ao entrar o *Penetrável* principal, após passar por diversas experiências tátil-sensoriais, abertas ao participante, que cria aí o seu sentido imagético através delas, chega-se ao final do labirinto escuro, onde um receptor de TV está em permanente funcionamento: é a imagem que devora então o participante, pois é ela mais ativa que o seu criar sensorial (...) na verdade, quis eu com a Tropicália criar o *mito da miscigenação* – somos negros, índios, brancos tudo ao mesmo tempo (...) como se vê, o mito da tropicalidade é muito mais do que araras e bananeiras: é a consciência de um não-condicionamento às estruturas estabelecidas, portanto altamente revolucionário em sua totalidade.⁴⁶

46 OITICICA, Hélio. *Hélio Oiticica – catálogo*, 1997, p.124, 125 e 126. Grifos do autor.



Figura 8_ Tropicália, MAM Rio, 1967. APHO 2083.69-p17

Os desdobramentos de *Tropicália* na cultura brasileira se tornaram notáveis e midiáticos, não só pelo diálogo direto com a tradição do movimento antropofágico da década de 1920, mas por expandir novos horizontes de reflexão e contribuir para evidenciar o trabalho do artista internacionalmente. Em Londres ele inventaria novas vertentes para as suas *manifestações ambientais* e em Nova Iorque seu *programa in progress*. *Tropicália* também embaralhou de vez os postulados da estética da recepção quando o artista propôs a imagem de um receptor de TV devorando o participante, numa espécie de antropofagia cibernética pelo avesso que continua gerando inúmeras interpretações. Nota-se, entretanto, que por mais sofisticado que seja em alguns setores culturais, o Brasil parece ser sempre aquele país de saúvas famintas e gananciosas pelo que o alheio produz de valor, aspecto que o escritor Lima Barreto descreveu com tanta maestria em seu livro *Os Bruzundangas* (1923) e, mais tarde, Mario de Andrade eternizou na frase lapidar de *Macunaíma*: “pouca saúde muita saúva, os males do Brasil são”. O Projeto HO informa que, já nos anos 1990, quando a empresa Danone lançou uma linha de novos sabores de iogurte chamada “TROPICÁLIA”, procedeu uma busca no INPI e descobriu que a palavra *Tropicália* não pertencia à herança do seu inventor, mas sim à multinacional POLYGRAM.⁴⁷ É de se estranhar e indagar, no entanto, como “saúvas ardilosas” conseguiram realizar tal feito, uma vez que o próprio artista Hélio Oiticica já havia registrado no INPI em 27 de março de 1968 as marcas *Tropicália* e *Suprasensorial*.

47 SALOMÃO, Wally. *Hélio Oiticica: Qual é o Parangolé ? E Outros Escritos*, p. 69.

Figura 9_ Registros das marcas *Tropicália* e *Suprasensorial*, 1968.

Ainda em 1967, o artista inventou várias capas *Parangolés* e a “poética brutalista” do Bólido Caixa 22 – *Mergulho do Corpo* (B 47 / Poema caixa 4: uma caixa d’água da marca Eternit, muito utilizada em construções populares, cheia de água e com letras preta de borracha recortada que repousam no fundo e formam a frase “Mergulho do Corpo”. Esse objeto utilitário, apropriado e transmutado se torna “inutilitário” e fascina por sua estranheza e disfunção, uma vez que não serve para mergulhar ou para estocar água e geralmente produz um efeito encantatório em que o observa. Segundo o artista, “a sensação é de olhar para um abismo”. No entanto, Tania Rivera sugere que:

Nessa coisa qualquer – resto de civilização e, contudo, ou por isso mesmo, tão radicalmente humana ! – o corpo é evocado para, em uma vertigem, convidar ao mergulho de tornar-se outra coisa. Convite ao sujeito.⁴⁸

Para finalizar o ano de 1967 com chave de ouro, em razão da fama de artista inventor da *Tropicália*, Hélio foi convidado para ser júri da famosa “Discoteca do Chacrinha” que, entre buzinas e abacaxis lançados à plateia, introduziu o artista ao público e ao júri já presente como: “e agora com vocês o costureiro Hélio Oiticica”. Hélio relatava essa história aos amigos com um misto de ironia e gargalhada:

A maneira como as pessoas se referem a mim é ótima. Alguns me chamavam de pintor, outros de escultor. E, pior ainda, me chamavam de arquiteto. E chegou ao máximo no programa do Chacrinha onde ele me chamou de costureiro. Ninguém acha uma definição. Ah. Ah. Ah!⁴⁹

48 RIVERA, Tania . “A Criação Crítica. Oiticica com Lacan”. Revista Trivium, Ano 2, nº. I, Primeiro semestre 2010, p. 225. Disponível em: <http://www.uva.br/trivium/edicoes/edicao-i-ano-ii/artigos-tematicos/ar-tem1-oiticica-com-lacan.pdf>
49 OITICICA, Hélio. A última entrevista de HO. Entrevistado por Jorge Guinle Filho. *Encontros/Hélio Oiticica*, p. 267. Essa Entrevista foi publicada na revista *Interview* em 1980, logo após o falecimento do artista.

É possível que não encontrar uma definição precisa para nomear um sujeito tão polivalente e interdisciplinar tenha sido bom para o artista. No entanto, nota-se que em território tão individualizado de produção como o das artes plásticas, Hélio Oiticica foi capaz de conjugar um vasto número de parcerias com artistas e homenagear muitos amigos ao longo de sua breve vida. Produziu com Antonio Dias o *Parangolé* - P13 / Capa 9 / *Cuidado com o Tigre* (1966); em homenagem a Lygia Clark, o *Parangolé* – P7 / Capa 4 (1965); com Antonio Manuel, o *Parangolé Nirvana* – P21 / Capa 17 (1968); em homenagem à passista Nininha da Mangueira, *Parangolé* - P23 / Capa 19 *Xoxoba* (1968); para Gilberto Gil, *Parangolé* – P20 / Capa 16- *Gileasa* (1968); e, em homenagem a Mario Pedrosa, *Penetrável* – PN1 (1961).



Figuras 10 e 11_ Hélio Oiticica: carteiras de identidade – Mangueira e Radiobrás. APHO

Em 1968, Hélio deixou seu emprego de telegrafista da Radiobrás e passou a se dedicar integralmente a seus trabalhos. Nesse ano foi fortemente influenciado por *Eros e Civilização* de Herbert Marcuse, livro que lhe fora apresentado por seu amigo Rogério Duarte - organizador de *Apocalipótese*, evento coletivo no Aterro do Flamengo onde Oiticica foi um dos principais colaboradores e contou com a participação de vários artistas, entre eles Ligia Pape, Antonio Manuel e Raimundo Amado. Rogério Duarte criou o termo *Apocalipótese* e apresentou uma ação radical com “cães amestrados”. A manifestação coletiva aconteceu em julho de 1968 e poucos meses depois o AI 5 seria decretado pela ditadura militar. Ainda em 1968, Rogério Duarte e Hélio Oiticica organizaram no MAM o importante debate “Loucura e Cultura”, com a participação de artistas e intelectuais que discutiram ali questões da cultura brasileira frente à ditadura militar⁵⁰. No ano seguinte, Hélio embarcaria num navio para Londres para realizar o grande ambiente *Éden*, sua única exposição retrospectiva em vida,

50 FIGUEIREDO, Luciano. *Hélio Oiticica: Obra e Estratégia*, p. 43.

intitulada por ele de “Whitechapel Experience” que teve grande repercussão midiática. No começo de 1970, ele voltaria ao Brasil. Porém, antes de ir para Nova York e retornar somente em 1978, Oiticica escreveu “Brasil Diarreia”, onde no final do seu texto-manifesto declarava: “No Brasil, portanto, uma posição crítica universal permanente e o experimental são elementos construtivos. Tudo o mais é diluição na diarreia”⁵¹.



Figura 12_ *Bólido Cama 1* (1968). Coleção MAM- RIO. Foto: Vicente de Mello.

51 OITICICA, Hélio. *Museu é o Mundo*, p. 165.

3. Taxonomia como procedimento

*O que viram meus olhos foi simultâneo;
o que transcreverei sucessivo, pois a linguagem o é.*

Jorge Luis Borges – O Aleph

“Taxonomia” é um termo grego que significa, na atualidade, a ciência que classifica os seres vivos. Em sentido expandido pode significar a classificação de tudo que existe e se manifesta no campo da linguagem e do conhecimento. O ato de classificar remonta à história do próprio ser humano em sua contínua dinâmica de aprendizado e tem sido um vasto campo de estudo da epistemologia e da linguística estrutural. Aristóteles foi o primeiro grande cientista-taxonomista a empreender um problemático projeto de classificação de todos os seres vivos a partir de sua distinção entre “seres com sangue” e “seres sem sangue”. Embora seu empenho taxonômico de classificar para melhor conhecer seja inequívoco, o conhecimento disponível à época era limitado. No auge do iluminismo, sistemas classificatórios foram dispositivos cruciais para todos os saberes. Porém, o fundador da taxonomia científica foi Carl Von Linnaeus, “taxonomia de Linnaeus” que elaborou no século XVIII um preciso sistema classificatório com *sistemática e nomenclatura* para a identificação padrão de dos organismos vivos.

A mente humana organiza o conhecimento através de complexos sistemas classificatórios, assim como a bioinformática tem conduzido pesquisas avançadas no ilimitado campo de emulações binárias tendo o apoio de métodos taxonômicos. Com efeito, a pulsão de nomear e classificar parecem estar no cerne da curiosidade humana, não somente na área da ciência, mas também no campo da poética. Em seu livro *Vertigem das Listas*, o semiólogo Humberto Eco aponta a ancestral ação de listar, nomear e classificar como procedimento estético. Da lista inesgotável de criaturas divinas na *Teogonia* de Hesíodo à descrição minuciosa de navios na *Ilíada* de Homero, pulsa o impulso do poeta em listar sua matéria catalogada:

O infinito da estética é um sentimento que resulta da finita e perfeita completeza da coisa que se admira, (...) Há um momento em que Homero deseja transmitir a sensação da imensidão do exército grego (no canto II do poema). E também passar a sensação daquela massa de homens que os troianos aterrorizados veem se enfileirar à beira mar naquele mesmo instante. Primeiro ele tenta uma comparação, mas nenhuma metáfora o socorre e ele pede auxílio às musas (...) E decide, portanto, nomear apenas os capitães e os navios. Parece um atalho, mas esse atalho toma 350 versos de seu poema.⁵²

A taxonomia da matéria poética muitas vezes é tão importante quanto o poema que é elaborado a partir dela. Na *Divina Comédia* de Dante Alighieri, a classificação estrutural se dá

⁵² ECO, Humberto. *A vertigem das listas*. São Paulo: Editora Record, 2010, p.17.

por um extenso número de lugares e personagens encontrados nos três círculos principais visitados pelo narrador. Os números impressionam. O poema épico e teológico de Alighieri tem cem cantos distribuídos em 14.233 versos, divididos em três livros (Inferno, Purgatório, Céu), onde cada um desses estágios é composto por nove círculos, totalizando vinte e sete círculos. Cada livro termina com o terceto em rima utilizando o vocábulo *stelle* (estrela). Por sua vez, *Os Lusíadas*, a narrativa épica de Camões está estruturada em 8.816 versos decassílabos que narram em detalhe as proezas ultramarinhas do herói luso Vasco da Gama. A epopeia camonian faz-se valer de um sistema classificatório de narrativas mitológicas que são adaptadas para descrever a grandeza do povo lusitano.

Em todas as linguagens das artes, sistemas taxonômicos têm sido empregados como matéria prima a ser moldada para a produção de sentidos. O impulso compulsivo em descrever listas minuciosas de coisas, seres e lugares está presente em clássicos da literatura universal, como, por exemplo: a extensa lista de nomes de demônios em *A queda dos Anjos Rebeldes de Milton*; o elenco de substâncias malignas usado pelas bruxas de *Macbeth* de Shakespeare; o imenso acúmulo de objetos insignificantes que povoam a gaveta da cozinha de Leopold Bloom em *Ulisses* de James Joyce; os aromas e fedores da Paris do século dezoito, descritos em *O perfume* de Patrick Süskind; as inúmeras pessoas e lugares nos romances de Proust; a imensa ordem alfabética de bichos e insetos em *Gargantua e Pantagruel* de Rabelais; o *Atlas Mnemosine* de Aby Warburg, projeto inconcluso de uma coleção extraordinária de imagens com pouco ou nenhum texto; as trinta mil páginas da história da nobreza mundial, compiladas e comentadas por Santiago, mordomo da família Moreira Sales, no filme *Santiago* de João Moreira Salles; e a famosa lista indizível de tudo que há no universo, com as todas as coisas e seres vistos simultaneamente por todos os ângulos existentes em *O Aleph* de Borges. Nota-se que esses grandes escritores, em seus exercícios de descrição, jamais se contentaram com o sentido do termo *etcétera*. Se o signo verbal pode operar listagens tão extensas, as artes visuais são capazes de executar incontáveis índices no campo da descrição imagética: todos os seres estranhos que povoam em estrutura triádica na pintura *Jardim das Delícias* de Bosch; a multidão de figuras celestiais que gira em movimento concêntrico na *Assunção da Virgem* de Antonio Corregio; o infinito exército otomano que ataca as muralhas de Constantinopla em *A Tomada de Constantinopla* de Jacopo Palma; a extensa coleção de tipos americanos nos retratos fotográficos de Diane Arbus; todos os objetos de cor vermelha inseridos na instalação *Desvio para o Vermelho* de Cildo Meireles; a excepcional representação em detalhes de *O Martírio dos Dez mil Cristãos* de Albrecht Dürer; as fotos de jornais apropriadas e transformadas em serigrafias da série *Desastres* de Andy Warhol; o monumental inventário como uma tipologia fotográfica de caixas d'água e indústrias desativadas na Alemanha do casal Becher; o colecionismo de coisas diversas, meticulosamente composto nas caixas-objeto de Joseph Cornell; o virtuosismo pictórico das formas humanas em *A batalha de Lepanto*, de Andrea Michieli; o esquema indicativo dos moldes málicos para o *Grande Vidro* de Duchamp; o extraordinário arquivismo de matéria diversa do trabalho do artista Artur Bispo do Rosário; as descrições detalhistas e listadas de George Perec

em seu romance *Vida, Modo de Usar*; ou ainda, as coisas não listadas comumente nas colagens em papelão *Estudos-Listas*, parte de meu próprio trabalho. De uma forma ou outra, consciente ou não, há sempre um esquema taxonômico dizível na produção de arte contemporânea.

Sabe-se que o ato de rotular e descrever objetos em listas foi uma das primeiras práticas taxonômicas de que se tem notícia nas civilizações alfabetizadas, figurando como procedimento mais elementar advindo da influência da escrita nas operações cognitivas. [...] Listas administrativas, funerárias, literárias, religiosas são encontradas em várias culturas antigas, sendo que algumas delas – como as tábuas sumérias, por exemplo – já funcionam como uma espécie de protodicionários ou enciclopédias embrionárias.⁵³

Entretanto, na poética de Oiticica a taxonomia como procedimento se torna vital para que sua linguagem interdisciplinar se manifeste. Roberta Camila Salgado relatou que, quando jovem, Hélio havia sido assistente de pesquisa do pai no Museu Nacional do Rio de Janeiro. O trabalho do entomólogo José Oiticica Filho consistia em pesquisar e classificar as diferentes espécies de insetos acondicionadas no acervo do museu⁵⁴. Além de importante pesquisador no campo da entomologia, contemplado com uma bolsa Guggenheim em 1947, Oiticica Filho foi também um grande artista-fotógrafo na tradição construtivista, formando com Geraldo de Barros, German Lorca, Athos Bulcão, entre outros, um potente núcleo modernista brasileiro de pesquisa visual que utilizava como suporte a fotografia em caráter experimental.

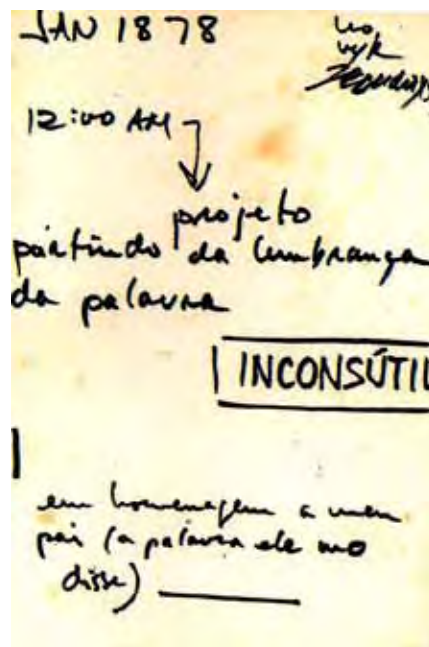


Figura 13_ Hélio Oiticica: *Inconsútil* - Homenagem a meu pai, 1978.⁵⁵

53 MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004, p. 20.

54 Em entrevista a mim concedida em 2001.

55 FIGUEIREDO, Luciano. *Hélio Oiticica: Obra e Estratégia*, p.53.

Seu trabalho se inscreve na fronteira entre ciência e arte e deu-se essencialmente com manipulações e procedimentos fotoquímicos dentro de laboratórios fotográficos, onde suas invenções mais preciosas tomavam corpo. O cientista classifica uma nova espécie a partir de um paradigma de uma morfologia existente, obedecendo assim a uma lógica indiciária. Nesse sentido, o processo de classificação de famílias morfológicas é fundamental para a pesquisa e descoberta de novos organismos vivos. Pai e filho saíam metodicamente de casa muito cedo e eram monasticamente disciplinados em seus fazeres. A função do jovem assistente no museu era executar um inventário de caráter científico, ou seja, produzir, de acordo com as instruções do pai, uma classificação precisa, em sistemática e nomenclatura, a partir desse vasto material morfológico acondicionado no acervo do museu. Hélio Oiticica utilizou por toda sua vida em seus projetos no campo das linguagens o aprendizado e a influência da metodologia científica de seu pai. É notável seu rigoroso sistema classificatório de coisas feitas e de coisas por fazer: fichas soltas, *notebooks*, textos com cópias em carbono, fotografias, filmes, xeroxes, agendas, etc. Observa-se que esse esquema taxonômico tem sido a musculatura estrutural que proporciona a expansão semântica do corpo de sua obra:

É notório que o arquivista minucioso dessa trajetória foi o próprio Oiticica. Com seus inúmeros cadernos, blocos, folhas soltas, gravações, rolos de filme, plantas, projetos e fotos, ele foi um dos principais, se não o principal responsável pela permanência de sua obra.⁵⁶

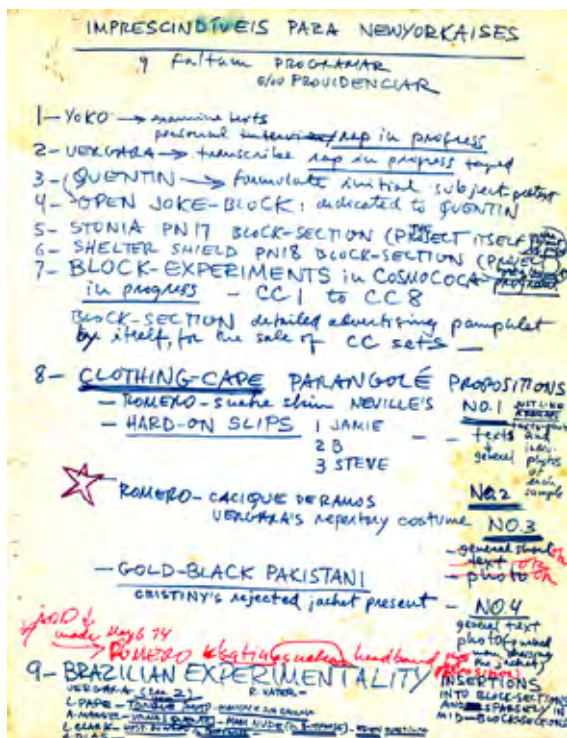


Figura 14 e 15_ Lista de imprescindíveis para Newyorkaises e Lista de Parangolés.

Entretanto, a taxonomia de índices em Oiticica é convulsiva, apresentando-se como um ideograma polimórfico que se transmuta em espasmos aguardando a consulta do artista que valora o seu sentido processual, sem um fim específico. Sua pulsão em registrar ideias e classificar referências é uma marca de sua verve e de afirmação do sujeito: “É necessário varrer de nossa ideia a tradicional diferenciação complementar entre sujeito e objeto, para poder espiar entre eles uma certa vertigem, uma fabulosa e perigosa oscilação”⁵⁷. Com efeito, o sujeito é indissociável desse fluxo de registros permanente que ressalta sua interação com o mundo-objeto que o cerca e conota, em todos os seus atos, as transformações de seus estados de invenção - plenitude inconclusiva de sua pesquisa. Dessa forma, os elementos classificados do mundo de HO se transmutam e podem ser ressignificados em outra coisa no devir, oscilando em sentidos, a partir de sua significação primordial, sem a dicotomia de sujeito e objeto. O “sujeito-HO” opera seu inventário como procedimento interdisciplinar para produzir uma rede de significantes aberta à polissemia. Sendo assim, o arquivismo de Hélio gera híbrido e se torna uma *tabula rasa* sempre incompleta, ou um *programa in progress*, nomeação estratégica designada pelo próprio artista iniciada em Nova York.

Toda análise de uma estrutura, em qualquer área do saber, começa pela classificação de seus elementos separadamente para depois elaborar ou decifrar suas combinações. A linguística define essa ação de selecionar e combinar em dois eixos básicos que se cruzam continuamente: o eixo do paradigma e o eixo do sintagma. Essa operação determinante está presente em todos os discursos como traço constitutivo da linguagem articulada. Se tomarmos as definições esquemáticas de funções da linguagem em Roman Jakobson,⁵⁸ constatamos que Hélio Oiticica utilizou de forma recorrente duas funções jakobsonianas em sua obra: a *função referencial*, que embasa o sistema taxonômico de sua linguagem plástica e a *função poética* que articula jogos de imagens ou proposições em signos elaborados de forma inovadora. Na função poética, apropriações e deslocamentos são meios frequentes para que o código do artista se manifeste e seja transmitido em contiguidade. Desse modo, é possível afirmar que a poética oiticiquiana é mais metonímica do que metafórica, principalmente em Nova York, quando o artista intensifica o seu trabalho com imagens designadas por ele de “Repertório”: “são imagens abertas meramente apresentadas, não diretamente concebidas como ‘representação’ de algo ‘significante’, mas como imagens de repertório poeticamente-dadas”⁵⁹. Assim, o cruzamento desse repertório de fotos, textos, recortes, filmes e imagens apropriadas torna-se paradigma referencial recorrentemente desarticulado e deslocado para formar novos sintagmas que só podem ser compreendidos sob o signo da contiguidade poética do artista. Em uma página solta (página 9) em um de seus *Notebooks*, Hélio copia a mão, com caneta de tinta verde, um trecho do livro *Semiótica e Literatura* de seu amigo Décio Pignatari, da “Coleção Debates”, àquela época recém publicado em São Paulo, pela editora Perspectiva em 1974. O ensaio sobre linguística de Décio Pignatari

57 RIVERA, Tania. *Hélio Oiticica. A criação e o comum*. Viso – Cadernos de estética aplicada, nº 7, jul-dez, 2009.

Disponível em: <http://www.revistaviso.com.br/visArtigo.asp?sArti=50>. Consultado em 08/04/2013.

58 JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Editora Cultrix, 1991, p.129.

59 APHO 0413.71-p3

parece mesmerizar o artista. Nota-se que o texto copiado não deixa de ser uma lista possível e quase infinita de possibilidades de junção de ações contrárias através do contínuo deslocamento de dois eixos que produzem o que nós compreendemos por linguagem:

De modo que a projeção do eixo paradigmático sobre o sintagmático – que caracteriza, na notável visão de Jakobson, a função poética da linguagem implica, consequentemente, na iconização do símbolo, na analogização do digital, na metralização da hipotaxe pela parataxe, na sincronização da diacronia, na simultaneização da linearidade – enfim, na qualitativação da quantidade e na “primeirização” da terceiridade. O percurso oposto vai conduzindo à desdensificação, à descondensação da linguagem – à prosa.⁶⁰

No entanto, as definições classificatórias do linguista Jakobson são científicas e obedecem às leis de um construto teórico em seu desenho linear de finalidade, enquanto as do artista são espasmódicas e sinuosas. Hélio classifica índices por um logos pessoal e pelo prazer do impulso momentâneo, uma vez que o devir da poética será sempre contingente. Embora o artista afirmasse que a sua produção deveria ser sempre exequível, alguns de seus projetos continuam inexecutáveis até hoje por diferentes razões. Há vários exemplos dessa dinâmica de deslocamento apropriativo, mas se tomarmos suas anotações do poema “Inferno em Wall Street” de Sousândrade, observamos que HO utilizou o verso “Agripina é Roma-Manhattan” para dar título a um de seus filmes Super 8. O verso foi extraído da estrofe 129 do poema: “— Agrippina é Roma-Manhattan / Em *rum* e em petróleo a inundar / Herald-o-Nero acesso facho e borracho / Mãe-pátria ensinando a nadar!”⁶¹ Nesse filme inacabado, os personagens fabulados de HO flanam à deriva pelas ruas desertas de Wall Street, contrapondo seus corpos alegóricos à arquitetura do céu e do inferno capitalista instaurado em pleno coração da ilha de Manhattan. Percebe-se que a taxonomia do artista como procedimento nessa trajetória é essencial, mas não é direta, opera um método de deslocamento, mas pontualmente não é teleológica e muito menos enciclopédica:

A ideia de uma enciclopédia aberta, adjetivo que certamente contradiz o substantivo enciclopédia, etimologicamente nascido da pretensão de exaurir o conhecimento do mundo encerrando-o num círculo. Hoje em dia não é mais pensável uma totalidade que não seja potencial, conjectural, múltiplice.⁶²

A compulsão de Oiticica em inventariar coisas vai de pedaços de asfalto a tipos e qualidades de cocaína, passando por uma imensurável literatura epistolar produzida ao longo de sua vida, além de estados alterados de consciência registrados em textos. A princípio, esse amálgama de matéria classificada é um trabalho em si mesmo, mas também o que pode vir a

60 PIGNATARI *apud* OITICICA. APHO 0312.74 p-9

61 SOUSÂNDRADE *apud* FIGUEIREDO. *Hélio Oiticica: Obra e Estratégia*, p.50.

62 CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*, p.131.

ser. O procedimento taxonômico de Oiticica não visa à relíquia da obra de arte, trata-se, em primeira instância, de um ordenamento articulado de linguagem, mas também de um desejo ao que é relegado à margem. É o fascínio pelo fragmento e pelo dejetivo que, ao ser deslocado de seu contexto, torna-se fadado ao novo. O objeto, uma vez nos domínios do artista, torna-se outro, transubstanciado, uma alegoria em potência e ficará à espera, em estado de repouso, até seu coletor nomeá-lo, dando-lhe assim, um novo sentido, mas que nunca será final:

Com esta nomeação, esta apropriação que institui simbolicamente um objeto no campo da arte, chegamos perto do que Walter Benjamin concebe como artista moderno: o trapeiro, o catador de lixo que recolhe os dejetos, a escória da sociedade e os reapresenta, renomeados e portanto, instituídos no seio de um campo simbólico especial, o da arte.⁶³

A noção expandida de taxonomia em Oiticica se apresenta como elemento constitutivo de seus desígnios e perpassa desde o início toda sua produção em linguagens: listas, fichas, referências, rascunhos, *notebooks*, esquemas, desenhos, textos, cartas, indicações, etc. Tudo isso parece estar fadado a uma arquitetura sem fim de registros que é edificada pelo artista como forma de conhecimento relacional a um mundo-linguagem que nunca se esgota. A taxonomia de índices em Oiticica é convulsiva, porque o ato da linguagem é convulsivo. É do diálogo afetivo e violento entre vida e arte que o artista extrai e esgarça a matéria para suas proposições mais seminais, juntando extremos em um amálgama de tudo que é experimentado. Todavia, é notável sua precisão em escolher e combinar conhecimentos. A relação compulsiva de observar, experimentar e descrever estava presente desde muito cedo em seu trabalho. Aos dezessete anos, Hélio registrou em seu caderno de notas:

Observando como a formiga desviava a pouca distância do meu dedo, resolvi experimentar o seu radar. Pus o dedo indicador cortando a direção que ela ia, porém longe... Quando chegou a certa distância do dedo, desviou. Marquei o ponto de desvio com lápis e onde meu dedo estava, também. Fiz o mesmo com o polegar. Observei que a distância entre o ponto de desvio e a ponta do dedo é igual à distância da falanginha à ponta do dedo.⁶⁴

Em Nova York, os aspectos iniciais que norteiam a fruição estética do artista têm um caráter documental que transita entre o cotidiano e a subjetividade, um inventário preambular que se torna invenção em curso. Assim, os esquemas taxonômicos se intensificam e passam a gerar cópias de tudo que é produzido. Nessa dinâmica, o duplo certifica a estrutura do método classificatório do artista e duplica as chances de sobrevivência de seu pensamento-registro no lastro do tempo. Sua trajetória e a reconstituição de seu trabalho no futuro lhe preocupavam:

63 RIVERA, Tania. *Hélio Oiticica. A criação e o comum*.

64 OITICICA, Hélio. *Museu é o Mundo*, p.11.

Agora minha catalogação é assim, com fotografia, pronto! É muito simples, cada coisa que eu faço eu tiro uma fotografia. Cada texto que eu escrevo, eu tiro várias xeroxes. Eu tenho todas as cópias guardadas, em todo caso, para alguém reconstituir todo o meu passado. Eu guardo todas as xeroxes de tudo que eu escrevo, e guardo todas as cartas que recebo, até cartõezinhos, está tudo *filed*.⁶⁵

Cesar Oiticica Filho, diretor do Projeto HO, relatou-me em entrevista que o número excessivo de cópias de alguns documentos desse imenso *conglomerado* produzido em Nova York gerou certa confusão de organização, à medida que as cópias eram confundidas às vezes com os originais. A “febre de arquivo” (ou “mal de arquivo” termo nomeado por Jacques Derrida) de HO em Manhattan parecia aumentar em “temperatura”. Talvez, como sintoma de ausência ou excesso, por afirmar uma linguagem aberta, fundada propositalmente no inacabado. A priori, o rigor científico de documentar sua produção sempre esteve presente, mas no “abrigo do norte” esse aspecto tomou outra dimensão. A linguagem oiticiquiana trocou de pele, mudaram-se os suportes e sua fruição estética passou a produzir sismos em sua própria topologia de indagação. Era tempo de aprendizado e desvio para o artista, que se afastava por definitivo de toda relação artística vernácula, enquanto seu exercício apaixonado e compulsivo de arquivar se intensificava:

Nada é menos garantido hoje, diz Derrida, que a palavra arquivo, e nada é mais perturbador: a perturbação do arquivo é ‘a perturbação dos segredos, dos complôs, da clandestinidade, das conjurações meio públicas, meio privadas, entre a família, a sociedade e o Estado’. Perturbação é aquilo que turva a visão, que impede de ver e saber. A perturbação do arquivo deriva do mal de arquivo. No entanto, estar com mal de arquivo pode significar outra coisa além de uma perturbação. O mal de arquivo é, também, uma febre de arquivo: é arder de paixão.⁶⁶

Autodidata com um excepcional domínio de diferentes línguas, Hélio atribuía ao seu avô, o filólogo José Oiticica essa proficiência linguística, quase que como um legado genético: “Devo a ele saber todas as línguas latinas bem. Eu falo bem francês – aliás, o francês eu falo desde os sete anos: eu leio bem o italiano: eu estudava com o meu avô que falava onze línguas”⁶⁷. Em Nova York trabalhou algum tempo na empresa de traduções “All Language” e, nessa época, vários de seus importantes textos foram escritos em inglês. Aprendiz disciplinado escrevia prolixamente com uma propriedade admirável, deglutindo e processando saberes diversos em seu trabalho. Seu vasto campo de leitura do período nova-iorquino abrangeu: Nietzsche, Sontag, McLuhan, Merleau-Ponty, Marcuse, Heidegger, Deleuze, Barthes, Bergson, Gertrude Stein, Artaud, Ezra Pound, Haroldo e Augusto de Campos, Silviano Santiago, Wally Salomão, Sousândrade, entre outros. Hélio lia e escrevia prolixamente não com a intenção de produzir uma literatura em sentido tradicional, pois não se considerava um poeta *stricto sensu*.

65 Entrevista de HO concedida a Alfredo Herkenhoff presente no vídeo *Héliophonía* de Marcos Bonisson, 2002.

66 KLINGER, Diana. 2008. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/matraca/matraca21>. Consultado em 05/08/2012

67 SALOMÃO, Wally. *Hélio Oiticica: Qual é o Parangolé ? E Outros Escritos*, p. 27.

Sua poética interdisciplinar se inscreve de um bloco-núcleo de ideias que podiam ser transmutadas no lastro do tempo como um dos elementos de seu constante *programa in progress*.

