

**Ana Carolina Rubini Trovão**

**Cosmococa: anarquismo, liberdade e  
experimentalismo na obra de Hélio Oiticica**

**Curitiba,  
abril de 2006**

**Ana Carolina Rubini Trovão**

**Cosmococa: anarquismo, liberdade e  
experimentalismo na obra de Hélio Oiticica**

Dissertação apresentada, como exigência parcial para a obtenção título de Mestre em Sociologia, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Departamento de Ciências Sociais, Setor de Ciências Humanas Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

**Professora Doutora Ana Luiza F. Sallas.**

**Curitiba,  
abril de 2006**

No princípio há o caos. A incerteza do projeto, o medo do tempo que passa à revelia das nossas necessidades e vontades. Dois anos, nos dizem. Dois anos e neste momento vocês se encontram atrasados. Nossas pesquisas nascem com o cronograma atrasado... Mas este é só o princípio...

Depois vem a hora da coleta de dados... mais incertezas... Será que os procedimentos que estamos usando são os melhores? Quantas entrevistas temos que fazer? ... Mais incertezas e o tempo passando. Então temos os dados... serão eles suficientes? Se são poucos: angústia. Se muitos: angústia. E a inevitável conclusão de que, no meio do caminho, há o caos.

Mas a esta certeza logo se soma outra: a de que não estamos sós... Passam a existir os telefonemas e encontros com nossos orientadores que, de tempos em tempos, lembram-nos do que estamos fazendo e de qual é, em fim, o tema de nossas pesquisas. Nossos pais, amigos e namorados que nos relembram que, se trabalharmos com afinco, terminaremos nossos trabalhos.

Então, vem a época da qualificação e novas pessoas surgem em nossas vidas com o intuito de nos ajudarem. Porém, saímos de nossas bancas incertos, amedrontados e inseguros. Mesmo porque percebemos que a jornada que temos diante de nós é longa. E vêm as noites em claro, o medo de não terminar e percebemos que, perto do fim, há o caos. Mas nossos amados continuam a nossa volta nos incentivando... e às vezes se preocupando em não nos incomodar apenas.

Nessa época estamos cansados, irritados e com medo de não concluir. Entretanto algo começa a mudar... assim como as páginas que vão pouco a pouco se multiplicando, se multiplica em nós o prazer de verificar que partimos de um ponto e estamos chegando a outro... mesmo que ainda não saibamos bem qual é. Nossos trabalhos começam a tomar forma e ficamos felizes. Em nossos corações sentimos que, talvez, dê tempo. E nossos amigos estão perto de nós. Mesmo que não compreendendo ao certo o porquê de nossa ausência tão prolongada das festas e das noitadas... eles ainda nos telefonam e, por vezes, escutam nossas intermináveis falas a respeito das questões sobre as quais estamos escrevendo naquele momento.

Nós repetimos a eles: estou quase terminando, semana que vem poderemos nos encontrar... Mas, nesse ponto, percebemos que a linha de chegada parece se distanciar a cada passo que damos. Só restam algumas alterações, mas elas se multiplicam a cada dia. Por quê? Porque estamos crescendo junto com as páginas da dissertação. Novos interesses, novas possibilidades de análise, novos assuntos que gostaríamos de tratar. E que prazer isto não nos gera!

Por fim chega à hora do basta: é chegada a hora de escrever nossas conclusões. Estamos no fim? Ainda não, é chegada a hora das correções e há vontade de escrever só mais um parágrafo, ou de não escrever mais nenhum. E quando menos esperamos, um sentimento de orgulho e felicidade toma o lugar da angústia. Terminamos de escrever!

Somos tomados por um sentimento de dever cumprido que logo se esvai porque percebemos: ainda não acabou... há a defesa! E lá estão nossos orientadores nos preparando; nossos amigos nos apoiando; nossos amores nos cercando de cuidados, tão ansiosos com o fim iminente da jornada quanto nós. E, no coração, temos a esperança de que tudo dê certo, de preferência sem muitas sugestões de mudanças a serem feitas.

E, depois de tudo, muitos de nós logo se perguntam: que assunto eu poderia tratar no Doutorado? Será que ele é sociologicamente relevante? Qual referencial teórico é o mais interessante para esta temática? Novas incertezas... e nossos queridos estão mais uma vez junto de nós nos incentivando a seguir rumo a uma nova jornada e concluímos: estamos novamente na iminência do caos.

Durante dois anos, estive refletindo sobre a vida de Hélio Oiticica, sobre a relação e a herança que ele carregou de sua família e como viveu os questionamentos de sua época.... e agora devo voltar meus olhos a minha vida, a tudo que vivi neste período, às pessoas que se fizeram presentes no decorrer de minha jornada. É a elas que dedico meu trabalho.

Meus mais sinceros agradecimentos a minha orientadora Ana Luiza F. Sallas, que tantas vezes me lembrou sobre o que, “cargas d’água”, eu estava escrevendo e me guiou pelo labirinto de Hélio. A ela, devo o carinho e a coragem com que ela me ajudou a trilhar esta jornada. Obrigada por acreditar em mim, Ana.

Gostaria de agradecer à Beatriz Carneiro por ter me incentivado e por ter me sugerido para não seguir a boiada quando eu achava que não encontraria um programa que aceitasse um trabalho sobre a fotografia de Oiticica dentro da Sociologia. Foi ela quem me disse para acreditar no meu projeto e tenho certeza de que estas palavras nunca vão me abandonar.

Não tenho palavras para agradecer a minha mãe, Maria Lucia Rubini Trovão, que é também minha corretora. Juntas, lemos exaustivamente cada trecho desde trabalho. Me acompanhou passo a passo a me incentivar, a me apoiar, a me ajudar e, principalmente, acreditando que este dia chegaria.

A meu pai, Edilberto de Campos Trovão, quero agradecer por permitir que eu trilhe o caminho do sonho de me tornar uma Mestre em Sociologia, me apoiando e incentivando. Com meu pai aprendi sobre o poder da argumentação e sobre ser feliz e alegre acima de tudo.

Tenho ainda que agradecer ao meu namorado, Ariton Farias, pela paciência que teve comigo nos dias de angústia e medo, por todas as noites em que ficou jogando vídeo game sozinho enquanto eu trabalhava, por todas as ocasiões em que jogou comigo para que eu descansasse antes de voltar ao trabalho. Quero agradecer a ele, principalmente, por ter tornado a minha vida tranqüila e segura neste tempo, proporcionando-me tantas alegrias e momentos felizes.

Desejo ainda agradecer as minhas amigas Lennita Ruggi e Amelia Siegel, companheiras de jornada. Lindas e fofas, sempre presentes nas alegrias e nos dias de correria. Dispostas a me ajudarem lendo meus escritos e sempre prontas nos momentos em que tomávamos um vinho enquanto

discutíamos os rumos de nossos trabalhos. Lennita, a voz dissonante que sempre abre os meus caminhos, amo a sua coragem e a sua força. Seu jeito calmo e ponderado me tornam uma mulher mais forte. Amélia, minha perfeccionista preferida, que me ajuda a ser articulada, ágil e eficaz. Vocês não sabem como sou feliz por ter amigas como vocês perto de mim.

Aos meus avós, Noninho, Dona Flor e Vó Elzinha, sempre tão amorosos. À Mirian Adelman, amiga querida, que sempre esteve por perto para me incentivar e me ouvir. À Cleuza Gomes, com seu genial senso de humor e inteligência. Aos meus amados primos, por diferentes razões: Tiago, cuja alegria e inteligência me faz sempre sorrir; Guilherme, que sempre está comigo nas horas boas e ruins; Flávio, meu companheiro de cinema; Bibiana, por estar sempre disponível para aqueles que precisam e por tomar toneladas de sorvete comigo. Às minhas amigas Karen, Daniela e Andreia por compreenderem minhas ausências e me mostrarem que as coisas são sempre possíveis. Ao meu amigo Glauco, por todas as vezes em que veio a minha casa para que eu pudesse me divertir sem me sentir culpada por não estar trabalhando. A todos vocês o meu amor eterno.

Vocês me fazem a mais feliz das pessoas porque me dão a certeza de ser amada e por isso tenham sempre a certeza da minha eterna gratidão.

Com muito amor

Ana Trovão

eis o sol, eis o sol  
o sol apelidado astro rei  
eis que ache o grande culpado  
desde meu viver destrambelhado  
d'eu perambular assim pirado  
largando meu acre coração desnudo lacrado  
enrugado maracujá de gaveta de um prédio vazio  
num terreno baldio sepultado e, logo após abandonado  
ignoro qual o bairro, o cep, a rua, a carteira de identidade  
não me pergunte se ser portador do número xis do cic me deixa feliz  
serei chegado a um sal, qual espada que separa o bem do mal?  
me viro no cê do centro, no porta-mala da estação central  
dançarei nu pelado nu flagrante flagrado no mar de dentro da cratera  
da lua  
mesmo sem saber onde termina a minha e onde começa a sua  
rebolarei em baixo da marquise, perfumado subúrbio, triste trópico,  
paraíso  
folhas da relva da erva do alecrim dourado manjerição grama do  
viaduto  
eu não irei, você vai? vou doce melancolia, você ia? não, ia não, eu  
não ia  
deixa a tristeza deitar, usar, abusar da fama, rolar na minha cama  
dez cem mil vezes, cada noite todo dia, morro de solidão e dor  
um milhão bilhão trilhão de vezes, reviro alegria, salto para o amor  
um vício só somente só para mim não basta  
uma inflação de amor incontável por meu corpo alastra  
tá lotado, tá repleto de virtude e vício, o meu céu  
um galo sozinho levanta a crista e cocorica seu escarcéu  
um vício só somente só é pura cascata  
faço treze pontos, sou pule premiada do jogo do bicho  
EU SOU O BEIJO DA BOCA DO LUXO NA BOCA DO LIXO  
EU SOU O BEIJO DA BOCA DO LIXO NA BOCA DO LUXO<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> WALY, Salomão. **Hélio Oiticica: qual é o parangolé? e outros escritos**. Rio de Janeiro: Rocco. 2003. p. 121-122