Ao ler, Oiticica apropriava-se criativamente dos elementos que lhe interessavam nos textos alheios. As leituras de outros textos desencadeavam o que ele chama de ‘comportamento fenômeno’. (...) Ler para escrever, ler e escrever, ler escrevendo. Em um pequeno texto intitulado ‘Escrever a Leitura’, Roland Barthes descreve essa tênue relação entre a fruição e o uso do texto lido. A ideia de interromper a leitura com frequência para anotar algo que o texto lido lhe suscita. (...) Essa operação acarreta, necessariamente, uma abertura do seu texto, isto é, uma necessária dispersão e reorganização do texto lido e anotado em fragmentos, somado ao texto futuro do leitor-escriptor.⁶⁸

Nesse contexto, ler, escrever e documentar suas experiências se tornaram ações cotidianas. Não à toa, em 1971, com apenas poucos meses em Nova York, Hélio já pensava em um termo que designasse toda a sua produção nova-iorquina, mesmo sem saber se sua permanência na cidade seria possível depois do término da Bolsa Guggenheim. Como um artista-taxonomista, Hélio gostava de produzir listas. Há listas diversas em seus arquivos. Porém duas chamam atenção relacionadas à experiência de nomeação desse período de trabalho. A primeira, de 1971, revela uma série de nomes como possibilidades de designação: *newyorkaises*, *newyorcases*, *newkosmaises*, *neykosmosis*, *neykosmaises*, *newyorkiana*, *novorquiiana*.⁶⁹ Na segunda lista, de 1974, já com o nome escolhido, Hélio apresenta alguns itens e detalhes dos *imprescindíveis para newyorkaises*, entre eles: 1-Yoko / 2-Vergara / 3-Quentin / 4-*open joke-block* / 5- *stonia pn 17* / 6-*shelter shield pn 18 block-section* / 7-*Block-experiments in cosmococa*.⁷⁰

Para ele, a pulsão de inventariar era forma de conhecimento e a nomenclatura adotada uma invenção morfológica: PN + números para *Penetráveis*; B + números para *Bó-lides*, CC + números para *Cosmococas*, etc. As siglas indicadoras dessa morfologia em linguagem determinam um atalho e indicam a precisão de seus desígnios. Seus articulados esquemas possibilitam a polissemia, instigam seu caráter de decifrar, e ao mesmo tempo tornam seu *program in progress* imune à diluição, uma vez que a indicação-estrutura de suas proposições é inequívoca. Na liturgia cotidiana de viver, escrever e catalogar, incluindo a sua imensurável escritura epistolar, Hélio Oiticica legou um conjunto de significantes *evanghélios*⁷¹ marcado por sua verve dialética que conjuga e desafia a própria linguagem. Sob o aspecto de um contínuo aprendizado, a ação de inventariar conhecimento em Oiticica se inscreve em consonância com o que Susan Sontag descreve em seu ensaio “Sob o Signo de Saturno” sobre Walter Benjamin:

68 COELHO, Frederico. *Livro ou Livro-me*, p.29.

69 APHO 0210.71-p26.

70 APHO 0274.74-p1

71 SALOMÃO, Wally. *Hélio Oiticica-Catálogo*, 1997, p.245.

Aprender era uma forma de colecionar, pelo menos nos estágios preliminares. Ele anotava conscienciosamente as idéias desgarradas; elaborava mini-ensaios nas cartas aos amigos, planos de projetos futuros; anotava seus sonhos (vários são contados em *Rua de Mão Única*); mantinha listas numeradas de todos os livros lidos (Scholem lembra de ter visto, em sua segunda e última visita a Benjamin em Paris, em 1938, um caderno de leituras correntes no qual o Dezoito Brumário de Marx tinha o número 1.649).⁷²

Os procedimentos taxonômicos de Oiticica com seu curioso, mas objetivo sistema de indexar, catalogar e inventariar o próprio trabalho parece contaminar quase que inevitavelmente quem reflete verbalmente sobre sua obra. Um vírus é inoculado:

Minha teoria básica é que a palavra escrita é literalmente um vírus que tornou possível a palavra falada. A palavra não foi reconhecida como um vírus até que atingisse um estado de simbiose estável com seu hospedeiro.⁷³



Figura 16_ Bilhetes e listas. Apartamento de HO no Leblon. 1979. APHO 2018.79-p10 ⁷⁴

Assim, faz com que um escritor plasme novas listas e produza a partir de um sintoma outros inventários com os itens do mundo inventado por Oiticica e de seu amalgamado arquivo de tudo. Wally Salomão parafraseia uma lista de materiais utilizados por Hélio ao longo de sua vida, a partir de um texto de Luciano Figueiredo publicado na revista inglesa *Third Text*. Wally reproduz a lista e ainda adiciona alguns itens:

⁷² SONTAG, Susan. *Sob o signo de saturno*. São Paulo: Editora L&PM, 1986, p.98.

⁷³ BURROUGHS, William. Disponível em: http://www.ubu.com/historical/burroughs/electronic_revolution.pdf. Consultado em 08/03/2013.

⁷⁴ Bilhetes de HO deixados para amigos e vice-versa, em seu apartamento no Leblon, 1979-80.

Trabalhos propostos, construídos e executados por Oiticica com as técnicas e usos de materiais tais como óleo sobre madeira, telas, painéis, vidros garrafas, caixas, cartões, areia, terra, brita, palha, feno, fotografias, pigmentos, plástico, tecidos, conchas, latas, fogo, água, plantas, pássaros vivos, pedaços de mármore, náilon, juta, algodão, jornais, luz, couro, luvas, espelhos, folhas secas, tijolos, livros, telas de náilon, arame, elástico, cocaína, discos, canudos, café, borracha, asfalto, almofadas (...) palavras escritas, esteiras, cesta cheia de ovos reais perecíveis, aparelhos de TV, seixos, projetores de slides, bacia, tanque Eternit, gazes, bilhar completo (mesa, tacos, bolas, giz e jogadores reais), headphones, trilha sonora, canivete, nota de dólar, rede, lixas de unha, balões de gás, etc.⁷⁵

Eu ainda acrescentaria guache sobre cartão, película super 8, sacos de aniagem, xeroxes, dados, além de um número considerável de pessoas utilizadas como matéria de trabalho. Sob a lupa da epistemologia, podemos tomar a taxonomia de classificações, inventários, compêndios, bestiários e listas de coisas sem fim, como a forma mais ancestral de acúmulo e organização do conhecimento, tornando-se, assim a base da memória constituída. O crítico Guy Brett também produziu a sua “lista-paideuma” de vertentes por onde o trabalho de Oiticica perpassa e é perpassado nas linguagens das artes recentes e dos anos 1960-70:

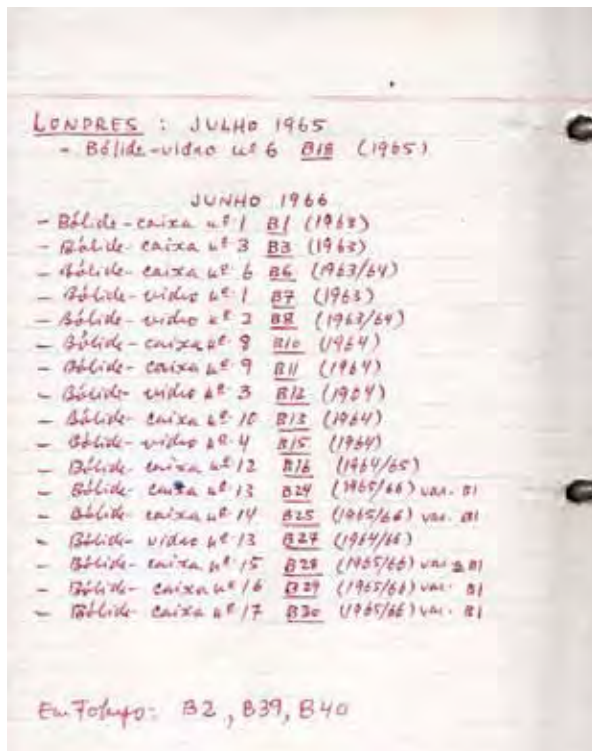


Figura 17 e 18_ Listagem de Bólides (1965) e Capa de Notebook de HO (1973). APHO.

75 SALOMÃO, Wally. *Hélio Oiticica: Qual é o Parangolé? E Outros Escritos*, p. 31.

Oiticica toca em quase todas as áreas da arte recente, sejam elas concebidas como um conjunto de categorias passivas – arte cinética, arte processo, monocromo, arte minimal, arte conceitual, arte pop, arte política, land art, arte ambiental, body art, participação, performance. [...] noções de autoria e as relações do artista com o público; a defasagem entre belas artes e cultura popular; questões de identidade, sexualidade, descolonização e diferença cultural; a relação entre a arte e a vida.⁷⁶

Em suma, todo o material produzido e classificado minuciosamente pelo artista em Nova York indicia a força de sua verve ininterrupta e possibilita que tenhamos acesso ao cerne dessa produção que, em primeira instância, apenas começa tomar corpo e se desdobrar, afirmando enfaticamente o caráter experimental das proposições elaboradas pelo artista nesse período.

76 BRETT, Guy. *Hélio Oiticica-Catálogo*, 1997, p. 223

4. *Abrigo do Norte* revisitado

O mundo é o ninho do homem.
Gaston Bachelard – A Poética do Espaço

Diferentes razões podem ser elencadas para a ida e a permanência de Oiticica em Nova York. As mais evidentes são sua participação na exposição *Information* no MoMa em 1970, a concessão da Bolsa Guggenheim, no mesmo ano e o clima insuportável de repressão político-cultural exercido pela ditadura militar, sob o governo do general Garrastazu Médici: “(...) em São Paulo há tremenda tensão: estive com Gil e na casa dele cada vez que tocam a campanha tem-se que olhar de uma vigia pela outra porta para ver quem é.”⁷⁷

Hélio viajou a Nova York duas vezes em 1970. A primeira em junho, para montar seus *Ninhos* na histórica exposição *Information*. Em agosto retornou ao Rio de Janeiro, recebeu a notícia de que sido contemplado com a Bolsa Guggenheim e em novembro de 1970 passou a residir em Nova York, só voltando ao Brasil em 1978. A exposição *Information* é considerada hoje por pesquisadores como um marco na trajetória da arte contemporânea internacional. A mostra reuniu aproximadamente cem artistas experimentais do mundo todo, tendo como curador Kynaston McShine. Ele havia estado no Brasil um ano antes e contado com a colaboração do crítico Frederico de Moraes para a seleção de artistas brasileiros que integrariam a mostra no ano seguinte, entre eles: Artur Barrio, Cildo Meireles, Guilherme Vaz e Hélio Oiticica. Hélio recebeu um grande espaço para a montagem de seus *Ninhos*, obra apresentada inicialmente na exposição da Universidade de Sussex na Inglaterra em 1969. Entretanto, Hélio conheceu Kynaston em Londres durante a sua mostra na Whitechapel:

Esta semana, apareceram dois caras querendo me conhecer, ambos importantes; um, do MAM de New York, Kynaston McShine, um mulato muito simpático e tem meu catálogo lá; dizem que é importantíssimo; emprestei alguns slides que ele vai copiar e me mandar de volta, pois está recolhendo o que lhe interessa, para o MAM de NYK.⁷⁸

Information teve um excelente índice de visitação e esteve aberta de 30 de junho a 27 de setembro de 1970. Os *Ninhos* de HO no MoMa tiveram uma notável repercussão de crítica e público. Hélio relatou um evento extraordinário acontecido durante a exposição, em um de seus 28 *Ninhos* montados no MoMA:

Depois teve *Information*, de junho a agosto de 1970. Uma espécie de síntese dos anos sessenta, onde construí 28 ninhos. Em Nova York levaram Abby Rockefeller para olhar os *Ninhos*. Aí, quando abriram, tinha um casal trepando lá dentro. Essa foi o máximo que eu já vi, em participação, e foi um escândalo. Ninguém sabia o que fazer.⁷⁹

⁷⁷ CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. *Lygia Clark – Hélio Oiticica. Cartas 1964-1974*, p.67.

⁷⁸ APHO 0929.69-p1e p2

⁷⁹ OITICICA, Hélio. Entrevistado por Jorge Guinle Filho. *Encontros / Hélio Oiticica*, p. 271.

Kynaston McShine, em sua passagem pelo Rio, ficou muito impressionado com Hélio e seu trabalho, tanto que concedeu a ele um dos três maiores espaços da exposição (os outros dois foram utilizados pelo artista alemão Joseph Beuys e pelo Grupo *Frontera*, da Argentina). As cartas de Kynaston endereçadas a Hélio nesse período demonstram a admiração que o curador tinha pelo artista, mas não há registros de que essa amizade tenha se desenvolvido durante a permanência de Hélio em Nova York. Segundo a pesquisadora Bia Morgado de Queiroz “a negociação da participação de Oiticica não foi de imediato consensual. McShine rejeitou a primeira proposta do artista”.⁸⁰

A ideia inicial de Oiticica era realizar um projeto em parceria com seu amigo Lee Jaffe, um americano que morava no Brasil. A proposta era ocupar o espaço que lhe era destinado no MOMA com vários colchões e apoios para cabeça, onde o espectador poderia assistir sentado ou deitado à projeção de um *videotape* com duração de uma hora em *loop*. No *videotape* seriam projetados filmes de alguns amigos do artista. O plano para a montagem do ambiente da dupla era preciso e detalhado.⁸¹ Hélio explicou em carta ao curador que o ambiente lidava com a “noção de metalinguagem e a ideia da informação em si mesma, sem maneirismos estéticos”.⁸² Em nota publicada no jornal “Correio da Manhã”, em 6 de abril de 1970, Oiticica anunciou: “Quem sentar ou deitar vê projeção de vídeo-tape que o Rogério Sganzerla, o Miguel Rio Branco e o Lee Jaffe farão dentro de tresloucado improviso.” Depois Oiticica coordenava e gritava: “adoro trabalho coletivo!”⁸³ No entanto, McShine refutou a primeira proposta e sugeriu em telegrama ao artista: “Think Tropicália”⁸⁴. Hélio descartou pontualmente a ideia de refazer uma *Tropicália*, mas repensou sua proposta inicial, provavelmente em função dos desafios técnicos que teria, por exemplo, em relação à projeção de *videotapes*. Nota-se que HO já almejava trabalhar com novos suportes. Diante dessa situação, decidiu apresentar uma versão expandida dos *Ninhos* com vinte oito compartimentos. Nesse sentido, conforme Bachelard,

Da imagem do ninho à imagem da casa ou vice-versa, as passagens só se podem fazer sob o signo da *simplicidade* (...) o ninho – nós o compreenderemos imediatamente – é precário e, entretanto desencadeia em nós o devaneio da segurança.⁸⁵

80 QUEIROZ, Beatriz Morgado. *Hélio Oiticica e o não cinema*. Rio de Janeiro: ECO-UFRJ, 2002, p.61.

81 APHO 1783.70

82 APHO 1783.70

83 APHO 0873.70

84 APHO 1351.70

85 BACHELARD, Gastón. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p.261 e 264.



Figura 19_ *Ninhos* na exposição *Information* no MOMA em 1970.

Essa experiência havia sido realizada com sucesso, mas em número reduzido um ano antes em 1969 na *Universidade de Sussex* em Brighton, Inglaterra, quando era artista em residência. Contudo, em seu texto enviado para o catálogo da exposição *Information*, Oiticica vaticinou:

Não estou aqui representando o Brasil ou qualquer outra coisa: as idéias de representando-representação-etc estão acabadas; tropicália foi uma tentativa de criar uma sintética face-Brasil? A imagem levada a uma dimensão ‘more than that of representations’... Eu proponho uma possibilidade: para um comportamento também: um comportamento aberto; atos-vida (não um jeito de viver)... É importante que as idéias de ambiente, participação, experiências sensoriais, etc, não se limitem a soluções objetuais: elas devem propor o desenvolvimento de atos-vida e não mais uma representação (a idéia de ‘arte’): novas formas de comunicação; a proposição para um novo comportamento não condicionado.⁸⁶

Em entrevista para o vídeo *Héliophonia* em Nova York, o artista Vito Aconcci que também havia participado da exposição *Information* no MOMA, concedeu um generoso depoimento relatando seu fascínio pelos *Ninhos* construídos especialmente para aquela exposição. O interesse de Hélio pelo trabalho de Aconcci era recíproco. Em 2001, descobri referências a Aconcci ao examinar os *notebooks* de HO (até então inéditos ao público) no acervo do Projeto HO e também folders de exposições realizadas por Aconcci em Nova York nessa época. A formação de Vito Aconcci foi em literatura; em sua transição para as artes plásticas passou a trabalhar com *performances*, produzindo um híbrido reflexivo de corpo e linguagem verbal. O artista sugere na entrevista que o trabalho de Hélio na exposição *Information* destoava dos

⁸⁶ APHO 0324.70

outros em sua proposição inovadora, em sua visão precursora de “arte ambiental”, relacionada à questão do público-privado e que Hélio havia fundamentado através daquela obra, as bases e diretrizes na elaboração de uma arquitetura sensorial na qual o trabalho dele próprio, Aconcci, tomaria outro rumo no devir:

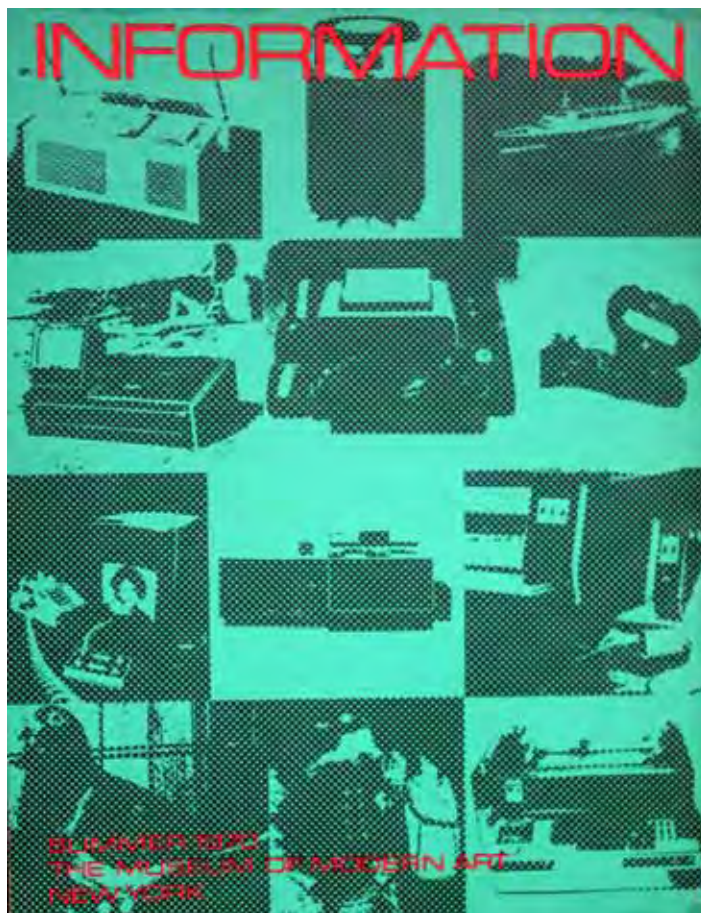


Figura 20_ Capa do catálogo da Exposição *Information* no MOMA, 1970.

Penso que foi no MOMA, na exposição *Information* em 1970. Eu adorei o projeto dele. O trabalho estava no centro do museu e havia um espaço para as pessoas. Isso era muito raro naquela época. Ninguém havia pensado nisso em termos de arte, ninguém havia pensado num espaço para as pessoas. Ele estava fazendo esses pequenos compartimentos, cápsulas, ninhos, onde as pessoas podiam ficar. Havia espaços no meio deste espaço público que podiam ser espaços privados. Podia haver espaço para uma ou duas pessoas. Eu penso que desde muito cedo ele tinha uma noção muito interessante de espaço público que não era somente para um grande número de pessoas. Era um composto de espaços privados. Seu trabalho era intensamente sobre conjunto de privacidades. Você podia ter um contato social, uma relação. O trabalho dele parecia ser imensamente sobre relações entre pessoas, mesmo antes do meu ser.⁸⁷

⁸⁷ Entrevista com Vito Aconcci para o vídeo *Héliophonía* de Marcos Bonisson, 2002.

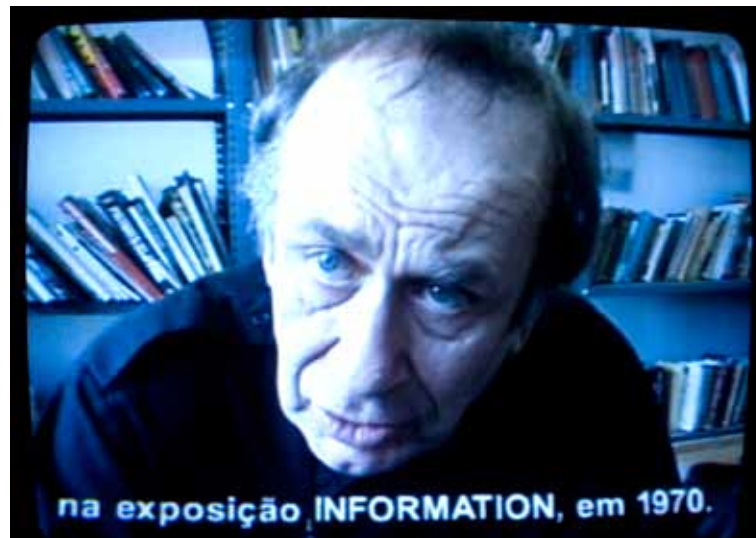


Figura 21_ Depoimento de Vito Aconcci em *Héliophonia*. Vídeo de Marcos Bonisson, 2002

A partir de documentos - alguns dos quais inéditos (correspondência, formulários de inscrição do bolsista, etc.) - requisitados por mim e recebidos da Fundação Guggenheim - nota-se que Hélio se articulou com determinação para conseguir a Bolsa. Em 15 de setembro de 1964, Oiticica responde em nome de seu pai a um convite de Mr. James F. Mathias (secretário da Fundação) para *cocktails* no Rio de Janeiro. Hélio comunica que seu pai, José Oiticica Filho (ganhador de duas Bolsas Guggenheim, em 1947 e 1949), havia falecido no dia 26 de julho de 1964, dia do aniversário do artista que então, completava 27 anos. Porém, indaga ao Mr. Mathias se ele próprio poderia encontrá-lo. A partir de então, um contato parece que foi estabelecido e é possível que Mr. Mathias tenha orientado o artista quanto aos procedimentos para aplicação à Bolsa Guggenheim. O artista Amilcar de Castro em 1967 e o físico e crítico de arte Mario Schemberg em 1969 indicaram HO como um possível bolsista à Fundação. No entanto, HO em seu formulário de inscrição indica⁸⁸ como referência os seguintes nomes: Guy Brett (crítico de arte inglês), Mario Pedrosa (crítico de arte brasileiro), Mark Glazebrook (diretor da Galeria Whitechapel em Londres) e Jean Clay (diretor da revista de arte *Rhobo*). Na ficha de inscrição, foram anexadas treze fotografias de seus trabalhos, quatro em cores e nove em preto e branco, entre eles: *Penetrável* (#1/1960), *Capa Parangolé* (#1/1964), *Tropicália* (1967), *Bed Bólide* (#1/1968), *Penetrável Éden* (#5/1968), *Ninhos na Whitechapel* (1969).⁸⁹

Hélio também registrou seus planos que assumem a verve-escritura de um manifesto “construtivista-pós-moderno”.

As my work developed towards a collective-participative form of approach, and towards as “end” of the “displayed art object”, I have plans to develop structures which I call Barracão [...] I have also plans for “films” and “play”, breaking up

88 Guggenheim-docs. 01/02.

89 Guggenheim-doc. 03.

with usual cinema and theatre ideas: they require different sort of audience setting, and count upon spectator as participator in its make-out [...] All these experiments aim to create new ways of communication and a practice form which are a turn-out of modern avant-garde experiments, proposing complete transformation, as a new human possibility of creation.⁹⁰

Certamente, Hélio ganhou a Bolsa Guggenheim pela potência inovadora de seu trabalho, mas também endossado pela residência de artista realizada na Universidade de Sussex, na Inglaterra, por sua participação na exposição *Information* e pelo efetivo apoio de Henry Geldzahler, importante figura do mundo da arte nova-iorquino e também diretor-curador do Metropolitan Museum of Art, que possivelmente fez parte da comissão de seleção dos bolsistas naquele ano. Segundo o próprio artista: “(...) mas a bolsa ganhei, segundo o Geldzahler (diretor do Metropolitan e juiz das bolsas, pessoa das mais influentes aqui), pelo catálogo de Londres que o impressionou muito”.⁹¹ A Bolsa Guggenheim tinha a duração de doze meses e pagava mensalmente ao artista a quantia de 750 dólares, totalizando 9 mil dólares. Sua proposta à Fundação ficou registrada como *Experiments in Polysensorial Art*.⁹²

Em um dos formulários preenchidos para a obtenção da Bolsa Guggenheim, Oiticica registra que estudou no Colégio Rezende, no bairro de Botafogo, de 1950 a 1956 e que trabalhou como professor de arte para crianças no Clube de Futebol Fluminense de 1964 a 1968, dentre outros empregos. Um dos documentos importantes recebidos da Fundação Guggenheim é uma carta⁹³ enviada por Hélio em setembro de 1971, ao Sr. Stephen L. Schlensinger (secretário) pouco antes do término de sua bolsa. Hélio requisita apoio para a publicação de um conjunto de projetos que segundo ele não seriam aceitos facilmente por instituições convencionais de arte. Por isso, o artista estrategicamente solicita apoio da Guggenheim para sua publicação, sugerindo que isso daria visibilidade, legitimidade e despertaria o possível interesse de curadores, universidades e recurso financeiro para tornar os projetos executáveis. Trata-se de um primeiro esboço organizado das *Newyorkaises* e do programa ambiental *Subterranean Tropicália Projects* que Oiticica intencionava montar no Central Park. A Fundação Guggenheim formalmente recusou o pedido de apoio. Em agosto de 1971, pouco tempo antes do término de sua Bolsa, Hélio comentou em carta ao amigo Rogério Duarte, outros aspectos de ser bolsista da Guggenheim e ficar em Nova York:

90 Guggenheim-doc. 04.

Como resultado meu trabalho se desenvolveu em direção a uma forma de participação-coletiva de abordagem e em direcionamento ao “fim” do “objeto de arte contemplativo”, eu tenho planos para desenvolver estruturas que eu chamo de Barracão (...) Eu tenho também planos para “filmes” e “peças” que desconstruam as ideias convencionais de cinema e teatro: essas ideias necessitam de um tipo diferente de espaço de apresentação e contam com o espectador como participador na sua realização (...) Todos esses experimentos almejam criar novas formas de comunicação e uma forma prática a qual são uma virada nas experiências modernas de avant-garde, propondo uma completa transformação, como uma nova possibilidade de criação (tradução nossa).

91 CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. *Lygia Clark – Hélio Oiticica. Cartas 1964-1974*, p.199.

92 APHO 1343.70, p.1

93 Guggenheim-Doc. 05

Aqui é bom para ler e pensar; ver tudo de longe e de mais perto, do ponto de vista da informação Jet; não sei se renovam a bolsa ou não, no fim do ano; creio que sim, mas, mesmo que não, continuarei aqui; sinto forças para procurar sobreviver; sinto vontade de fazer as coisas; quando vim daí em dezembro, sentia-me arrasado, sem nada, só; hoje consegui transformar minha solidão em algo que dê frutos [...] mas; no todo, não me sinto ligado, como antigamente ; falta algo, não sei; o problema é que essas bolsas dão um alívio inicial, mas depois frustram; parece que o tempo parou, como se estivesse condenado; meu trabalho, como sempre, é problemático, um fardo para toda a vida; muita coisa é intuída, mas há sempre uma espera para que as condições se estabeleçam, ad infinitum.⁹⁴

Imbuído com a ideia de permanecer em Nova York, Hélio tentou renovar a Bolsa, mas o pedido foi recusado. Ele contratou, então, um advogado e fez uma aplicação à imigração americana para um visto de residente permanente (*Green Card*) e escreveu para vários conhecidos pedindo cartas de recomendação, entre eles, Lucy Lippard⁹⁵ e Henry Geldzahler.⁹⁶ Contudo, o *Green Card* jamais lhe fora concedido. Segundo Cesar Oiticica Filho, uma das razões principais para a não concessão do *Green Card* foi o fato de o artista ter assumido publicamente que era homossexual.⁹⁷

Quando chegou a Nova York em novembro de 1970, passou os primeiros meses no apartamento de Chris Freese, uma amiga dinamarquesa, até encontrar um espaço para morar. Seu primeiro endereço foi no número 81 da Segunda Avenida no East Village, entre as Ruas 4 e 5 que pode ser alugado graças aos recursos da bolsa. O Loft 4, como ficaria conhecido, tinha aproximadamente 75 metros quadrados, Hélio o chamava de “Loft”, por ser um espaço livre de cômodos sem as divisões de um apartamento convencional, exatamente o que desejava. No entanto, longe de ter o tamanho de um loft nova-iorquino “tradicional”, daqueles que existem no *Soho* e outros “bairros”, alguns com até dois mil metros quadrados. O loft 4 de Hélio ficava em cima de uma loja que vendia incenso e outros produtos orientais. De acordo com Andreas e Thomas Valentin, durante o dia o espaço era incensado pelos odores perfumados da loja que ficava abaixo do apartamento, ao nível da rua. Esse aspecto era altamente conveniente, à medida que disfarçava o forte cheiro de maconha produzido recorrentemente ali. O aluguel era de 250 dólares, uma ninharia comparada aos valores de aluguel atual, mas à época, Hélio achava que fosse muito dinheiro e reclamava disso. Mesmo assim, ainda sobravam 500 dólares para os gastos básicos. Hélio tratou logo de construir seis ninhos em três blocos de dois andares, de madeira e telas de nylon como divisórias, que se tornariam conhecidos como *Babylonests*:

O Loft aqui está ficando legal: construí seis Ninhos para viver: também um troço que tem dois níveis, e por onde se entra para o de baixo, por cima; Mário (Pedrosa) ficou louco, pois quando queria falar ao telefone tinha que subir na tal plataforma.⁹⁸

94 APHO 0914.71-p1, p2

95 APHO 0970.71, p.1

96 APHO 0977.71, p.1

97 Em entrevista a mim concedida em 2013.

98 CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. *Lygia Clark – Hélio Oiticica*. Cartas 1964-1974, p.19.

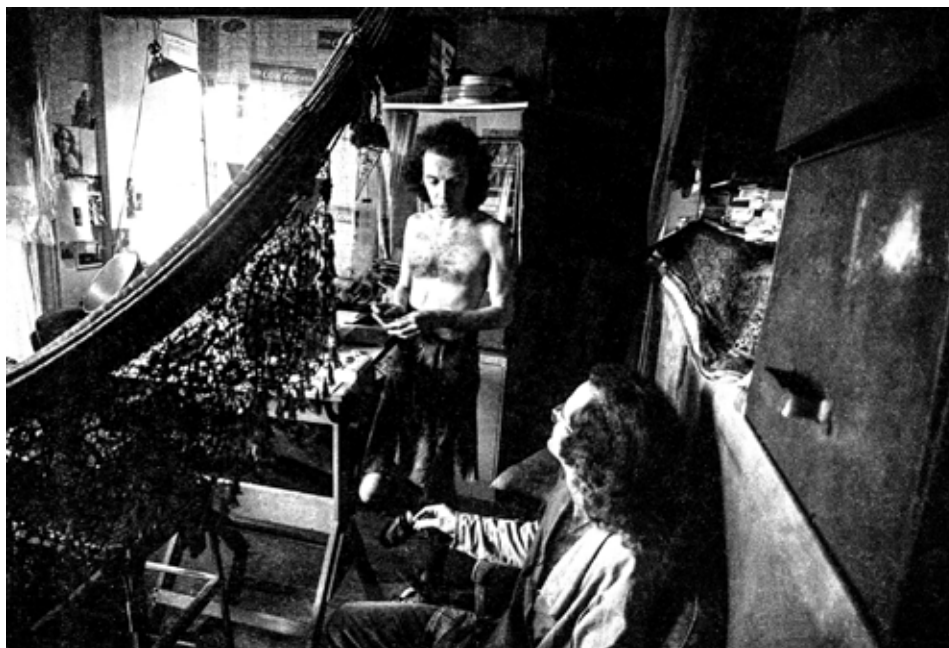


Figura 22_ HO e Andreas Valentin no Loft 4 - Fotografia de Thomas Valentin, 1973.

Hélio ocupava um dos ninhos da parte de cima que ficava perto da janela com vista para a Segunda Avenida. Comprou uma máquina fotográfica Canon e uma câmera Super 8 da marca Bauer, adaptou um pequeno laboratório fotográfico no exíguo espaço da cozinha e em outro canto do Loft instalou uma moviola Super 8 para montar seus filmes. A moviola foi raramente usada, mas Hélio não deixava ninguém mexer na moviola que era mantida coberta com um pedaço de plástico transparente para protegê-la de poeira. Uma pequena TV da marca SONY em cores estava sempre ligada, geralmente sem som, somente com imagens eletrônicas em cores piscando no ambiente. Porém, em novembro de 1972 Hélio tinha duas televisões e cinco rádios que ficavam permanentemente ligados. Quando podia, gostava de levar os amigos ao restaurante popular “Ásia de Cuba”, (comida chinesa-cubana), localizado na área de *Chelsea*, onde o artista podia degustar comidas latinas de sua predileção, tipo, arroz, feijão, bife e banana. De acordo com Thomas Valentin havia também uma “espe-lunca” perto da Segunda Avenida chamada “Greeks” que eles frequentavam para comer sanduíches. O Loft 4 estava sempre cheio de amigos em trânsito por Nova York ou se hospedando nos *Ninhos de Babylonest*. Hélio arquitetou no coração da segunda avenida um ambiente similar a um “*Merzbau*” de Kurt Schwitters, artista que Hélio admirava muito. Segundo seu amigo Wally Salomão:

BABYLONEST (Ninho da Babilônia) da Segunda avenida constiuía uma cidade cosmopolita compacta, *Kindergarten*, play-ground, laboratório, motel, boca, campus universitário contido em uma cápsula ambiental {...} câmara fotográfica, projetor de slides, visor, caixas de slides classificados, caixas de lenços de papel, garrafas e copos descartáveis, canudos, pedra de ágata cortada em lâminas, etc... NINHOS e suas estruturas de arquipélagos nem inteira nem linear nem insular: como uma televisão que transcodificasse o recôndito mais privado da vida privada em janelas abertas para outros e para o mundo: MUNDO-ABRIGO.⁹⁹

99 SALOMÃO, *Hélio Oiticica: Qual é o Parangolé ? E Outros Escritos*, p. 26 e 27.

O artista tinha uma máquina de escrever portátil da marca Olivetti, com a qual redigiu grande parte de seus textos, artigos, ensaios e cartas que eram produzidas com cópias em carbono ou xeroxes. Alguns desses importantes textos eram primordialmente escritos à mão em seus *Notebooks*. Hélio tinha também uma prancheta, com material de desenho, lápis de cor, cartolina, estilete e régua de aço para produzir trabalhos mais elaborados e construir suas maquetes, entre elas, a *Subterranean Tropicália Projects*. Hélio amava as ruas e os eventos de Nova York, mas podia passar dias seguidos sem sair de casa. Em 1972, o metrô custava 35 centavos do dólar e o artista gostava de se referir à cidade de Nova Iorque pela afetiva expressão de “Abrigo do Norte”. Hélio morou no Loft 4 até 1974 - *Babylonests*, seria também o título de um de seus primeiros roteiros para Super 8 em Nova York¹⁰⁰ - e depois mudou-se para a Rua Christopher (*Hendrixsts*) onde viveu até o começo 1978, antes de voltar ao Brasil. Porém, foi no Loft 4 que Hélio elaborou o conceito de *Newyorkaises*, termo designativo para toda a sua produção do período nova-iorquino e de *Conglomerado*, um projeto de publicação que encamparia toda a produção inserida no *Newyorkaises*.

Newyorkaises é um trabalho colossal que não foi concluído: pretendia reunir todas as experiências produzidas em Nova York. Oiticica se referia a esse livro como um *Conglomerado* (terminologia que pertence ao vocabulário da arquitetura) e cada capítulo era chamado de Bloco-seção.¹⁰¹

Todo esse material foi catalogado, mas sua publicação ainda não foi realizada. Todavia, foi ainda no Loft 4 que os procedimentos interdisciplinares se intensificaram, em escritos, *notebooks*, cartas, projetos, maquetes, desenhos, gravações em fitas K7, fotografias, filmes, xeroxes, etc. Toda produção desse período foi inventariada pelo próprio artista e graças ao rigor dessa organização e de uma acurada catalogação depois de sua morte, o Projeto HO possui hoje 7.853.00 documentos disponíveis em meio digital, uma vez que o incêndio ocorrido no acervo do Projeto HO em 2009 consumiu várias obras do artista e documentos originais.

100 APHO 0243.71, p.1.

101 LAGNADO, Lisette. *O “além da arte” de Hélio Oiticica*. 2007. Disponível em <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2882,1.shl>. Consultado em 25/03/2013.

5. Corpo e NÃOARRAÇÃO

A linguagem é uma pele, esfrego minha linguagem no outro.
Roland Barthes – Fragmentos de um discurso amoroso

É possível dizer que os filmes Super 8 de Hélio Oiticica façam parte do que é conhecido no corpo de sua obra como *quase-cinema*. Afinal, assim que ele se instalou em Nova York, fez um curso de cinema na New York University e filmar em Super 8 foi uma de suas atividades mais lúdicas naquele momento, espécie de gatilho para proposições inovadoras que seriam formuladas mais à frente. O prazer de filmar e seus planos fabulados para filmes estão descritos em várias cartas endereçadas a amigos no Brasil. Contudo, não há nenhum escrito do artista que corrobore a inserção dos Super 8 no conceito de *quase-cinema*. Levando-se em conta a precisa memória de HO, verifica-se que em carta ao amigo Antonio Dias, datada de janeiro de 1980, dois meses antes de sua morte, ele descreve pontualmente sua “Filmografia (?)” com o ponto de interrogação entre parênteses. Oiticica define explicitamente nesse documento¹⁰² que o conceito-designação de *quase-cinema* foi inaugurado com as “Cosmococas – *program in progress* – constituído de Bloco-Experiências” com a designação CC, de *CCI a CC5* com Neville D’Almeida em 13 de março de 1973. Registra também, que *Agripina é Roma-Manhattan* (1972) é um “Super 8 não terminado: material feito a ser utilizado como parte de programa futuro”.¹⁰³ O artista em sua “Filmografia (?)” lista quatro trabalhos: *Agripina é Roma-Manhattan* (1972), *Neyrótika* (1973), *Cosmococas* (1973) e *Helena Inventa Ângela Maria* (1975). A proposição *Norma Inventa La Benguel* (1975) nem é mencionada nesse documento. Tampouco, nenhuma outra de suas experiências em Super 8 foi inserida nessa lista requisitada por Antonio Dias e publicada no catálogo *quase-cinema: cinema de artista no Brasil*, com curadoria de Ligia Canongia que seria publicado pela editora Funarte em 1981. É importante destacar que o filme *Agripina é Roma-Manhattan* (15 min.) que temos assistido algures, nunca foi montado por Hélio, mas por Andreas Valentin (fotógrafo, pesquisador e amigo do artista) para uma grande exposição retrospectiva de Hélio depois de sua morte, iniciada em 1992 no Museu *Witte de With* em Rotterdam, passando pelo *Jeu de Paume* em Paris, *Walker Art Center* em Minneapolis e terminando no Centro de Arte Hélio Oiticica no Rio de Janeiro em 1996. Ressaltamos também que essa “montagem” foi apenas a ordenação de cinco rolinhos de três minutos cada. Dessa forma, nenhum corte foi feito, apenas uma colagem. Hélio trouxe de Nova York aproximadamente vinte rolinhos separados de Super 8 (cada um com 50 pés/3 min.) todos filmados entre 1971 e 1973. Cinco deles foram ordenados-colados por Andreas Valentin no Projeto HO e se consti-

¹⁰² APHO 0163, p.2

¹⁰³ APHO 0163, p.2

tuem hoje, o filme *Agripina é Roma-Manhattan*, o que para Hélio tratava-se de um filme não terminado. Porém, antes de chegar a Nova York, o artista já era fascinado pelas possibilidades do suporte fílmico e havia elaborado planos-roteiros para diferentes filmes, os mais conhecidos são: *Nitrobenzol & Black Linoleum* (Londres, 1969); *Boys & Men* (Rio, 1970); *Baylonests* (NYC-1971); e *Brasil Jorge* (NYC-1971) já realizado em Nova Iorque. O termo *quase-cinema* aparece em 1971 em cartas para Lygia Clark¹⁰⁴ e Wally Salomão,¹⁰⁵ depois da experiência de “assistir-participar” da projeção de *Travelogue of Atlantis* no estúdio-loft do artista-cineasta Jack Smith. Apesar de o termo ter sido mencionado antes, a experiência com Jack Smith foi essencial para a afirmação do conceito-designação de *quase-cinema* que nasceria com os *Bloco-Experiências em Cosmococas* (1973). A partir de então, Hélio deixou de lado o suporte dos filmes Super 8 e passou a utilizar diapositivos (*slides*) em seus trabalhos, nos quais corpo, alegoria e *nãonarração* seriam os elementos fabuladores de uma nova vertente experimental.

A *nãonarração* de Oiticica deve ser compreendida em um campo conceitual de nomeação operado pelo artista, mas não necessariamente na estruturação e procedimentos de seu trabalho com filmes Super 8 e fotos-slides, uma vez que no cerne das linguagens poéticas, independente do suporte utilizado, ou seja, narrativas fragmentadas, elípticas, não lineares, não literárias e até mesmo ininteligíveis, podem ser também narrativas. A narratologia aponta que linguagens humanas e narrativas são parte da mesma práxis, amalgamadas pela descrição e pela imaginação, não importa se isso se apresente como a língua de estalos de pigmeus africanos ou de um poema fonético de Isidore Isou, de um texto *cut-up* de William Burroughs ou poética onomatopaica do dadaísta Hugo Ball. Em campo experimental, a *nãonarração* de Oiticica se inscreve como estratégia para além das experiências não-narrativas operadas pelas vanguardas históricas no início do século vinte. Em campo fílmico, os trabalhos de Man Ray, Marcel Duchamp, Hans Richter, René Clair, entre outros, foram a pedra angular de uma *anarquitectura* (D’après Gordon Matta Clark) em linguagem não-narrativa disseminada no lastro do século XX que na década de 1960 teve experimentos radicais de artistas-cineastas como Kenneth Anger, Jonas Mekas, George Maciunas, Stan Brakhage, Jack Smith, Andy Warhol, entre outros. Seria no mínimo contraditório tomarmos a *nãonarração* de *Neyrótika*¹⁰⁶ ao pé da letra. Hélio define textualmente *Neyrótika* em sua *Filmografia (?)* da seguinte forma: “NEYRÓTIKA – *nãonarração* montada em New York, abril / maio 73: 80 slides com marcação de tempo e trilha sonora: inacabado”.¹⁰⁷ Porém, o curador Carlos Basualdo em seu livro “Quasi-Cinemas” afirma que a apresentação para a *Expo-Projeção 1973* com curadoria de Aracy Amaral, mesmo não tendo sido apresentada, o trabalho era constituído por 80 slides e mais as informações citadas acima por Hélio. No entanto, Basualdo afirma ter encontrado nos arquivos do Projeto HO “sete diferentes modelos com um total de quase 250 *slides*”¹⁰⁸. Embora seja um trabalho determinado por

104 CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. *Lygia Clark – Hélio Oiticica. Cartas 1964-1974*, p. 204.

105 FERREIRA, Glória. *Hélio Oiticica e a cena americana*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica. Folder, 1998.

106 APHO 0480.73.

107 APHO - 0163.80.

108 BASUALDO, Carlos (org.). *Hélio Oiticica Quasi-cinemas*. EUA: Hatje Cantz Publishers, 2002, p.148.

HELIO OITICICA
FILMOGRAFIA (?)

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

Figura 23_ Filmografia de Hélio Oiticica (?) por ele mesmo, 1980. APHO0163.80-p2

Hélio como inacabado, *Neyrótika* (de fato seria *Neyrótiko*) é uma montagem ordenada com o máximo rigor de oitenta *slides*, com marcação de tempo e trilha sonora, apresentando os “garotos de ouro de Babylonest”. Não importa de que forma, montagem, marcação de tempo, trilha sonora e sincronicidade são traços inequívocos e constitutivos de um projeto narrativo. A questão se coloca na perfeita estratégia do artista em nomear seu trabalho por *nãonarração*, desse modo, despistando o receptor de imaginar historinhas com começo, meio e fim, lançando-o em um campo descentrado onde a projeção de imagem e som desloca o receptor de seu eixo cognitivo habitual, impedindo-o de apreender a experiência como algo convencional. Trata-se de um processo deslanchado por uma nomeação-desígnio que visa um esgarçamento dos sentidos, orientando o receptor diretamente para fora de um comportamento condicionado. O conceito através do artifício será empregado por Oiticica em suas invenções em diferentes ocasiões, às vezes, despistando a própria trajetória, como quando afirmava: “Detesto arte conceitual, nada tenho a ver com arte conceitual. Pelo contrário, meu trabalho é algo concreto, como tal”¹⁰⁹- isso dito por um artista que definiu em escritura os conceitos mais impactantes e lúcidos da arte brasileira dos últimos cinquenta anos. A definição mais aprofundada de Oiticica para sua *nãonarração* está registrada em um curto “texto-manifesto” enviado a Aracy Amaral sobre *Neyrótika* que seria apresentado na *Expo-Projeção – 73*, organizado pela curadora em São Paulo. A obra *Neyrótika* nunca foi enviada, mas o texto de Oiticica foi publicado no catálogo da exposição:

NÃONARRAÇÃO porque não é estorinha ou imagens de fotografia pura ou algo detestável como “audio-visual” porque NARRAÇÃO seria o q já foi e já não é mais há tempos (como pintores q querem “salvar a pintura” ou cineastas q pensam q cinema é ficção narrativo-literária) NÃONARRAÇÃO é NÃODISCURSO / NÃO FOTOGRAFIA “ARTÍSTICA” / NÃO “AUDIO-VISUAL”.¹¹⁰

No entanto, Hélio sabia que negar a condição de narrativa de seus trabalhos em sequencias de slides ou filmes Super 8, dessa ou daquela forma, não significava necessariamente extirpá-la. Até mesmo porque é possível eliminar todos esses elementos contrários mencionados pelo artista em seu texto-manifesto e continuar tendo uma “narrativa”. O termo *nãonarração* que nega a condição de narrativa em seus valores tradicionais é o mesmo que expande seus sentidos em Oiticica. Nesse contexto, a narrativa se torna uma definição polissêmica, não é necessariamente uma condição de aprisionamento da linguagem, mas pode ser a sua libertação. O termo *nãonarração* para Oiticica é verbivocovisual. A questão da *nãonarração* não reside em ser interpretada somente através do sistema estrutural de um cinema que tem em sua natureza a ficção narrativo-literária ou na supremacia da imagem de um determinado objeto imagético. Trata-se de um conceito que deve ser refletido em campo expandido e não a partir de paradigmas desgastados, embora o próprio artista não parecesse ter se empenhado em aprofundar o conceito de *nãonarração*, como fez com vários outros conceitos e textos desenvolvidos em

109 OITICICA, apud BRAGA. *Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica*, p.260.

110 APHO 0480.73

Nova York. Diferentemente de seus densos textos teóricos, as definições de *nãonarração* parecem mais uma estrutura de manifesto do que qualquer outra coisa, onde afirmações e negações se alternam: *nãonarração* é isso... Ou, *nãonarração* é aquilo... Um desses fragmentos está inserido no texto “MANGUE BANGUE” escrito em homenagem ao filme homônimo de seu amigo Neville D’Almeida: “NÃONARRAÇÃO montagem corte de planos takes deslocados fim do conceito cinema verité já q o CINEMA É A VERDADE e não representação da verdade.”¹¹¹ Contudo, há uma pista clara dos desígnios do artista em relação à *nãonarração* e a questão do corpo nas indicações da proposição da *Cosmococa CC7* feita a seu amigo Guy Brett e que nunca foi realizada:

For CC7: London.....Guy....DREAMTIMING....ele me deu e eu dou a ele PN18 SHELTER SHIELD. gravar tape: SEU DREAMTIMING DEU-SE DESSA VEZ NO COCAPARADISE PERUANO?...hem....? e BABYLONESTS? ¹¹²

Em Londres e Nova York, Guy Brett conversou extensivamente com Hélio sobre suas leituras a partir das pesquisas do historiador e mitólogo romeno Mircea Eliade sobre a experiência humana de transformações e ritos de passagem de um modo de ser profano para um modo de ser “não-profano”. Não era o aspecto religioso dessa epistemologia que interessava ao artista, mas a sua dinâmica ritualística de transmutação. Segundo Suzana Vaz,

Mircea Eliade descreve a tendência para o concreto como valorização do conhecimento experimental, da realização prática, direta e individual [...] e aponta a preponderância desta tendência nos complexos culturais arcaicos ou pré-clássicos – aborígenes, proto-históricos e populares, não sistemáticos e de tradição oral – em oposição à tendência de valorização do conhecimento especulativo, característico de complexos culturais sistemáticos e de tradição escrita, escolástica e hermenêutica. ¹¹³

O *dreamtime* de Mircea Eliade revelado por Guy Brett a Oiticica corrobora e expande o que o artista já havia iniciado em seu “*Programa ambiental – Parangolé*” (1966) e desenvolvido com *Tropicália*: a relação espacial com seus elementos de sentido gravitacional em sua mecânica de indeterminação. Dessa forma, seus elementos sensoriais - olfático-tátil-sonoro-visual - pudessem libertar o espectador ao penetrar os ambientes e desprender-se de seus condicionamentos socioculturais. É a experiência do corpo inserido nesses ambientes, livres de condicionamentos e das relações coercivas em sociedade que determinarão a possibilidade de uma experiência de *nãonarração*, seja nos ambientes inventados das *Cosmococas* ou de *Neyrótika*: “chamarei então de Parangolé, de agora em diante, a todos os princípios definitivos formulados aqui, inclusive o da não-formulação de conceitos, que é o mais importante”¹¹⁴.

111 APHO 0477.73-p2

112 OITICICA, Hélio. *Hélio Oiticica-Catálogo*, p. 182.

113 VAZ, Suzana. “Tendência para o concreto: mitologia radical de padrão iniciático”. *Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica*, p. 67.

114 OITICICA, Hélio. *Museu é o Mundo*, p. 82.

A dialética de Oiticica aqui só opera tese e antítese; a síntese, se houver, ficará por conta da experiência do participante. Podemos afirmar em abrangência que a *nãonarração* oiticiciana deve ser compreendida através do *programa ambiental* iniciado na década de 1960 e da importância que o corpo passa a ter nessas proposições. Nesse sentido, *nãonarração* não é simplesmente a negação do cinema de entretenimento da tradição narrativo-literária - aliás, é bom frisar que Oiticica sempre foi fã de cinema e de algumas grandes estrelas de Hollywood. A questão é outra: “o reconhecimento de uma mitologia radical de padrão iniciático na obra e no processo criativo de Hélio Oiticica”¹¹⁵. Hélio enfatiza que as conversas com Guy Brett sobre o *dreamtime* foram decisivas em suas experiências e proposições daquele momento e do devir, especialmente a dimensão afetiva dentro do conceito de *dreamtime*:

Guy descobriu / revelou-me muitas coisas, mas acima de tudo, falou-me do DREAMTIME (Tempo do Sonho) como parte do padrão social das tribos aborígenes: e reclarificou / lembrou-me isso hoje: no livro de Eliade [...] penetrar nas consequências implicadas numa concepção tal como a de DREAMTIME pode ser (e é) a mais reveladora e efetiva das muitas linhas de pensamento que conduziram a proposições tais como as relacionadas com PARTICIPAÇÃO / COMPORTAMENTO INVENÇÃO / LAZER (e CRELAZER) / ETC. Como campos experimentais recentes: Guy de fato revelou-me um vínculo? de PAIXÃO dentro da concepção de DREAMTIME. [...] Quem quer que tenha tido o privilégio de DREAMTIMING (deter-se no tempo do sonho) só pode ser alguém de sorte e de bom gosto – um *full timer* da experimentação.¹¹⁶

Em seu percurso, as experiências propositivas de Hélio apresentam ao participante desafios tão significantes de interação que começam por desintegrar em campo exógeno todas as clivagens sem subsumes e em campo endógeno condensam em si as mais intensas diatribes. Permanece uma acurada percepção que nossas questões ético-existenciais só podem ser resolvidas além do pensamento, além do tempo e além da própria linguagem. Nesse contexto, a *nãonarração* de Oiticica se inscreve como um libertar-se do conhecido, do pensamento e do comportamento condicionado. Em hipótese, essa situação se torna possível na dimensão onírica de um deambular no *dreamtime* da experiência ambiental proposta pelo artista, a preguiça sábia do índio brasileiro? Um caminhar errante na contramão do tempo metrificado ou na fabulação sem finalidade. Em síntese, como diria Malevitch: “A arte chega a um deserto onde a única coisa reconhecível é a sensibilidade”¹¹⁷.

Para Oiticica, o que está em jogo é a construção de uma alegoria a partir da combinação de diferentes procedimentos que geram híbridos, rompendo assim, as categorizações dos gêneros em arte: “O híbrido, ou o encontro de dois meios, é um momento de verdade e

115 VAZ, Suzana. Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica, p. 67.

116 BRETT apud VAZ. *Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica*, p. 68.

117 MALEVITCH, apud SALOMÃO. *Hélio Oiticica: Qual é o Parangolé ? E Outros Escritos*, p. 69.

revelação do qual nasce uma forma nova. O momento do encontro de meios é um momento de liberdade e de libertação do torpor e da apatia impostos por eles aos nossos sentidos.”¹¹⁸ A hibridação de meios nos trabalhos de Oiticica torna possível também a inclusão do espectador na obra e amplia o campo de suas leituras. Na definição etimológica do termo, “Alegoria” significa “dizer o outro”¹¹⁹.

Hélio diz o outro como um jogo de palavras cruzadas sem limites de letras e, desse modo, invoca noções distintas de percepção e comportamento. Essa noção foi registrada pelo artista em seu texto de 1967, *O Aparecimento do Suprasensorial*: “seria a de um novo comportamento perceptivo, criado na participação cada vez maior do espectador, chegando-se a uma superação do objeto como fim da expressão artística.”¹²⁰ Não obstante, toda cosmogonia necessita de um território mítico de domínio para que sua fabulação seja operada. Para Oiticica, a alegoria não é um estado provocado pela ausência de realidade, mas a realidade que é um estado provocado pelo excesso de alegoria. Assim, Nova Iorque se transforma em Babilônia (*Barnbilônia*) e Manhattan em Roma (*Agripina é Roma-Manhattan*).

A ação alegórica do artista começa pela pulsão adâmica de nomear o seu “mundo-abrigo” inventado a partir de escolhas específicas. Nesse contexto, apropriando-se da noção icônica dessas cidades históricas relacionadas ao poder, riqueza, miséria, excesso e decadência, mas também à contaminação, lascívia, conhecimento, fluxo e amálgama de tudo. O artista experimentou uma sensação grandiosa de liberdade em sua passagem por Nova York. A Babilônia de HO começa a ser construída já dentro de sua própria casa no Loft 4 da Segunda Avenida com a instauração de um estado fluido de criação cotidiana e um trânsito constante de amigos e informação.

Em uma segunda etapa, chega às ruas de Nova York com HO em seu constante flunar e decodificar coisas e seres em sua *Barnbilônia* alegórica. E, nesse sentido, completando seu percurso de circularidade: a partir do conceito de *quase-cinema*, o corpo alegórico e os processos metonímicos se intensificam, uma vez que meios de superfície, mas não superficiais, como cinema, fotografia e vídeo são essencialmente produzidos por dispositivos que enfatizam o deslocamento e a dinâmica da contiguidade, traços constitutivos da ação metonímica em linguagem que produz, em relação simbiótica, sintagmas a partir de paradigmas e são também capazes de desarticular a sequência de uma lógica verbal em significantes estranhamentos. O *quase-cinema* é um claro exemplo desse procedimento experimental em linguagem:

O alegorista cava no meio das ruínas de significados outrora íntegros, para permutá-los em modos espantosamente novos. Uma vez purgado de qualquer imanência mistificadora, o referente alegórico pode ser redimido para uma multiplicação de usos, lido a contrapelo e reinterpretado escandalosamente à maneira da cabala.¹²¹

118 MCLUHAN, Marshall. *Os Meios de Comunicação como extensões do homem (understanding media)*. São Paulo: Cultrix, 1974, p.57.

119 KOTHE, Flávio, R. Para ler Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1976, p.26.

120 OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*, p.127.

121 EAGLETON *apud* D'ANGELO. “O anjo da história e a história da arte”. *Walter Benjamin: arte e experiência*, p. 217.

Munido de sua câmera e de uma moviola Super 8, Hélio inscreve-se em um curso de cinema na New York University em 1971 e começa a trabalhar em seu primeiro filme Super 8: *Brasil Jorge*, uma homenagem a Jorge Salomão, poeta e amigo. Observa-se também que suas experiências em Super 8 continuam pouco pesquisadas. Da produção de Super 8, o filme mais conhecido é *Agripina é Roma-Manhattan*, sobre o qual ele relata:

A última vez que vi Antonio Dias foi lá em Nova Iorque fazendo um filme do qual Cristina Nazareth faz parte que se chama Agripina é Roma-Manhattan. Filme que não tem montagem. São rolos de Super 8 de três minutos cada um que eu vou juntar todos e fazer um *strip*, para mim montagem é uma técnica muito velha que não me interessa. Quero dizer quando eu filmo assim uma extensão de três minutos de filme, eu penso em usar tudo. Eu nunca penso em cortar, montar e não sei o que. Aliás o Godard fez um negócio que eu acho muito engraçado, dos restos de um filme, ele fazia quatro... Hahahaha... Entende, isso daí é incrível. aí eu tava falando da última vez que eu te vi foi um negócio de “Agripina é Roma-Manhattan” que eu resolvi não montar nada. Eu resolvi que vai ficar assim uns *strips* e eu vou juntar um com outro e vai ficar um *strip*. Agora, eu ainda quero fazer mais coisas a serem acrescentadas aqui, porque eu achava que Manhattan já tava esgotado para isso. É por isso que eu nunca consegui mais saber o que eu queria fazer com aquilo, mas agora eu sei.¹²²

A rejeição aos condicionamentos impostos pelo cinema tradicional levou HO em 1973 ao conceito-designação de *quase-cinema* a partir das *Cosmococas – programa in progress*. Esses trabalhos ambientais perpassados por projeções foram aglutinados a outros elementos sensoriais e expandidos conceitualmente a partir de diferentes pesquisas desenvolvidas na trajetória do artista. Com efeito, a experiência do artista em Nova York foi um mergulho do corpo em campo ampliado de vivências e proposições. Dessa forma, o que se insinua nas experiências ambientais de HO é uma alegoria fundamentada na ideia de um corpo sem órgãos, como a noção originalmente proposta por Artaud. Corpo esse que desorganiza o sentido funcional de unicidade a partir do postulado clássico aristotélico de *organon* e da dualidade do pensamento aderente de pares opostos. Nesse sentido, o corpo na linguagem de Oiticica visa à organicidade da experiência, mas não à organização de certezas. O Bloco-Seção de *Bodywise* listado em os “Imprescindíveis para Newyorkaise”¹²³ é um claro exemplo fragmentado dessa nova pulsão do corpo abordada pelo artista.

O capítulo ‘Bodywise’ trataria do corpo com várias abordagens: da foto de Antonio Manuel quando se apresentou nu no MAM/RJ (‘Corpo-obra’) ao transexual, passando por ‘Nostalgia do Corpo’ de Lygia Clark, proposições de ‘Capa-Clothing’, trechos de Torquato Neto, Friedrich Nietzsche, fotografias diversas de Jimi Hendrix,

122 Entrevista concedida a Alfredo Herkenhoff presente no vídeo *Héliophonía* de Marcos Bonisson, 2002.

123 Imagem inserida nos anexos dessa pesquisa.

entre outros.¹²⁴

Ao mesmo tempo, Hélio toma o corpo como um espaço significativo de invenção e risco, um lance de dados sensorial, um percurso inevitável numa experiência pessoal e transferível. O artista declarou a potência dessa percepção de forma clarividente em texto dedicado ao livro inédito do amigo Antonio Manuel:

O corpo é como o BRANCO NO BRANCO uma etapa-estado necessário para a chegada ao NOVO DIA DO INVENTOR. As experiências e a invocação experimental envolvendo o corpo sempre hão de aparecer e reaparecer de novos modos: tantos quantos seriam os indivíduos a experimentá-las.¹²⁵

Em Manhattan, HO efetua outro desvio de procedimentos daquele caminho de pesquisa, anteriormente instaurado na década de 1960, quando o artista começou a frequentar o morro da Mangueira e criou as primeiras capas *Parangolé* que seriam confeccionadas e vestidas em corpos que dançavam. A fala de HO em seu diário é direta: “A dança é por excelência a bússola do ato expressivo direto [...] em verdade a dança, o ritmo, são o próprio ato plástico na sua crudeza essencial”.¹²⁶ Desde então, seus trabalhos seriam marcados pelo signo da *incorporação*, corpo provisório de abrangência metafísica. O *quase-cinema* de Hélio dialoga diretamente com aspectos sensoriais. Nesse processo, HO tritura informações de significados diversos para depois cuspi-las como uma baba virótica de significantes: “a cidade midiática que não para de excitar e estimular todos os sentidos com imagens, sons e sensações é uma das bases do quase-cinema.”¹²⁷ O artista foi possuído pelo efeito encantatório da experiência cinemática e a possibilidade de seus aspectos sensoriais: “o que se configura é uma alteração do modo de recepção clássico que transforma o espectador em um jogador. É no seu corpo que o dispositivo cinema se atualiza”.¹²⁸

O *quase-cinema* foi um desvio essencial para a construção de uma linguagem de potência, cuja matéria-prima eram vivências transmutadas em alegorias e seu propositor, um ilusionista sem ilusões, uma espécie de George Méliès contemporâneo que, ao invés de enviar personagens para uma lua imaginária em uma nave-bala disparada por um canhão gigante (*Le voyage dans la lune* – 1902), envia o espectador-participador para uma galáxia de experiências sensoriais, onde o reconhecimento do corpo é operado como bússola em um território de signos cambiantes. Essencialmente, HO era um cineasta do corpo em estado bruto e não poderia ser diferente quando observamos a investida de suas proposições fílmicas contra a condição passiva do espectador submetido à linguagem do cinema tradicional. O cineasta e escritor Rogério Sganzerla observou em texto de 1965:

124 LAGNADO, Lisette. *O “além da arte” de Hélio Oiticica*, 2007.

125 OITICICA, Hélio. *Ondas do corpo*. Texto realizado para o livro inédito de Antonio Manuel, 1978. *Encontros / Hélio Oiticica*, p. 198.

126 ASBURY, Michael. “Hélio não tinha ginga”. *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*, p. 174.

127 BENTES, Ivana. *Movimentos Improváveis*. Catálogo da Exposição – CCBB, 2003, p. 31.

128 MACIEL, Kátia. O cinema tem que virar instrumento. *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*, p. 174.

Os cineastas do corpo têm como única revelação o corpo. O corpo é um elemento em conflito. Estamos diante de um cinema sensorial, de um cinema físico. É sintomático que um dos temas mais frequentes nestes realizadores seja justamente o amor pelo cinema. (...) Faço questão de frisar que os cineastas do corpo fazem um cinema provisório, irregular, moderno, afinal.¹²⁹

Tendo como suporte a matéria fílmica, fotográfica e procedimentos diversos, Hélio elabora um corpo fabulado, perpassado pelo conceito de “transvaloração” incorporado da filosofia de Nietzsche, leitura recorrente do artista:

E que todos os valores das coisas sejam, em novo, estabelecidos por vós. (...) Nenhum valor tem as coisas, no mundo, sem que, antes, alguém as apresente e represente. (...) Gira o mundo em torno dos inventores.¹³⁰

Para HO, o corpo é marcado pelo signo da incerteza, que estimula contingências como parte integrante da linguagem: “a incerteza do visível se tornou o novo estado das coisas”.¹³¹ Desse modo, suas decodificações subjetivas do cotidiano são partes indissociáveis de um mosaico de experiências que começa pela aceitação da transitoriedade de coisas e seres frente ao inexorável tempo ou, talvez, o próprio absurdo da linguagem, como descrito em carta a Edival Ramosa, em abril de 1971: “mas é que o absurdo da linguagem, aliado a um desinteresse pelo banal, me interessam demais e o espírito geral da coisa me faz muito familiar com tudo”.¹³² O *quase-cinema* de HO “neoconcretiza” a falência do espectador passivo e contempla a inquietude do participante. Nesse sentido, a questão do corpo já era pensada entre os amigos Clark-Oiticica:

Em tudo que faço há realmente a necessidade do corpo humano que se expressa, ou para revelá-lo como se fosse uma experiência primeira. A mim não importa ser colocada em novas teorias ou ser de vanguarda. Só posso ser o que sou e pretendo ainda realizar os tais filmes em que o homem é o centro do acontecimento.¹³³

Os filmes e fotos de HO percorrem o grande labirinto da linguagem-proposição, estado transubstanciado de informação que traduz um conglomerado de experiências, onde tudo se contamina embalado pela cópula de linguagem-vida que gera híbridos, e afirma que “A pureza é um mito” (Penetrável PN2 – 1966). Aqui, o valor do dispositivo como procedimento técnico é suplantado pela força do universo de sensações compartilhada com o espectador em ambientes

129 SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001. p. 86 e 87.

130 NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falou Zaratustra*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1981, p. 67 e 91.

131 DUBOIS, Phillippe. *Movimentos improváveis: o efeito cinema na arte contemporânea*. Catálogo. Rio de Janeiro: CCBB, 2003, p. 6.

132 FERREIRA, Gloria. *Hélio Oiticica e a Cena Americana*, 1998.

133 CLARK, Lygia. *Lygia Clark – Hélio Oiticica. Cartas 1964-1974*, p.61.

sensoriais. O trabalho dá ênfase à recepção, não somente pela cognição retinal, auditiva e olfativa, mas o corpo como um organismo integrado à experiência proposta. A abrangente noção do dispositivo-corpo conta histórias em alegorias a partir de uma filosofia no sentido Deleuziano: “a filosofia também conta histórias. Histórias com conceitos. O cinema conta histórias com blocos de movimento/duração”.¹³⁴

As histórias dos blocos de movimento/duração nas não-narrativas de Oiticica dialogam diretamente com a noção de Bergson de que o tempo científico não tem duração e também indicam uma exacerbada filosofia de sentidos do corpo em caráter libertário. Hélio mergulha seu corpo na vertigem do mundo ininteligível, mas ao mesmo tempo expressa uma intensa racionalização dessas experiências. Em seus vários escritos nos *notebooks* são evidenciados esses estados de êxtase quase que de forma científica, uma espécie de registro acurado de sensações. Entretanto, é a partir do indizível que as suas alegorias mais preciosas surgem, em campo aberto à polissemia. Por afinidade eletiva, Hélio elenca realizadores em sua proximidade com o cinema experimental no Brasil e no mundo: Godard, Warhol, Welles, Neville, Sganzerla e Bressane. Contudo, é o trabalho do cineasta americano Jack Smith (1932-1989) que marcaria profundamente a produção de Hélio em sua conceituação de *quase-cinema*, começando pelos *Blocos Experiências em Cosmococa*:

É Jack Smith, mito do underground Americano (...). Fui a uma projeção de slides com trilha sonora, uma espécie de Quase-cinema que foi incrível. (...) Warhol aprendeu muito com ele quando começou, e tomou certas coisas que o levou a um nível diferente, é claro (...) Jack Smith é uma espécie de Artaud do cinema seria o modo mais objetivo de defini-lo.¹³⁵

De modo oblíquo, a complexa noção do corpo em Oiticica é ambígua. Nota-se que há uma exacerbada consciência em exercício dos sentidos do corpo, mas ao mesmo tempo uma intensa racionalização dessas experiências. Em seus vários escritos, esses estados de êxtase são evidenciados quase que de forma científica. Entretanto, é a partir do indizível que as suas fabulações mais preciosas surgem. Nesse contexto, seu ato de fabular é uma espécie de resignificação urbana. Um andar, perambular e decodificar o mundo em torno, como se nessa ação imprevisível de caminhar em avenidas, ruas, vielas e becos, ainda que momentaneamente, o corpo fosse libertado de todas as coerções socioculturais. Em sua consciência errante de “andarilho”, o artista flana, mas não como um *flaneur* oitocentista e sim, como um “sujeito subterrâneo” que vaga pelas ruas interessado apenas em situações imediatas de acaso e adrenalina que se apresentam e eventualmente o confrontam. O artista seleciona e combina resíduos, dejetos, ruínas, a partir de um modo muito particular de decodificar as coisas que se transmutam pela ação direta de sua escolha e deslocamento físico operado por ele:

134 DELEUZE, Gilles. “O Ato de Criação”. *Traffic*. 1987, p. 02.

135 OITICICA, Hélio. *Lygia Clark – Hélio Oiticica*. Cartas 1964-1974, p. 204.

O *flâneur* está em casa nas galerias: um híbrido, um meio termo, entre a rua e o interior da casa, uma fantasmagoria. (...) No entanto, o *flâneur* é combativo, protesta contra a divisão do trabalho que transforma as pessoas em mercadorias e protesta contra o ritmo alucinante do progresso. A ociosidade é o seu grito.¹³⁶

Sabe-se que na adolescência Hélio inventou uma cidade e a nomeou *de A Segunda Parte de Belo Horizonte*. Uma explicação plausível para o insólito título dessa cidade inventada pode residir nas viagens que a família Oiticica fazia à cidade de Ouro Preto, possivelmente passando por Belo Horizonte juntamente com a informação de que Belo Horizonte foi a primeira cidade brasileira projetada - pelo menos parte dela - e, desenhada em forma de um asterisco, onde tudo converge para um ponto central – Praça Afonso Pena. Entretanto, segundo Cesar Oiticica Filho, o minucioso mapa desenhado dessa cidade inventada pelo jovem artista continha de fato os logradouros da cidade do Rio de Janeiro: Avenida Brasil, Avenida Presidente Vargas, etc. De fato, Hélio estudou os mapas dessas cidades e, de memória, como um sismógrafo de ondas mnêmicas, inventou outra cidade com topologia, ruas, avenidas e teatros, nos quais eram encenadas as peças que ele escrevia na adolescência. Os desenhos dos *posters* de algumas dessas peças teatrais apontavam endereços de teatros fictícios em sua cidade inventada e nomeada de *A Segunda Parte de Belo Horizonte*. Desde a passagem do plano para o espaço, o artista criou *Penetráveis, Tendas, Núcleos, Ninhos* em seu *Éden* na “Whitechapel Experience” em Londres que aglutinava um número de invenções e construções evocando uma “quase-cidade”, ou melhor, o grande mundo da invenção.