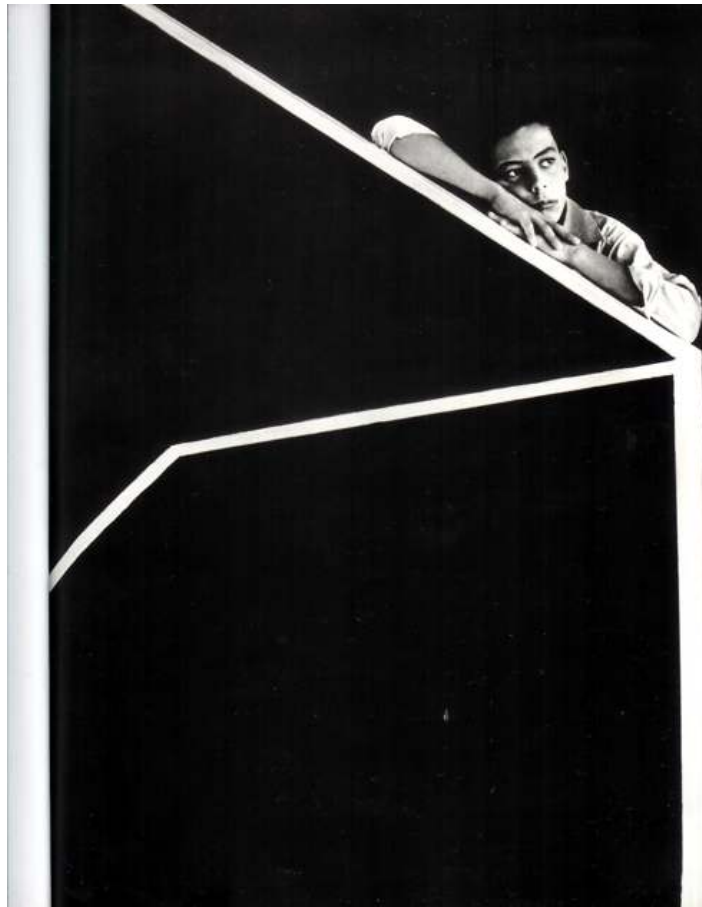
**Resumo:** O mundo ocidental, após a Segunda Guerra Mundial, sofreu profundas e aceleradas mudanças sociais que tiveram como consequência a emergência de novos atores sociais, e novas formas de compreensão do mundo. Nas Artes Plásticas não foi diferente. No meio de toda essa efervescência cultural e política, Hélio Oiticica (1937 -1980) se consolida como um artista de vanguarda, um experimentalista convicto e um intelectual das artes. Este trabalho possui o intuito de investigar o projeto artístico de Oiticica, projeto este que se constrói entre o pensamento racional, cientificista e uma outra forma de produção de conhecimento pautada pela sensibilidade e pela criatividade.

**Abstract:** The Western world, mainly in the post-second world war scenario has been under deep and intense social changes that unfold into the emergence of new social actors as well as innovative world visions. Undeniably, these changes have affected the domain of Plastic Art. Throughout this scenario marked by its political and cultural effervescence, Helio Oiticica establishes itself simultaneously as artist of vanguard and as an experimental intellectual of art. This study aims to examine how Oiticica's artistic project was shaped by and between the scientificist and rational thought, and another way of production of knowledge whose main basis were sensibility and creativity.



## SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO.....	02
2.	CONFLUÊNCIAS E INFLUÊNCIAS: liberdade, anarquismo e rupturas na família Oiticica.....	13
3.	VIVÊNCIAS: por que não viver? Não viver noutra mundo?.....	37
4.	ENQUANTO CORRIA A BARCA: o universo da arte nos anos 60 e 70.....	57
5.	ANOTAÇÕES SOBRE A FOTOGRAFIA NO TRABALHO DE HO.....	68
6.	COSMOCOCA <i>programa in progress</i> : anarquismo, liberdade e experimentalismo na obra de Hélio Oiticica.....	81
7.	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	101
8.	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	106
9.	ANEXOS.....	118
9.1	COSMOCOCA - programa in progress.....	118
9.2	COSMOCOCA - CC1 A CC6.....	135
9.3	Entrevista com César Oiticica e César Oiticica Filho realizada em Janeiro de 2005 no Projeto Hélio Oiticica.....	146
9.4	Ficha usada para análise dos jornais.....	166
9.5	Ficha usada para a análise das fotografias.....	168



## 1. INTRODUÇÃO

### NÃO NARRAÇÃO

nos ninhos ou fora  
 NÃONARRAÇÃO porque  
 não é estorinha ou  
 imagens de fotografia pura  
 ou algo detestável como "audiovisual"  
 porque NARRAÇÃO seria o q já foi  
 e já não é mais há tempos:  
 tudo o q de esteticamente retrógrado existe  
 tende a reaver representação narrativa  
 (como pintores que querem "salvar a pintura"  
 ou cineastas q pensam q cinema é ficção  
 narrativo-literária)  
 NÃONARRAÇÃO é NÃO DISCURSO  
 NÃO FOTOGRAFIA "ARTÍSTICA".  
 NÃO "AUDIOVISUAL": trilhas e som  
 é continuidade pontuada de  
 interferência acidental improvisada  
 na estrutura gravada do rádio q é  
 juntada à seqüência projetada de slides  
 de modo acidental e não como sublinhamento da  
 mesma  
 - é play-invenção.

"Neyrótica", Quase cinema, 1973

É comum afirmarem que, ao se tomar a decisão de disputar uma vaga em um programa de mestrado, é necessária a busca por objeto de pesquisa que desperte interesse no pesquisador e que, ao mesmo tempo, seja cientificamente relevante e possível. Aliás, mais do que interesse é preciso que o pesquisador se apaixone pelo tema. Entretanto, segundo Barthes<sup>2</sup>, o desejo amoroso é sempre descoberto por indução. Desta forma é preciso que se descubra algo que possa ser desejado. E um grande desafio assim se estabelece. Dentre tantos assuntos, qual escolher? Como tratá-lo?

<sup>2</sup> BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S. A. 2000. p.193.

Como justificá-lo? Questões tão comuns ao metiê acadêmico e ao mesmo tempo tão difíceis de serem respondidas.

Tem-se então, como afirma Goethe, um momento de hesitação, a oportunidade de recuar, uma forma de ineficácia permanente que, se não for superada, pode destruir idéias e planos esplêndidos<sup>3</sup>. É preciso, então, coragem. Muita coragem para assumir o compromisso de buscar um tema e uma problemática para a pesquisa, de forma que as afinidades eletivas possam se manifestar e apontar o caminho a ser seguido. Ainda segundo o autor, no momento em que nos comprometemos de fato, a providência age e desencadeia uma série de acontecimentos que visam nos ajudar.

A trajetória do trabalho que agora apresento não foi diferente. Ele surgiu de toda uma série de conflitos que se desenvolvem desde 1996, quando entrei na Faculdade de Ciências Sociais e no Curso Superior em Gravura. À época, era difícil vislumbrar como estas duas formações poderiam confluir. Mas, se de fato acreditamos que vida e obra são esferas que se entrecruzam, logicamente a resposta estava a caminho.

Houve, então, um momento de ruptura que me possibilitou não só vislumbrar um caminho por meio do qual pudesse me dedicar com igual interesse<sup>4</sup> as minhas duas formações, como também àquele que viria a ser meu objeto de pesquisa: a descoberta da Antropologia Visual, da Sociologia da Cultura e de Hélio Oiticica.

Nessa época, cursava uma disciplina a respeito da cultura e das formas como ela se manifesta nas sociedades. Também havia começado a me interessar por fotografia e, em função disso, assinei a revista Paparazzi. Foi, então, que a providência começou a agir a meu favor. Justamente quando tinha que redigir o trabalho final da disciplina, recebo um número dessa revista dedicada aos Oiticica. Mais especificamente, a respeito da presença da fotografia em três gerações da família. Redigi um ensaio que versava sobre as representações da contracultura na série fotográfica Neyrótica de Hélio Oiticica.

---

<sup>3</sup> Goethe citado in: MORAES, Maria Cândida. **O paradigma educacional emergente**. 6 ed. Campinas. São Paulo: 1997.

<sup>4</sup> Essa era a minha ilusão na época. Hoje compreendo que a Sociologia se tornou muito mais importante em minha vida do que as Artes Plásticas. Entretanto, ainda hoje, o ato criativo e o pensamento sistemático científico me habitam.

Certamente, houve um longo processo de amadurecimento, tanto pessoal e intelectual, quanto da temática para que se chegasse às problemáticas que trabalhei nesta dissertação.

Foi preciso conhecer e estudar em profundidade autores como Pierre Bourdieu, Georg Simmel e Norbert Elias para construir um referencial teórico e metodológico que me permitissem as formulações que ora apresento. Também foi necessário estudar a fundo as possibilidades do uso da imagem nas Ciências Sociais tanto como instrumento metodológico, quanto como objeto de pesquisa.

O longo caminho que percorri para constituir este trabalho me levou a perceber a possibilidade de uma relação entre a forma como Hélio olhava o mundo em que vivia, a forma como ele se relacionava com ele e seu projeto artístico com a forma como pensavam e fragmentos das biografias de seu pai, José Oiticica Filho, de seu avô, José Oiticica.

A idéia que me norteou foi a possibilidade de que o fato dele ser neto de um filósofo anarquista e filho de um fotógrafo entomólogo, somados a sua precocidade intelectual tivessem servido de influências para a elaboração de uma expressão reflexiva e analítica da realidade, ou mesmo, da modernidade que, para o artista, subjugava e domesticava os indivíduos.

Com o decorrer de meus estudos, percebi que uma série de elementos permeavam as trajetórias desses três homens. Todos são, ao mesmo tempo, ordenados e metódicos, libertários e experimentalistas. Desenvolvi, então, a seguinte hipótese: existe uma forma de *habitus* familiar, calcado em ideais anarquistas e cientificistas, que possibilitariam a existência de um campo de possibilidades que os levou a causar - cada qual a sua época, a sua forma e dentro dos contextos sócio-políticos em que se encontravam – toda uma série rupturas?

Desta forma, passei a compreender a ruptura como um elemento de permanência, um conservadorismo, no interior da família Oiticica. Distingui, então, dois elementos que me eram particularmente caros e importantes para o desenvolvimento da pesquisa.

Primeiramente, me propus uma reflexão a respeito dos paralelismos, das aproximações e dos afastamentos possíveis de serem percebidos e analisados nas trajetórias de José Oiticica, José Oiticica Filho e Hélio Oiticica.

Estes fragmentos biográficos apontam para um conjunto de pré-disposições incorporadas que terminam por se manifestar, com maior ou menor intensidade, nos itinerários desses três homens. Esta é a temática que permeia o capítulo **CONFLUÊNCIAS E INFLUÊNCIAS: liberdade, anarquismo e rupturas na família Oiticica**.

Em segundo lugar, procurei recuperar o universo de Hélio Oiticica, mesmo porque este, segundo Haroldo de Campos<sup>5</sup>, é um dos poucos artistas plásticos brasileiros dotados de vocação crítico-reflexiva que se preocupava prioritariamente tanto com a renovação da arte, quanto com a das estruturas sociais. Destarte, o capítulo **VIVÊNCIAS: por que não viver? Não viver noutro mundo?** dedica-se a, mais do que apresentar a sua trajetória, explorar o pensamento de Hélio, a falar dele, procurando perceber em seus textos, cartas e, em alguns relatos, os filtros pelos quais ele via e vivia o mundo que o cercava.