Figura 24 e 25_ Hélio Oiticica – *A Segunda Parte de Belo Horizonte*. Década de 1950. APHO.

136 MIKLOS, Dilson. “Walter Benjamin, Charles Baudelaire e Hélio Oiticica: a flânerie, a cor, o labirinto e as drogas”. *Walter Benjamin: arte e experiência*, p.225 e 226.



Em Nova York o mapa é de ordem sensorial. A cartografia acurada em desenho é descartada e a partir do procedimento de decodificação, Hélio Oiticica estabelece uma relação de leitura instintiva com a cidade e passa a hibridar objetos e sentidos. Porém, sua intenção não é a de colecionar “reliquias” ou criar uma coleção de objetos exóticos em sentido memorial. O que percebemos dessa ação de decodificar é que há um tipo bastante particular de visagem em suas experiências citadinas. Segundo Hélio:

O Haroldo de Campos tem um negócio de *Delirium Abulatorium*, de andar pelas ruas e descobrir coisas em todos os lugares e decodificar, à maneira dele de decodificar a cidade de Nova Iorque, tem muita afinidade comigo, você entende? Então, isso me interessa muito, ele decodifica as coisas de uma maneira muito complexa inclusive. Então, a única coisa que eu faço é isso, decodificar as coisas o dia inteiro.¹³⁷

137 Entrevista de HO concedida a Alfredo Herkenhoff presente no vídeo *Héliophonia* de Marcos Bonisson, 2002.



Figura 26 e 27_ *Manhattan Brutalista*, 1978. Fotos: Bob Wolfenson e Andreas Valentin

Uma das obras mais intrigantes geradas a partir dessas andanças e decodificações foi realizada no Rio de Janeiro em 1978, logo após a volta de Hélio para o Brasil. Enquanto “perambulava” pela Avenida Presidente Vargas, à noite, com o seu amigo Andreas Valentin que fotografava Oiticica em se *Delirium Ambulatorium*, Hélio encontrou um pedaço de asfalto, dejetos-resíduo da construção da estação de metrô na região. O pedaço de asfalto tem a forma da ilha de Manhattan – *Manhattan Brutalista* que Hélio dizia fazê-lo pensar em Gaudi (arquiteto) e Kyoto (jardim de pedra no Japão). Esse *Objeto-Semi-Trouvé* do artista se tornaria “jardim” em seu banheiro da Avenida Ataulfo de Paiva. *Delirium Ambulatorium* seria conceituado por Hélio em seu texto “Mitos Vadios” para o evento homônimo organizado pelo artista Ivald Granato, acontecido num estacionamento em São Paulo em 1978.

6. Cosmococas: imagens como paródia

A história ensina também a rir das solenidades da origem
Michel Foucault – Microfísica do poder

Embora o verbo “inspirar” seja intransitivo, toda inspiração começa com uma relação. Inspiração em sentido *strictu sensu*, seria inserir ar nos pulmões, uma espécie de assimilação do que é exógeno como energia vital, transmutando endogenamente oxigênio em força. Agora, inspiração em sentido figurado perpassa um vasto campo de significantes possibilidades segundo o léxico: de servir-se das ideias ou das obras de outrem a iluminar, orientar, guiar, inculcar, transmitir e inalar, etc. “Jean Cocteau disse ter sido inspirado pela fosforescência de Pushkin, embora não pudesse ler sua poesia”¹³⁷. A potência dessa inspiração de Cocteau em relação a Pushkin deve ter sido tão intensa que simplesmente por uma operação metafísica eliminou a necessidade de Cocteau conhecer a língua nativa do poeta russo. Pode-se afirmar que a inspiração motriz das *Cosmococas* e de outras experiências imagéticas de Hélio em Nova York advém de três elementos fundamentais: 1) a paródia através de imagens apropriadas e reinventadas. 2) a “inspiração-cafuno” cocaína por prazer (sem moralismos de segunda ordem) e 3) a instauração de seu *programa in progress* que se ramificaria em diferentes vertentes de possibilidades. Hélio define os seguintes aspectos em seu texto primordial sobre as *Cosmococas*:

COSMOCOCA seria um novo projeto de filme de NEVILLE D’ALMEIDA: ele criou o nome e mais q um projeto de filme, passou a ser – *programa in progress*: este adendo deverá estar com o nome em todas as circunstâncias: COSMOCOCA *programa in progress* (...) a insistência em making a point quanto ao fato de ser *programa in progress* – *programa aberto* – vem de q como viemos EU e NEVILLE de concretizar essa primeira série de BLOCOS EXPERIÊNCIAS e q tomam a abreviação CC seguida do número correspondente para identificação.¹³⁸

A relação de parceria na concepção das *Cosmococas*: indica o caráter participativo da obra, mesmo na gênese de sua concepção. Embora as cinco primeiras *Cosmococas*: de Hélio e Neville (CC1 a CC5) sejam as mais conhecidas, Há ainda as *Cosmococas*: CC6 a CC9. Em síntese, *Cosmococas*: são *Blocos-experiências* que resultam em ambientes de caráter participativo, inseridos no que Hélio designou como *programa in progress*, deslanchados inicialmente pela ação de escolher objetos-imagem (capas de disco, livros, etc.) e desenhar com cocaína sobre suas superfícies para depois fotografá-las com diapositivos (*slides*) em diversos ângulos e proximidades gerando outras imagens derivadas desse objeto inicial. A partir desse processo,

¹³⁷ BRETT, Guy. *Hélio Oiticica – catálogo*, 1997, p. 224.

¹³⁸ OITICICA, Hélio, *Hélio Oiticica – catálogo*, 1997, p.174.

novos elementos são integrados sensorialmente em cada ambiente, “são BLOCOS constituídos de slides-trilha sonora-INSTRUÇÕES: essas instruções são especiais em cada caso exigindo a construção de ambientação-ocasião próprios”.¹³⁹

CC1 – Trashiscapes: os contornos com cocaína feitos na cara do cineasta Luís Bunuel na revista do *New York Times*, paródia evidente da cena em que um globo ocular é cortado por uma navalha no filme *Un Chien Andalou* de Luís Bunuel e Salvador Dali. Há também os desenhos realizados com cocaína sobre a capa do disco *Weasels Ripped my Flesh* de Frank Zappa.



Figura 28_ CC1 Trashiscape, 1973. APHO

CC2 – Onobject: desenhos na face de Yoko Ono, na capa de seu livro *Grapefruit* onde alguns dos slides têm ao lado o livro de Heidegger *What's a Thing*, junto ao livro, *Your Children* de Charles Mason, o assassino da atriz Sharon Tate.

¹³⁹ APHO 0163.80, p.2



Figura 29_ CC2 *Onobject*, 1973. APHO

CC3 – *Maileryn*: as belíssimas “mancooquilagens” realizadas sobre a face icônica de Marilyn Monroe (1926-1962) na capa do livro *Marilyn* de Norman Mailer. Biografia da atriz escrita pelo autor em 1973.



Figura 30_ CC3 *Maileryn*, 1973. Foto: Marcos Bonisson. Inhotim, MG. 2012

CC4 Nocagions: as carreiras de cocaína e os objetos utilizados no consumo da mesma: canudo e canivete que compõem as formas quase geométricas realizadas em cima da capa do livro *Notations* do artista John Cage e a inserção da piscina no espaço como elemento sensorial.



Figura 31_ *CC4 Nocagion*,. 1973. Foto de Thomas Valentin. Piscina pública em Berlin, 2013.

CC5 Hendrix-War: os extraordinários relevos esculpidos com o pó na face de Jimi Hendrix, que se apresentam como rastros–restos tribais na capa de seu disco *Hendrix War*



Figura 32_ *CC5 Hendrixwar*. 1973. APHO

CC6 *Coke Head's Soup*: em parceria com Thomas Valentin, realizada em cima do anúncio do recém lançado LP dos *Rolling Stones* na revista “Rolling Stone” e fazendo uma paródia com o título do disco do *Rolling Stones Goat's Head Soup*. Os registros em slides *Ektachrome*¹⁴⁰ dos desenhos-rastros realizados em 26 de setembro de 1973 são mais como camadas diáfanas, manchas que se assemelham a uma névoa-bruma do que contornos e Hélio sugere como conceito para esta *Cosmococa* a “brumaquilagem” em vez do habitual “mancoquilagem”. A trilha original da *CC6* foi gravada em fita K7 num gravador Sony por Hélio, Thomas e Andreas Valentin e Silviano Santiago. Além da canção “*Sister Morphine*” dos Rolling Stones tocar ao fundo, uma série de sons improvisados foram produzidos: máquina de escrever, assovios, discagem de telefone, manuseio de objetos, etc A trilha original se perdeu na única montagem acontecida no Centro Cultural Banco do Brasil em 2003. Uma nova trilha foi produzida por Thomas, Andreas e Inês Valentin e Cesar Oiticica Filho a partir das indicações de Hélio e da experiência da original. A *CC6* foi remontada em Berlin em fevereiro de 2013, no Forum Expanded da Berlinale, quarenta anos depois de sua criação.

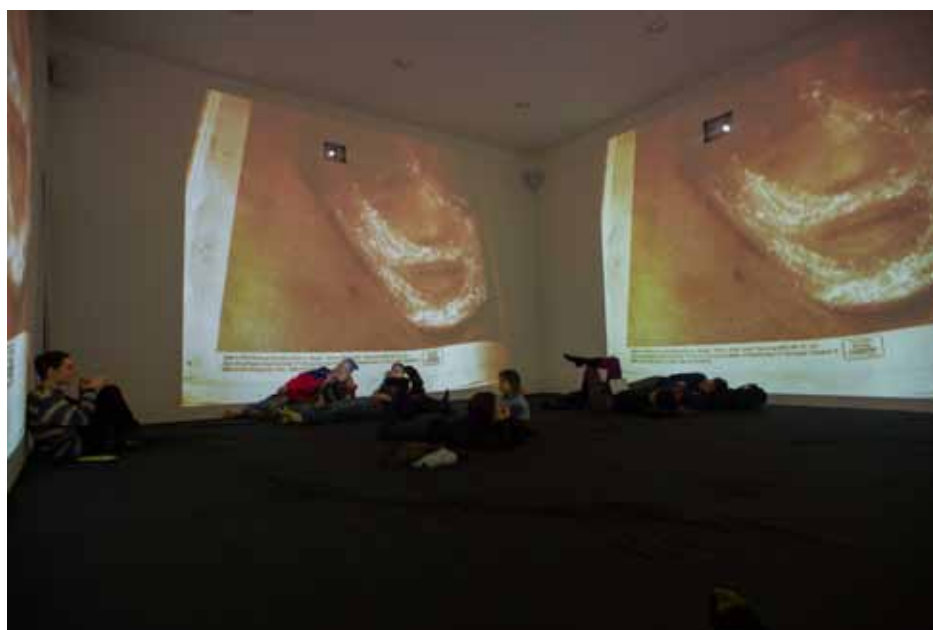


Figura 33_ *CC6 Coke Head's Soup*. 1973. Foto: Thomas Valentin. Berlin 2013.

CC7: Proposição aberta a Guy Brett, nunca realizada. Tinha como elementos uma lixa de unha e uma cobra – *Shoot the Nail File*. Outro elemento fundamental dessa experiência seriam as conversas de Guy Brett com Hélio sobre as leituras que o crítico inglês vinha conduzindo sobre o *DREAMTIME* (tempo do sonho), ritual de certas tribos aborígenes, a partir das pesquisas do filósofo, historiador e mitólogo Romeno Mircéa Eliade.

¹⁴⁰ Filme diapositivo (slide) produzido pela empresa Kodak e outras. No entanto, até onde sabemos, todas as *Cosmococas* foram fotografadas com filmes-slides Kodak.

CC8 – Mr D ou D of Dado: também nunca foi montada, embora as fotos que deslançam a experiência tenham sido realizadas com Dudu (Carlos Pessoa Cavalcanti), irmão de Romero Cavalcanti, amigo de Hélio. As fotos de Dudu foram feitas no banheiro do Loft 4 e são o reflexo de Dudu na superfície de um espelho posicionado em ângulo baixo, uma espécie de “referência-paródia” à famosa pintura de Caravaggio, *Narciso na Fonte*. O escritor e crítico de literatura Silviano Santiago colabora na luz e na produção das fotografias. Por indicação de Hélio, essa *Cosmococa* não utilizaria a matéria prima cocaína em sua proposição primordial.

CC 9 – Cocaoculta Rêno Gone: proposta ao artista Carlos Vergara, não teria um número determinado de slides e, segundo Hélio, a escolha ou decisão-chance ficariam por conta do próprio Vergara. Essa proposição seria a comemoração do primeiro ano de vida dos “BLOCO-EXPERIÊNCIAS in COSMOCOCA – programa in progress” (CC1 - 13 de março de 1973 e CC9 13 de março de 1974). Hélio sugere que as imagens fossem realizadas na casa de Zezé, mãe de Rose (grande amiga de HO) no morro de São Carlos, seria também uma homenagem ao grande amigo e compositor, Renaud, irmão de sua amiga Rose, filho de Zezé e Oto (grande partidário de partido alto). A família vivia em uma grande casa na zona do Mangue¹⁴¹. Essa proposição teria a cocaína oculta (Cocaoculta) e a trilha seria feita pelo próprio Vergara. Hélio afirma ainda que:

Vergara terá crédito absoluto assim como direito total sobre profits nela.” Ou seja, Vergara teria direito ao lucro sobre a venda do trabalho em parte ou em sua totalidade. 10 cópias dessa proposição deveriam ser produzidas (no texto-planos para as Cosmococas, essa é a única menção a um possível lucro, a partir de uma possível venda). Hélio também registra em suas precisas indicações propositivas - planos para: a) Performance Particular / b) Performance Coletiva (...) “como com as de Jack Smith a situação-espaco-performance funda um NOVO NÚCLEO DIONISÍACO.¹⁴²

Em carta a Lygia Clark, Oiticica produz uma lista de nomes de cocaína a partir de uma estranha nomeação ultra-privada: “nem tudo que reluz é ouro” (no caso da droga impura); “Neves do Kilimandjaro” (“melhor pano do mundo”); “Ivory Girl” (“faz o branco ficar mais branco”)¹⁴³. Os primeiros *bloco-experiências em Cosmococa* foram concebidos em 13 de março de 1973. Entretanto, as primeiras *Cosmococas* só foram montadas e apresentadas nos anos 1990 pelo Projeto HO, ou seja, mais de dez anos depois da morte do artista. Nota-se que a razão dessa demora justifica-se primeiramente pelo teor “fora da lei” da matéria-prima constitutiva das obras, a cocaína. O fascínio e os estados alterados de consciência experimentados a partir de seu envolvimento com a “Prima” (termo utilizado por Oiticica para nomear cocaína, a partir da canção *Cousin Cocaine* do Rolling Stones) levaram Hélio a utilizá-la como matéria para um de seus experimentos de linguagem mais convulsivos. Ressalta-se que o amigo e cineasta Neville

141 OITICICA, Hélio. Entrevistado por Jary Cardoso, 1978. *Encontros / Hélio Oiticica*, p. 214 e 215.

142 HERKENHOFF, Paulo. “Arte e crime / Quase-cinema / quase-texto / Cosmococas”. *Cosmococa programa in progress. Hélio Oiticica / Neville D’Almeida*, p. 254.

143 HERKENHOFF, Paulo. *Cosmococa programa in progress. Hélio Oiticica / Neville D’Almeida*, p. 254.

d’Almeida, foi o inventor do título do trabalho – *Cosmococa*. Paulo Herkenhoff observa em seu texto: “arte e crime / quase-cinema / quase-texto / cosmococas” que:

Em 1973, as Cosmococas são um modelo de ruptura com algumas formas na relação da arte moderna com o crime e com a tradição moral ocidental a respeito do ‘tóxico’. (...) Ao longo do século XX, alteram-se os interesses sobre a atuação artística de artistas-criminosos ordinários, como no caso histórico de Michelangelo Caravaggio, por infrações à regra penal fora do âmbito da arte. (...) A partir da autonomia da arte, consolidada no século XX, e da crise da modernidade nas últimas décadas, foram desenvolvidas algumas experiências artísticas que envolvem diretamente a idéia de crime.¹⁴⁴

Entretanto, Hélio já havia registrado em seu texto “Posição ética” de 1966, o que pensava e que se entende por crime em sociedade:

Na verdade o crime é a busca desesperada da felicidade autêntica, em contraposição aos valores sociais falsos, estabelecidos, estagnados, que pregam o “bem estar”, a “vida em família”, mas que só funciona para uma pequena minoria (...) Só um mau-caráter poderia ser contra um Antônio Conselheiro, um Lampião, um Cara de Cavalo, e a favor dos que os destruíram.¹⁴⁵

Neville disse em entrevista a Paulo Herkenhoff¹⁴⁶ que o texto “Über Coca”¹⁴⁷ de Sigmund Freud faria parte do *programa in progress* das *Cosmococas*. O artigo científico de Freud é um tratado farmacológico com minuciosos registros dos efeitos psicológicos, fisiológicos e terapêuticos da cocaína, incluindo em certo trecho uma “canção de louvor a esta substância mágica”. As experiências de Freud com cocaína são notórias, mas seus escritos terminaram banidos da organização de suas obras completas. O texto nunca foi usado como suporte no trabalho da dupla. No entanto, HO fascinado com a obra do pensador, homenageou-o com *ÜBERCOCA poema freudfalado*¹⁴⁸ que seria apresentado na Expo-Projeção 73, organizada pela curadora Aracy Amaral em São Paulo, mas não conseguiu enviá-lo a tempo. Um texto de HO constaria no catálogo da mostra que inicialmente teria a participação do artista com a *Neyrótika*, trabalho de *nãonarração* e não terminado, mas esse também não foi enviado. *ÜBERCOCA* é um poema falado a partir da leitura de fragmentos de textos de Freud sobre cocaína. Segundo HO:

Trata-se de fita gravada (cassete) de 15 mins de cada lado: ou é apresentado um lado ou outro de fita de 30 min, e durante essa gravação, isto é, durante o playing da fita, lá no local, a platéia permanece no escuro, a não ser durante uns 3 min. Em que uma luz pura de projetor projeta na parede em branco: com fita deve seguir o papel com instrução, etc.¹⁴⁹

144 HERKENHOFF, Paulo. *Cosmococa programa in progress. Hélio Oiticica / Neville D’Almeida*, p. 246.

145 OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*, 1986, p. 82.

146 HERKENHOFF, Paulo. *Cosmococa programa in progress. Hélio Oiticica / Neville D’Almeida*, p. 244.

147 Segundo Tania Rivera, *Über Coca* foi um artigo científico publicado por Freud sobre a droga em 1884 e republicado em uma coletânea em 1963. Tania Rivera: *Hélio Oiticica e a Arquitetura do Sujeito*, p.132

148 APHO 0267.73-2/3

149 APHO 1062.73

Por um tempo, Hélio estava fascinado por Freud, especialmente a relação do pai da psicanálise com a cocaína. Em um texto inédito, encontrado nos arquivos do Projeto HO, o artista declara: “Eu sou INCA como FREUD (...) FREUD É COCA (quem “estuda” FREUD é não expert em COCA não estuda FREUD: freuda-se.”¹⁵⁰. Depois que tudo ou quase tudo já foi dito e feito, a cópula de arte e crime tornou-se hoje vertente semântica de inserção no campo das artes. Dos cinzeiros de avião furtados pela artista Jac Leirner, passando pelo Museu do Vírus de Essila Paraíso que recolhe vírus inoculados na internet por hackers, até a série de pinturas de Guillermo Kuitca em 1986 *Siete últimas canciones* que produziu autoretratos diante de carreiras de cocaína. Tudo parece ser devorado por um incessante consumo global de objetos estéticos, sintoma aparente de uma permanente vacância existencial. Há algum tempo, a transgressão como campo de pesquisa estética parece estar no cardápio mercantil das artes. Todavia, é sempre um desafio à coerência definir os critérios discursivos que determinam a organicidade ou emulação de poéticas hibridadas de arte-ciência, arte-política e arte-lei, entre outras. Desse modo, a potência de hibridar linguagens tão distintas pode perfeitamente não obedecer ao desígnio essencial da invenção, mas às estranhas leis de mercado e circuito cultural que com frequência norteiam as ditas “obras transgressoras”. O artista americano Chris Burden no início dos anos setenta realizou uma performance nas imediações do aeroporto de Los Angeles que consistia em apontar seu revólver e dar tiros em aviões de passageiros que decolavam, como aviões “Jumbo 747”. Registros fotográficos dessa ação eram feitos e as cápsulas das balas eram recolhidas como “reliquia” do trabalho. Hoje, uma obra “fora da lei” como essa seria sujeita a um processo só pelo conjunto de seus registros fotográficos. As esculturas hiper-realistas de sexo explícito do artista Jeff Koons “transando” com Cicciolina, sua ex-esposa e ex-atriz pornô se tronaram um item de mercado altamente valioso. Em compensação, as fotografias de caráter homoerótico do fotógrafo e cientista brasileiro Alair Gomes foram impedidas de itinerância pelo mundo, por falta de recursos a partir da recusa de patrocinadores, mesmo depois de serem apresentadas em sua magnífica exposição retrospectiva na *Fondation Cartier* em Paris.

Desde que as *Cosmococas* foram aceitas e encampadas pelo circuito internacional das artes, houve uma proliferação de escritos sobre os desígnios dessa obra. Alguns até sugerem a partir de um moralismo velado que o suporte da cocaína poderia ser percebido como um “pigmento de cor”, ou que essa substância proibida poderia ser substituída por “açúcar ou sal”, dessa forma, minimizando a importância do elemento transgressor na constituição da obra do artista. HO tinha prazer no uso da cocaína e dos efeitos alterados que essa substância causava em seu corpo e mente. As *Cosmococas* nasceram dessa cópula e êxtase: “quando eu disser PRIMA, já sabe, é nossa velha amiga Cocaína (...) eu e a prima nos casamos”.¹⁵¹ Todavia, isso nunca é mencionado por purismos ético-intelectuais de segunda ordem. Cocaína na obra do artista, não é sal, açúcar ou cal, é cocaína, sem analogias. HO afirma em um de seus *Heliotapes*¹⁵² que

150 APHO - 0178.74-p2

151 OITICICA, Hélio. *Lygia Clark – Hélio Oiticica. Cartas 1964-1974*, p. 206.

152 Fala de Hélio Oiticica, no vídeo *Héliophonia* de Marcos Bonisson, 2002.

depois dos desenhos e contornos serem realizados sobre as imagens escolhidas das *Cosmococas*, o pó era prontamente “cafungado”. Talvez de forma similar e ao mesmo tempo distinta, Hélio buscasse o que Walter Benjamin tinha experimentado décadas antes:

Pelo fato de que o trabalho pode se tornar uma espécie de droga, uma compulsão. “Pensar é um notável narcótico”, escreveu no ensaio sobre surrealismo (...). As sessões de haxixe do final dos anos vinte, supervisionadas por um amigo médico, eram façanhas prudentes, e não uma fuga das exigências da vontade. (Benjamin considerava o livro que pretendia escrever sobre haxixe um de seus mais importantes projetos).¹⁵³

Há muitas informações não verificáveis em textos diversos referentes à vida de Hélio: “Johny Karatê (um hispânico do Bronx, onde Hélio comprava seu tijolão de pasta de coca). Karatê era um marginal, assim como Cara de Cavalo era um marginal. Hélio era fascinado pelos dois”¹⁵⁴. É provável que Gerald Thomas que tinha quinze anos quando conheceu Hélio Oiticica, estivesse falando em seu artigo do *JB ON Line* em 2002, de Charlie Karatê, um dos personagens do documentário em *videotape* realizado por Martine Barrat, amiga de Oiticica, sobre as gangues do South Bronx, zona barra pesadíssima em Nova Iorque nas décadas de 1970-80. Hélio escreveu um artigo em 1976 para a Revista Status que provavelmente nunca foi publicado, onde menciona um grande papo que teve com Charlie Karatê no Hotel Chelsea sobre o mundo da malandragem carioca e nova-iorquina¹⁵⁵. Não obstante, Charlie Karatê se tornar, segundo Mr. Thomas o fornecedor de “pasta” de coca para o artista, há um grande hiato. Dez nove fora, a vida de Hélio e suas experiências passarão a evocar cada vez mais histórias extraordinárias, criadas por terceiros ou mesmo pelo próprio artista, como no famoso caso de Joseph Beuys onde o ensaísta Alain Borer escrutinou dados da biografia de Beuys e revelou que

No ano de 1944, aos 22 anos, ele miraculosamente escapou da morte na Ásia. O seu avião, um JU 87, caiu numa região coberta de neve chamada Crime ou Criméia. Joseph ficou inconsciente por vários dias; semicongelado, foi levado por genuínos tártaros que cuidaram de suas chagas. O povo, natural do lugar, logo o tomou por um dos seus: ‘Dunix Nejemcky, Du Tatar’ (você não alemão, você tártaro) e trouxe-o de volta à vida, enrolando-o em seus tradicionais cobertores de feltro e aquecendo-o com gordura animal. (...) Benjamin H. D. Bucholoh chamou a atenção de Rosalind Krauss para o fato de que ninguém jamais conferira esse ponto da história (o desastre de avião na Criméia) historicamente Bucholoh metodicamente lança dúvidas sobre qualquer episódio sobre Beuys e suspeita que ele tenha ‘planejado deliberadamente’ a sua própria lenda.¹⁵⁶

Lendas urbanas à parte, o que seria totalmente plausível em relação à matéria marginal e fora da lei utilizada nesse trabalho, o fato é que, embora a potência das *Cosmococas* esteja

153 SONTAG, Susan. *Sob o signo de saturno*. São Paulo: Editora L&PM, 1986, p. 99.

154 THOMAS, Gerald, disponível em www.jbonline.com.br. 2002. Consultado em 8/09/2011.

155 APHO 0172.76-p-4

156 BORER, Alain. *Joseph Beuys*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001, p.12 e 13.

estruturada na proposição em si mesma, através de escritos, imagens e indicações precisas de som e montagem, Hélio Oiticica nunca viu um de seus ambientes construído. No entanto, esse aspecto pode indiciar outra questão relevante em relação às imagens que constituem as *Cosmococas*, as noções de *Camp e Paródia*.

Em 15 de dezembro de 1971, Hélio escreveu para seu amigo Torquato Neto uma carta intitulada: MARIO MONTEZ, TROPICAMP¹⁵⁷. Esse texto, em forma de artigo, possivelmente para a coluna “Geléia Geral” de Torquato Neto publicada no Jornal Correio da Manhã. O artigo presta uma homenagem aos dois artistas com quem Hélio convivia e admirava nessa época: o ator Mario Montez e o cineasta-artista Jack Smith. O texto é de fato uma observação entusiasmada de diferentes camadas da cena *underground* nova-iorquina sob a ótica precisa de Oiticica que narra fatos e comenta os diferentes filmes do qual Mario Montez participou como ator, dirigidos por Jack Smith, Andy Warhol, Robert Blossom, Bill Vehr, Ron Rice, além de cenas-situações criadas pelo diretor de teatro e cinema Ronald Tavel.

Hélio conheceu Mario Montez em 1971 numa festa na casa do diretor e produtor Ira Cohen, “espécie de califa do underground, que faz filmes neo-expressionistas usando sempre plástico mylar”¹⁵⁸. A importância dessa carta-artigo reside essencialmente em um mapeamento de afinidades eletivas de artistas e linguagens que cruzam o seu percurso, nesse momento decisivo de sua estadia em Nova York e a apresentação de seus trabalhos em curso. Sua Bolsa Guggenheim terminara em outubro de 1971 e o devir de sua permanência em Nova York era incerto. Ao mesmo tempo, manter um diálogo e colaborar com artistas e amigos no Brasil sempre foi fundamental – espécie de sistema anti-isolamento, lúcido-lúdico operado em sua extensa escrita epistolar, conversas de telefone e amigos que se hospedavam nos ninhos do Loft 4. Em contexto, esse texto de Hélio¹⁵⁹ revela um universo fílmico em andamento experimentado pelo artista naquele momento do *underground* nova-iorquino. Há uma fenda sendo aberta na percepção e produção de Oiticica que irá mais adiante gerar proposições seminais.

Mario Montez (pseudônimo de Rene Rivera, nascido em Porto Rico em 1935) estreou no antológico filme *Flaming Creatures* de Jack Smith com o nome de Dolores Flores, mas por influência de Jack a partir de sua obsessão pela belíssima atriz mexicana, Maria Montez, fez Mario mudar de nome. Segundo Hélio, “MARIO MONTEZ é produto direto de JACK SMITH: JACK, na sua obra e na influência geral que calcou no cinema e teatro undergrounds, é uma espécie de pop-tropicália”¹⁶⁰. Hélio aponta também que todo o modo de ver e as ideias pioneiras de Jack Smith irão influenciar os primeiros filmes de Warhol. Suas ideias estarão presentes também nas *Cosmococas*: “JACK SMITH com seus slides fez algo q muito tem a ver com o q almejo com isso: do seu cinema extraiu – em visão naturalista imitativa da aparência – um sentido de não-fluir não-narrativo”¹⁶¹. Em *Drácula*, Warhol convida e convence Jack Smith a fazer

157 APHO 0275-71-p1

158 APHO 0275-71-p1

159 APHO 0858.71-p1

160 APHO 0275-71

161 OITICICA, Hélio. *Cosmococa programa in progress. Hélio Oiticica / Neville D’Almeida*, p.195.

uma participação, a qual tempos mais tarde, Jack relata que odiou fazer. E é nesse mesmo filme que Mario Montez aparece pela primeira vez em uma obra de Warhol, personificando a *Lady in White*. Depois disso, vários outros filmes de Warhol teriam a participação de Mario Montez. Certamente, o mais famoso é *Harlot*, no início da fase de filmes falados de Warhol, em que Mario Montez descasca e come eroticamente em sucessão, uma série de bananas: “MARIO é uma pessoa muito inteligente, encantadora, que adora ter precisão nas coisas que faz, nos detalhes que conta de sua fantástica experiência”.¹⁶² Montez seria a estrela principal de *Agripina é Roma-Manhattan*, juntamente com Christine Nazareth. Certamente, a experiência em Super 8 mais famosa do artista. Antonio Dias, amigo, artista plástico e também participante do filme, relatou que durante a filmagem da cena em que ele e Mario Montez jogavam dados em frente ao edifício *Flatiron*, na esquina de Broadway com Quinta Avenida, na Rua 23, Mario Montez reclamou do tempo que a cena levava para ser rodada: “eu sou um operário porto-riquenho, estou faltando ao meu trabalho. Imagina se passa algum colega operário por aqui e me vê vestido desse jeito”. Ou seja, até então, Montez só se transfigurava em mulher à noite e em lugares específicos, em shows e teatros onde trabalhava como ator ou fazendo espetáculos como Drag Queen.¹⁶³



Figura 34_ Mario Montez e Christine Nazareth em *Agripina é Roma-Manhattan*. (still do Filme). 1972.

Embora não seja possível determinar precisamente o grau da influência de Jack Smith na sua produção daquele período, nota-se que HO foi acometido de uma visagem ao tomar contato com as experiências cinemáticas do artista americano. Jack Smith era um cineasta experimental. Seu trabalho transgressor aliado a uma total rejeição da narrativa cinematográfica convencional haviam o colocado à margem até mesmo do cinema *underground* vigente à época.

162 APHO 0275-71 – p5

163 Antonio Dias, em entrevista a mim concedida em 2012.

Jack investia contra a passividade do espectador, explorando aspectos sensoriais que falassem diretamente ao corpo. Jack não participou do movimento *underground*, Jack era o *underground*, antes mesmo deste se tornar cult. De acordo com Andy Warhol, “a única pessoa que eu realmente copiei”.¹⁶⁴ Por sua vez, Jack, apesar de respeitar Warhol, considerava-o um vampiro que tinha roubado seu estilo e atores, inclusive Mario Montez que trabalharia em *Agripina é Roma Manhattan* de Hélio. Um dos filmes mais famosos de Jack, *Flaming Creatures* de 1963, havia sido banido por apresentar genitais masculinos e imagens “pornográficas”.



Figura 35_ Still do filme *Flaming Creature* de Jack Smith, 1963

Todavia, foi a experiência da projeção de *Travelogue of Atlantis* em 1971 na casa-ateliê de Jack Smith, no *Lower East Side* de Manhattan que o marcou profundamente. À época, essa região da cidade era frequentada por *junkies* e meliantes, tanto que até Hélio tinha receio de andar por lá, como relatou Andreas Valentin.¹⁶⁵ O apartamento de Jack Smith era entulhado com bugigangas que ele colecionava sistematicamente das ruas de Nova York¹⁶⁶ em um tipo de taxonomia bizarra e, nesse contexto, criando em sua própria casa um mundo à parte de detritos, fragmentos e ruínas da cidade. Essas coisas serviam de elementos alegóricos para seus filmes e performances. A experiência de assistir *Travelogue of Atlantis* nesse ambiente babilônico de *city trash*, junto a um séquito de admiradores de Jack Smith, promoveu em Oiticica uma espécie de epifania geradora de conceitos e ações, especialmente quanto à forma de apresentação das *imagens-slides* nos ambientes das *Cosmococas* e mais tarde dos *momentos-frames*.

164 JORDAN, Mary. *Jack Smith and the destruction of Atlantis*. Filme documentário, 2007.

165 Em entrevista a mim concedida em 2012.

166 LOREN, Cary. Disponível em: http://www.blastitude.com/13/ETERNITY/jack_smith.htm, 2002. Consultado em 05/10/2011.

Travelogue é designativo de um gênero cinematográfico que remonta às origens do cinema, tendo sido usado para filmes de viagem que antecedem aos documentários. Eram filmes centrados no sujeito, viajante-realizador que organizava as sequências do roteiro a partir de um fio narrativo cronológico de geografias percorridas e aventuras vividas, geralmente relatadas na primeira pessoa. Todavia, o *travelogue* de Jack Smith é uma alegoria estruturada por sons e imagens, norteados por uma noção de tempo-espaço desviante que produziram em Hélio um efeito encantatório:

Jack é um gênio e eu o amo; aprendi com ele em poucos dias o que sempre desejei: como se fora a decifração visceral do mundo americano, restos de consumo, etc: sujeito-filme: o gerar de um mundo de imagens riquíssimo. (...) uma loucura! no dia dessa projeção de *slide* com *sound track*, era esse o ambiente: chamava-se ‘Travelogue of Atlantis’, em suma, tudo começou às dez e meia, três horas depois, e só nos três primeiros slides ele ficou meia hora; mudou a tela de lugar, de modo que os slides sofriam um corte ao serem projetados, e ele movia o projetor de lugar para dar o corte devido a cada um: o resto do slide se espriava pelo ambiente: incrível; a espera e ansiedade que me dominou, valeram: foi uma espécie de quase-cinema, para mim tão cinema quanto tudo que se possa imaginar (...) as imagens a duração de cada slide na tela, etc eram geniais e importantíssimas: *sound track* de música AM rádio, música latina, malagueña, coisas incríveis, ruídos: telefone, carros em tráfego, etc. (...) um travelogue, conceito genial! E a energia que me dominou, me fez trabalhar dias seguidos e erguer coisas que estavam adormecidas.¹⁶⁷



Figura 36_ Jack Smith (1932-1989): Artista e Cineasta. Década de 1950. ¹⁶⁸

¹⁶⁷ FERREIRA, Gloria. *Hélio Oiticica e a Cena Americana*, 1998.

¹⁶⁸ Disponível em: http://www.blastitude.com/13/ETERNITY/jack_smith.htm. Consultado em 01/04/2013.

No começo de 1971, Oiticica visitou o Loft de Jack Smith pela primeira vez para assistir uma de suas performances: *Clapatailism of Paloma Economic Spectacle*. Jack Smith contou para Hélio que tinha ido ao Brasil fazer um filme e que naquele ano a escola de samba das cores azul e branco tinha ganhado e Oiticica deduziu ter sido a Portela. De acordo com Jack, seus planos de filmes tinham sido absorvidos por situações inesperadas no Brasil. Smith caiu num buraco e quebrou a perna, mas mesmo assim fez vários slides no Rio e de seus edifícios que, mais tarde, foram roubados junto com o carrossel onde eles estavam inseridos, deixando Jack apenas com alguns fragmentos de filmes que depois o artista utilizou com cenas de arquivo dos carnavais dos anos 50 e 60 montando um curta intitulado *Respectable Creatures* (1956-1960).¹⁶⁹. Hélio Oiticica e Jack Smith se conheceram e certamente houve uma admiração recíproca, mas não há registro de uma convivência dos dois artistas. Pois, é difícil imaginar um relacionamento próximo de “galáxias tão luminosas”. Uma colisão de “núcleos egóicos” seria quase inevitável e a consequência disso seria inimaginável.

Hélio inventou o termo “TROPICAMP”, hibridando dois vocábulos: *Tropicália* e *Camp*, gíria muito em voga nos anos 1960-70 e que designa uma miríade de sentidos derivados a partir da cultura pop: kitsch, exagerado, com atitude, afetado, ridículo, artificial, hilário, etc. *Camp* se tornou “uma gíria” naquela época, utilizada principalmente por gays e um segmento culturalmente sofisticado das grandes cidades americanas. O termo como gíria nunca teve um consenso quanto à sua etimologia. O próprio Oxford English Dictionary define o sentido de *camp* como “etimologicamente obscuro”. Entretanto, o termo foi imortalizado pela escritora Susan Sontag em seu famoso ensaio “Notes On “Camp”, de 1964. Sontag divide seu ensaio numa estrutura de cinquenta e oito tópicos numerados, alguns descritos abaixo:

1. To start very generally: Camp is a certain mode of aestheticism. It is one way of seeing the world as an aesthetic phenomenon. That way, the way of Camp, is not in terms of beauty, but in terms of the degree of artifice, of stylization. (...) 3. Not only is there a Camp vision, a Camp way of looking at things. Camp is as well a quality discoverable in objects and the behavior of persons. There are “campy” movies, clothes, furniture, popular songs, novels, people, buildings. . . . This distinction is important. True, the Camp eye has the power to transform experience. But not everything can be seen as Camp. It’s not *all* in the eye of the beholder. (...) 58. The ultimate Camp statement: it’s good *because* it’s awful . . . Of course, one can’t always say that. Only under certain conditions, those which I’ve tried to sketch in these notes.¹⁷⁰

169 HINDERER, Max. *TROPICAMP: PRE-and POST-TROPICÁLIA at ONCE*. London: Afterall, number 28, 2012, p.14.

170 Disponível em: <http://www.math.utah.edu/~lars/Sontag::Notes%20on%20camp.pdf>. p. 2 e 13. Consultado em 08/01/2013.

1. Para começar muito genericamente: *Camp* é um tipo específico de esteticismo. É uma forma de ver o mundo como um fenômeno estético. Dessa forma, o jeito Camp não é em termos de beleza, mas em nível de artifício, de estilização (...) 3. Não somente há uma visão *Camp*, uma forma *Camp* de olhar as coisas. Mas, *Camp* é também uma qualidade identificável em objetos e no comportamento das pessoas. Há “campy” filmes, roupas, mobília, canções populares, novelas, gente, edifícios....Essa distinção é importante. Fato, o olhar *Camp* tem o poder de transformar experiências. Mas, nem tudo pode ser visto como *Camp*. Não está tudo no olhar do observador. (...) 58. A declaração definitiva de *Camp*: isso é bom porque é horrível...Certamente, alguém pode sempre dizer que, apenas em certas condições, estes aspectos se manifestem em minhas notações. (referência 163: tradução nossa).

A quintessência de *Camp* poderia ser a ação de Hélio Oiticica usando óculos de aviador e uma peruca de sua amiga, a crítica e curadora Esther Emílio Carlos, no evento “Mitos Vadios”, organizado pelo artista plástico Ivald Granato, acontecido em 1978, num estacionamento na Rua Augusta, quase esquina com Avenida Paulista. Entre passos, pulos e rodopios, o artista deixou registrado a sua participação no evento em um *Delirium Abulatorium*. Há um excelente registro fotográfico dessa *performance* realizado pelos fotógrafos Lóris Machado e Andreas Valentin. É possível que Hélio conhecesse o texto de Sontag, mas contextualmente, a ideia era expandir sentidos ao juntar *Camp* à *Tropicália* e trabalhar a partir daí um novo conceito que tem como um dos fundamentos a noção de paródia. Para Hélio, não se trata de paródia, como algo somente “jocosos” ou “chanchada”, mas paródia em sentido expandido, uma fala paralela:



Figura 37_ “Performance” de Hélio Oiticica para o evento “Mitos Vadios” organizado pelo artista plástico Ivald Granato. São Paulo, 1978. Foto: Loris Machado.

Voltando ao sentido etimológico do termo, a paródia é um “canto paralelo”. Sem que seja preciso guardar a distinção feita por Tynianov entre estilização e paródia, pois o que aqui importa é o sentido básico comum a ambos, a paródia é o texto que guarda outro texto em si. Ela é um palimpsesto.¹⁷¹

Esse aspecto já se evidenciava quando Oiticica construiu os ambientes da *Tropicália* (PN2 – *A Pureza é Um Mito* e PN3 – *Imagético*) no MAM do Rio, em 1967. Quatro anos depois, seria a vez do esgarçamento dessa noção. Hélio aponta nessa carta a Torquato Neto como a ideia se desenvolveria:

171 KOTHE, Flávio. *Para Ler Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1976, p. 33.

TROPICAMP é parte do que chamo TROPICÁLIA-SUBTERRÂNIA: no meu projeto 1 CENTRAL PARK, incluo uma área de performance, MARIO MONTEZ fazendo CARMEM MIRANDA + outras coisas [...] na verdade muito mais que isso: não é a representação naturalista-imitativa de CARMEM MIRANDA, mas a referência-chave ao TROPICAMP-clichê; e é de clichês que é construída toda a peça: clichês-CAMP. ¹⁷²

Hélio retomou a ideia de paródia em 1972, enquanto lia Marshall McLuhan, *From Cliche to Archetype* e filmava *Agripina é Roma-Manhattan*, especialmente uma frase do livro que parece ter deslanchado em Hélio uma visagem de novas possibilidades: “A parody is new vision”. Hélio registrou essa abordagem em carta:

“Quando Dryden traçou um paralelo à narrativa do Velho Testamento do Rei David e Absalom no Abasalom and Achitophel ele estava criando um paralelo entre o contemporâneo e o passado q emprestou uma grande força à crítica política do presente. “Paródia é um caminho q corre ao lado de outro (para todos). Quando pensei em AGRIPINA é ROMA-MANHATTAN, pensei muito nisso: aproveitar as referências de SOUSÂNDRADE à ROMA e MANHATTAN e parodiar WALL ST moderna MAFIA simultâneo com AGRIPINA e ROMA”. ¹⁷³

A percepção de Oiticica em relação à paródia como uma figura de linguagem que é capaz de fraturar a própria linguagem e apontar novas possibilidades se tornará instrumental para várias de suas futuras invenções. Nesse sentido, a releitura de elementos estruturais de seu próprio trabalho anterior ou um diálogo proposto que evidenciasse a riqueza de um universo parodístico seria a força motriz da linguagem, para uma vasta produção interdisciplinar de Oiticica em seus anos de Nova York. Em “Agripina”, Hélio conectou Roma a Manhattan por uma série de *takes* únicos em locações precisamente escolhidas, elaborando sua paródia através de um palimpsesto de referências e associações. O canto paralelo e crítico da paródia é o que permite a Oiticica revisitar e construir o que lhe parece essencial em seu filme, a partir de vestígios da história interligados pelo ato de apropriação e releitura numa improvável fusão de espaço-tempo. A personificação de Cristine Nazareth em Agripina – mãe de Nero é no mínimo *Camp*. Agripina com sua minissaia e sandálias trançadas “estilo gladiador romano” e David Starfish flanam por Wall Street onde a divindade suprema e incontestada é o capitalismo. Toda atmosfera do filme é de clichês necessariamente não reconhecíveis e sua articulação é feita através de elementos paródicos, plasmados de uma cultura de misturas inenarráveis, onde os elementos são precários e provisórios e vivem permanentemente sob o signo do caos. Nesse sentido, lembram a famosa fala do filme *O Bandido da Luz Vermelha* de Rogério Sganzerla: “Quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha, avacalha e se esculhamba.” No entanto, o ato de “avacalhar” em Hélio é estratégico. O jogo de selecionar

172 APHO 0275-71. p.4

173 APHO 1249-p1 – p.2

e combinar com ironia os elementos imagéticos reside na dinâmica da própria linguagem. Há um notável movimento de sístole e diástole permanente na construção das obras de Oiticica que vai e volta no tempo-espço, revisitando-o à medida da necessidade que seu ato criativo tem de inspirar ou expirar. Nesse sentido, a questão da paródia está interligada à questão da imagem e seus desdobramentos que já se apresentavam em seu programa ambiental *Parangolé* e principalmente em *Tropicália*. Em seu texto “BLOCO-EXPERIÊNCIAS in Cosmococas – programa in progress”: , escrito em 4 de março de 1974:

q TROPICÁLIA era tentativa-limite não superrealista de checar esse deslocamento da IMAGEM (visual e sensorial: o TODO IMAGEM) numa espécie de salada multi-media sem muito “sentido” ou “ponto de vista”: (...) porque geometrizar em cortes-blocos o todo cinemático? – posso também fragmentar algo semelhante à seqüência filmada em slides q se fazem MOMENTOS-FRAMES e isso sem justificativa de q tenha q ser “áudio-visual” (termo q detesto: afinal não é tudo áudio-visual? E mais? Então porque a definição isolando tão especialmente esses dois sentidos? Não seria o termo algo q queira indicar uma intenção de manter a supremacia da IMAGEM em vez de deslocá-la ?): a questão é que a imagem não tem a mesma função e isso é mais acentuado no q se refere ao cinema”¹⁷⁴

De outra forma, sobre a questão da paródia, Beatriz Sicigliano Carneiro observou em seu texto “Cosmococa – programa in progress: heterotopia de guerra” que uma das imagens da *cosmococa CCI*, a capa do disco de Frank Zappa, *Weasels ripped my flesh* (Doninhas rasgaram minha carne) do ilustrador Neon Pak foi inspirada pelo visual de uma capa da revista americana de *pulp-fiction* “Man’s Life” de 1956:

A paródia em sentido amplo, que prescinde do elemento humorístico, consiste em um elemento central dos procedimentos da arte do século XX (...) As paródias carregam seus elementos componentes para outros contextos onde se assimilam a outros elementos dando continuidade a fluxos de imitações ou desviando-se para outros caminhos. (...) Cosmococa – programa in progress marca-se por paródias e estas concernem à liberdade de inventar.¹⁷⁵

Todas as imagens apropriadas no trabalho das *Cosmococas* realizadas em parceria com Neville d’Almeida (CC1 a CC5), como também todas as outras (CC6 a CC9) parecem obedecer a um fluxo de referências eletivas do artista, que tem o ato de parodiar, como produção de sentidos e desvios, mas em um espaço-tempo privado do artista e da parceria, moldados à base do prazer de elaborar essas imagens em seu “mundo-abrigo”, como se somente existisse o aqui e o agora naquele processo de invenção imagético em andamento. Como dizia o artista, um “BRINCAR SEM SUAR”¹⁷⁶

174 OITICICA, Hélio. *Cosmococa programa in progress*. Hélio Oiticica / Neville D’Almeida, p.194.

175 CARNEIRO, Beatriz Scigliano. “Cosmococa – Program in Progress: Heterotopia de guerra”. *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*, p. 204 e 205.

176 OITICICA, Hélio. *Cosmococa programa in progress*. Hélio Oiticica / Neville D’Almeida, p.196.

Nesse campo ampliado da ação de parodiar, Oiticica navega nas correntes da linguagem com total desembaraço, aferindo critérios de escolha e combinação de imagens e situações com o seu habitual rigor de elaboração. Porém, levando-se em conta diferentes trabalhos em sua trajetória. Os “proto-elementos paródicos” em *Tropicália* e *Parangolés*, a começar pela própria nomeação desses trabalhos, darão vez em Nova York a um conceito consciente e expandido de paródia, inscrito na própria elaboração de seus trabalhos desse período. Sob essa ótica, pode ser compreendido em consonância com o pensamento do teórico de literatura Flávio Kothe:

A paródia é revolucionária; a estilização, reformista [...] Se na arte a paródia ocorre como exceção, enquanto as obras de arte realizam a convivência harmônica da diversidade, a história tem mostrado os homens realizando o relacionamento típico de paródia. Com isso, a arte acaba por se tornar uma paródia dos homens, e o que atrapalha a história da arte são os homens.¹⁷⁷

Hélio Oiticica não chega a “atrapalhar” a história da arte, mas certamente fissa seu quadro sinótico em vários fragmentos e o coloca ao lado como cacos de um precioso vaso chinês pintado de ideogramas. Cacos que seriam colados juntos, mas misturados, sugerindo que daquele ponto em diante, não seria mais importante para história da arte ter uma linha de tempo linear, mas sim um campo sinédótico de possibilidades, ou seja, o que está em jogo é o todo pela parte. Dessa tensão metonímica e fragmentada da linguagem, tudo que se apresentar como totalizante ou fechado se esvanecerá. Agora, a contingência é parte inevitável do esquema geral da invenção. A paródia em seu ato de apropriação afirma o sujeito através do outro e é nele que seu estranhamento de intenção crítico-satírico se presentifica. Dessa forma, sugerindo ao espectador uma acurada atenção para que o reflexo da imagem desdobrada não o iluda, mas o ilumine:

A paródia é um efeito de linguagem que vem se tornando cada vez mais presente nas obras contemporâneas. A rigor, existe uma consonância entre paródia e modernidade. Desde que se iniciaram os movimentos renovadores da arte ocidental na segunda metade do séc. 19, e especialmente com os movimentos mais radicais do séc. 20, como o Futurismo (1909) e o Dadaísmo (1916), tem-se observado que a paródia é um efeito sintomático de algo que ocorre com a arte de nosso tempo. Ou seja: a frequência com que aparecem textos parodísticos testemunha que a arte contemporânea se compraz num exercício de linguagem onde a linguagem se dobra sobre si mesma num jogo de espelhos.¹⁷⁸

Assim como mencionamos anteriormente que a proposição de *nãonarração* de Oiticica só pode se manifestar em seu contexto ambiental, por diferentes estímulos sensoriais, no caso das *Cosmococas*: lixar as unhas, ouvir Jimi Hendrix no balanço das redes (CC5), ou banhar-se em uma piscina vendo slides e ouvindo sons diversos (CC4), etc. Desse modo, promovendo um perder-se, ainda que momentâneo e principalmente um descondicionamento de coerções socio-

177 KOTHE, Flávio. *Para Ler Walter Benjamin*, p.34.

178 SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & Cia*. São Paulo: Editora Ática, 2003, p.7.

culturais, eventualmente produzindo uma transmutação comportamental de dimensão onírica, onde tudo é deslocamento em fluxo e nada é conclusivo. O participante é convidado a brincar nos ambientes das *Cosmococas*, como num *playground*. Todavia, o caso da produção das imagens que deslancham as proposições das *Cosmococas* são de outra ordem. São *momentos-frames*, atomizados, únicos em seu conjunto, instantes, fragmentos, ordenados pelo rigor de um filho de cientista “artista e neto de anarquista. Por mais que houvesse um êxtase inequívoco de prazer em parodiar, desenhar e cheirar a matéria prima do trabalho, o ordenamento dessa ação, durante e depois era rigoroso. Neville comenta sobre um traço constitutivo desses “Blocos Experiências”: “acabava o rolo do filme, acabava a experiência”.¹⁷⁹ Supõe-se que pelo menos acabava a experiência dos registros fotográficos mas “as outras” continuavam. Enfim, todas as *Cosmococas* foram realizadas com *Slides* Kodak em rolos de 36 chapas, embora a *CC6* em parceria com Thomas Valentin tenha sido realizada com apenas 27 imagens. Cada *momento-frame* é uma unidade mínima da estrutura de um “Bloco Experiência em cosmococa”, pode ser compreendido também como um grafema - unidade mínima distintiva no contexto de um sistema de escrita. No entanto, só existe significação quando operado em conjunto, embora Hélio considerasse cada imagem produzida a partir das *Cosmococas* como imagens autônomas, independentes do conjunto. Observa-se que é o aspecto da contiguidade no sistema de escrita do *quase-cinema* que parece dar liga a toda essa estrutura: “mas essa coisa de *momentos-frames*...Eu acho...Mas quase-cinema que na realidade tem mais da linguagem de cinema do que de fotografia. A sequência não é uma sequência naturalista, mas é uma sequencia de contiguidade”.¹⁸⁰

Embora os artistas não estivessem preocupados com questões conceituais enquanto produziam e se divertiam – *jogo-joy* com as *Cosmococas* - o fluxo de ideias que surgia dessa ação era inevitável. O termo “Mancoquilagem” que nasceu da ação de desenhar com cocaína sobre as imagens escolhidas é um bom exemplo de paródia e combustão de ideias: “Manco” de “Manco Capac” - herói mítico Inca, filho do sol que trouxe dos deuses o conhecimento e as folhas de coca, planta divina que dá força aos fracos, alimenta os famintos e faz com que o povo esqueça seus infortúnios - aliado ao vocábulo “Maquilagem”, de maquiar, transformar, desenhar, esconder, etc. Nota-se que a última sílaba de Manco mais a primeira sílaba de Capac, compõem o vocábulo COCA.

1 – tudo começou como q vim a chamar de MANCOQUILAGENS (MANCO (CAPAC) + MAQUILAGENS): invenção de NEVILLE: paródia dos concerns do artista: a COCA q se dispõe em trlhas acompanha o pattern design q lhe serve de base: uma espécie démi-sourrire para o q se conhecia por pla' gio: a MAQUILAGEM se esconde na própria disposição q assume como se fora parte do desenho: faz-nos pensar com sarcasmo DUCHAMPIANO quão longe e passados estão todos os conceitos q caracterizavam o caráter de “autenticidade” nas artes plástica.¹⁸¹

179 D'ALMEIDA *apud* QUEIROZ, “Hélio Oiticica e o não cinema”, p. 111.

180 Fala de Hélio Oiticica, no vídeo *Héliophonia* de Marcos Bonisson, 2002.

181 OITICICA, Hélio. *Hélio Oiticica – catálogo*, p.177.

O principal texto produzido por Hélio Oiticica sobre os “BLOCO-EXPERIÊNCIAS in COSMOCOCA-programa in progress” foi originalmente escrito em março de 1974. O texto apresenta em detalhes a genealogia das nove proposições das *Cosmococas* e aponta claramente seus possíveis desdobramentos. Toda proposição de *Cosmococa* se sugere como uma estrutura constituída por camadas e só pode ser assimilada plenamente em sua proposição ambiental. Independentemente das três últimas *Cosmococas* (CC7 – CC8 - CC9) nunca terem sido realizadas, a base dessas proposições é sempre um elemento paródico conjugado a uma apropriação imagética. A importância da apropriação já pode ser percebida em 1967, em *Tropicália*, mesmo por outro viés propositivo, quando Hélio instala um aparelho de TV dentro do *Penetrável Imagético* ou o seu Box Bólido 22 – *APROPRIAÇÃO*: uma caixa d’água precária (Eternit), que tem em seu fundo seco o emblemático escrito: *MERGULHO DO CORPO* (poema caixa 4). Certamente, não foi o intuito de provocar a gargalhada “bufa-burguesa” que denotou o desejo de um prazer imediato da comédia, mas a crítica sutil que conotou em linguagem figurada a ação de parodiar. Para Oiticica essa ação é deslanchada pela escolha de uma determinada imagem que daria início ao processo de superpor camadas de informação até a concretude da experiência ambiental do participante. Hélio afirmava: “tornaram-se imprescindíveis a qualquer coisa que já possa interessar a quem procure EXPERIMENTAR: a paródia com a ambivalência do conceito de plágio é, portanto, fundamental e sutilíssima.”¹⁸²

É possível que, ao pesquisar sobre essa figura de linguagem, Oiticica vislumbrou a genealogia do esquema geral da paródia e percebeu que sua ação verbal antecedia em muitos séculos a sua inserção visual como linguagem revolucionária praticada no século XX. Nesse contexto, a paródia com sua ação-releitura sarcástica e crítica está indubitavelmente em *Assim Falou Zarathustra* de Nietzsche, que plasma com seu estilo pseudo-profético as parábolas bíblicas, que antecedem em várias décadas, os bigodes colocados na Mona Lisa com as iniciais abaixo (L.H.O.O.Q) que foneticamente em francês soam como: “ela tem fogo no rabo”. De Voltaire a Rabelais, passando por Bocage, Gregório de Matos e Lima Barreto até Oswald de Andrade, a paródia é tão ancestral quanto os primórdios da literatura:

O termo paródia tornou-se institucionalizado a partir do séc. 17. A isto se referem vários dicionários de literatura. No entanto já em Aristóteles aparece um comentário a respeito desta palavra. Em sua Poética atribuiu a origem da paródia, como arte, a Hegemon de Thaso (séc.5 a.C.), porque ele usou o estilo épico para representar os homens não como superiores ao que são na vida diária, mas como inferiores. Teria ocorrido, então, uma inversão. A epopéia, gênero que na Antiguidade servia para apresentar os heróis nacionais no mesmo nível dos deuses, sofria agora uma degradação.¹⁸³

Nota-se que com outra intensidade e rigor, Hélio em Nova York buscava caminhos diferentes daqueles trilhados em sua experiência neoconcreta de vontade construtiva. A noção do mundo

182 OITICICA, Hélio. *Hélio Oiticica – catálogo*, p. 177 e 178.

183 SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & Cia*, p. 11.

como um MUNDO-JOY de HO, onde coisas e seres passam a ser valorados em seus aspectos de decifração começaram a tomar corpo em outra ordem estrutural. Antes de Hélio Oiticica chegar a Nova York, já em sua estadia londrina em 1969, com a sua grande exposição *Éden* na “Whitechapel Experience” e depois com os *Ninhos* na Universidade de Sussex, Hélio começou a produzir uma série de fotografias intituladas de *psychophotos*. Em carta ao amigo e artista Amilcar de Castro datada de 18 de setembro de 1969, Oiticica declarou:

Em breve vou enviar coisas que chamo de *psychophotos*, que são experiências que faço com fotografia; não serão montagens, mas a foto em si expressa poeticamente o cafono-psíquico-universal; são poemas-fotos e experiências com imagem. (...) Aguarde mais essa loucura caфона; quero que seja algo bem cômico-ridículo.¹⁸⁴

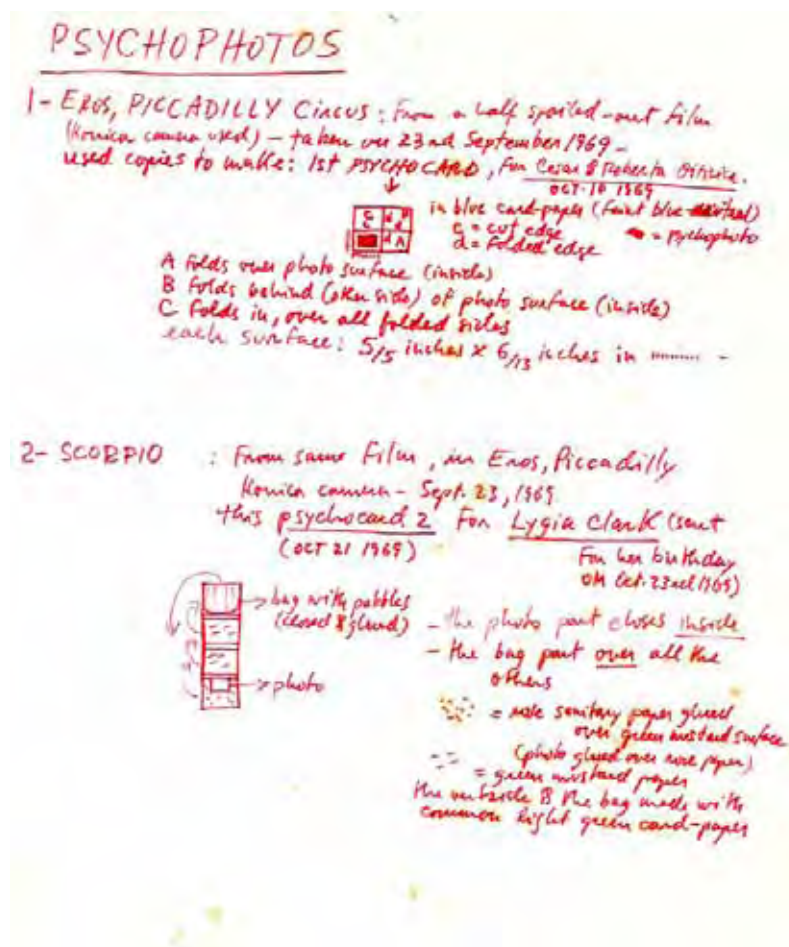


Figura 38_ *psychophotos*. Londres, 1969. APHO 0453.69-p1

O *cafono-psíquico-universal* de Oiticica em Londres já era uma “proto-paródia” pelo viés *camp* de registros fotográficos de situações cotidianas: autorretratos feitos com um espelho, diferentes ângulos feitos da *Putney Bridge* sobre o Rio Thames, uma criança num carrinho de bebê – filha de seu amigo Paul Keeler (um dos idealizadores da Galeria Signals em Londres) - *Waterloo Bridge, Charing Cross Station, Piccadilly Circus*. O artista intencionava transformar

184 APHO 0930.69-p-2

algumas das *psychophotos* designadas conceitualmente por ele como *cafono-psíquico-universal*. Para Oiticica, esse aspecto psíquico parece afirmar a condição de um aparelho em funcionamento que gera imagens em sentido específico. Philippe Dubois observa a questão da imagem e seus fabulados sentidos pelo viés freudiano da noção de aparelho:

Freud jamais deixou, ao longo de todas as suas obras, de definir a vida psíquica em termos de *aparelho*, enfatizando assim a ideia de dispositivo, de transmissão e de transformação de energia (...) Esse aparelho psíquico tem, sobretudo para Freud, valor de modelo, isto é, como ele próprio dizia de “ficção”. Trata-se de explicar, de tentar fazer compreender e até de fazer *ver*. (...) 40 anos depois de tentar abordar esse aparelho psíquico por definições sucessivas inspiradas em uma rede de metáforas variadas, ao mesmo tempo sempre determinadas, muitas vezes reafirmadas, retomadas, completadas, moduladas, declinadas, insistentes e também sempre denegadas, negadas, desfeitas, declaradas imperfeitas, grosseiras, fantasiosas, insuficientes, etc. Como se tratasse ao mesmo tempo de revelar e de apagar a representação das atividades psíquicas. Compulsão à visualização, sempre desmentida pela reiteração da infigurabilidade dos processos psíquicos.¹⁸⁵

Nada indica que Hélio estivesse lendo Freud em Londres. No entanto, as fotos são exatamente um jogo invertido de significação. Não há nada de estranho ou supra-elaborado nelas, são fotos que poderiam ter sido feitas por qualquer turista, nenhum indício que evidenciasse algo de extraordinário que combinasse com o título ou o conceito provisório de então – *cafono-psíquico-universal*, exceto o inequívoco fato de que foram realizadas pelo aparelho psíquico fabulador de Hélio Oiticica. A partir das *psychophotos*, Hélio intencionava produzir os *psychocards*. O projeto dos *psychocards* envolvia colagem de fotos, papeis coloridos e desdobramentos em quatro partes como um poema visual que seria enviado a diferentes pessoas. Dois desses “cards” foram produzidos, ambos realizados com fotografias feitas com uma câmera Konica tiradas em *Picadilly Circus* em 23 de setembro de 1969, tendo a “Estátua de Eros” no centro da imagem. O primeiro *psychocard* intitulado “*Eros, Piccadilly Circus*” foi dedicado ao seu irmão Cesar e à sua esposa Roberta Oiticica. Hélio sugere que a “foto seja observada com uma lente de aumento, para se descobrir relações fantásticas”. Os *psychocards* eram formados por quadrados de 5x5 polegadas cada que se desdobravam como um folder. O segundo *psychocard* foi dedicado à Lygia Clark e tinha o sugestivo título de *Scorpio*, por Lygia ser do signo de escorpião (23 de outubro). Nesse *psychocard*, Hélio além da foto usa em um dos quadrados dobrados, papel higiênico colado sobre a superfície. Além desses dois *psychocards* enviados, não se sabe se outros foram realizados. Um deles foi prometido ao casal de artistas Rubens Gerchman e Ana Maria Maiolino, mas provavelmente não foi enviado: “Antes de vir fiz muita fotografia em Londres, o que sempre dá prazer: chamo de “psychophotos”, e fiz dois “psychocards”; farei um para vocês; tirei fotos loucas, auto-fotos, no espelho; Caetano adorou”.¹⁸⁶

185 DUBOIS, Phillippe. *O ato fotográfico*. São Paulo: Papyrus Editora, p. 317 e 318.

186 APHO 0983.69-p4.

No entanto, a questão central é o prazer e a paródia de fazer as *psychofotos* designadas pelo artista de “*cafono-psíquico-universal*” que, mais à frente, seria determinante em potencialidade no desdobramento virtual das imagens parodiadas e inseridas nos ambientes das *Cosmococas*. As *psychofotos* se tornam importantes à medida que o artista as escolhe e lhes atribui importância dentro de um núcleo pessoal, mas transferível de linguagem imagética voltadas para si mesma, dessa forma propondo um jogo de decifração:

Por isto, quando se diz que a paródia é uma forma de a linguagem se voltar sobre si mesma, é também necessário adicionar alguns raciocínios. Recentemente a especialização da arte levou os artistas a dialogarem não com a realidade aparente das coisas, mas com a realidade da própria linguagem.¹⁸⁷

Nessa perspectiva, a realidade da própria linguagem é a questão essencial da paródia e da imagem que será abordada conscientemente pelo artista em Nova York a partir de diferentes trabalhos e suportes. Outro importante aspecto ressaltado nas primeiras *Cosmococas* é a questão da autoria sobre a qual Hélio declara enfaticamente:

EU-NEVILLE não “criamos em conjunto” mas incorporamo-nos mutuamente de modo q o sentido da “autoria” é tão ultrapassado quanto o do plágio: é jogo-joy: nasceu de blague de cafungar pó na capa do disco de ZAPPA WEASELS RIPPED MY FLESH: quem quer a sobancelha? – e a boca?: sfuum !: pó-snow: paródia das artes plásticas: paródia do cinema.¹⁸⁸

Percebe-se, porém, que o artista, ainda que em ziguezague, já viesse desenhando antes de Nova York um percurso sobre aspectos da paródia que perpassavam a crítica e o sarcasmo como um “canto paralelo” de resistência, tendo a imagem no cerne dessa questão:

A IMAGEM não é o supremo condutor ou fim unificante da obra: o q realmente aponta a posição experimental do artista hoje não é somente a rebeldia no que se refere às categorias de arte não multimedia: o deslocamento da supremacia e da constância da imagem é o cerne disso tudo: o q não significa q o visual deixe de contar: ele é até enriquecido: não é mais aquilo q unifica: é parte-play do jogo fragmentado q origina das posições experimentais levadas a limite.”