Entretanto, não se pode deixar de pensar que as potencialidades imanentes, ou seja, as tendências e propensões forjadas no interior dessa primeira forma de sociabilização, a familiar, poderiam ter sido sublimadas ou, pelo menos, poderiam ter se manifestado de forma muito diversa em Hélio não fossem as condições sociais e históricas que transcorreram durante os anos da juventude e maturidade do artista.

O capítulo **ENQUANTO CORRIA A BARCA: o universo da arte nos anos 60 e 70** pretende realizar um mapeamento das principais condições sociais particulares que se faziam sentir no campo artístico naqueles anos, em particular nos Estados Unidos e no Brasil, como forma de evidenciar, mesmo que brevemente, os desejos, as lutas, os limites, as possibilidades e as discussões que fizeram parte da época em que Hélio viveu. Em outras palavras, as condições que delimitavam o campo das possibilidades no qual o artista estava se movimentando, produzindo e criando.

Uma vez tendo ponderado a respeito destes três elementos importantes, constitutivos e constituintes da subjetividade de Hélio, em outras palavras, tendo reconhecido as estruturas estruturantes e as estruturas estruturadas que se apresentavam, passei a me dedicar às formas como a

---

<sup>5</sup> CAMPOS, Haroldo. **Geléia Geral: um passeio pelo universo de Hélio Oiticica**. Revista do MASP. São Paulo: n. 2. Ano 2.

fotografia foi usada nos trabalhos de Hélio. Trata-se de uma ruptura, desta vez causada por mim mesma, que remete este estudo a uma direção diferente da que ele vinha tomando até o momento.

Nessa ocasião, me deparei como uma nova problemática: a constituição de um corpus fotográfico para a análise que englobasse fotografias de natureza e intenção diferentes.

Não obstante, Flusser compreende que as imagens são superfícies que pretendem representar algo funcionando como formas de mediação entre o homem e o mundo. Para ele, trata-se do resultado de um esforço da imaginação para abstrair duas das quatro dimensões do espaço, de forma a se conservar apenas as dimensões do plano; no entanto, se por um lado a imaginação permite a abstração de certas dimensões do fenômeno, por outro ela oferece a competência para decodificar as mensagens contidas no plano.

Ainda para o autor, a imaginação pode apenas nos permitir decodificar o significado superficial das imagens e, se a intenção for buscar significados mais profundos e recuperar as dimensões abstraídas, será preciso permitir que a vista vagueie pela imagem, rastreando não apenas a estrutura dela mas, também, os “impulsos” íntimos do observador. Neste sentido, decifrar uma imagem é o resultado de uma síntese entre duas intencionalidades: o olhar deve explorar a estrutura da imagem, estabelecer relações temporais entre os diversos elementos em um movimento circular de eterno retorno diacronizando, assim, a “sincronicidade imagética”<sup>6</sup>.

No entanto, para Flusser, embora as imagens tenham o propósito de representar o mundo, elas freqüentemente se interpõem entre ele e o homem, assim não se apresentam como mapa do mundo, mas como biombo deste. Não revelam mas escondem, tornando-se uma forma “de alienação do homem em relação aos seus próprios instrumentos.”<sup>7</sup> tornando-os incapazes de decifrar as imagens e de reconstruir suas dimensões abstraídas.

Como alternativa ao velamento do mundo e ao embotamento da imaginação, o autor propõe a recuperação do que afirma ser o motivo pelo

---

<sup>6</sup> FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará. 2002. p.8.

<sup>7</sup> Idem nota 5.

qual as imagens são produzidas: servir de instrumento de orientação no mundo. Para tanto, o autor propõe a síntese entre o texto e a imagem. Para ele, a função dos textos seria explicar as imagens e a dos conceitos analisar as cenas, em outras palavras, ele nos apresenta a relação texto-imagem como alternativa à crise da imagem e do texto.

Complementar a estas idéias de Flusser, Simmel afirma que cada rosto conta uma história que é a um só tempo absolutamente única e narrável. Compreende que os traços dos rostos são o depósito de tais histórias e que conhecer os instrumentos que permitem lê-las é uma sabedoria.

Segundo o autor, a natureza de tal narrativa é a mesma da fábula: trata-se de uma narrativa simbólica. Não obstante, é também um jogo estabelecido entre a narrativa e “o rosto de quem o contempla”<sup>8</sup> criando um laço. Nas palavras de Leopoldo Waizbort : “o rosto narra e ao narrar nos ata”<sup>9</sup>.

Tais afirmações parecem aplicáveis também às fotografias. Cada fotografia fala de uma história<sup>10</sup> ou de alguma coisa; é uma narrativa simbólica e saber decodificá-la é temporizá-la; estabelecer correlações entre os elementos presentes no plano e os sentimentos dos observadores. No entanto, é também um jogo firmado entre o fotógrafo e os objetos ou pessoas fotografadas, assim como, entre o observador e os elementos iconográficos da imagem.

Em função disso, compreendi que tanto as imagens feitas para catálogos, fotografias que têm o intuito de registrar as obras, quanto às apropriações que Hélio faz com a intenção de criar um objeto artístico são imagens, de certa forma, negociadas. Tais negociações se deram entre o artista e o fotógrafo, entre Hélio e os curadores de suas exposições e entre seu projeto artístico e ele.

Obviamente, reconheço a natureza diversa dessas duas formas de fotografias. Entretanto, em **ANOTAÇÕES SOBRE A FOTOGRAFIA NO**

---

<sup>8</sup> WAIZBORT, Leopoldo. **As aventuras de Georg Simmel**. São Paulo: USP. Ed. 34. 2000. p.570.

<sup>9</sup> Idem nota 7.

<sup>10</sup> Embora não necessariamente se trate de uma narrativa no sentido mais dicionaresco do termo.



**TRABALHO DE HO** não as separei porque, por um lado, intentei evidenciar a forma como essas imagens contêm informações importantes para a compreensão do projeto de sensibilização e participação ativa do espectador a que Hélio se dedicava; por outro lado, porque mesmo sendo fotografias de registro ou apropriações, as imagens transcendem suas intenções iniciais e demonstram seus diversos usos em diferentes contextos. Ora reafirmando a presença do suprassensorial; ora evidenciando como uma obra de arte pode não se restringir à experiência do realizador; ora tornando visível a inserção do corpo e a gestualidade do participante.

Em meus apontamentos finais busco, ao deter minha atenção sobre um projeto do artista, os Blocos-Experiência in Cosmococa – programa in progress, não apenas compreender suas tensões internas, ou melhor, o projeto artístico que o inventor propunha, como também as forças motivadoras, assim como as articulações e relações que ele estabelece dentro do espaço das possibilidades em que se encontrava, evidenciando como as influências da tradição familiar somadas à realidade sócio-cultural e histórica da época se encontram presentes no trabalho. Desta forma, **COSMOCOCA PROGRAMA IN PROGRESS: anarquismo, liberdade e experimentalismo na fotografia de Hélio Oiticica** tece a um mesmo tempo uma análise interna e outra externa dessas imagens de forma a construir um conhecimento mais integral que revele os questionamentos estéticos e sociais que o artista tecia na ocasião, assim como a forma como as estruturas estruturantes presentes neste momento podem ter servido de base para a construção da obra.

No que cerne às questões metodológicas, minha linha mestra foram as considerações de Bourdieu a respeito da construção do objeto e da escolha dos procedimentos. Segundo o autor, é preciso que se procure, em cada caso, mobilizar todas as técnicas que, segundo a definição do objeto, possam a este parecer pertinentes e que, dadas as condições práticas de recolha de dados se mostrem praticamente utilizáveis. Deste ponto de vista, não é apenas o pesquisador que determina as técnicas que devem ser utilizadas mas, também, a construção, delimitação e a técnica de recolhimento de dados do objeto.

Foram esmiuçados os arquivos do Projeto Hélio Oiticica do Itaú Cultural presentes na Internet. Este banco de dados foi muito importante, pois, nele se encontra digitalizado um grande número de documentos, cadernos de anotações, textos e artigos produzidos por Hélio Oiticica e por pessoas que trabalharam com ele na concretização de alguns projetos, tais como: Neville D'Almeida, Waly Salomão e Lygia Clark.

Por diversas vezes, fui ao Rio de Janeiro. Na primeira vez, visitei o Centro de Arte Hélio Oiticica. Lá pude vivenciar as proposições colocando-me como espectadora/participante das obras que ali se encontravam expostas. Caminhar pelos Penetráveis, vestir Parangolés e poder observar as fotografias de Neyrótica foram experiências importantes para a compreensão do meu objeto de estudo. Mesmo porque tive que me colocar frente aos meus condicionamentos, frutos do processo civilizador que nos educa social e psicologicamente. Destarte, de certa forma, tornei-me cobaia de mim mesma, permitindo-me vivenciar o programa de re-sensibilização que Hélio propunha. Ademais, minha visita ao Centro foi acompanhada pela Professora Doutora Beatriz Carneiro, com quem tive a oportunidade de conversar o que me ajudou a compreender melhor as proposições que estávamos vivenciando.

Em outra ocasião em que estive na cidade, visitei o Projeto HO, local onde se encontra o espólio do artista. Lá, pude visitar o acervo do artista e de José Oiticica Filho. Trata-se de um lugar muito estruturado e organizado que conta com uma equipe técnica especializada. Recebeu-me César Oiticica, irmão de Hélio, que me conduziu ao acervo porque acredita que é de extrema importância que se conheça a obra do irmão. César afirma que muitos trabalhos escritos a respeito de Hélio cometem equívocos justamente por não atentarem a este momento da pesquisa. Junto à museóloga do projeto, pude ver grande parte dos slides de Neyrótica e Cosmococa e todas as fotografias de José.

O Projeto cedeu, ainda, catálogos, revistas, um conjunto de fitas cassete intituladas Hélio Tapes e um banco de dados que eles estavam preparando para a publicação do Catalogue Resumé de Hélio.

Quando apresentei minha proposta a César, ele afirmou que, com o material que podia me disponibilizar, eu poderia certamente escrever sobre Hélio e José com tranquilidade mas que, para escrever sobre José Oiticica,

seria melhor ele me conceder uma entrevista. Realizamos a entrevista no dia seguinte<sup>11</sup>.

Ainda em trabalho de campo no Rio de Janeiro, pesquisei no MAM-RJ as pastas de artista de Hélio e de José. Lá, pude fotocopiar artigos de jornais e revistas publicadas entre 1968 e 1999.

De posse deste material, minha primeira providência foi separar os artigos em categorias: o primeiro critério escolhido para a divisão do material foi: textos escritos por Hélio Oiticica. Em um segundo momento, separei aqueles que se referiam a José Oiticica Filho e o restante organizei em ordem cronológica. Em seguida, submeti grande parte dos artigos a uma ficha de análise que criei especialmente para este material<sup>12</sup>. Os objetivos eram: perceber o que se falava a respeito das questões da fotografia; procurar mapear as pessoas que circundavam Hélio naqueles anos e quais as problemáticas mais discutidas na época.