O “aparelho psíquico” do artista produziu em um dado tempo-espaco imagens poli-fônicas e um pensamento paródico entre elas as *Psychophotos* que nos intrigam não só em contexto, dentro do corpo de sua obra, mas pelo seu caráter estranho, essencialmente poético, num duplo convulsivo de rupturas e desvios que se manifestam em processo, transmutando-se no tempo em questões que voltam a ser refletidas à medida que o trabalho se redireciona

187 SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & Cia*, p. 8.

188 OITICICA, Hélio. *Cosmococa programa in progress. Hélio Oiticica / Neville D’Almeida*, p.196.

(Parangolé, Tropicália, etc.) afirmando a simbiose de imagem e paródia como um potente construto que na obra de Oiticica é motivada dialeticamente por uma dinâmica do próprio exercício da linguagem:

No projeto FILTRO pra VERGARA: paródia do multi-media: o q era deglutição de imagens (inclusive do conceito de sensorial) em TROPICÁLIA (abril de 67, MAM, RIO) é aqui jogo-joke (...) é a desmistificação das estruturas de significados (...) FILTRO para filtrar o óbvio e como GERTRUDE STEIN falar e ouvir, sobretudo, ouvir quando falando: filtrar o filtrado infiltrável.¹⁸⁹

Ou pode ser a capacidade do artista de rir de si mesmo, ainda que em adversidades, aspecto que não deixa de acompanhá-lo em sua ironia embriagante de imagens ou “blagues” diretas como o projeto para pôster, “Chacrinha Romano”, no qual Hélio faz uma colagem sobre um fundo vermelho-sangue com um foto-recorte de Chacrinha fantasiado de romano em um de seus acalorados programas de auditório, nos quais o artista máximo da TV tinha como companhia as chacretes ao fundo e as “macacas de auditório” à frente. Chacrinha condensava em si mesmo e em suas ações televisivas, uma miscelânea de elementos tropicalistas, antropofágicos, paródicos e alegóricos. Portanto:

A paródia é, pois, repetição, mas repetição que inclui diferença; é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo. Versões irônicas de “transcontextualização” e inversão são os seus principais operadores formais. O âmbito de *ethos* pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem referencial.¹⁹⁰



Figura 39_ Chacrinha Romano. 1974 – APHO 0433.sd-p1

189 APHO 0263.72-p1

190 HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989, p. 54.

6. Núcleo de Hélio-Filmes

A alegria é a prova dos nove
Oswald de Andrade – *Manifesto Antropófago*



Figura 40_ Hélio Oiticica em Nova York (1977) APHO 2108.77-p2

A relação de Hélio Oiticica com o cinema foi primordialmente de prazer e antecedeu em muitos anos suas primeiras experiências com Super 8 e o conceito de *quase-cinema* que nasceu com as *Cosmococas*. A rica experiência do artista como espectador apaixonado por cinema aponta que seria no mínimo reducionista tentar definir sua relação com o cinema apenas pelo que foi designado pelo próprio artista de *quase-cinema*, com a instauração dos “Bloco-Experiências em Cosmococa – programa in progress”. Os conceitos e a radicalidade de suas proposições cinemática com Super 8 e principalmente com a utilização de fotografias em slides projetados e interligadas a outros elementos constitutivos do seu *programa in progress* através dos ambientes inventados para as *Cosmococas* não eliminam necessariamente sua apreciação pelo formato do cinema tradicional. Não à toa, Hélio frequentemente convidava amigos para ir ao cinema em Nova York para ver os mais diferentes tipos de filmes e tinha uma ou mais televisões ligadas o tempo inteiro no Loft 4 (Babylonests) e Christopher Street (Hendrixsts) mostrando “TV trash”, mas também “filmes clássicos”. Pelo menos até junho de 1971, a TV de Hélio era em preto e branco, mais tarde a TV em cores do neto de Stravinsky foi para o Loft 4, provavelmente levada por Amaro (amigo de Hélio) mas depois teve que ser devolvida quando o neto de Stravinsky¹⁹¹ (dessa forma, apresentado nessa carta) voltou de Paris e pediu a TV de volta. Enfim, situações cotidianas em Babylonest:

¹⁹¹ Neto do famoso compositor e pianista russo Igor Stravinsky (1882-1971).

É tanto para ver e ler aqui que estou ficando louco; não durmo mais; além disso Amaro, que estava morando aqui, mudou-se aqui para perto (apartamento do neto de Stravinsky) na rua dos Hells Angels (3rd st), onde tem uma TV colorida (eu não tenho; não dá, a não ser que entre extra-money) (...) há dez mil festivais de um filme por dia a 1 dólar, veja que tentação. (...) tem um cinema Orpheum, que está com um festival incrível; além disso sessões à meia noite. (...) o que é ótimo: quando estou cansado de trabalhar vou sempre à meia noite; vi lá um filme de Kubrick, que é uma obra prima: “Paths of Glory”, com Kirk Douglas: 1ª. Guerra mundial e corrupção sutil nos dirigentes franceses (militares): faz-nos pensar em como um tipo de diretor Hollywood-super naturalista pode ser tão moderno; não sei se Kubrick é sempre super naturalista; talvez não, mas sim fatal; super fatal, elevado a um nível de segura impressionante, o que se torna uma aula para nós.¹⁹²



Figura 41_ Hélio Oiticica e Neville D´Almeida. Foto: Ivan Cardoso, 1979. APHO 2262.79-p1

Hélio viveu “sob o signo da devoração”¹⁹³ e sua inteligência acurada foi capaz de escolher, combinar e processar um número cada vez maior de informações. Porém, a relação de Hélio com os suportes de filmes e fotografias começa a tomar corpo visivelmente em Londres em 1969. Ao contrário do ato de escrever - que sempre esteve presente em sua verve de artista e teórico - a relação de Hélio com a fotografia e o cinema antes de Londres estava relacionada a registros de seus trabalhos que cumpriam funções objetivas de documentação, independentemente de sua admiração por esses meios em trabalhos alheios. A relação com os meios da fotografia, filme e vídeo passou a ser pedra de toque das linguagens experimentais das artes nos anos 1960-70 que foram se transmutando em uma direção cada vez mais aberta e inventiva com esses dispositivos em questão: “Só há invenção na arte quando se arrisca a colocar em xeque clivagens aparentemente estabelecidas, decupagens instituídas, fáceis assimilações e outras evidências (do tipo “fotografia=mobilidade” e

192 APHO 1152.71-p3

193 SALOMÃO, Wally. *Hélio Oiticica – catálogo*, p. 244.

cinema=movimento”¹⁹⁴ Ou seja, trabalhos inventados fora de um circuito e espaços oficiais das artes, *Performances, Land Art, Happenings, etc.* Proposições que simplesmente determinavam a inevitabilidade do registro como instrumento operacional de inserção e resistência. Contudo, a percepção restritiva do registro funcional foi se transmutando para algo muito mais potente e inovador ao longo do tempo. Não por acaso, artistas como Hélio Oiticica e Gordon Matta-Clark se tornaram excelentes fotógrafos e cinegrafistas. O monitor de TV permanentemente ligado, inserido no ambiente da Tropicália em 1967 parecia indicar um devir da relação do artista com a questão da imagem em movimento, assim como expandir as possibilidades espaciais de inserção de elementos cinemáticos em seu trabalho: “Essa co-presença crescente do cinema e das artes plásticas nos lugares nobres da arte contemporânea não é somente uma questão de exposição, de escolha de curador ou de assessor, mas também uma questão dos procedimentos artísticos.”¹⁹⁵

Em dezembro de 1968 Hélio viajou em um navio cargueiro para Londres em companhia de seu amigo Torquato Neto para realizar uma grande mostra na Galeria Whitechapel, fundada em 1901 e responsável pelo lançamento na Europa de famosos artistas como Mondrian, Rothko e Pollock, entre outros. Esse trabalho foi designado por Hélio de “*Whitechapel Experience*”. Podemos considerar essa exposição como sua retrospectiva, no que tange ao conjunto de proposições: desde trabalhos da época neoconcreta, até o que havia de mais atual na produção do artista. A exposição foi organizada pelo crítico e curador inglês, Guy Brett, amigo de Hélio. O grande ambiente composto por seis *penetráveis* (PN4, PN5, PN6, PN7, PN8 e PN9) e vários outros trabalhos colocados estrategicamente pelo espaço incluindo a famosa *Tenda Caetano-Gil* e um dos *Penetráveis* de *Tropicália*.

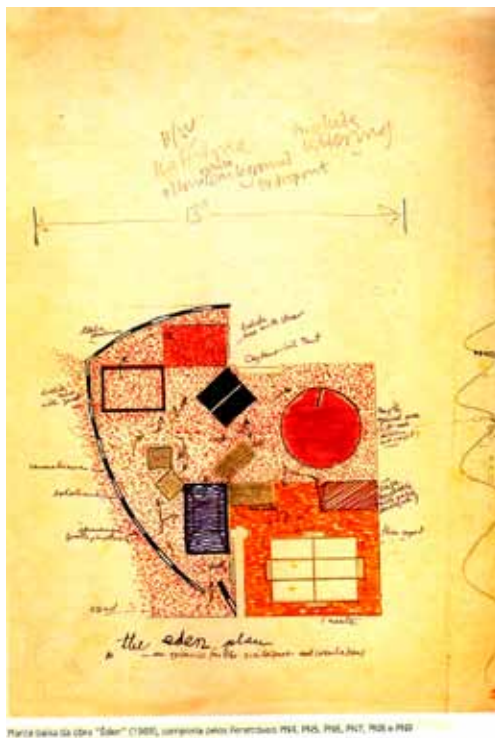


Figura 42_ Planta baixa da obra *Éden* (1969). Composta pelos Penetráveis: PN4, PN5, PN6, PN7, PN8, e PN9.

194 DUBOIS, Phillippe. *Movimentos improváveis: o efeito cinema na arte contemporânea*, p. 9.

195 DUBOIS, Phillippe. *Movimentos improváveis: o efeito cinema na arte contemporânea*, p. 10.

Hélio deu a essa experiência o sugestivo título de *ÉDEN*: “O ÉDEN-OITICICA é oposto à tradição judaico-cristã, não é um ÉDEN que procede a queda, o ÉDEN HO é o que redime da queda”¹⁹⁶. Ainda em Londres, o artista foi convidado pela Universidade de Sussex como residente para desenvolver a proposição de *Barracão* e a partir dela apresentou um Bloco-versão dos *Ninhos*, trabalho que seria mais tarde reapresentado e ampliado na já citada exposição *Information* no MOMA em 1970. Guy Brett foi o principal articulador desse início de inserção internacional do trabalho de Oiticica a partir de Londres. Segundo o crítico e amigo de Oiticica, uma corrente de casualidades fez com que a “Whitechapel Experience” de Hélio acontecesse em Londres. Foi através do artista brasileiro Sergio Camargo em seu ateliê em Paris (1964) que Guy Brett, o galerista Paul Keeler e o artista filipino-inglês David Medalla, tomaram conhecimento dos trabalhos inovadores de artistas brasileiros e sul americanos, como Mira Schendel, Lygia Clark, J. R. Soto que iriam expor mais tarde na galeria Signals¹⁹⁷. Ficou acertado que Hélio Oiticica teria uma exposição de seu trabalho nessa galeria em 1966. Com muita dificuldade isso tudo foi organizado e uma parte do trabalho foi enviada para Londres. Entretanto, a galeria acabou fechando por falta de recursos financeiros e a exposição foi cancelada. Inconformado com a situação e com várias peças de Hélio em sua casa no Soho Londrino, Guy Brett convidou Bryan Robertson, à época diretor da *Whitechapel*, para ver o trabalho do amigo. Bryan Robertson ficou absolutamente “mesmerizado” com a beleza e a força de algum dos *Bólides* que viu. Imediatamente escreveu uma proposta-convite de exposição para Hélio Oiticica. Contudo, a “Whitechapel Experience” só aconteceria em 1969. Cinco anos mais tarde, já em Nova York, Hélio homenagearia o amigo Guy Brett com um projeto (desenho-planta baixa) para o *Penetrável PN 18 Shelter Shield*.

Hélio se hospedou brevemente com o grupo *Exploding Galaxy* quando chegou em Londres em 1969. O período londrino de Hélio Oiticica foi crucial para a construção de uma visão expandida dos meios de fotografia e cinema que o artista desenvolveria em Nova York a partir de 1971.

As relações, portanto, minhas com o “galaxy” não eram acidentais: houve sempre uma ligação espiritual e uma afinidade mútua; quando cheguei lá, pude ver como adoravam as experiências de Lygia Clark, e pela primeira vez pude sentir essa afinidade mais profunda, e como haviam desenvolvido coisas bem paralelas às nossas, tais como experiências públicas, sensoriais, participação do espectador, etc.¹⁹⁸

Um dos filmes mais marcantes e influentes que Hélio assistiu em Londres e mencionou em textos e cartas dessa época foi *Chelsea Girls* de Andy Warhol e Paul Morrissey (1966). Várias das situações desse filme em 16 mm foram rodadas em diferentes quartos do Hotel *Chelsea*. O filme é um clássico do cinema experimental da década de 1960 e ficou notório por utilizar a

196 SALOMÃO, Wally. *Hélio Oiticica: Qual é o Parangolé ? E Outros Escritos*, p. 70.

197 Keeler e Medalla foram os fundadores da Galeria de Arte “Signals” em Londres e mais tarde, fundadores do grupo experimental “Exploding Galaxy” (1967-1969). O grupo acabou se dispersando por questões internas e por sucessivas batidas policiais no endereço de sua casa-comunidade em Londres.

198 APHO 0290.70-p1

projeção em tela dupla – uma em preto e branco e a outra em cores - e também por utilizar duas trilhas sonoras distintas que funcionavam simultaneamente. O jogo de não-sincronia operado pelos dois projetores se tornou uma marca constitutiva do filme que nunca teria tecnicamente uma projeção igual à outra. Dessa forma, a estrutura do filme se tornava “não-linear” e as situações inconclusivas. Os atores de Warhol, em sua maioria da turma da *Factory* interpretavam a si mesmos: Brigit Berlin, Nico, Ondine, Gerard Malanga, Ingrid Superstar e Mario Montez, entre outros. Para Warhol, assistir a esse filme, deveria ser sempre uma experiência diferente. Certamente, não seria como assistir um filme convencional. Hélio deixou essa visagem registrada em carta ao casal Rubens Gerchman e Ana Maria Maiolino:

Creio que ter visto “Chelsea Girls” muito me influenciou, pois descobri o que já o fizera com fotografia, que o cinema pode exprimir coisas próprias que só ele o faz; “Chelsea Girls” é uma das maiores invenções do cinema que já vi: a linguagem é toda reiventada; é o que quero fazer com esse filme meu, ultra pessoal; chama-se “Nitrobenzol & Black Linoleum”; imagine que escrevi algo chamado Londocomento para o Nelson Motta que esteve aqui e mencionei esse filme; ele publicou lá, com foto minha e tudo, e de repente me escrevem de lá dizendo que virei ídolo; só se fala no filme, que nem foi feito ainda, e na minha cara; Nelson publicou mil elogios pois eu o introduzi a tudo aqui: Arts Lab, “underground” etc. ele escreveu algo chamado “O Guru”, que sou eu. ¹⁹⁹



Figura 43_ HO em Penetrável PN2 – *A Pureza é um Mito* em *Whitechapel*, Londres (1969).

A coluna de Nelson Motta dedicada a Hélio Oiticica foi publicada no Jornal *A Última Hora*. Ele relata que encontrou Hélio na casa de Tom Jobim em Londres e que Jobim estava indo para Paris no dia seguinte depois de seis meses em Londres. Conforme diz na carta, Hélio apresentou a cidade a Nelson Motta, incluindo o *Arts Lab* (Arts Laboratory), fundado por Jim Haynes num casarão que ficava no número 182 da Drury Lane em Convent Garden. O *Arts Lab* durou poucos anos, mas à época era um dos centros de contracultura mais badalado da cidade, frequentado por artistas como John Lennon, Yoko Ono, David Bowie, entre outros. Foi em 1968 no *Arts Lab* que John e Yoko fizeram seu primeiro trabalho de arte juntos, “*Build Around*”. Havia no porão um cinema que funcionava 24 horas por dia. Não tinha cadeiras, mas almofadas espalhadas no chão e muitos dos frequentadores pernoitavam lá. Havia, ainda, espaços para dança, *performance*, teatro e outras manifestações experimentais de arte. O *Arts Lab* impressionou muito Nelson Motta que viu no casarão londrino um espaço para manifestações típicas da “era de aquário”. No entanto, “Londocumento”, o texto-manifesto de Hélio era crítico e ecoava como um grito de guerra. Falava dele próprio, do Brasil de situações-limite em “carne viva”; era poético e radical. Foi escrito em agosto e publicado na coluna em novembro de 1969. Hélio inicia assim:

E não tenho Lugar no Mundo (...) Prefiro meus textos poéticos, que nascem na rua, em toda parte (...) ou quando há nitrobenzol no ar (meu filme se chamará Nitro Benzol & Black Linoleum) – cinema deve ser forte como o *underground* (eu sou o *underground* da América latina!), como *Chelsea Girls* que é a América (do norte), mas serei mais forte: serei o trópico sol, serei a explosão minha e sua: não deixe que a tragédia o consuma, ela já existe todo dia...²⁰⁰

Hélio Oiticica escreveu quatro roteiros de cinema ainda pouco pesquisados: *Nitrobenzol & Black Linoleum* (Londres, 1969); *Boys and Men* (Rio de Janeiro, 1970); *Babylonests* (Nova York, 1971); e o único que foi filmado, *Brasil Jorge* (Super 8, Nova York, 1971); Desses, o mais conhecido é *Nitrobenzol*, influenciado pelo filme *Chelsea Girls* de Warhol e Morrissey. Hélio estruturou o roteiro de *Nitrobenzol* em 11 ideias e vários *takes* que totalizam aproximadamente 260 minutos (4 horas e 20 minutos). O roteiro foi escrito em 9 de setembro de 1969 em várias folhas soltas com canetas *pilot* de diferentes cores para indicar as situações propostas e a participação fundamental do público no “espetáculo” que teria ações acontecendo em um espaço específico, com um palco, mas sem cadeiras fixas. O filme seria apresentado simultaneamente em três telas. Aconteceriam, porém, interrupções como parte de uma performance em situação ambiental, dentro e fora das três telas de projeção. Hélio expressou em carta para Dona Angela (sua mãe) seus sentimentos em relação à família naquele momento vivido em Londres e os fundamentos do projeto de seu filme:

R.B. chegou e trouxe sua cartinha; adorei, como sempre, pois fico ansioso por saber de novidades; apesar da badalação toda aqui, sinto-me só; aliás, creio que sempre fui

200 OITICICA, Hélio. *Museu é o Mundo*, p.144.

só, e já me acostumei; porque você diz que manda cartas “vazias”? que bobagem, são tão lindas. E o pessoal todo aí, escreva quando puder, pois sempre releio muitas vezes as cartas de vocês. (...) “Nitrobenzol & Black linoleum”; é um filme-espetáculo, pois nem tudo se passa nas três telas; tem palco, interrupções e participação sempre da platéia; o lugar não poderá ter cadeiras fixas, onde será projetado; não comentem muito; Lygia Pape fará uma parte e outras coisas aí; vou escrever para ela e creio que ela gostará muito pois vai ser a maior revolução; já projetei onze idéias, que são partes do filme; agora vou registrar o “script”, assim que todo pronto.²⁰¹

Em síntese, o roteiro de *Nitrobenzol & Black Linoleum* foi escrito originalmente em inglês com onze blocos distintos e complementares – 11 ideias. A maioria dos *takes* idealizados por HO são planos fixos, sem movimentos de câmera, cortes ou travellings. Percebe-se que a marca do filme *Chelsea Girls* nesse projeto de Oiticica, não foi somente o descentramento sintático da forma tradicional de fazer e apresentar cinema, mas principalmente a presença de amigos como “participantes-players” do projeto. No filme de Warhol, praticamente toda a “turma da factory” trabalha “interpretando” a si mesma. Hélio elabora diferentes “takes-situações” que seriam vividos pelos amigos: Guy Brett, Lygia Pape, Caetano Veloso e Edward Pope do grupo *Exploding Galaxy*. O ambiente idealizado para a experiência do filme tem almofadas e colchões espalhados pelo chão, além de um pequeno palco para certas ações. A *ideia 3* seria uma “Homage to Glauber Rocha” filmada no morro da Mangueira por Lygia Pape. A *ideia 9* tem como título “A Night in the Opera, A Homage to the Marx Brothers”. Nesse *take* o público é orientado a experimentar alguns objetos de Lygia Clark, sacos de ar e outros objetos sensoriais. No roteiro há também indicações precisas para a trilha sonora. Por exemplo, na *ideia 2*, Caetano Veloso canta a canção “Clarice” várias vezes por vinte minutos. A trilha da *ideia 6* seria com diferentes blues de *New Orleans*. A *ideia 10* gira em torno do Círculo de Prazer (*Pleasure Circle*): em um grande espaço, o público se reúne e experimenta diferentes tipos de sorvetes em “ice cream cups”; a trilha é composta por sons de tambores rituais. A *ideia 7* é a mais sexy: um pênis ereto é mostrado em perfil nas três telas; uma garota que tem apenas parte da face mostrada, pratica sexo oral nesse pênis por dez minutos; a trilha é o som direto dessa ação. A *ideia 11*, o último *take* do roteiro, se passa no apartamento de sua amiga Ceres Franco em Paris, que nos primeiros dez minutos, caminha e improvisa, vestida de preto como ela sempre se vestia.

Observa-se que de acordo com um pequeno desenho inserido no plano-roteiro de *Nitrobenzol*²⁰², as três telas de projeção não seriam inteiramente retilíneas. Apenas a tela do centro seria plana e ficaria paralela à parede; as outras duas seriam levemente inclinadas para o interior, como o desenho de um trapézio triangular. Dois elementos fundamentais apresentados nesse projeto seriam mais tarde cruciais para o conceito das *cosmococas* e *quase-cinema*: o espaço-ambiente com a inserção de diferentes elementos sensoriais e a participação do espectador-público, ou seja, seu *Programa Ambiental* esgarçando seus próprios limites. Aliados a esses

201 APHO 0929.69-p1

202 APHO 0322.69-p3

pilares conceituais, pode-se agregar, ainda, a importância do corpo e a tentativa de dissolver seu condicionamento às regras estabelecidas de recepção estabelecidas pelo cinema convencional, assim como uma ruptura direta com o cinema literário de narrativa linear.

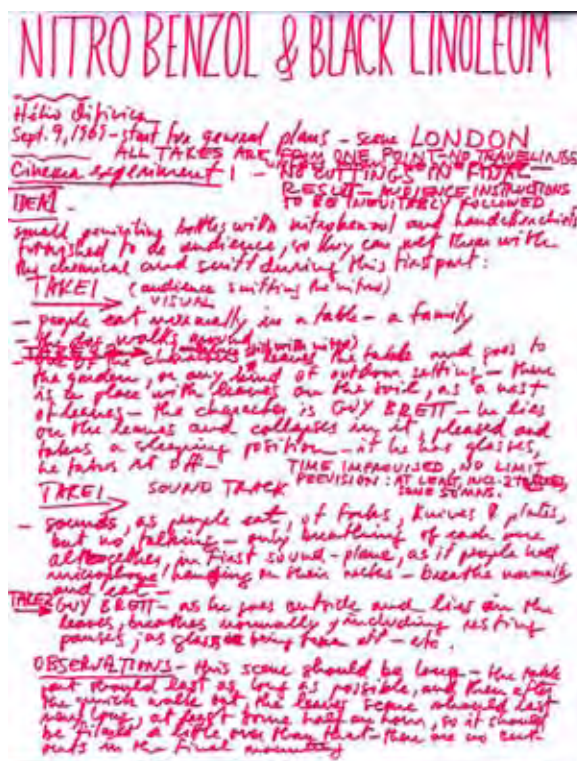


Figura 44_ Página do Roteiro NitroBenzol & Black Linoleum. Londres, 1969. APHO 0322.69-p1

O roteiro de *Boys & Men*, produzido basicamente no mesmo modelo de *Nitrobenzol*, foi escrito em 27 de abril de 1970²⁰³ no Rio de Janeiro, logo depois de seu retorno de Londres. Foi escrito com canetas *pilots* coloridas em folhas soltas e originalmente em inglês com um conteúdo densamente erótico, mas com uma estrutura bem mais simples. A primeira página tem o desenho do título, fundo e o número de *takes* pintado em três cores diferentes: vermelho, verde e laranja. O roteiro tem oito *takes* e aqui Hélio inseriu o elemento “cenas”, eliminou as indicações de como a plateia deveria agir e não determinou o desenho das telas ou um ambiente específico para o filme ser apresentado. Por exemplo, no *Take 1* – cena 1, dez garotos bonitos, “loucos e tímidos” andam por quarenta minutos em calças apertadas e shorts com uma atitude narcisística e gay. O *Take 2*: seria uma “Homage to Joyce-Warhol”: a câmera deveria permanecer fixa nas pernas bem torneadas e cabeludas de um homem, enquanto a trilha seria um homem lendo um trecho de *Ulysses* de James Joyce escolhido e descrito por Hélio na página do roteiro. No *Take 3*: Wally Salomão e Gerald Thomas, à época com 16 anos, lêem embaixo de um cobertor por tempo indeterminado; Hélio não indica qual seria a leitura. No *Take 6*: há uma cena inventada para “Madame Duarte” (Rogério Duarte) que personificaria uma “drag queen”

203 APHO 0336.70-p1

cigana. Mais uma vez, o filme dialoga claramente com as cenas propostas e articuladas por Warhol em seus filmes iniciais: a câmera fixa e uma determinada ação improvisada transborda para fora do enquadramento-recorte do dispositivo de registro. Há certamente algo *camp* neste roteiro, gíria-linguagem que o artista deve ter percebido mais tarde em Nova York. Em carta enviada aos “baianos” exilados em Londres (Caetano Gil, etc.), Hélio escreveu em 30 de abril de 1970 sobre uma possível colaboração de Rogério Sganzerla na realização do filme: “Rogério disse que me arranja tudo: material, e quer que faça com ele; o filme será *Boys & Men*; estou procurando pessoas lindas.”²⁰⁴ Até onde se sabe, nenhum desses *takes* experimentais foi rodado.

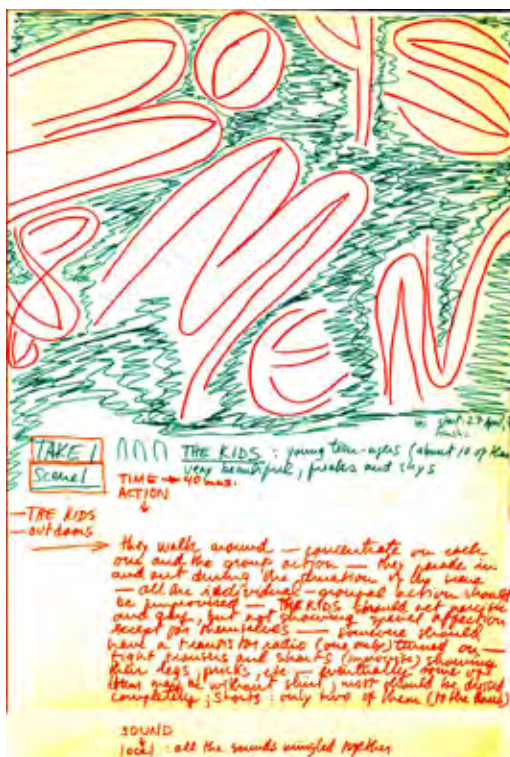


Figura 45_ Página do Roteiro Boys & Men. Rio, 1970. APHO 0336.70-p1

Em 1971, no Loft 4 em Nova York escreveu *Babylonests*, um roteiro que tinha o mesmo título designativo de seu espaço de viver e experimentar:

Tem uma experiência de cinema que estou desenvolvendo: babylonest: começa com super 8, provavelmente acabará com vídeo-tape que é mais prático e econômico pra fazer (pode-se ampliar pra 16mm e além disso tem salas à beira na cidade para exibir vídeos, com monitores e tudo; penso, no futuro, criar uma sala, com alguém, com ninhos-cabines pra se verem vídeos).²⁰⁵

O roteiro de *Babylonests* é diferente em sua apresentação visual dos outros mencionados acima: foi todo datilografado em inglês, com indicações em quatro blocos. Cada “bloco-página”

204 APHO 0742.70-p2

205 APHO 1103.71-p4

teria 3 minutos em planos de tempo dividido precisamente. Uma vez que, o filme deveria ser todo realizado em Super 8 com a duração de doze minutos. Cada rolinho de 50 pés (3 minutos) era dividido em diversas cenas de 5, 10, 15, 25 ou 30 segundos. As indicações são acuradas. Cada uma das quatro páginas do roteiro que se sugerem como quatro blocos é determinada pelo tempo de duração de um rolinho de Super 8 (3 minutos). Há dois tipos de luz: luz natural e luz artificial. Os *takes-cenas* são precisamente indicados em seu tempo narrativo. Por exemplo, no primeiro rolinho de três minutos: dois homens embaixo de um cobertor se beijando são revelados quando descobertos (15 segundos). Um terceiro homem passa *baton* se olhando no espelho do banheiro em *close up* (30 segundos). Cena dentro dos ninhos: homem número 1 escreve e o número 2 assiste TV, com livros, rádio, gravador K7 em volta (20 segundos). Há também planos no roteiro para cenas externas: plano geral de pessoas experimentando sapatos numa sapataria (15 segundos). Tomadas dentro da Boite Gay “Pandemonium”, frequentada pelo artista: gente dançando e coisas acontecendo simultaneamente (25 segundos). Tomada de *playground* vazio (5 segundos). A última cena da última página-bloco apresenta “atividades” nos *Ninhos* em escuridão, uma situação indefinida e estranha (30 segundos). *Babylonests* é um roteiro estrutural: a soma dos números das cenas de cada página-bloco é exatamente de três minutos. Há um sistema de montagem que se insinua na configuração desse roteiro. É possível que Hélio desejasse montar esse filme em sua montadora Super 8. Até onde sabemos essas cenas nunca foram filmadas.

Já o roteiro de *Brasil Jorge* foi filmado e montado pelo próprio Hélio em sua montadora instalada dentro do Loft 4. O roteiro obedece à estrutura básica de *Babylonests*: escrito originalmente em inglês, em duas “páginas-bloco” de três minutos cada, com uma precisa marcação de tempo para cada rolinho de três minutos. O filme foi realizado como um exercício experimental a partir das aulas no curso de cinema na Universidade de Nova Iorque (NYU). As duas páginas totalizam cinco minutos e meio de diferentes cenas, mas em sua montagem final o filme tem apenas três minutos e vinte segundos, incluídos os créditos no final.²⁰⁶ A última cena do filme montado mostra um camarada negro falando sem parar (apesar de o filme ser mudo) no telhado de um edifício, provavelmente de *Babylonests* - Loft 4. Essa cena não consta no roteiro, assim como algumas outras que provavelmente foram cortadas na montagem final operada por Oiticica. Aparentemente, foi o único filme que Hélio Oiticica montou em sua Moviola Super 8. É de se supor que, em pleno verão nova-iorquino, deveria ter sido extenuante, montar um filme Super 8: cortar e colar pedaços de película com menos de um centímetro de largura, juntar os fotogramas mínimos em cortes precisos, tentando evitar todo tipo de poeira para que não grudasse na emulsão do filme e não o arranhasse, algo comum no manuseio de filmes Super 8. Esse trabalho ocuparia muito tempo do artista e seria quase que impossível ser realizado apropriadamente, sem um espaço específico, apropriado e refrigerado para tal intento. Oiticica transformou radicalmente sua abordagem em relação aos filmes Super 8, eliminando o procedimento de montagem de suas experiências fílmicas.

²⁰⁶ Fragmentos desse filme foram apresentados ao público pela primeira vez no vídeo *Héliophonia* de Marcos Bonisson, 2002.

A relação de Hélio Oiticica com o cinema sempre foi inventiva e hedonista, tanto em seu prazer de espectador e participante (ambientações e atuações) como de realizador, antes e depois de suas experiências com Super 8 em Nova York e da inauguração do conceito de *quase-cinema* que nasceu com as “Cosmococas – programa in progress”, em 13 de março de 1973. Nesse mesmo ano, Hélio assistiu no MoMa à antológica sessão do filme *Mangue-Bangue* de Neville d’Almeida junto a uma seleta plateia de convidados, entre eles o poeta e tradutor Haroldo de Campos, o designer e escritor Quentin Fiore e o fotógrafo Andreas Valentin (!): “nessa sessão do Museu de Arte Moderna foi engraçado. Quentin veio especialmente...tava cheio...ah bom só se ouvia...além do soundtrack que tem no filme que não tem diálogo falado...ah...uma cafungação de pó na platéia incrível !”²⁰⁷. Segundo o pesquisador Frederico Coelho, Hélio conheceu Neville em 1968, no laboratório cinematográfico da Líder no Rio de Janeiro, durante a montagem do filme *Jardim de Guerra*. Eles se tornaram amigos e Hélio relatou a Neville seu desejo de fazer algo no Mangue, logradouro frequentado pelo artista por conta de sua grande amizade com a assistente Rose e sua família (Tineca Renault, Oto, Zezé) e o travesti Pepa. Anos mais tarde esse tema se tornaria substância fílmica para o filme de Neville, *Mangue-Bangue*. Aliás, a única cópia desse filme ficou “perdida” no acervo do MoMA até 2006, quando Frederico Coelho a reencontrou em Nova York.²⁰⁸

Hélio ficou encantado com o filme e escreveu o texto “MANGUE BANGUE”, no mesmo dia da sessão, 9 de março de 1973. Não à toa, a primeira *Cosmococa* (*Trashscape*) seria realizada 4 dias depois dessa projeção (13 de março de 1973). O envolvimento do artista com o meio cinematográfico foi recorrente. Em síntese, podemos citar algumas de suas participações em produções de amigos e de outros. Ele aparece no filme *Arte Pública* (1967) de Jorge Sirito e Paulo Martins - um documentário que aborda vários artistas brasileiros de vanguarda em seus ateliês ou em manifestações diversas: Lygia Clark, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Antonio Dias, Abrahan Palatinick, Wesley Duke Lee e Hélio Oiticica com seus *Parangolés*, entre outros. No filme *Câncer* (1968) de Glauber Rocha, filmado parcialmente em frente à casa do artista na Rua Alfredo Duarte no Jardim Botânico, Hélio interpreta um sujeito meio doidão, como se estivesse sob o efeito de cheirinho da Loló (Nitrobenzol) junto a amigos sambistas da Mangueira. Em 1970, atuou no filme *Evang Hélio* do amigo Rogério Duarte e fez os desenhos cenográficos para o filme *A Cangaceira Eletrônica* de Antonio Carlos Fontoura. Participou do filme *Lágrima Pantera, Míssil* de Julio Bressane, rodado em 16 mm nos Ninhos / Babylonests – Loft 4, em 1973. Em 1975, “atuou” em Nova Iorque em três diferentes filmes Super 8 de seu amigo Andreas Valentin: *One Night on Gay Street, pHOne e Flit*. De volta ao Rio, participou em *Dr. Dionélio* de Ivan Cardoso em 1978, além de colaborar com Ivan Cataldi em planos para um projeto de filme intitulado *Travesti Travesti de mim*. Em 1979, Hélio é o tema central do documentário *HO*, de Ivan Cardoso sobre sua vida e trabalho. Atuou também em *Uma Vez Flamengo* de Ricardo

207 OITICICA, Hélio. Heliotape para Augusto de Campos, lado 1, em 19/03/1974. APHO 0505.74-p10

208 Blog de Frederico Coelho. Disponível em: <http://objetosimobjetonao.blogspot.com.br/2009/07/mangue-bangue.html>. Consultado em 12/08/2012.

Solberg e participou do filme *O Segredo da Múmia* de Ivan Cardoso. Ainda em 1979, apareceu em *Klemania* no vídeo em preto e branco de Sonia Miranda e no fragmento do filme Super 8 de Marcos Bonisson que registrou num aterro do Caju o artista realizando o seu *Contrabólido – Devolver a Terra à Terra*, integrando o projeto “Klemania”, organizado pelo artista.

Contudo, pouco se sabe sobre os filmes Super 8 realizados em Nova Iorque pelo próprio artista, exceto o filme *Agripina é Roma-Manhattan*, sua obra mais pesquisada. Os Super 8 descritos em síntese abaixo, filmados pelo próprio Hélio Oiticica ou diretamente sob sua supervisão, foram raramente assistidos em sua íntegra. Não se trata de filmes em que o artista aparece como “ator” no trabalho de outros autores. Em 2001, durante minha “Bolsa de Pesquisa da Rio Arte”, tive a oportunidade de ser um dos primeiros a assistir a esses filmes. Na ocasião, graças ao apoio do Projeto HO pude utilizar fragmentos pela primeira vez em meu vídeo *Héliophonía* (2002) de vários desses Super 8, à época inéditos. A maioria dos filmes originais aqui relacionados foi queimada no trágico incêndio ocorrido no acervo do Projeto HO em 2009. Felizmente, os filmes já tinham sido telecinados para suporte eletrônico. As descrições são minhas, mas os títulos abaixo obedecem à classificação do acervo do Projeto HO.

Agripina é Roma-Manhattan: (15 min./Cor/Mudo/1972). Segundo Hélio, Super 8 não terminado). Porém, o artista tinha planos de continuá-lo no Brasil. Ressalta-se que o filme que conhecemos não foi montado por Oiticica, mas por seu grande amigo, o fotógrafo e pesquisador Andreas Valentin. Hélio filmou todas as cenas de “Agripina” em dois dias, ele próprio operando a câmera na mão em todas as cenas. O filme começou a partir de uma solicitação do cineasta Ivan Cardoso que desejava usar algo feito em Super 8 por HO em seu filme *Dominó Negro*. A ideia inicial dessa proposição produzida por Hélio se chamaria *TOMBomboluS*. No entanto, Agripina se desdobra dessa experiência como uma alegoria-paródia de sequências fragmentadas que, segundo Hélio Oiticica, dialogam e homenageiam os escritores Joaquim de Sousa Andrade e Haroldo de Campos. Quatro personagens centrais atuam no fio condutor dessa “não-narrativa” oiticiquiana: Christine Nazareth como Agripina, Antonio Dias, David Starfish e o ator Mario Montez. Hélio intencionava criar uma paródia fílmica, imbuído pela leitura de *From Cliche to Archetype*, de Marshal McLuhan: “quando pensei em AGRIPINA É ROMA-MANHATTAN, pensei muito nisso: aproveitar as referências de Sousa Andrade à Roma e parodiar WALL ST moderna MÁFIA simultâneo com AGRIPINA e ROMA”.²⁰⁹ O esquema da paródia fica claro. No filme, os protagonistas flanam pelo nevrálgico centro financeiro da ilha de Manhattan e são registrados em planos-sequência pela “mão-visão” de HO. Há um plano da fachada da Bolsa de Valores de Nova York e de uma igreja na Broadway onde o relógio marca 13:40 min. A arquitetura austera dos bancos da área de Wall Street parece regurgitar esses tipos parodiais, sem falas e que flanam por ruas desertas de Manhattan ou jogam dados (Dias-Montez) em frente ao famoso *Flatiron Building*. Havia chapa de ferro (proteção dos buracos de concertos urbanos) tinha uma inscrição gravada em sua superfície que chamou a atenção de Hélio. Dias relatou também

que Hélio fazia a câmera do filme e dava todas as instruções²¹⁰. Christine sempre pedia para ir ao banheiro por estar menstruada, o que deixava Hélio louco da vida, diante das dificuldades de se encontrar banheiros disponíveis em filmagens externas. Christine vestiu duas roupas diferentes: vestido vermelho e sandálias trançadas tipo romana e, em outras sequencias, minissaia com anágua laranja e blusa cor de rosa. Apesar de não finalizado, “Agripina” é uma grande experiência fílmica de Oiticica produzida em dias luminosos, sob o céu azul do sul da ilha de Manhattan. Em depoimento a mim concedido por Christine Nazareth (Agripina) que vive hoje em Los Angeles relata sobre a experiência da filmagem de *Agripina é Roma-Manhattan*:



Figura 46_ Christine Nazareth e David Starfish – Still de *Agripina é Roma-Manhattan*, 1972

A filmagem de *Agripina* não foi nada de extraordinário. Mais um fim-de-semana, mais um trabalho do Hélio. Arte pro Hélio era respiração, não era algo que ele fazia, era algo que ele não conseguia não fazer. Era um estilo de vida. Por exemplo, o fato de em seu lar todos os meios de comunicação ficarem sempre ligados, cada um em um canal diferente. Isso pra ele era arte, era relevante, era um manifesto. Ele aferia significado a tudo, não movia um dedo em vão. Então, em outra visita do Antonio Dias, ele me comunicou que eu ia ser a Rainha Agripina de Roma (mãe do Nero) na ótica do poeta brasileiro Sounsândrade. Eu não sabia nada nem sobre a rainha nem sobre o poeta, só sabia que faríamos um Super 8 em Wall Street e que eu ia interpretá-la. Não lembro quem operava a câmera, na minha cabeça foi o Antonio, mas posso estar errada. Para a filmagem Hélio descolou o Cadillac (acho que era Cadillac) da mãe do seu jovem amigo David Fish, a quem ele rebatizou de David Starfish, que também ia participar do filme. Embora Hélio fosse um teórico prolífico, que estava sempre explicando e contextualizando sua obra, a impressão que eu tinha era a de que ele inventava esses trabalhos de parceria sem premeditação, espontaneamente, para “brincar” com quem o estivesse visitando, e com o que tivesse dispo-

²¹⁰ Entrevista concedida a mim em 2012.

nível no momento. Li interpretações elaboradas sobre a razão disso e daquilo nesses pequenos trabalhos que fiz com ele, de coisas que na verdade não foram premeditadas, eram apenas a utilização dos recursos disponíveis. A composição da figura da Agripina surgiu de uma roupa que eu tinha (minha avó era uma costureira famosa no Brasil), um mini-vestido decotado de cetim vermelho, e um par de sandálias de plataforma altíssima, com longas tiras negras que eu trançava perna acima feito uma sandália romana. Hélio inventou uma maquiagem bizarra e pediu que eu delineasse minhas narinas, que já são grandes, por dentro, com um lápis preto, e amou o resultado. Fomos para Wall Street e ele mandou eu subir lentamente a escadaria de um edifício icônico do local. Depois eu e David posamos na porta do carro, ele vestido de cafetão com longas costeletas. No dia seguinte fomos para a esquina da rua 23, em frente ao edifício triangular, onde havia uma plataforma no meio da encruzilhada, fruto de uma obra em andamento. Ele convidou seu amigo Mário Montez, travesti do Warhol (Hélio sempre dizia “travesti do Warhol”), assim chamado porque imitava a Maria Montez nos seus shows. Hélio, Antonio e eu já estávamos lá quando o Mário saltou de um táxi no meio da rua, vestido dos pés à cabeça, de parar o trânsito, e veio jogar dados com a gente em cima da tábua-plataforma.²¹¹

Brasil Jorge: (3’21”./Cor/Mudo / 1971-72). *Brasil Jorge* é o único filme conhecido de Oiticica que foi montado e finalizado por ele próprio, incluindo os créditos escritos a mão. O Super 8 é uma homenagem ao poeta e amigo Jorge Salomão. HO desejava ampliá-lo para 16mm. O filme começa com uma banheira se enchendo de água e alterna sequências externas com pessoas andando nas ruas do *East Village* e cenas feitas no Loft 4, onde Hélio filmou o amigo e artista Lee Jaffe fazendo uma performance na qual ele penteia os longos cabelos sentado em um banco, banhado por uma bela luz matinal filtrada através da janela. Lee Jaffe está de perfil e se parece muito com Hélio à época. Esse jogo de aparências é possível que tenha sido proposital. Alguém limpa delicadamente uma planta com um pincel de pintura. O fotógrafo e artista Miguel Rio Branco é creditado pela fotografia desse filme, mas segundo ele, não se lembra de ter feito esse trabalho. Várias das cenas planejadas por Hélio no roteiro desse filme não foram incluídas na montagem final.

Haffer’s Office: (3’22”./Cor/Mudo/ 1972/73). O escritório do amigo conhecido como Jua-Haffer é utilizado como ambiente para as diversas situações filmadas no cotidiano do escritório. “Jua Haffer” era João Roberto Suplicy Haffer, importador/exportador de café, colecionador de arte e amigo de Hélio. À época em Nova Iorque, Jua Haffer era conhecido e respeitado na cena artística, O assunto do filme é o escritório de Haffer. HO opera a câmera como um profissional da cinematografia. Esse estranho filme parece uma longa cena de algo da *Nouvelle Vague*, meio institucional, meio delírio. As razões desse filme são obscuras. Contudo, o exercício cinematográfico de Hélio é surpreendente. Hélio opera uma grande angular em câmera baixa, montada sobre um tripé como em *Citizen Kane*, enquanto o cotidiano do escritório, secretárias, papéis, telefone tocando e gente que entra e sai, parece transbordar em ação, em direção à sua objetiva.

²¹¹ Em entrevista a mim concedida em 2012.

Fillmore East 1/2/3/4: (3 min. cada /Cor/mudo/ 1971-72). Hélio registra o *Fillmore East* e suas redondezas. O *Fillmore East* foi uma famosa casa de shows e *performances*, inaugurada em 1968 e fechada em 1971. Era localizada na Segunda Avenida, quase esquina da Rua 6, no Lower East Side, bem próximo ao Loft 4. Na década de 1920 o edifício abrigou um importante teatro yiddish quando a Segunda Avenida era uma localidade nevrálgica da cultura teatral judaica. Na breve vida do *Fillmore East*, importantes artistas se apresentaram em seu palco: Jimi Hendrix, Frank Zappa, Led Zeppelin, Miles Davis, Neil Young, Alman Brother Band, entre muitos outros. Hélio assistiu a vários shows lá em 1971 e fez muito *takes* da fachada do teatro, parecia sempre fascinado pelos letreiros e o movimento das pessoas que transitavam na calçada em frente ao teatro. O artista rodou 4 rolinhos de 3 minutos cada (quase 12 minutos) embora não se saiba durante quanto tempo. Há outras cenas também misturadas nos Super 8 do *Fillmore East*. Em um restaurante, pessoas tomam sopa sobre um balcão. Em um dos *takes* externos, há um show de Frank Zappa sendo anunciado nos letreiros. Hélio registrou o local em diferentes horários (manhã, tarde e noite). O letreiro, a movimentação de carros e as pessoas compõem um mosaico de ricas imagens urbanas.

TVs Stones 1: (3'30"/Cor/Mudo/1973) Hélio filmou compulsivamente a tela da televisão que apresentava um especial dos Rolling Stones. Nota-se que pelos movimentos da câmera, o artista parecia hipnotizado pela imagem de Mick Jagger que cantava e dançava freneticamente. Hélio e Mick nasceram no mesmo dia, 26 de julho – signo de leão. A trama reticular da TV foi filmada por HO como uma superfície de desintegração ótica. Hélio parecia se alimentar dessas imagens como um canibal visual da imagem eletrônica, devorando-as e redesenhando-as com a sua “mão-visão” Super 8.



Figura 47_ Still de Super 8 de Hélio Oiticica. APHO 2384.98-14

Making Of – CC1: (3 min /PB/Mudo/1973). Hélio Oiticica e o cineasta Neville D’Almeida se alternaram na filmagem-registro da realização da *Cosmococa – CC1 – Trashiscapes*. Os artistas desenhavam contornos sobre a foto de Luis Buñuel, precisamente sobre os seus olhos, em uma imagem publicada na revista do New York Times, numa clara paródia ao filme *Un Chien Andalou* (1928) de Luis Buñuel e Salvador Dalí. Há também registros dos desenhos realizados na capa do disco *Weasels Ripped My Flesh* (1970) de *Frank Zappa & The Mothers of Invention*. Um canivete foi usado para desenhar com o pó, matéria essencial na elaboração da obra. Contornos com o pó foram desenhados a partir do olho esquerdo de Buñuel, retratado na capa da publicação e depois sobre a capa de Zappa. *Trashiscape* foi a primeira *Cosmococa* produzida pela dupla (13 de março de 1973) de artistas e a única conhecida a ter um *making of* em Super 8.

Gay Pride 1/2/3: (9 min./Cor/Mudo/1973). Hélio registrou uma “Parada Gay” no início dos anos 70 em três blocos distintos de filmagens. Num primeiro plano, Hélio filmou a concentração dos manifestantes no Central Park e em seguida a Parada Gay que percorreu a Quinta Avenida em direção ao norte da ilha de Manhattan. Nota-se que as Paradas Gays da época não eram institucionalizadas como são hoje. Os manifestantes carregavam precárias cartolinas escritas à mão com caneta *pilot*, anunciando e reivindicando direitos diversos. Hélio filmou no meio da multidão uma fanática religiosa que pregava o evangelho e protestava contra a “alegre (gay) manifestação”. Essa mulher de estranha aparência se parece com alguns dos personagens retratados pela fotógrafa Diane Arbus.



Figura 48 e 49_ Super 8 de HO - Stills de Gay Pride, 1972-73.

Igreja Notre Dame: (2’05” min./Cor/Sem som / 1972). Hélio “escrutina” a arquitetura e os belíssimos vitrais da *Trinity Church*, localizada na parte sul da ilha de Manhattan, região do distrito financeiro de *Wall Street*. Hélio parece “lamber” freneticamente com a câmera Super 8, em tomadas de movimento contínuo, o dentro e o fora de um dos mais importantes marcos arquitetônicos da cidade de Nova York.

Battery Park: (3'23"/Cor/Mudo/ 1971). O artista montou a câmera sobre um tripé e registrou a construção do *World Trade Center* a partir do Battery Park, na região extremo sul de Manhattan. Observa-se no filme que as torres gêmeas ainda não haviam sido revestidas. Embora já edificada, sua coloração é a de uma construção em andamento. O projeto original das torres gêmeas era do arquiteto Minoru Yamasaki. A torre norte foi concluída em dezembro de 1972 e a sul em abril de 1973. O filme de Hélio foi rodado em um plano fixo de três minutos, onde apenas as folhas das árvores no primeiro plano se movimentam possivelmente pela ação de um forte vento sazonal que me lembraram o famoso poema *Leaves of Grass* do poeta Walt Whitman (1819-1892).

Neyrótica: (2'20"/Cor/1973). Hélio registrou no Loft 4 e dentro dos *Ninhos* alguns dos “Garotos de ouro de Babylonest” que participaram das fotos (80 *slides*) de *Neyrótica*, sua obra de 1973, NÃOARRAÇÃO. Esse segmento em Super 8 é uma espécie de *making-of* de *Neyrótica*, trabalho que seria apresentado na *Expo-projeção 73*, organizada por Aracy Amaral em São Paulo. Hélio explica em carta à Aracy: “a palavra do título é modificação de NEYRÓTIKOS q é título de texto q venho fazendo desde ano passado (não terminado ainda): montagem de NEW YORK / ERÓTIKOS / q agora fica mais interessante com ÓTICA/NURÓTICA”.²¹²

Teresa Jordão: (3'34" min./Cor/mudo/ 1973) *Filme-performance* de Oiticica. Hélio se maquia e se transmuta em Teresa Jordão sobre um dos *Ninhos*. Hélio parece uma personagem de “Roma” de Fellini, depois de um dia intenso de filmagem. Ninguém sabe quem foi Teresa Jordão ou quem registrou essa performance de Oiticica em filme. O rolinho de Super 8 veio de Nova Iorque com essa indicação em seu invólucro escrita a mão por HO.



Figura 50_ Christine Nazareth e David Starfish em *Agripina é Roma-Manhattan* (1972)

8. Epistolário e considerações finais

Hamlet: Não estás vendo nada ali?

Rainha: Absolutamente nada, mas tudo que há, eu vejo.

William Shakespeare, Hamlet - Cena do Fantasma

Ressalta-se a importância visceral da relação epistolar mantida por Hélio com amigos e associados como um exercício experimental de escrita e aproximação geral: Lygia Clark, Wally Salomão, Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Carlos Vergara, Antonio Dias, Luciano Figueiredo, Andreas Valentin, Thomas Valentin, Ligia Pape, Roberta Oiticica, Cesar Oiticica e Romero Cavalcanti, entre outros. Além disso, essas cartas se inscrevem ao longo dos anos nova-iorquinos como uma extraordinária fonte de informação e chave-mestra para o entendimento de diferentes questões apresentadas nos quadros de procedimentos artísticos de Hélio Oiticica. O ato de escrever sempre ocupou uma posição de destaque na sua produção e graças a essa verve potente e prolífica, pesquisadores podem escrutinar sua produção em linguagem das artes, desde o seu envolvimento com o *Grupo Frente* e a sua participação no movimento *Neoconcreto* até o seu período de grande produção textual em Nova York. Quando nos debruçamos em pesquisa sobre seu arquivo, nota-se a resiliência de Hélio para refletir, inventar e registrar verbalmente teorias e ideias ao longo de toda sua vida. Os milhares de cartas escritas e recebidas pelo artista entre 1970 e 1978 revelam não somente uma cartografia topológica de seus estados de invenção, mas também afetivos. Ao longo dessa pesquisa diferentes fragmentos dessa escritura epistolar do artista foram usados em sentido de afirmar os desígnios inequívocos do artista. A importância desse epistolário para uma leitura mais acurada do corpo da obra do artista é reforçada pelo próprio Hélio em carta enviada em 23 de novembro de 1973 a sua amiga e cunhada então Roberta Oiticica: “releiam essas cartas e guardem-nas, pois são tão obras quanto OPUS 1 ou sei lá o q:”²¹³ Ao contrário dos escritores Montesquieu (*Cartas Persas*), Petrarca (*Cartas Familiares*) e Bocage (*Cartas de Olinda e Alzira*) entre outros artistas que utilizaram a literatura epistolar como suporte inserido dentro de um estratagema estético, Hélio tinha em seus escritos epistolares um *logos* estrutural de transmissão, recepção e uma ação anti-isolamento das coisas do Brasil. Contudo, eram essencialmente cartas. Muito do que aprendi, pesquisei e relato aqui sobre o período nova-iorquino do artista é oriundo de informações expressas em suas cartas a familiares, amigos e associados. Independente, de seus *Heliotapes* e inúmeros textos e anotações já publicados, o que com frequência, é o material mais pesquisado. Nem sempre é tarefa simples compreender o que está contido nessas cartas. O “grande labirinto aspirado pelo artista” por toda sua vida se apresenta como um polissêmico enigma a ser decifrado. Nesse contexto, a escrita de Hélio tem sido escrutinada nos últimos anos por pesquisadores com especialidades distintas, como um campo ampliado de inesgotável conhecimento. Tania Rivera observa que:

213 APHO 1068.73-p3

Podemos chegar a afirmar que o trabalho de Oiticica *é escrita*, desde o início, pois em seu núcleo encontra-se uma sofisticada reflexão sobre a palavra e o objeto que faz com que cada obra possa ser vista como o precipitado de uma operação de linguagem. Nisso, ele não está sozinho; a rigor, toda produção artística que dá mostras de uma significativa reflexão conceitual poderia ser abordada sob esta chave. Mas os escritos de Hélio vão além. Eles constituem uma complexa reflexão teórico-poética da qual irradiam operações múltiplas sobre a linguagem, a arte, o mundo e o homem. (...) De fato, sua obra vai além da distinção tradicional entre literatura e artes plásticas, construindo muitas vezes objetos-palavras ou palavras-objetos, na medida em que a própria relação entre linguagem e coisa é nela um questionamento central. O trabalho artístico não se faz *com* a linguagem, mas *na* linguagem, ele consiste em operações de linguagem. Como já dizia Freud em 1905, a palavra é um “material plástico que se presta a todo tipo de coisas”.²¹⁴

O núcleo dessa escritura epistolar do artista começou a tomar corpo em Londres em 1969 e se intensificou radicalmente em Nova York a partir de 1970. Nesse bloco de escrita disparado como seta para amigos no Brasil, podemos observar o seu empenho na construção de sua produção nova-iorquina, inicialmente denominada de *Newyorkaises* e mais tarde de *Conglomerado* - termos que tratam da elaboração de um livro ou “não-livro” que o artista se empenhou em tentar organizar e publicar pelo menos com ênfase nos três primeiros anos de sua estadia em Nova Iorque. Certamente, sobre esse tema Hélio afirmou em entrevista ao jornalista Jary Cardoso, já de volta ao Brasil em 1978: “Nesse meu negócio do conglomerado, quer dizer, é um livro que não é livro, é conglomerado. Nele, em vez de ter seções ou partes de um livro, eu chamo blocos e um dos blocos eu chamo Branco no branco”²¹⁵. No entanto, a coleta de matéria para essa eventual publicação nunca cessou de acontecer. Um desses trabalhos foi *Tropicália Subterrânea Project*, um conjunto de maquetes para penetráveis que seria inserido nesse projeto inicial de “livro”, ainda em 1971, com o término da bolsa em outubro, mês em que o artista fez também sua aplicação para um *Green Card*. Hélio teve a colaboração de seus vizinhos: o artista e designer argentino Leandro Katz (vivo) e seu companheiro de então, o crítico de arte americano Ted Castle (falecido). O casal de amigos tinha uma editora, *VTR – Vanishing Rotating Triangle*, especializada em publicações, teoria e arte de vanguarda, mas nada foi consolidado. Hélio tentou, também, recursos para a publicação do projeto com a Fundação Guggenheim, uma vez que este trabalho tinha sido desenvolvido no período de sua bolsa, mas não obteve sucesso, da mesma forma em que o seu *Green Card* nunca foi liberado. Durante todo esse tempo, Hélio estava realmente entusiasmado com essa publicação que seria organizada numa espécie de Blocos-Seções, os quais teriam potência individual e sentido total em conjunto. O artista almejava inclusive a possibilidade de montagem do primeiro penetrável-ambiente de *Subterrânea* no Central Park, projeto que acabou não sendo realizado por falta de recursos: inicialmente orçado em oito mil dólares e mais tarde chegando à soma de 30 mil dólares, tornando o projeto naquele momento

214 RIVERA, Tania. *Hélio Oiticica e a Arquitetura do Sujeito*, p. 80 e 86.

215 OITICICA, Hélio. Entrevistado por Jary Cardoso. *Encontros / Hélio Oiticica*, p. 205.

inexequível. No entanto, planos, textos e fotos de quatro dessas maquetes foram publicados na revista de arte *Changes*.

Em 1971, realiza em Nova Iorque 7 novos penetráveis para a série que intitulou de Tropicália Subterranean Project, sendo os quatro primeiros unidos numa só grande maquete. A série de penetráveis pertence à ordem dos Newyorkaises, que marca o desenvolvimento do Penetrável a partir de sua moradia em Nova Iorque: as nova-iorque. Publica os desenhos da grande maquete com PN10, PN11, PN12, PN13, na revista *Changes* (15 de fevereiro de 1972).²¹⁶



Figura 51_ *Subterranean Tropicália Projects* – Revista *Changes*. (1972). APHO 1833.72-p3

Uma dessas maquetes que compõem a “grande maquete” estão em posse de José Ortiz, um amigo de Oiticica do tempo de Nova York. Ortiz recebeu de presente de HO, restaurou a maquete e a guardou. Não obstante, Frederico Coelho aponta em seu livro sobre os escritos de Hélio Oiticica em Nova Iorque, “Livro ou Livro-me” uma lúcida conexão entre *Subterranean Tropicália Projects* – *Newyorkaises* – *Conglomerado* como o núcleo essencial de uma publicação idealizada, mas nunca realizada (livro ou antilivro) pelo artista em vida. A ideia de *Subterrânia* começa em Londres com o “texto-manifesto” “Subterrânia” escrito em 21 de setembro de 1969, onde Hélio afirma: “SOU EU É VOCÊ É A AMÉRICA LATINA SUL SUB embaixo da terra longe do falatório dentro de você condição única de criação”.²¹⁷ Em outro texto datilografado em duas páginas, escrito em janeiro de 1971, que se encontra nos arquivos do Projeto HO e possivelmente inédito “Experiência Londrina: Subterrânea”, Hélio afirma no final:

216 FIGUEIREDO, Luciano. *Hélio Oiticica: Obra e Estratégia*, p. 47.

217 OITICICA, Hélio. *Museu é o Mundo*, p. 145.

Para mim há um tipo de atividade criadora, esse tipo: no mundo seria considerada “underground”; a marginalidade das atividades criadoras é assumida e usada como elemento de frente : à minha atual, ao seu todo, quero chamar de “subterrânea”; não será exposta, mas feita; seu lugar no tempo é aberto.²¹⁸

Antes, depois ou concomitantemente à ideia de *Subterrânia* inicial em Londres, Hélio lia *The Subterraneans*, de Jack Kerouack, publicado em 1958. O romance trata da vida de uma negra americana chamada Mardou Fox e a cultura do Jazz americano. Além disso, ressalta-se que a ideia de uma existência urbana subterrânea remonta ao século dezenove com o famoso romance de Dostoievski “Notas Do Subterrâneo,” publicado em 1864. Marshal Berman, em seu livro “Tudo que é sólido se desmancha no ar” traça um estudo comparativo com os protagonistas do romance de Dostoievski e o “homem do subterrâneo” dos anos 1960:

A primeira característica que marca o homem do subterrâneo como um “homem novo”, ou “homem dos anos 60”, é seu anseio por um choque frontal, um encontro explosivo – mesmo que venha ser a vítima desse encontro [...] o homem do subterrâneo é muito mais dinâmico: nós o vemos mover-se para a fora de sua solidão e lançar-se na ação, ou, pelo, numa tentativa de ação; ele vibra com a possibilidade de encrenca.²¹⁹

Esse foi basicamente o *Zeitgeist* criativo que norteou Hélio em Nova York no início de 1971, passando antes pela experiência de seus 28 Ninhos montados na exposição *Information* no MoMA em junho de 1970. A partir de 1971, há inúmeras cartas enviadas a amigos, nas quais Hélio fala de seus planos e maquetes de *Subterreanean Tropicália Project* e da possibilidade de montar esses ambientes no Central Park, assim como o desejo de realizar uma publicação que encamparia a abrangência interdisciplinar de sua produção nova-iorquina. Nesse contexto, tudo que era produzido em sua estadia em Manhattan se tornava parte desse imensurável “Repertório” de matéria documental e fabulada: textos, imagens, filmes, recortes, maquetes, slides, esquemas, desenhos dentro de seu *programa in progress*, com lugar de destaque aberto no tempo. Essa publicação que teria inicialmente o formato e dimensão das antigas capas de disco contém em seu âmago a matéria que é hoje o objeto de investigação de pesquisadores interessados nesse período extremamente produtivo do artista. No entanto, é importante compreender que esse livro, “nãolivro”, ou mesmo *Conglomerado* seria justamente um amálgama resultante dos múltiplos e cambiantes interesses do artista no que tange as diferentes linguagens das artes. Aqui, a questão era o tempo e o desafio de um objetivo, talvez inatingível. Podemos até desconfiar se o artista queria de fato terminar esse livro, uma vez que projetos grandiosos e mutantes como esse, determinam a aquisição de saberes múltiplo e a tradução de incontáveis experiências em escritura verbo-visual, que seriam colecionadas no espaço-tempo de toda uma vida, afinal:

218 APHO 0290.70 p2

219 BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Cia das Letras, 1987, p. 211 e 212.

Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis. ²²⁰

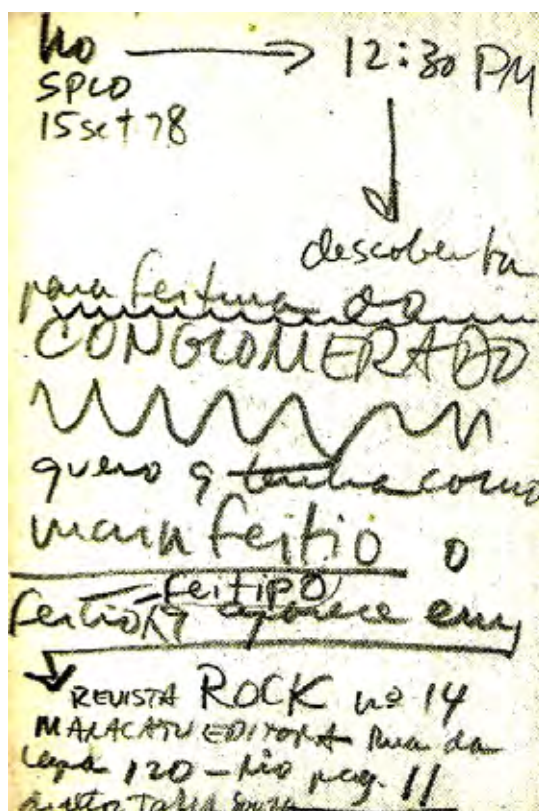


Figura 52_ Descoberta para a feitura de *Conglomerado*. 1978 às 12:30-PM.
Luciano Figueiredo: *Hélio Oiticica: Obra e Estratégia*, p.58.