Tendo sistematizado desta forma o material jornalístico, me voltei à análise dos documentos que me foram cedidos e do corpus de imagem que havia formulado. Nesta etapa da pesquisa me apercebi que teria que criar uma normativa para a utilização da nomenclatura das obras do artista em meu texto e nas citações de textos escritos por Hélio. O artista muitas vezes em seus textos, com o intuito de acentuar uma idéia ou de evidenciar um conceito, grafa de diferentes formas e diferentes línguas um mesmo nome ou noção, além disso as normas que nos propomos a seguir orientam que estrangeirismos devem ser escritos em itálico. A solução que propus foi manter a grafia como se encontra nos textos e artigos quando estes são utilizados em citações e usar itálico no corpo do texto.

A respeito da relação imagem e texto, gostaria de ressaltar a forma como venho usando as imagens e como as venho legendando. Minha intenção é que exista um efetivo diálogo entre texto e imagem e não que as fotografias funcionem como ilustração do conteúdo exposto. Por isso, optei por intercalar imagens fotográficas e textos escritos sempre que for possível. Por meio de tal procedimento, espero que essas duas formas de informação possam ser complementares. Entretanto, no documento eletrônico que

---

<sup>11</sup> A entrevista, na íntegra, se encontra em anexo (8.1).

<sup>12</sup> A ficha utilizada para a análise dos jornais se encontra em anexo (8.2).

acompanha a dissertação além do texto integral com as imagens e as legendas, ofereço a possibilidade de se fazer uma leitura imaginética do trabalho. Há, portanto, também a opção de ler a dissertação a partir do texto imaginético .

Porém gostaria de me ater um pouco mais longamente na forma como legendei as fotografias. Neste trabalho, as legendas não servem para explicar as imagens, mas como mais um modo de informação que deve se relacionar com as duas anteriores.

Inspirada por Roland Barthes,<sup>13</sup> legendei algumas imagens a partir de critérios subjetivos como a relação que José estabelecia com os filhos; outras com trechos de escritos de Hélio, de José Oiticica e de Ferreira Gullar. Em fim, com textos que se relacionassem ao mesmo tempo com as imagens, com as minhas análises e com as intenções dos escritores.

Por fim, as motivações que me levaram a realizar este trabalho e também os elementos que o justificam se encontram no fato de que muito tem sido dito a respeito das relações entre a produção literária, cinematográfica, teatral, musical e o mundo social. Não são raros estudos sobre as formas de produção musical, sobre o reflexo da sociedade nas obras literárias, sobre a importância crítica das peças teatrais e sobre a passividade, ou sobre a possível atividade dos espectadores frente aos programas televisivos. No entanto, pouco se fala sobre essas temáticas no que cerne às Artes Plásticas.

No entanto, um dos aspectos que gostaria de demonstrar com minha pesquisa é a possibilidade que a fotografia oferece, como meio de pesquisa nas Ciências Sociais e da Sociologia da Cultura, do preenchimento desse espaço, quase vazio de análise.

Somado a esses primeiros elementos, desperta-me a atenção o fato de que as análises sobre as Artes Plásticas Brasileiras são tão escassas em nossa práxis científica que dão a impressão de não fazerem parte das nossas formas de sociabilidade. Outro dos meus intuitos é demonstrar que estudar as artes plásticas é, também um dos instrumentos pelos quais podemos compreender melhor as condições sociais, materiais e históricas das

---

<sup>13</sup> BARTHES, Roland, **Roland Barthes por Roland Barthes**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade. 2003.

sociedades em que vivemos, demonstrando, dessa maneira, como o estudo das produções plásticas, assim como o do campo das artes plásticas, de suas formas de “reprodução” sociais e culturais e dos os meios pelos quais o mundo da vida se articula com o da produção plástica brasileira, assumem um caráter original e de fundamental importância para o entendimento das construções identitárias nos dias atuais.

## 2. CONFLUÊNCIAS E INFLUÊNCIAS: liberdade, anarquismo e rupturas na família Oiticica

Por meio da noção de *habitus*, Pierre Bourdieu exprime, sobretudo, sua recusa ao paradigma estruturalista que anula o sujeito, posto que este se encontra sob a égide das estruturas, sem cair numa filosofia do sujeito ou da consciência. Tal noção permite que se evidenciem as capacidades criadoras, ativas e inventivas do próprio *habitus* e do agente. Não há uma supremacia da estrutura, mas um imbricamento entre ela e os sujeitos.

Por *habitus*, o autor entende um conhecimento adquirido, uma forma de capital que se traveste em uma disposição incorporada, nas palavras do autor, quase postural, de um sujeito ativo e imaginativo sempre em um processo de construção e reconstrução. Numa outra acepção, o conceito de *habitus* surge como uma espécie de regra que é incorporada pelo agente de forma que este, para se orientar dentro do jogo, não tem necessidade de raciocinar ou de relembrar a orientação. Compreendo que sejam formas de agir, pensar e sentir que aprendemos e apreendemos em nossas vivências cotidianas. São os fios que tecemos nos teares de nossas vidas e que nos posicionam no mundo em que vivemos.

Tal conceito se aproxima das noções de *ethos* e *eidos* desenvolvidos por Gregory Bateson na ocasião em que, junto a sua esposa, Margaret Mead, busca compreender como as características biológicas somadas a modelos de comportamento gerados no interior dos grupamentos humanos, em outras palavras, a condição genética e os comportamentos culturalmente condicionados, são capazes de forjar tanto formas de condutas singulares quanto comuns em indivíduos de um mesmo grupo, ao mesmo tempo diferentes das que se encontram em outras sociedades.

Segundo o autor, existe um processo de aprendizagem que facilita a assimilação de regras gerais que são paulatinamente incorporadas, mas que, ao mesmo tempo, permitem que, ao se estabelecer relações entre a tradição e a observação, ao se diagnosticar as diferenças e as igualdades entre coisas do mundo e dos sentimentos, se estabeleçam comportamentos particulares. Há, portanto, uma relação entre essas duas instâncias que se

influenciam mutuamente. Tal como na noção de *habitus*, não há uma sobreposição do social sobre o individual mas uma correlação entre eles.

Destarte, *ethos* se refere à forma de ser, a um estilo de vida e a uma forma de compreensão de mundo particulares de um grupo, ao mesmo tempo em que *eidos* diz respeito às funções cognitivas passíveis de serem utilizáveis pelos indivíduos. Neste sentido é possível admitir que é na intersecção entre o *ethos* e o *eidos* que a subjetividade, a identidade, assim como as categorias de pensamento e ação dos sujeitos se desenvolvem e se diferenciam.

Se para Gregory Bateson a construção do sujeito se dá por um processo de aprendizagem e observação, Pierre Bourdieu afirma, em consonância com o antropólogo, a vida em sociedade supõe que sejamos sociabilizados, ou seja, que aprendamos a nos relacionar com outros homens e que assimilamos normas, valores e crenças pertinentes à sociedade ou à coletividade em que vivemos. Que incorporem, portanto, as regras e os usos socialmente prescritos de forma duradoura, interiorizando-os. Neste sentido, o *habitus* é "simultaneamente, a grade de leitura pela qual percebemos e julgamos a realidade e o produtor de nossas práticas."<sup>14</sup> e, desta forma, reflete o lado ativo do conhecimento prático de que nos utilizamos em nossas vicissitudes.

Não obstante, o que os afasta é o fato de que Bourdieu não se interessa pela condição genética dos indivíduos. Para o autor, trata-se de pré-disposições incorporadas que podem se manifestar de formas distintas, ou mesmo serem anuladas no decorrer das relações que são estabelecidas entre o sujeito e as condições históricas, sociais e subjetivas a que este se encontra exposto. É possível perceber como tal conceito busca, acima de tudo, compreender as tensões e interações que se estabelecem entre os indivíduos e a sociedade e as formas como estas instâncias se influenciam mutuamente.

O que intento neste momento é buscar elementos que tenham, de alguma forma, contribuído para a construção de um *habitus* familiar pautado pela valorização do livre pensar, da experimentação como forma de aquisição

---

<sup>14</sup> BONNEWITZ, Patrice. **Primeiras lições sobre a sociologia de Pierre Bourdieu**. Petrópolis. Rio de Janeiro: Editoras Vozes. 2003. p. 78

de conhecimento e por uma visão libertária do mundo. Ou seja, de um estilo de vida marcado por rupturas e ousadias que permeiam vários membros de uma mesma família, porém pertencentes a gerações distintas, com maior ou menor intensidade e evidência.

Beatriz S. Carneiro<sup>15</sup> nos fala do surgimento do sobrenome Oiticica. Segundo a autora, tal sobrenome teria sido um ato de vontade e compromisso que visava superar as lutas políticas do período da Regência, enfrentadas pelos Irmãos Leite da Costa, filhos do Coronel da Legião de Penedo, no interior do Estado de Alagoas, como forma de marcar a adesão da família à corrente nacionalista do período. Manuel Rodrigues Leite e Costa decide, então, no ano de 1831 substituir o sobrenome "da Costa" por Oiticica.

A filiação ao nacionalismo se evidencia, desta forma, na substituição do sobrenome português pela denominação de uma árvore nativa do Brasil. Trata-se de uma árvore frondosa, usada na fabricação de tintas e vernizes e que oferece abrigo à sombra para aqueles que desejam afugentar o calor e o cansaço. Destarte, o bisavô de Hélio recebeu o nome de Francisco Leite e Oiticica.

Interessante notar como desde muito, apesar de não ser comum na época, os membros da família Oiticica têm sido acadêmicos, estudiosos e pesquisadores que têm desempenhado importantes papéis no interior das sociedades em que viviam.

Manuel Rodrigues Oiticica era um estudioso das práticas médicas e em função de sua atuação no combate ao surto de cólera em Alagoas na década de 1850, recebeu do Imperador D. Pedro II a Comenda da Ordem de Cristo e da Rosa.

Francisco Leite e Oiticica, por sua vez, formou-se em Direito na Universidade de Recife. Trabalhou como Promotor Público em Minas Gerais e na Capital Federal, foi membro do Instituto Arqueológico de Alagoas - ocasião em que escreveu ensaios sobre a cultura e o folclore brasileiro - foi teatrólogo, Deputado e Senador por Alagoas. Publicou, no jornal Orbe, de Maceió, uma série de artigos, entre os quais: O Rosário da Alma do Outro

---

<sup>15</sup> CARNEIRO, Beatriz Scigliano. **Relâmpagos com claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, a vida como arte**. São Paulo: Editora Imaginário. FAPES. 2004.



Mundo<sup>16</sup> e Calunga<sup>17</sup>. Escreveu, também, o romance histórico Dona Clara Camarão por volta de 1877.

Em sua carreira política, como afirma Beatriz S. Carneiro, por razão da Proclamação da República, representou Alagoas na Câmara dos Deputados contribuindo para a consolidação da Constituinte e, em 1892, assumiu a vaga de Senador quando o Marechal Floriano Peixoto assumiu a Presidência da República.

Não obstante, como afirma César Oiticica<sup>18</sup>: "meu bisavô era senhor de engenho de cana, foi Senador pela República. Quer dizer, era praticamente um coronel do nordeste. Uma das formas mais reacionárias que tem". Não se tratava, portanto, de um homem libertário.



"...o mal é a lei, a ordem, o mando, a autoridade das minorias, dos grupos, das famílias, das cartas, do indivíduo sobre a sociedade inteira." (José Oiticica)

<sup>16</sup> Orbe, Maceió, 26 e 1º de julho de 1885

<sup>17</sup> Orbe, Maceió, 3 e 5 de julho de 1885

<sup>18</sup> César Oiticica é irmão de Hélio. Pintor e Arquiteto estudou, junto com o irmão, pintura e desenho no MAM-RJ com Ivan Serpa. Atualmente coordena o Projeto Hélio Oiticica no qual tem, desde 1981, realizado uma série de trabalho em parcerias com diversas instituições, restauradores de arte e museus do mundo recuperando e organizando exposições. O Projeto Hélio Oiticica é responsável pela conservação de 95% do acervo de Hélio, incluindo obras, fotografias, escritos e cartas do artista.

Porém, muito precocemente, José Oiticica, seu filho, nascido em Oliveira, no interior de Minas Gerais no ano de 1882, começou a se interessar pelas coisas do mundo e logo percebeu que a forma como seu pai pensava e conduzia sua vida não lhe interessavam. Mesmo tendo a possibilidade de estudar no tradicional Colégio São Luiz Gonzaga e no renomado Seminário Arquidiocesano São José, coisa que era rara para época, posto que poucos eram os que podiam desfrutar de uma educação formal naqueles tempos, sentia que não se encaixava. Ainda segundo Carneiro, ele teria em uma certa ocasião se revoltado contra o uso da palmatória em alunos indisciplinados e tanto fez que acabou sendo expulso.

No ano de 1902, formou-se Bacharel em Direito no Rio de Janeiro, mas, por considerar o Direito reacionário, convenceu-se da inutilidade da profissão e resolveu estudar Medicina, curso que deixou inacabado quando decidiu que sua vocação era ser professor. Não obstante, não é muito ousado pensar que José Oiticica tenha abandonado a faculdade em função de achá-la retrógrada, posto que, se abandonou o curso nunca abandonou os estudos das práticas médicas e em particular o da Homeopatia. Sabe-se que, ainda hoje, tal área de conhecimento se constitui em um campo de disputa de saberes bastante conturbado.

César Oiticica afirma que o avô nunca chegou a atuar como homeopata profissional, mas que, privadamente, receitava às pessoas da família. E relata:

"Por exemplo, no meu caso, eu tinha uma amídalite crônica que era terrível e eu sofria à beça com ela. Naquela época, a solução pra isso era a cirurgia. Você retirava as amídalas, e ele era contra a cirurgia. Dizia a papai: " Você espera aí que eu vou fazer um tratamento homeopático nele e se ele não ficar bom você opera. Mas eu acho que ele vai ficar bom." E, realmente, ele vinha e me examinava. Mamãe seguia a medicação que me era dada. Aquelas pilulazinhas de homeopatia, durante não sei quanto tempo, mas eu fiquei bonzinho e realmente eu nunca mais tive nada... quer dizer, até hoje, eu posso ficar gripado e ter uma laringite, mas as amídalas nunca mais. Ele era bom em homeopatia."<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Depoimento verbal de César Oiticica, Rio de Janeiro, janeiro de 2005.

José Oiticica era um homem culto e rígido que nutria muitas paixões. Gostava de homeopatia, de Bach, de estudar línguas, de ensinar, de pesquisar e de pensar livremente. Em 1906, fundou uma escola em Copacabana. Segundo César Oiticica, na época o bairro não tinha nenhum prédio e era apenas uma enorme praia onde tinha uma parada do bondinho, porém, quando Getúlio decidiu que o controle do currículo escolar devia ser feito pelo Estado, o educador preferiu fechar a escola. Não queria se submeter à interferência estatal, pois, considerava tal ação um tanto quanto fascista.

Fez vários concursos, porém nunca obteve aprovação. Edgar Rodrigues<sup>20</sup> afirma que, nas suas aulas-teste, José costumava expor suas "idéias exóticas" e, freqüentemente, demonstrava os erros cometidos nos livros de seus examinadores e prossegue dizendo: "ninguém queria aprová-lo: a maioria por medo do seu saber e uma minoria por desconhecer suas idéias". Talvez cansado das constantes reprovações, quando foi fazer o concurso para a cadeira de Professor de Português do Colégio Pedro II, convidou o então Ministro da Justiça, Carlos Maximiniano, que administrava as questões educacionais brasileiras na época, a assistir às provas e obteve por fim a aprovação que há tanto tempo almejava.

Entretanto, este fragmento da biografia de José Oiticica Filho aponta, mais uma vez, para o fato de que a família Oiticica não se encontra numa posição de dominados propriamente. Trata-se de uma família que dispõe de algum prestígio e capital financeiro e cultural.

Poliglota, falava e conhecia a gramática de muitas línguas. Dominava o português, o inglês, o francês e o alemão, além de conhecer profundamente o russo, o grego, latim e algumas línguas indígenas. Falar várias línguas parece ser uma constante na família. José Oiticica Filho também dominava o inglês e o francês e Hélio falava e escrevia bem em francês desde criança, além de dominar também o inglês. Muitas vezes escrevia seus textos parte em inglês, parte em português. Existem ainda textos que possuem duas versões, em inglês e em português, escritas pelo artista para serem veiculadas em diferentes países.

---

<sup>20</sup> RODRIGUES, Edgar. **Os Libertários**. Rio de Janeiro: VJR Editores Associados. sem ano.

Tem-se aqui um elemento importante para que se possa compreender a erudição destes homens. Liam muito, tinham a possibilidade de ler em diversas línguas, o que lhes possibilitava o contato com bibliografias que ainda não existiam em língua portuguesa.

Se ainda hoje tal fato representa uma forma de distinção entre os que se pretendem estudiosos e, ainda, aponta para a possibilidade de conhecer e compreender as coisas do mundo por meio de olhos diversos daqueles que representam a hegemonia das idéias dentro de um determinado corpus academicus, esses homens estavam à frente de seu tempo porque podiam conhecer teorias que, muitas vezes, se contrapunham às construídas no Brasil da época.

Outro elemento que Hélio, José e José Oiticica Filho compartilham é o fato de que os três tiveram a possibilidade de morar fora do país com bolsas de estudo. José ensinou português em Hamburgo e ganhou uma bolsa para desenvolver um projeto para o estudo das línguas indígenas na Alemanha. Hélio morou em Londres e em Nova York e se mantinha por meio de uma bolsa oferecida pela Fundação Guggenheim. Interessante notar que essa bolsa é a mesma que seu pai havia ganho anos antes.

José Oiticica, no entanto, não permaneceu na Alemanha por muito tempo. Sentia-se impelido a retornar ao Brasil diante da ameaça de Getúlio Vargas de retirar-lhe a cátedra no Colégio Pedro II.

Homem de muitos afazeres compunha hinos, peças de teatro, escrevia poesia e, além do português, lecionava dicção e prosódia na Escola de Artes Dramáticas. Entretanto, suas expressões artísticas eram tão rígidas quanto sua personalidade. Sua poesia mantinha a firme forma parnasiana, gostava apenas de música clássica e considerava de baixo calão qualquer manifestação de modernismo. Um bom exemplo é o soneto A Língua, rígido e firme tal como deveriam ser os poemas parnasianos.

Língua em que falo e que fala minha gente  
Ó tu, formosa língua portuguesa,  
Branda, sonora, energética, imponente,

Patrimônio do povo que presente  
As glórias de um futuro a que estás presa,  
Vais ser a língua deste continente...

Teus poetas vão cantar sua grandeza.

Sim! Vão buscar, no teu vocabulário,  
Todas as expressões de assombro e encanto  
Que suscita este solo extraordinário.

E amplo na prosa e sem rival no verso,  
Hão de os homens sagrar-te, ó idioma santo,  
Como Língua mais bela do Universo!

Certa vez foi à casa do filho ver o neto, César, a quem estava aplicando um tratamento homeopático. César e Hélio já eram adolescentes na época e tinham começado um Curso de Pintura Livre ministrado por Ivan Serpa no MAM-RJ. José, ao ver as pinturas dos meninos, não as admirou e começou a discutir com eles. Os garotos, então, não se fizeram de rogados e lhe expuseram veementemente seus pontos de vista. Segundo relato de César, o episódio gerou um certo desconforto. Mas logo ficaram sabendo que, apesar de não aprovar suas pinturas, o avô tinha ficado orgulhoso da capacidade de argumentação e coerência dos netos.

Tinha um sonho de criar um teatro em Niterói. Um espaço no qual vivências, liberdade e reflexão pudessem coexistir. Nunca chegou a concretizar este desejo, mas, Hélio encontra nele um elemento que o liga a seu avô. Nas palavras do artista:

“... meu avô tinha um sonho: transformar; morar numa casa que fosse **TEATRO DE PERFORMANCE MUSICAL**: não importa: muita gente já viveu o **SONHO-VIDA-TEATRO**, na verdade seria como **CASA-TEATRO**, comunizar palco-platéia-performance no dia-a-dia: tão distante e tão perto do que eu quero.”<sup>21</sup>

Desde jovem, José demonstrava profundas preocupações políticas e sociais. Entretanto, já era um homem maduro, casado e com filhos quando percebeu que sua forma de pensar se assemelhava à dos anarquistas com seus ideais libertários. Compreendendo que libertar os homens era mais do que livrá-los das tiranias capitalistas, resolveu ingressar nas fileiras do Movimento Anarquista Brasileiro que pretendia dar cabo das “disciplinas

---

<sup>21</sup> SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica: qual é o parangolé? e outros escritos**. Rio de Janeiro: Rocco. 2003. p.25.

vexatórias, das censuras obsoletas e das punições degradantes”<sup>22</sup>, e permitir o florescimento de um sujeito crítico e criativo por meio da defesa do pensamento libertário.

Vejo em torno ganância e servilismo  
 Almas sem compostura e sem moral  
 E eu, poeta ingênuo, anjo anarquista, cismo  
 Esquecer uma nação neste lamaçal.

Política, interesse, parcerismo  
 Dominam tudo e tudo levam mal  
 Há protestos sem força neste abismo  
 E nenhuma reação nobre e geral

Que fazer desta indigna indiferença  
 Deste delíquio, deste despudor  
 Dessa vergonha para o que age e pensa?

Debalde movo o braço agitador!  
 A inércia brasileira é muito extensa  
 Para um só coração batalhador!