Se houve um contínuo exercício criativo de escrever nesse período e experimentar uma escritura diferente daquela praticada por toda sua vida, não seria possível dizer com isso que Hélio desejasse se tornar ou ser “aceito” como um escritor em sentido tradicional, da mesma maneira que, nunca quis ser categorizado como artista plástico, cineasta ou seja lá o que fosse. Há uma evidente estratégia “espacial de produção” nessa estadia nova-iorquina, uma vez que a questão do espaço sempre esteve presente em tudo que Hélio inventou e, com isso há uma clara ênfase nos meios que o artista elenca para trabalhar, à medida que seria impossível produzir e armazenar obras de grande porte em espaços exíguos como aqueles em que o artista viveu - afinal ele não estava mais morando na ampla casa de sua família no Jardim Botânico, onde alguns de seus grandes trabalhos dos anos 1960 ainda se encontram. Hélio tinha consciência que seu tempo em Nova York era indefinido, transitório. Escrever, filmar, fotografar, produzir maquetes, plantas, esquemas, desenhos e colecionar um repertório de imagens - ou seja, material que poderia ser classificado de acordo com a sua taxonomia particular e transportável para uma eventual publicação que indiciasse a potência de sua linguagem desse período ou se desdo-

²²⁰ CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*, p.138.

brasse como informação estrutural para futuros trabalhos. Depois de sua morte, seus *notebooks*, cartas e anotações seriam a bússola precisa que apontaria o norte para a realização de vários de seus projetos inéditos. Mesmo assim, o processo de eliminar os excessos de coisas desse repertório colecionado foi complicado nas duas ocasiões quando essa situação se fez necessária: a mudança da Segunda Avenida (Loft 4) para a Christopher Street (Hendrixsts) em 1974 e sua mudança definitiva desse último endereço para o Brasil. Contudo, com o término de sua Bolsa Guggenheim, o artista estava empenhado em publicar seus textos, material de repertório e fotos das maquetes de seu projeto “Subterranean” que, naquele momento, tinha como nomeação geral *Newyorkaises*. Hélio deixa claro seu objetivo em diferentes fragmentos epistolares da época, que se apresentam como reflexões vivas, “quase-falas” direta a amigos e familiares de seus projetos e desejos. Como exemplos:

28 de agosto de 1971 – Carta à Dona Angela (mãe do artista):

Subterrânea: vai ser uma estrutura feito sanfona, de 27 partes dobradas, que podem ser esticadas dando uma fita continua, de um lado e outro : vão ser portanto 54 lados: tudo de foto-documentos. ²²¹

Primeiro de Outubro de 1971 – Carta a Vera Pedrosa:

Fiz uma maquete de um livro que estou propondo à Guggenheim: são meus projetos novos. Com ground plans, fotos dos modelos (maquetes). Textos e fotos-imagens; ficou muito simples e eficiente, e já entreguei ontem para ver se publicam lá [...] o livro uma forma de álbum de disco; você abre, e entre duas placas quadradas [...] se desdobram os mapas dos ground plans (quando estão abertos a folha fica o dobro do suporte quadrado); de um lado e outro, dentro do álbum, os textos relativos às plantas, e fotos das maquettes com excerpts de Haroldo de Campos, Guy Debord (society of the spetacle), Pound & Fenollosa, Augusto de Campos, fotos imagens, etc; ficou muito bonito depois de paginado e tudo: caprichei como nunca; sinto-me tão feliz com esse projeto. ²²²

19 de outubro de 1971 – Carta a Haroldo de Campos:

Fiz novas maquetes e um plano para publicar os projetos: plantas (unfolding de uma estrutura de duas capas, como um disco;), fotos, textos, etc. (que ficam nas capas que abrem, de modo que quando os mapas são desdobrados, podem-se ler os textos relativos aos mesmos nas contracapas, do tamanho exato de capas de álbum de disco) ficou muito bonito. ²²³

Além de afetivas, as cartas de Hélio a amigos revelam índices de um intenso processo criativo em fluxo. As diversas proposições do artista vão sendo aglutinadas com novos elementos e se transmutando em outras nomeações. Muitos desses procedimentos de invenção são revelados nesse número imensurável de fragmentos epistolares ou em anotações cuidadosamente

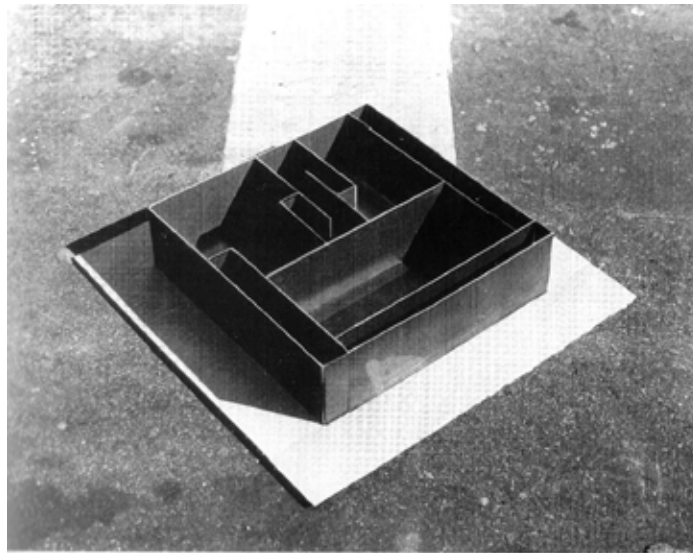
221 APHO 0910.71-p1

222 APHO 0759.71-p1

223 APHO 0859.71-p1

arquivadas. Nesse contexto, a conexão observada por Frederico Coelho é sintomática desse período: “Subterranean Tropicália Project – Newyorkaises” e a partir de 1974 já seria designado como “Conglomerado” fazem parte de uma mesma verve meândrica de proposições. Toda essa matéria selecionada possível de ser combinada teve também uma nomeação em trânsito de “Repertório”, que o artista definiu em um texto de 1971 onde aborda a ideia do PN 16 – (Penetrável NADA), a partir de um convite do Galerista Ralph Camargo para que ele fizesse alguma coisa em São Paulo:

Repertório: é uma coleção de propostas para vários projetos: espetáculos, filmes, publicações, trilhas sonoras, desenvolvimento de outras propostas: exemplo: as fitas gravadas da sala NADA do PN 16, onde os participantes falam no microfone, não tem uma designação única, mas serão estocados para uso futuro, seria considerada parte de um repertório: como idéias-células não submetidas a uma finalidade definida e formal.²²⁴



46 NY WYORKAISES, Subterranean Tropicália Projects, maquette for PENETRABLE PN 16, NADA, New York City, 1971
 46 NY WYORKAISES, Subterranean Tropicália Projects, maquette para PENETRÁVEL PN 16, NADA, New York City, 1971

Figura 53_ Penetrável PN 16 – Nada, (1971).

Observa-se que a noção de ideias-células sem uma finalidade formal definida é, em essência, a precisa tradução do *Programa in Progress* arquitetado pelo artista em Nova York. Nas páginas da Revista *Changes*, Hélio não somente define “repertório”, mas indica as quatro imagens designadas por *repertório*: uma foto no interior de *Babylonests*, o poema *Subsisto* de Haroldo de Campos, uma foto feita por Vergara de uma mulher e seus filhos na porta de sua humilde casa, possivelmente no nordeste do Brasil e uma foto de Lamarca morto sobre uma maca improvisada. Além disso, chama a atenção o erro cabal de ortografia nas páginas da revista com a palavra *Tropicália*, escrita erroneamente por “Tropicáia”. Outro importante trabalho refletido em múltiplas cartas e finalmente publicado em 1974 pela editora Gervasa

foi “Navilouca – Almanaque dos Aqualoucos”, revista idealizada e editada por Torquato Neto e Wally Salomão entre 1971 e 1972 e finalmente publicada em 1974²²⁵. Somente um número chegou às bancas e livrarias. Hélio teve participação de destaque na revista, enviando aos editores cinco itens precisos designados por letras (a, b, c, d, e) como “INSTRUÇÕES PARA IMPRESSÃO”, além de publicar poemas, imagens que ele designou como *Repertório I*, o desenho de um ideograma chinês (sol) na página quatro, um parágrafo-citação de um fragmento de John Cage e o “texto-manifesto” - *Experimentar o Experimental* que começa e termina com frases emblemáticas: “sentença de morte para a pintura começou quando o processo de assumir o experimental começou [...] No Brasil há fios soltos num campo de possibilidades: por que não explorá-los?”²²⁶

Embora seja difícil definir exatamente como esses fios soltos têm sido explorados no Brasil - o que em si, já seria outra questão - o fato é que a revista *Navilouca* que contava com a participação de 16 artistas²²⁷ tornou-se real e fidedigno de um imaginário maravilhoso, inventado na adversidade por um grupo de artistas brasileiros em plena ditadura militar. No lastro contínuo de invenções cotidianas, Hélio produziu em abril de 1972 o ideograma cruzado MANGUEBANGU, uma homenagem ao seu pai, José Oiticica Filho. Em carta ao jornalista Daniel Más, o artista definiu a ideia:

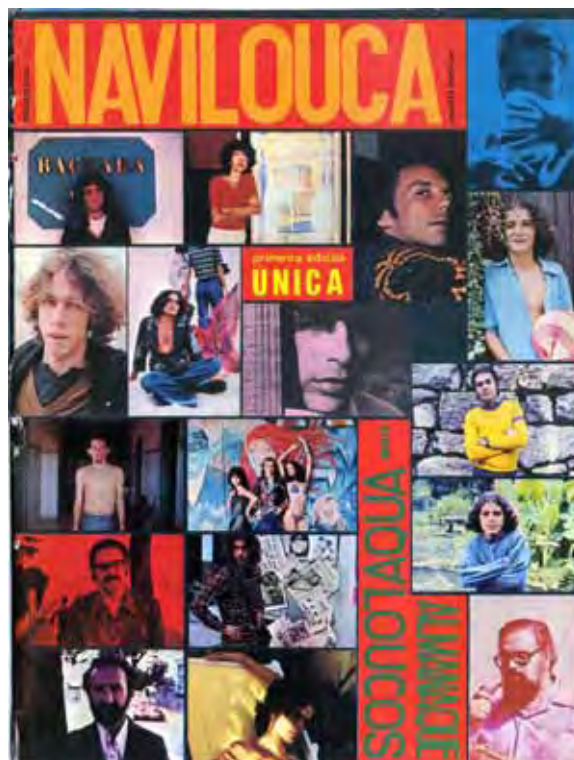


Figura 54_Capa da Revista NAVILOUCA.

225 *Navilouca* teve o projeto gráfico realizado por Óscar Ramos e Luciano Figueiredo. *Navilouca* foi lançada em 1974. Torquato Neto, poeta, jornalista e um dos editores da revista, falecido em 1972.

226 OITICICA, Hélio. *Museu é o Mundo*, p. 154, 158.

227 Hélio Oiticica, Lygia Clark, Steve Berg, Jorge Salomão, Duda Machado, Luis Otávio Pimentel, Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos, Chacal, Caetano Veloso, Rogério Duarte, Luciano Figueiredo, Óscar Ramos e os editores Torquato Neto e Wally Salomão.

É ideograma tirado de um texto maluco continuo (homage to father) q venho fazendo desde fevereiro – esse fragmento é MANGUE é BANGÚ (...) vou continuar a fazer posters-ideogramas palavras cruzadas bandeiras capas o q tiver vontade (...) MANGUEBANGÚ como o texto de q faz parte não de revival de vida vivida mas de permanente confronto de lugares descobertos como concreção referencial do meu REPERTÓRIO ABERTO.²²⁸

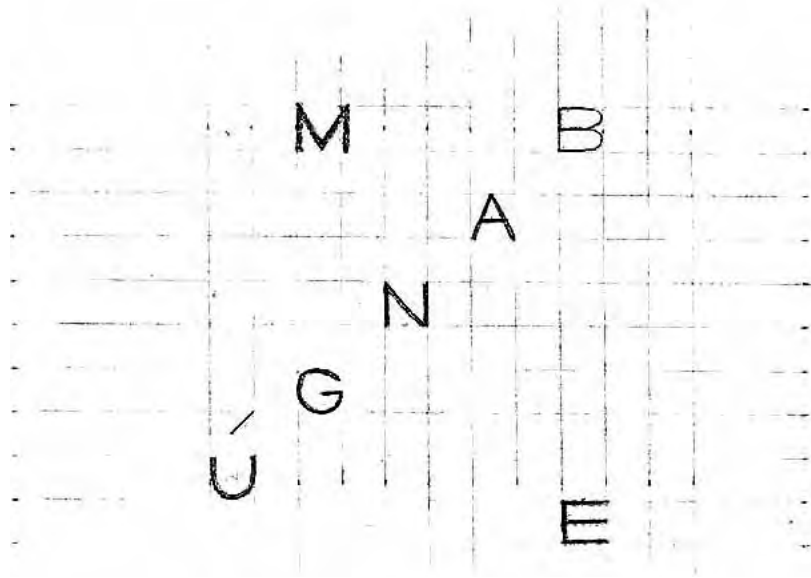


Figura 55_ MANGUEBANGÚ (recorte). Homenagem ao Pai, 1972. APHO 0451.72-p3

Esse “repertório aberto” passa a contar com inúmeras imagens tiradas a partir de seu prazer em fotografar. Em carta a Ivan Cardoso parafraseia Marshal McLuhan em excerto de seu livro *Understanding Media*: “O cinema como uma forma não-verbal de experiência é como a fotografia, uma forma de discurso sem sintaxe”.²²⁹ No entanto, de um jeito ou outro, esse discurso sem sintaxe termina por se constituir no trabalho visual do artista e dele origina-se uma semântica de densa tessitura. Em linguagem não-verbal como a fotografia, a sintaxe é de outra ordem, ela se apresenta em um estado livre, ou como um solecismo – inadequação da estrutura sintática, em relação à gramática normativa. Nesse contexto, Hélio construiu um campo ampliado de sentidos com seu trabalho fotográfico que é deslanchado pela própria nomeação estabelecida naquele momento e eventualmente transmutada pelo próprio artista a partir de uma mesma prática. O foto-repertório se desdobra em *Grovie Promotion* realizado em parceria como o poeta e amigo Wally Salomão a partir de recortes e imagens soltas, como uma escolha poética sem finalidade objetiva. Ou, ainda, na edição dos cartões “FOTO RECORD 1 – ROMÉTER éternel, vestindo o *Parangolé* CAPA 25 P32” e também em *posters*, como o de Luis Fernando Guimarães (LFER) vestindo a CAPA 23 P30, que, segundo Hélio, foi impresso em serigrafia em tiragem de 100 pela mesma impressora que imprimia os trabalhos de Andy Warhol. Esse

228 APHO – 448.72-p1

229 APHO 0848.71-p.2 / p.3

pôster foi produzido pela LUDUS, à época, empresa de Rubens Gerchman. Os *posters* estavam à venda pelo valor de dois mil cruzeiros?²³⁰ Dessa forma, o prazer de trabalhar com as imagens fotográficas permanece aceso, mas mutante em nomeação e conceito. Fato é que, Hélio se tornou um excelente fotógrafo no lastro desse contínuo experimentar imagético.

Hélio Oiticica



Figura 56 _ Poema para Romero com *Parangolé* Capa 25 P32 (1972). Série Foto-Record no. 1 (1974).

Não nos parece mais um paradoxo dizer que o sujeito falante está inteiramente contido na imagem poética, pois, se ele não se entregar a ela sem reservas, não entrará no espaço poético da imagem. É, pois bem claro que a imagem poética traz uma das experiências mais simples da linguagem vivida. E se a consideramos, como propomos, enquanto origem da consciência, ela advém com toda a certeza da fenomenologia.²³¹

As cartas desse período são importantes fontes de conhecimento sobre a vida e o trabalho do artista que se misturam e evidenciam uma personalidade multifacetada expressas em seus escritos epistolares, que podem ser românticos (como as cartas para Romero Cavalcanti), pragmáticos, esquemáticos, poéticos, solícitos, debochados, determinados, hilários, teóricos, cheios de fofoca e carinhosos (“mamãezinha”, assim começa uma de suas cartas), ou triste ao saber do falecimento do artista Gordon Matta-Clark em 1978. Esses são apenas

230 APHO-0054.78-p2

231 BACHELARD, Gáston. *A poética do espaço*, p.191.

alguns dos estados experimentados e transmitidos através de suas cartas. Há fragmentos reveladores como a visita ao Loft 4 de Julian Beck e Judith Malina, mentores do grupo de teatro experimental nova-iorquino, *Living Theatre*, fundado em 1947. O grupo havia passado um tempo no Brasil em 1971 e foram presos pelo DOPS em Ouro Preto, mas houve uma repercussão e protesto internacional por parte de vários artistas e intelectuais: Humberto Eco, Tennessee Williams, Alberto Moravia, John Lennon, Mick Jagger, Jane Fonda, Marlon Brando, entre outros. A revista “Veja” publicou uma grande matéria e o covarde governo da ditadura militar, resolveu expulsar todos os membros do *Living Theatre* com receio de um protesto internacional ainda maior. Porém, em 1972, eles foram visitar Hélio para saber mais sobre José Oiticica, o avô anarquista e filólogo do artista. Hélio relata o evento em carta a seu irmão Claudio, em novembro de 1972,

Diga ao pessoal Oiticica, q vou enviar a você um livro do JULIAN BECK q saiu (ele é mentor do LIVING THEATRE) onde ele cita quotations de JOSÉ OITICICA: ele e a Judith Malina estiveram aqui em casa e parece e parece q andam traduzindo trechos daquela antologia de ANARQUISMO dele: são fãs absolutos, imagine: isso acho legal e engraçado q ele esteja influenciando o q é, afinal, a máxima vanguarda mundial no mundo das artes, e é citado lado a lado com ANTONIN ARTAUD, etc ; sei q as irmãs OITICICA vão delirar com isso; envio o livro pelo primeiro portador: é uma coletânea dos diários e anotações do JULIAN durante todos esses anos, com, inclusive, coisas escritas quando nas prisões do DOPS aí no Brasil.²³²

Hélio tinha total consciência da importância desse epistolário como uma cartografia desse campo ampliado de experiências em Nova York e comentou sobre isso, inclusive em tom de ironia:

O dia em que eu cair morto (...) vão aparecer coisas do arco da velha, tenho, assim, cartas, vai ser o fim das artes brasileiras (cartas comprometedoras, cartas enviadas, cartas recebidas, contos eróticos, as cartas de minha mãe são maravilhosas, cita todo mundo etc.) Eu estou preparando minha obra final, há há há !²³³

Dos quase oito mil documentos arquivados no Projeto HO, há incontáveis anotações e proposições desconhecidas desse período que no futuro serão investigadas individualmente e novas informações virão à baila. Dentre essas, algumas chamam a atenção: SCORPIONIAS (1974) – texto escrito à mão em três páginas soltas de caderno pautado com *pilots* azul e vermelho que se alternam em blocos de informação²³⁴; ou EXPERIMENTACTIONS (1972) – dez páginas minuciosamente datilografadas em inglês como um roteiro de cinema que se inscreve como uma proposição e workshop completo em artes, que utilizava diferentes materiais e aspectos sensoriais que seriam desenvolvidos pelos alunos - supostamente, uma proposição

232 APHO 1325.72-p1

233 OITICICA, Hélio. Entrevistado por Aracy de Amaral, 1977. *Encontros / Hélio Oiticica*, p.165.

234 APHO – 0148.74-p1

que o artista desejava apresentar a alguma instituição²³⁵; ou ainda, TRIP TO NOWHERE - trata-se de uma experiência sem registro visual ou escrito, apenas um relato, falado do artista.

“Trip to nowhere”, eu tava trabalhando no *All Language*. Então, “Trip to nowhere” é assim: você entra no navio às oito da noite em Nova York e depois o navio vai pelo mar e não para em lugar nenhum. Quando chega na altura de South Carolina, dá a volta no mar e volta. Só tinha assim transeiros. Você sabe o que é que eu levei? Sete volumes. Todas as coisas que cabiam nos *Ninhos*, todos os livros, todos os cadernos, *record player* e máquina de escrever, há há há. Eu não saí de dentro da cabine, obviamente, durante todo o *trip*. Vi o mar assim umas duas vezes de relance.²³⁶

Contudo, o “Conglomerado” do material de Hélio Oiticica continua a exercer um evidente fascínio em pesquisadores da obra do artista, não somente porque está aberto à polissemia, mas também porque a potência das ideias permaneceu imune à diluição. Em seu processo de volta ao Brasil em 1978, os últimos meses de Hélio em Nova York e os primeiros no Rio foram particularmente difíceis. Em Nova York sua saúde não estava boa. Ele vivia cansado e não aceitava a sua condição de hipertenso, somando-se à sua questão com a imigração americana que se tornava insustentável e o preocupava. Jorge Salomão, que o ajudou a fazer a mudança, relata que o calor do Rio de Janeiro, reencontrar amigos e familiares deram-lhe uma nova vitalidade,²³⁷. Porém, ele havia mudado e o Rio também. O artista começou rapidamente a perceber uma nova ordem de relações instauradas na cidade e reagiu:

Ao voltar de Nova York é que pude constatar a frieza e a indiferença das pessoas em relação ao que faço: não porque seja quase que desconhecida a minha atividade: não havia e há como que um boicote (que se torna inútil em última análise que não pode ele “cortar” a minha atividade criativa).²³⁸

Mesmo assim, ainda em 1977, o artista iniciaria a série de *Penetráveis* intitulados de *Magic Squares* e trabalharia na ideia dos objetos *Topological Ready-Made Landscapes* que dialogam diretamente com o conceito de *Ready-Made* de Marcel Duchamp, mas vão além. Sobre “Magic Square” e “Topological”,

O artista afirmou: “considero-os como parte fundamental no que vejo hoje como PRELÚDIO AO NOVO: tudo que veio antes desse processo de desmistificação não passa de PRELÚDIO àquilo que há de vir e que já começa a surgir a partir desse ano na minha obra”.²³⁹

235 APHO – 0508.72-p2

236 Entrevista concedida Alfredo Herkenhoff, presente no vídeo *Héliophonía* de Marcos Bonisson, 2002.

237 Em entrevista a mim concedida em 2012.

238 OITICICA, Hélio. Entrevistado por Heloisa Buarque de Holanda e Carlos Alberto M. Pereira. *Encontros / Hélio Oiticica*, p.258.

239 OITICICA, Hélio. *Hélio Oiticica – catálogo*, P.215.

Nota-se que os *Topological Ready-made Landscapes* de Hélio dialogam diretamente com o conceito de *Delírios Ambulatório*, a partir de Haroldo de Campos, ou seja, perambular e decodificar a topologia urbana de um jeito muito particular. O prelúdio de Oiticica é fala significativa de sua poética espacial, mas também de adversidades e situações contingentes do devir de então, onde o espaço é abrigo operado como um *program in progress* em contigüidade ao seus desígnios, que fala, grita ou silencia, mas nunca está em afasia em seus *Delírios Ambulatórios*, no eterno agora.

Sendo assim, ressalta-se, portanto, que as proposições de Oiticica do período novaiorquino apresentam um elevado grau de complexidade e seus destinos transitam muitas vezes em via de mão dupla. A topologia desse campo de produção é movediça: o artista fornece pistas, mas também despista. Nada nesse território de busca é simples. Escritos e projetos determinam a exatidão de seu pensamento e do processo instaurado, mas, como um *programa in progress*, contém em si mesmo transmutações e as incertezas de seus desígnios. Nesse contexto, podemos indagar qual seria o devir de sua produção em filmes Super 8 ou como se daria a publicação de seu imensurável material produzido denominado de *Conglomerado*.

Contudo, a ressonância da obra de Hélio Oiticica ecoa hoje no mundo em alto e bom tom e a espessa tessitura de seu significado sugere um abrangente escopo de interpretação. Inconsútil e lapidar, o legado artístico de Hélio Oiticica se configura como um ato de resistência marcado pelo signo da ruptura. O artista viveu com alegria, adversidades e inventou com liberdade a partir do essencial. Produziu uma fenda na tessitura das artes por onde é possível vislumbrar conhecimento na esfera do mundo-linguagem e, desse modo, transmutar valores. Apesar de invisível, o ar é matéria e tem peso. Hélio inalou o oxigênio de densidade máxima da invenção, talvez por isso, a exemplo de seu ídolo Jimi Hendrix, gostasse de proclamar: “Call me Helium”, o gás mais leve.



Figura 57_ Rádio, gravador e *Illuminuras* do Poeta Rimbaud (1975). Foto: HO. APHO 2185.75-p1

Referências Bibliográficas

- AMARAL, Aracy. (org.). *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.
- ASBURY, Michael. “O Hélio não tinha ginga”. *Fios Soltos: A Arte de Hélio Oiticica*, BRAGA, Paula (org.). São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BACHELARD, Gastón. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BASUALDO, Carlos (org.). *Quasi-cinemas*. EUA: Hatje Cantz Publishers, 2002.
- BRAGA, Paula. (org.). *Fios Soltos: A Arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2007
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BENTES, Ivana. *Movimentos Improváveis*. Catálogo da Exposição – CCBB, 2003.
- BONISSON, Marcos. *Héliophonía (Vídeo)*. Rio de Janeiro, 2002.
- BRETT, Guy. *Kinetic Art*. London: A Studio Vista – Reinhold Art Paperback, 1968.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.
- BURROUGHS, William. Em: http://www.ubu.com/historical/burroughs/electronic_revolution.pdf 12/6/08.
- BURROUGHS, William. *Os escritores: as entrevistas da Paris Review*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- CARNEIRO, Beatriz Scigliano. *Relâmpagos com Claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte*. São Paulo: Imaginário, 2004.
- CELANT, Germano. *Art Povera*. New York: Praeger Publishers, 1969.
- CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. *Lygia Clark – Hélio Oiticica*. Cartas 1964-1974. Luciano Figueredo (org.). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.
- CAMPOS, Augusto e Haroldo de. *Re Visão de Sousândrade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- COELHO, Frederico. *Livro ou Livro-me*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.
- COELHO, Frederico. Em: <http://objetosimobjetonao.blogspot.com.br/2009/07/mangue-bangue.html>
- CURTIS, David. *Experimental cinema*. New York: Dell Publishing, 1971.
- D’ANGELO, Martha. *Educação estética e crítica de arte na obra de Mário Pedrosa*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2011.
- DANTO, Arthur C. *Transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, G. *O Ato de Criação*. Revista Traffic, 1987.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche and Philosophy*. New York: Columbia University Press, 2002.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DUBOIS, Phillippe. *O ato fotográfico*. São Paulo: Papirus Editora, 2004.
- DUBOIS, Phillippe. *Movimentos improváveis: o efeito cinema na arte contemporânea*. Catálogo. Rio de Janeiro: CCBB, 2003.
- ECO, Humberto. *A vertigem das listas*. São Paulo: Editora Record, 2010.
- ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FERREIRA, Gloria, COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2006
- FERREIRA, Gloria. *Folder: Hélio Oiticica e a Cena Americana*. Centro Cultural Hélio Oiticica, 1998.
- FIGUEIREDO, Luciano. *Hélio Oiticica: Obra e Estratégia*. Rio de Janeiro: Catálogo, Museu de Arte Moderna, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Edit. Martins Fontes, 2007.

- GINSBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das letras, 1989.
- HARRISON, Charles, WOOD, Paul. *Art in theory 1900-2000: an anthology of changing ideas*. UK: Blackwell Publishing, 2003.
- HERKENHOFF, Alfredo. *Entrevista em fita K7 com Hélio Oiticica*, 1978.
- HERKENHOFF, Paulo. “Arte e Crime/quase-cinema/ quase-texto/ *Cosmococas*” *Cosmococas: program in progress*. Livro publicado pelo Projeto HO, Fundação F. Contantini e o Centro de Arte Contemporânea de Inhotim, 2005.
- HINDERER, Max. *TROPICAMP: PRE-and POST-TROPICÁLIA at ONCE*. London: Afterall, number 28, 2012.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Editora Cultrix, 1991.
- KOTHE, Flávio, R. Para ler Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1976.
- KRAUS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2007.
- LAGNADO, Lisette. *O “além da arte” de Hélio Oiticica*. São Paulo, 2007.
- MACIEL, Kátia. *O cinema tem que virar instrumento*. Fios Soltos. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.
- MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas*. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Rio de Janeiro, LTC, 1999.
- MCLUHAN, Marshall. *Os Meios de Comunicação como extensões do homem (understanding media)*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- MCSHINE, Kynaston, *Information*, Nova York: MOMA, 1970.
- MIKLOS, Dílson. *Walter Benjamin: arte e experiência*. (org.) Luiz Sergio Oliveira e Martha D’Angelo. Rio de Janeiro: Editora da UFF, Editora Nau, 2010.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falou Zarathustra*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1981.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986.
- OITICICA, Hélio. *Hélio Oiticica – catálogo*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, RIOARTE, 1997.
- OITICICA, Hélio. *Hélio Oiticica e a cena americana*. Curadoria: Gloria Ferreira. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1998–1999.
- OITICICA, Hélio. *Cor, imagem, poética – catálogo*. Curadoria: Cesar Oiticica Filho. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2003.
- OITICICA, Hélio, D’ALMEIDA, Neville. *Cosmococa program in progress*. Brasil: Projeto HO, Fundación Constantini, CACI, 2005.
- OITICICA, Hélio. *Encontros / Hélio Oiticica*. Cesar Oiticica Filho, Sergio Cohn, Ingrid Vieira (orgs.). Beco do Azogue Editorial, 2009.
- OITICICA, Hélio. *Museu é o Mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011.
- OITICICA, Hélio. Arquivo Projeto HO (APHO) - Catálogo disponível em DVD
- OLIVEIRA, Luiz Sérgio de; D’ANGELO, Martha (orgs.). *Walter Benjamin: arte e experiência*. Rio de Janeiro: Editora da UFF, Editora Nau, 2010.
- PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- PARENTE, André. *Cinema em trânsito*. Rio de Janeiro: Beco doAzogue Editorial, 2012.
- QUEIROZ, Beatriz Morgado. *Hélio Oiticica e o não cinema*. Rio de Janeiro: ECO-UFRJ, 2002.
- RIVERA, Tânia. Hélio Oiticica. *A criação e o comum*. Rio de Janeiro: Viso – Cadernos de estética aplicada, 2009.
- RIVERA, Tânia. Hélio Oiticica e a Arquitetura do Sujeito. Rio de Janeiro: Editora da UFF, 2012.
- SALOMÃO, Wally. *Hélio Oiticica: Qual é o Parangolé*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2003.
- SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & Cia*. São Paulo: Editora Ática, 2003.
- SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro: Azogue Editorial, 2001.

SONTAG, Susan. *Sob o signo de saturno*. São Paulo: Editora L&PM, 1986.

SOUSÂNDRADE, Joaquim de. *O Guesa*. Londres: Cooke & Halsted, 1886.

STILES, Kristine, SELZ, Peter. *Theories and documents of contemporary art*. Berkeley: University of California Press, 1996.

THOMAS, Gerald. *Artigo JB On Line*. 6/8/2002. Disponível em: www.jbonline.com.br.

TOMKINS, Calvin. *Duchamp*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2005.

Anexos

Breve cronologia de Hélio Oiticica em Nova Iorque

Em síntese cronológica, sabe-se que no começo de 1971, HO viaja à Nova Iorque para a instalação de seus *Ninhos* no MoMA, volta ao Rio, ganha a Bolsa Guggenheim e parte para Nova Iorque em novembro de 1971, se instalando, logo em seguida, no número 81 da Segunda Avenida. Em 1971 faz uma exposição individual na *Rhode Island University*, onde realiza o projeto ambiental *Rhodislândia: contact*. Grava alguns Heliotapes (gravações K7 de entrevistas e pensamentos enviados para publicações e amigos no Brasil. Um desses *Heliotapes* foi gravado no Hall do famoso *Hotel Chelsea* no oeste da Rua Vinte e Três em Manhattan com a colaboração da amiga e fotógrafa Martine Barrat. A escolha desse Hotel por HO é pontual. O hotel foi fundado em 1883 hospedando importantes escritores e artistas: Walt Whitman, Charles Bukowski, William Burroughs e Arthur C. Clarke que escreveu em um de seus quartos o livro *2001 uma Odisséia no Espaço*. Ainda no ano de 1971, Hélio elabora o conceito do *Newyorkaises*, uma série de projetos ambientais inicialmente dentro de outro programa abrangente de experimentações intitulado *Subterranean Tropicália Projects*. Produz vários textos e registra pensamentos e projetos nos *notebooks*. Em suas correspondências, o endereço do número 81 da Segunda Avenida (1971-1974) passa a ser designado por *Babylonests*, e o endereço da Christopher Street (1974-1978) por *Hendrixsts*. Nos dois endereços constrói *Ninhos-células* onde instala e hospeda amigos em trânsito por Nova Iorque como o fotógrafo Andreas Valentim, o poeta Wally Salomão, o crítico Mario Pedrosa e o cineasta Neville D'Almeida, entre outros. Em 1972 realiza *Bangu Mangue*, poema visual em homenagem ao pai, o entomólogo e fotógrafo, José Oiticica Filho. Intensifica sua produção textual, filma *Agripina é Roma-Manhatan* e recebe a notícia do falecimento de sua mãe, Ângela Oiticica, em outubro do mesmo ano. Em 1973 elabora em parceria com o cineasta Neville D'Almeida o conceito de *quase-cinema*, e começa a série dos *Bloco-Experiências em Cosmococa*. (Cosmococas – programa in progress). Inicia também a ideia de *Conglomerado*, termo designativo para uma publicação que encamparia todas as experiências contidas em *Newyorkaises*. Em 1974, projeta os *Penetráveis Stonia* e *Shelter Shield* e desenha os *Parangolés Somenthin'fa'the Head 1 e 2*. O cineasta Julio Bressane, em passagem por Nova Iorque, roda parte do seu filme, *Lágrima Pantera Míssil*, nos *Babylonests* da Segunda Avenida. Em 1975, produz *Helena Inventa Ângela Maria*, uma instalação com *slides* homenageando a famosa cantora de música popular brasileira, obra que se insere no conceito de quase-cinema. Em 1976, cria o *Parangolé* de cabeça, *Gimme Head* e desenha os *Penetráveis*, *Scrambolia e Cesarslide*. Em 1977, idealiza e desenha uma nova série de *Penetráveis* intitulados, *Magic Squares*. Inventa e coleta uma série de objetos urbanos encontrados, *Topological Ready-Made Landscapes*, detritos citadinos resgatados e transmutados a partir de um processo muito

particular de escolha e decodificação em seu constante flunar pelas ruas de Nova York. HO via essa nova série de objetos como um *prelúdio ao novo* em sua obra do devir. Nota-se que mesmo com uma miríade de novos trabalhos e conceitos, HO também revisitou obras produzidas na década de 1960, em particular, *Parangolés* e *Penetráveis*, evidenciando um constante caráter em seu trabalho de *Program in Progress*. Em fevereiro de 1978 volta ao Brasil instalando-se no bairro do Leblon, na cidade do Rio de Janeiro, vindo a falecer aos 42 anos, em março de 1980.