Como José afirma em seu livro *Ação Direta*: "Libertar os homens do patrão é muito, mas não é tudo. Cumpre arrancá-los da tutela dos guias políticos e religiosos; e da tirania das "morais", criação de opressores para fanatizar escravos."<sup>23</sup> Tal como podemos ver na forma como Hélio imbrica sua obra e sua vida, as crenças anarquistas de José também estão expressas na poesia que escreve. Em *A Anarquia* podemos perceber claramente a forma como José se utiliza da poesia para realizar uma apologia aos ideais anarquistas. Numa ode, ao pensamento libertário, o poeta afirma, de forma bastante ingênua, que a humanidade caminha rumo ao anarquismo porque é dessa forma de compreender o mundo que o humanismo brota. Em sua crença dizia:

Para a anarquia vai a humanidade  
 Que da anarquia a humanidade vem!  
 Vide como esse ideal do acordo invade  
 As classes todas pelo mundo além!

Que importa que a fração dos ricos brade  
 Vendo que a antiga lei não se sustém?

<sup>22</sup> OITICICA, José. **Ação direta**. s/r. p.97

<sup>23</sup> OITICICA, José. **Ação direta**. s/r. p.97

Hão de ruir as muralhas da Cidade,  
Que não há fortalezas contra o bem

Façam da ação dos subversivos crime,  
Persigam, matem, zombem ... tudo em vão...  
A idéia, perseguida é mais sublime,

Pois nos rudes ataques à opressão,  
A cada herói que morra ou desanime  
Dezenas de outros bravos surgirão.

Acreditava que apenas por meio de ação direta seria possível abalar os tronos, ameaçar as tiranias. Principalmente, porque segundo ele, esta seria mais do que uma forma de ação, seria majoritariamente, um ato educacional que fortificaria o povo. Desta forma, compreendia ação direta como uma revolução na forma de pensar e agir que desenvolveria capacidades criativas e libertadoras nos sujeitos para que estes pudessem lutar pelos direitos que lhes haviam sido expropriados.

Protesto contra o mal da força e da justiça;  
Um degrada a fraqueza, outro excita à agressão;  
Contra a fé que reduz o homem à alma submissa,  
Iludindo-o como céus que nunca se abirão.

Clamo contra o senhor, clamo contra a cobiça,  
Inventora de leis, criadora da opressão.  
Sou Spartacus e odeio a pátria se desperdiça  
Meu sangue e faz, do suor, esforço hostil ou vão.

Bradam, no meu protesto, os prantos do passado...  
Ira acesa de todo um mundo sofredor,  
Mártir do amo, do rei, do padre, do soldado!

Sou a nova intuição contra a lei do senhor;  
Sou a ação que destrói a moral do pecado,  
para erigir o orgulho e libertar o amor.

Pode-se dizer que José tinha um certo "inconformismo cultural-ético-político-social"<sup>24</sup> que também estava muito presente em Hélio. Entretanto, se tais princípios eram, para José, uma forma de ação política, em Hélio encontramos um engajamento político não partidário, como afirma Waly<sup>25</sup>

<sup>24</sup>SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica: qual é o parangolé? e outros escritos**. Rio de Janeiro: Rocco. 2003.

<sup>25</sup> O Poeta Waly Salomão era uma grande amigo de Hélio Oiticica. Salomão chegou a morar com a família Oitica e seu primeiro livro de poemas, lançado em 1971, intitulado "Me Segura que Eu Vou Dar um Troço", com textos escritos na prisão, foi paginado e diagramado pelo

Salomão. Segundo ele, Hélio herdou do anarquismo do avô o repúdio à ordem pela ordem e à desconfiança no que cerne às organizações partidárias.

Em um depoimento Hélio fala do avô e afirma:

"Tinha uns princípios de comportamento que, para mim, eram valores que me guiavam, que eu nunca mais esqueci, que meu pai me contou. Certa feita, alguém escolheu meu avô para fazer parte de um júri, que ia julgar alguém, matéria policial. Meu avô não podia se negar a fazer parte do júri senão ia preso. Aí, ele chegou lá e disse: Olha, eu vou fazer parte do júri, mas eu aviso de antemão que eu absolverei sempre. Isso é um comportamento que nunca me saiu da cabeça. Mas jamais perdorei alguém que entrega alguém. Pra mim, a pessoa que entrega, dedura ou condena alguém é o crime pior, pior até que matar alguém".<sup>26</sup>

Talvez por isso Hélio circule com a mesma intimidade entre as elites do mundo da arte, os passistas da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, traficantes e marginais da favela. Hélio não julgava as pessoas, apenas se entregava às relações que achava profícuas. Preferia a simplicidade da vivência às complexas e vazias elucubrações dos artistas pseudo-acadêmicos.

José Oiticica teve oito filhos, sete mulheres e um único homem, José Oiticica Filho (1906 – 1964). Todos foram criados sob a orientação do livre pensar, segundo a qual não deve haver interferências, ou influências de posições políticas, ou religiosas na gênese das reflexões que os indivíduos constroem. Consoante à normativa familiar tudo seria possível a despeito das opiniões alheias. Trata-se de um terreno de possibilidades múltiplas, passíveis de serem exploradas e absorvidas. Não obstante, é preciso ter em mente que, dentro da lógica libertária e anarquista, o fato das possibilidades serem dados em aberto implica na noção de que é impossível fugir as conseqüências das escolhas feitas. Há portanto, uma ética da escolha que rege a disposição destes indivíduos às coisas que desejam fazer.

---

artista plástico. Esteve envolvido com Hélio em vários de seus projetos e foi uma das peças-chaves do movimento tropicalista, mesmo sem se identificar tal como e assumir a posição. Nos anos 60, esteve próximo de artistas como Gal Costa, Maria Bethânia, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Jards Macalé e Torquato Neto escrevendo músicas e dirigindo

<sup>26</sup> Depoimento de HO transcrito do livro Hélio Oiticica: qual é o parangolé? e outros escritos de Salomão Waly.



Importante ressaltar que, das sete irmãs de Oiticica, quatro se dedicaram às artes. Talvez tenha sido a proposição de uma ação libertária que tenha permitido que, em uma época em que as mulheres eram tão subjugadas pelos homens, Vera, Dulce, Sônia e Wanda tenham podido construir, ainda que temporariamente, suas carreiras artísticas. Sabe-se que, naqueles anos, ser artista não era considerado uma atividade para moças decentes, mas, a despeito de tais imperativos sociais, a família Oiticica procurou incentivá-las a percorrerem seus caminhos na música, na dança e no teatro. Não obstante, todas tiveram suas carreiras de alguma forma inviabilizadas pela rotina feminina dentro de seus casamentos. Segundo depoimento de Sônia Oiticica, a interrupção de suas carreiras teria sido um desgosto para o pai. Ele as teria preparado para serem mulheres independentes e fortes. Ainda segundo Sônia, ele as teria educado para a liberdade, mas teria se esquecido de que seus futuros genros não eram como ele.



“Ao contrário dos “eruditos” em geral, suas atenções sempre se voltaram para a pesquisa, para a aventura das descobertas, devido a um ceticismo inato na sua personalidade, o que levava a novas procuras e a um incessante pesquisar nos mais diversos campos do conhecimento.” (OITICICA, Hélio Ciência das imagens: José Oiticica Filho. Papparazzi, São Paulo, 3(18), ago./set, p.12 - 15. 1998.)

José Oiticica Filho, como o pai, também foi um homem de muitas atividades e interesses. Era formado em Engenharia Eletrônica, foi atleta do Fluminense, lecionava Matemática, estudava Entomologia e se tornou um dos grandes representantes da fotografia brasileira.



“Muita gente acha que fotografia tem que mostrar objetos, pessoas que a objetiva colheu aqui fora. Tende-se mesmo hoje a intitular de arte fotográfica o que na minha opinião é apenas reportagem fotográfica, como são os trabalhos de Henri Cartier-Bresson, por exemplo. O fotógrafo retrata crianças aleijadas, casas em ruínas... é o neo-realismo fotográfico como ficou denominado! Mas o que há ali de expressão pessoal, de criação, de arte em fim?” (GULLAR, Ferreira. Fotografia se faz em laboratório: entrevista com José Oiticica Filho. s/r)<sup>27</sup>

Nas palavras de Hélio, o pai tinha, ao contrário de muitos dos considerados “eruditos”, um grande interesse pela pesquisa. Fascinava-o a descoberta de novos mundos, de novas realidades, “como uma criança debruçava-se sobre cada descoberta com o mesmo amor com o mesmo interesse”,<sup>28</sup> buscando dominar todas as temáticas envolvidas; acreditava na

<sup>27</sup> José Oiticica Filho - Lepidóptera

<sup>28</sup> OITICICA, Hélio. **Ciência das Imagens: José Oiticica Filho**. Paparazzi, São Paulo: 3(18), ago./set, p.12-15. 1998. p.14.

pesquisa e no fato de que tudo podia ser feito, tudo podia ser compreendido jamais se prendendo na impossibilidade aparente das coisas.

Oiticica Filho era aficionado pela aventura das descobertas e esse desejo de desvelar pode ser compreendido como uma atitude espiritual em relação ao mundo e à vida que o regia e o impulsionava a novas pesquisas e experimentações. Não é estranho perceber o quanto, à força desta postura, se impregnou em seus filhos “como se possibilidades do possível inventar quisessem língua aspiração de linguagem”<sup>29</sup>.

Talvez, por não acreditarem em limites, esses homens tenham podido se dedicar a tantas atividades diferentes. Não estavam propriamente preocupados com os entrecruzamentos possíveis, ou com as impossibilidades aparentes. Talvez trabalhassem no espaço desconhecido entre a poesia parnasiana e as idéias anarquistas; entre o estudo da física e o da fotografia, ou entre o apreciar uma experiência artística e vivenciar uma experiência estética. Para esses homens, o mundo era extremamente amplo e cheio de possibilidades e de terrenos a serem descobertos.

Eram aventureiros que se arremessavam em suas pesquisas atentos e destemidos, mesmo porque não se dispunham a acreditar piamente no que as mais diversas agências de conhecimento apregoavam como sendo verdades absolutas.

Segundo Georg Simmel, a aventura é uma forma de experiência radical que extrapola o contexto da vida imprimindo novas marcas sob a pele do aventureiro. Caracteriza-se por ser um elemento autônomo dentro da continuidade que os sujeitos atribuem a suas vidas. Ela é a um mesmo tempo parte e todo, e se apresenta como um instante no qual a vida se deixa sentir em sua totalidade.

Ainda segundo o autor, não se tratam de vivências que apenas roçam a epiderme da vida e, sim, de uma forma de experimentação que abarca violentamente o mundo em nosso interior e, ao mesmo tempo, nos expõe e desprotege. Em outras palavras, é uma forma de viver na qual o indivíduo se afasta da segurança das relações ligadas à totalidade da vida no mundo que

---

<sup>29</sup> OITICICA, Hélio. **Nyk 72 Homage to my father**. Nova York. fev. de 1972. Catalogue Raisonné. Rio de Janeiro: Projeto HO.

amortece os choques e evita os perigos. Neste sentido, aventurar-se é abismar-se em um universo de riscos.

Entretanto, em sua forma de ver, o aventureiro confia de algum modo em sua própria força e sorte, “... trata o que na vida é incalculável, como em geral tratamos o que pode ser calculado com segurança”.<sup>30</sup>

Nos anos quarenta, passou a dedicar-se quase que exclusivamente ao estudo dos insetos, em particular ao estudo das Lepidópteras e em 1942 ingressou no corpo de cientistas do Museu Nacional no Rio de Janeiro. Neste mesmo período, JOF recebeu uma bolsa de pesquisa da Fundação Guggenheim. Esta bolsa permitiu que Oiticica Filho trabalhasse por dois anos no Museu Nacional de Washington e fez com que José, Ângela, César, Cláudio e Hélio se mudassem para os Estados Unidos.



“As possibilidades de criação dentro do retângulo já foram praticamente esgotadas... Para mim a máquina fotográfica, como os demais meios técnicos que entram no processo fotográfico tem o mesmo papel de um pincel, a tinta e a tela para o pintor. (GULLAR, Ferreira. Fotografia se faz em laboratório: entrevista com José Oiticica Filho. s/r )<sup>31</sup>

<sup>30</sup> SIMMEL, Georg. A aventura. In: SOUZA, Jessé; ÖELZE, Berthold; SIMMEL, Georg (org.). **Simmel e a modernidade**. Tradução Jessé Souza. Brasília: Editora da Universidade de Brasília. 1998. p.171 – 187.

<sup>31</sup> José Oiticica Filho - Triângulos semelhantes

Os meninos que, até então, tinham estudado apenas em casa por meio das aulas ministradas pelo pai ou pela mãe, passaram a freqüentar a escola. Entretanto, esta primeira experiência educacional dos jovens Oiticica contribuiu enormemente para a postura anarquista e libertária que assumiriam como prática de vida. Vale a pena destacar aqui, como afirma Carneiro, a importância que Ângela Oiticica tem na formação de Hélio ao recusar a educação oficial do Estado aos filhos. Encontro aqui mais uma ruptura importante feita pelos Oiticica que sempre buscaram uma ação pedagógica que contribuísse para o desenvolvimento criativo e não para a reprodução dos conteúdos programáticos pré-estabelecidos.

Trata-se de uma grande ruptura porque, como afirma Pierre Bourdieu, o saber considerado como legítimo não é outro senão aquele que é compreendido como importante e valoroso por aqueles que possuem um grande capital cultural e econômico. Portanto, trata-se de uma cultura particular, arbitrária e de natureza social que define o que é estimável, distinto, vulgar e comum. Como consequência, ao recusar a escola formal, os Oiticica possibilitaram que os conteúdos aprendidos pelas crianças não fossem, se não totalmente, ao menos parcialmente aqueles que a elite militar e repressiva brasileira tinha estabelecido como necessários à formação dos brasileiros.

Hélio afirma:

“... não cursar o primário num colégio, mas na fase de ler e escrever tê-lo feito em casa largado at whim [de veneta] meu pai era contra todo tipo de ensino – talvez o fosse – era cético ... isso me haja possibilitado um tipo de não condicionamento excessivo a certos tipos de comportamento ajustado ... passei com o tempo a amar o desajuste como se fôra algo precioso e raro: meu poder de poder experimentar.”<sup>32</sup>

Ainda, conforme Hélio, foi justamente das pesquisas científicas com borboletas e mariposas que nasceu o interesse do pai pela fotografia. O entomólogo passa, então, a colecionar imagens tal como colecionava insetos. De fato, há uma analogia entre as coleções de insetos para fins científicos e o disparo da objetiva: ambas as ações implicam em uma espécie de espetar,

---

<sup>32</sup> Trecho transcrito do livro *Relâmpagos com claror*: Lygia Clark e Hélio Oiticica, a vida como arte de Beatriz Scigliano Carneiro. p.180.

de afixar. Como pesquisador, José prende seus insetos com pequenos alfinetes e como fotógrafo alfineta o que fotografa com a luz, retendo suas imagens no papel foto-sensível. Pode-se compreender que tanto numa ação quanto na outra trata-se de tornar imóvel e durável o que a priori possuía movimento e fugacidade.



“Se o fotógrafo bate a chapa, revela e manda copiar ele entrega ao copiador a fase mais importante do trabalho de criação fotográfica.” (GULLAR, Ferreira. Fotografia se faz em laboratório: entrevista com José Oiticica Filho. s/r)<sup>33</sup>.

José compreendia que, para que sua pesquisa fosse completa, era preciso “aprender e executar com perfeição a arte fotográfica”.<sup>34</sup> Mais do que isso acreditava que era preciso dominar um tipo de fotografia muito específico e difícil: a microfotografia. José Oiticica Filho era, então, um entomólogo estudando minuciosa e experimentalmente borboletas e mariposas e, como afirma Salomão, sua prática de microfotografia o insere numa zona fronteira entre a arte e a ciência.

Como consequência, seu espírito aventureiro logo se deparou com novos questionamentos. José percebeu, então, o “sentido da fotografia como

---

Hélio Oiticica, manuscritos, setembro de 1973, Caderno. Projeto HO.

<sup>33</sup> José Oiticica Filho – Menino à Janela.

<sup>34</sup> OITICICA, Hélio. **Ciência das Imagens: José Oiticica Filho**. Paparazzi, São Paulo: 3(18), ago./set, p.12-15. 1998. p.14.

uma expressão de arte”<sup>35</sup> e, de 1945 em diante, passa a pesquisar também no campo da fotografia.

César Oiticica afirma a respeito do pai e da relação que este estabelecia com a pesquisa científica e a fotografia:

“... além de Matemático, ele era formado em Engenharia, conhecia Física profundamente, Química. Então, para ele ser bom tecnicamente em fotografia foi um passo. Porque a química da fotografia ele aprendia e, isso também, ele ensinou a gente. Isso também vem desde vovô. Porque vovô foi um cara que aprendeu inglês, francês, italiano, espanhol, latim, grego e russo estudando muito. Então, ele aprendeu a estudar, a pesquisar. Papai era um pesquisador, um entomólogo pesquisador. Então, essa questão do pesquisar, o Hélio também aprendeu com ele.”<sup>36</sup>



“Quantas coisas se pode fazer ao copiar uma foto. É nessa hora, quando se graduam os cinzas, as luzes, o corte, que a fotografia a bem dizer nasce. (GULLAR, Ferreira. Fotografia se faz em laboratório: entrevista com José Oiticica Filho. s/r )<sup>37</sup>

O interessar-se pelas possibilidades estéticas da técnica levou José Filho a fazer parte de diversas associações de fotoclubismo, entre eles, o

<sup>35</sup> OITICICA, Hélio. **Ciência das Imagens: José Oiticica Filho**. Paparazzi, São Paulo: 3(18), ago./set, p.12-15. 1998. p.14.

<sup>36</sup> Depoimento verbal de César Oiticica, Rio de Janeiro, janeiro de 2005.

<sup>37</sup> José Oiticica – Pôr-do-sol nas salinas

Photo Clube Brasileiro, a Associação Brasileira de Artes Fotográficas e o Foto Cine Clube Bandeirantes. Naqueles anos, os fotoclubes organizavam salões e concursos, impulsionando a fotografia no Brasil. Tais eventos contavam com artistas como Geraldo de Barros, José Oiticica Filho, German Lorca e Thomaz Farkas, fundadores do que viria a ser conhecido como a fotografia moderna brasileira.

Nas fotos realizadas pelo artista no princípio da década de quarenta, percebo uma forte preocupação com as questões clássicas do fotoclubismo brasileiro. Nesse período, José se esmera em obter em suas imagens uma ampla gama de tons que vão do branco ao negro de forma suave e delicada, Também procura construir composições que primem pela distribuição de elementos à forma clássica e triangular, levando em consideração o ponto áureo da fotografia. Seus temas são os clássicos e o tratamento quase pictorialista.

Em Pôr-do-sol nas Salinas, percebe-se bem a busca dramática e naturalista de Oiticica. O forte contraste e os elementos tomados na contra luz produzem uma tensão entre os elementos presentes na composição que acentuam a dramaticidade da cena.

Interessante notar que as primeiras rupturas fotográficas na obra de Oiticica acontecem justamente em função de sua busca por uma representação o mais naturalista possível. Nesse sentido, as fotografias realizadas nessa época guardam um forte traço conservador que irá se contrapor fortemente às experimentações mais particulares e individuais como suas Derivações e Recriações.

Todavia, foi exatamente nesse período que José percebeu que a fotografia se faz em laboratório. O fotógrafo se dizia insatisfeito com as obras que realizava posto que se sentia preso a uma máquina que era “teimosa em copiar a realidade em vez de criar”<sup>38</sup>. Intuíva que a imagem produzida pela máquina poderia servir como um tapume do mundo, nublando a visão daqueles que desejam enxergar além das fronteiras iminentes.

Logicamente, a afirmação de que existe criação nessa forma de arte, que é hegemonicamente vista como documental, gerou muita polêmica.

---

<sup>38</sup> COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify. 2004.



Entretanto, as montagens fotográficas que o artista realizava na época eram muito sutis, tinham, como intuito, ressaltar a dramaticidade da cena e, em função disso, passaram quase que despercebidas pelo rígido crivo dos dogmatismos fotoclubistas.

Todavia, trata-se de uma subversão, posto que o artista começou a realizar montagens interferindo nos negativos e nos processos químicos que se arrolam dentro do laboratório. Oiticica não deseja mais representar o real, ele o constrói por meio de seus experimentos.



“E o papel da máquina fotográfica ainda é bem menos importante que o resultado que vem depois.”  
(GULLAR, Ferreira. Fotografia se faz em laboratório: entrevista com José Oiticica Filho. s/r).<sup>39</sup>

Logo, à medida que suas experimentações se tornaram cada vez mais radicais, o fotógrafo que, antes gozava de prestígio mesmo nos salões com orientação pictorialista, começa a encontrar dificuldades para ter seus trabalhos aceitos.

A fotografia de José, tal como as obras de Hélio, são muito fortemente marcadas por um exercício de liberdade, talvez por isto Oiticica, que figurava entre os dez melhores fotógrafos do mundo segundo a

---

<sup>39</sup> José Oiticica – Composição óbvia

Photographic Society of America, não tenha de fato se deixado abater com a postura que se assumia diante de suas novas pesquisas.

De acordo com César Oiticica:

“...a reação: ninguém entendeu nada. O pessoal do foto cine clube disse: O José pirou. Mas ele, também, não estava mais interessado em expor em salão. Ele se livrou daquele fardo de ter que concorrer, mandar pro salão... pena que ele morreu cedo. Morreu com 58 anos no auge da forma e da criatividade. Estava fazendo aquelas fotos e têm algumas pinturas<sup>40</sup> boas.”<sup>41</sup>

O próprio Hélio afirma, em um texto que escreveu sobre a fotografia do pai, que o desenvolvimento de pesquisas fotográficas de José é variada e complexa e que, com o tempo, ele transformou esta prática em um verdadeiro campo de experiências.



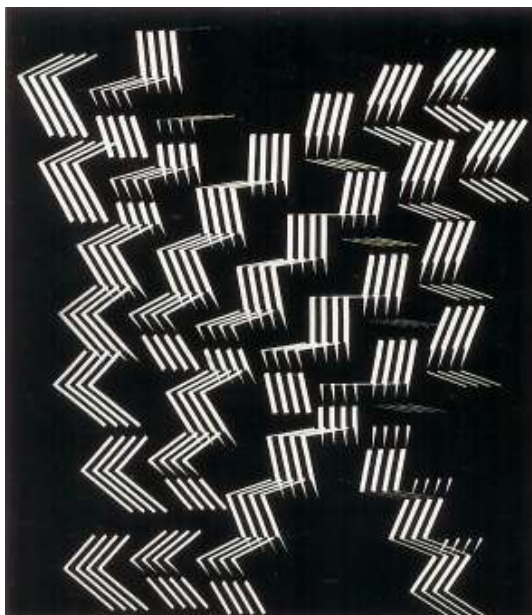
“Considero-as fotografias se as exponho como cópias fotográficas”.(GULLAR, Ferreira. Fotografia se faz em laboratório: entrevista com José Oiticica Filho. s/r)<sup>42</sup>

Em Triângulos Semelhantes já se evidencia a tendência à geometrização de sua obra. Nela, a despeito do tema das crianças, caro à fotografia clássica fotoclubista, percebo que a atenção do fotógrafo centraliza-

<sup>40</sup> Tratarei das pinturas do José Oiticica um pouco mais adiante.

<sup>41</sup> Depoimento verbal de César Oiticica, Rio de Janeiro, janeiro de 2005.

se, acima de tudo, na composição dos triângulos de luz e de sombras que cortam a fotografia. Trata-se de um deslocamento: a composição, agora, é mais importante do que o tema, tendência que se acentuará a ponto das fotografias realizadas pelo artista se tornarem totalmente abstratas.



“Há quem não considere como foto minhas “recriações” porque eu não uso nelas os cinzas próprios da fotografia... Acham que é desenho, porque as formas se imprimem em preto e branco. Ora, trata-se de um raciocínio equivocado. Minhas recriações são fotografias porque nascem de um processo fotográfico legítimo como qualquer outro. Se não uso cinzas é porque o que me interessa é a forma e a dinâmica do plano.” (GULLAR, Ferreira. Fotografia se faz em laboratório: entrevista com José Oiticica Filho. s/r)<sup>43</sup>

Mas foi o contato com a Arte Contemporânea que o fez radicalizar ainda mais seu processo criativo e a forma como compreendia o fazer fotográfico. Passa a compreender a máquina fotográfica como um pincel para a pintura. Ela é, portanto, entendida como mais um dos meios técnicos de que o fotógrafo dispõe para forjar suas imagens. José afirmava: “Para mim, a

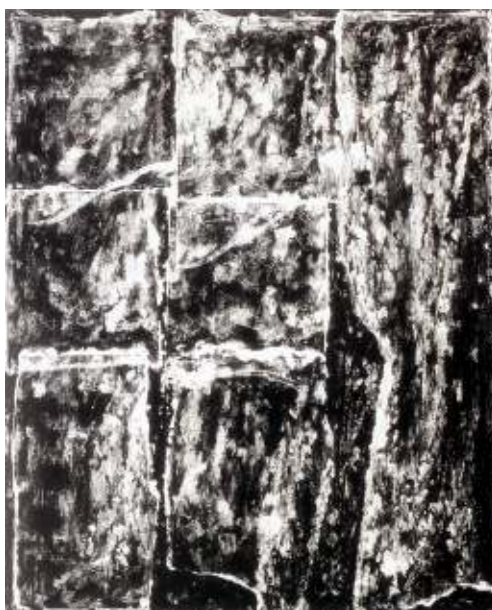
---

<sup>42</sup> José Oiticica – O Negativo

<sup>43</sup> José Oiticica – Recriação 1.5

máquina fotográfica, como os demais meios técnicos, tem o mesmo papel que o pincel, a tinta e a tela para o pintor. O que interessa é o resultado.”<sup>44</sup>

Trata-se de um momento muito interessante do itinerário do artista. Dois são os motivos que me despertam particular atenção e que me fazem procurar refletir a respeito deles com maior calma e solicitude.



“...os demais meios técnicos que entram no processo fotográfico, têm o mesmo papel que o pincel, a tinta e a tela para o pintor. O que interessa é o resultado” (GULLAR, Ferreira. Fotografia se faz em laboratório: entrevista com José Oiticica Filho. s/r )<sup>45</sup>

Em primeiro lugar, porque José Oiticica Filho chega aqui a uma conclusão de que o laboratório e a ampliação são mais importantes do que o momento de sensibilização da película. Embora esta visão do fazer fotográfico venha sendo cada vez mais aceita pelos fotógrafos que vem realizando todo tipo de experiências envolvendo tal técnica, a noção segundo a qual a fotografia é mais que uma escolha do olho que se revela na película fotográfica ainda encontra resistência por parte daqueles que são mais puristas. Desta forma, pode-se dizer que, tal noção não é, ainda hoje, aceita por uma parte, por vezes significativa, dos fotógrafos. Para estes, o momento

<sup>44</sup> FABRIS, Annateresa. **A fotografia além da fotografia: José Oiticica Filho (1947 – 1995)**. Imagens. Campinas. SP: n. 8. p.75-77 Editora da Unicamp:maio/agosto. 1998. p.75.

<sup>45</sup> José Oiticica – Recriação 48/64

em que o olho se torna câmera é mais significativo e interferir no negativo é quase como violar a realidade que fotografaram. O que me leva a pensar que, nesse período, José causa uma ruptura significativa porque rompe com as tênues fronteiras que separam a fotografia da pintura e as aproxima de forma indelével em suas imagens.

Na vida e na obra, são muitos os momentos em que pais e filhos são pontos de rupturas uns para os outros. Há uma série de elementos que se tornam pouco a pouco comuns a todos os três e que se evidenciam singularmente no fazer artístico de Hélio.

Bourdieu fala de um *habitus* de origem, ou seja, de uma primeira gama de estruturas estruturantes, aquelas que contribuem para a construção de uma forma de compreender o mundo e de projetar as ações futuras, que nos marca de forma indelével; que carregamos marcadas em nossos corpos, em nossas almas e influenciam nossas ações. Entretanto, vale a pena reafirmar que se tratam de disposições incorporadas que podem ou não se manifestar em maior ou menor intensidade segundo a trajetória social de cada sujeito.

Não obstante compreendo que os experimentos de liberdade, as recusas às normas instituídas que se colocassem contra uma forma de viver liberta e criativa, a vontade de construir uma obra que confluísse para a vida, a possibilidade de crescer em uma casa na qual havia espaço para a experimentação de outras formas de viver e aprender, que não as tradicionais, somadas às condições sociais particularmente inquisitivas e questionadoras da contracultura dos anos 60 e 70 contribuíram para que Hélio se tornasse um questionador, um propositor que vivia e reagia segundo suas próprias normas num arteviver especificamente seu.

As confluências entre estas três histórias de vida; as influências mútuas entre estes três homens forjaram algumas das condições básicas para que Hélio Oiticica concretizasse um projeto, em corroboração à proposição foucaultiana, em que a arte não se referisse apenas a objetos, mas também aos indivíduos e à vida num constante fluxo entre essas duas dimensões de existência que se constroem mutuamente.

### 3. VIVÊNCIAS: por que não viver? Não viver noutro mundo?



“Pela primeira vez existir consiste numa mudança radical do mundo em vez de ser somente uma interpretação do mesmo.” (Carta de Lygia Clark de 26/10/69, Lygia Clark e Hélio Oiticica. Cartas 1964-74, p.59)

Rio de Janeiro 1964, Hélio Oiticica (1937 – 1980) trabalha com o pai no Museu Nacional. Não gosta de estar lá, mas, segundo a entrevista concedida por seu irmão César, tinha resolvido que, uma vez que não queria estudar, deveria ter alguma forma de renda. Mas seus interesses estavam em outro lugar. Queria não ocupar lugar nenhum dentro da estrutura social que se apresentava: nem no espaço, nem no tempo. Gostaria mesmo é de viver o prazer, de não saber a hora da preguiça, entregando-se completamente ao exercício experimental da liberdade.

Tal insatisfação com as normas sociais se evidenciam em muitas de suas cartas e escritos. De fato, em uma das inúmeras cartas escritas a Lygia

Clark<sup>46</sup> anuncia seu rompimento com o modelo vigente, entregando-se à aventura de um viver fora dos pressupostos aceitos e compreendidos pela sociedade carioca<sup>47</sup> da época, escreve:

“... larguei aquela bosta de emprego, único laço real que possuía com a sociedade “normal” que é a nossa: entrei em crise que me foi super produtiva – de certo modo descobri que não existe só eu, mas muitas pessoas inteligentes que pensam e fazem, que querem comunicar, construir. Isso foi bom para quebrar com o círculo burguês ou pequeno-burguês em que me encontrava, não por mim mas por uma série de condicionamentos...”<sup>48</sup>

Destarte, Hélio optou pela recusa a qualquer forma de condicionamento e, como ele mesmo afirmou, tornou-se marginal ao marginal. Acreditava que assim poderia ter mais liberdade de ação, e sua única normativa seria o seu próprio prazer.

Entretanto, antes de tudo, é preciso fazer uma ressalva. Tal como afirma Salomão, embaixo das evidências dionisíacas, tal como os alicerces de uma construção muito enfeitada, mas também muito sólida, Hélio era um homem disciplinado, um verdadeiro ordenador de si mesmo.

Sua cartas, todas, tinham ao menos uma cópia; juntava e organizava todos os escritos que saíam a seu respeito, as orientações de montagem de suas obras são tão detalhadas que permitem que sejam reconstruídas mesmo após sua morte. A partir de suas anotações é possível construir ou reconstruir cada ambiente e cada peça dentro dos pressupostos e desejos do artista.

---

<sup>46</sup> Lygia Pimentel Lins nasceu em Belo Horizonte em 1920 e morreu no Rio de Janeiro no ano de 1988. A pintora e escultora estudou com Burlle Marx e Ivan Serpa. Integrou o Grupo Frente junto com Hélio Oiticica, César Oiticica, Lygia Pape, Aluísio Carvão, Décio Vieira entre outros. Participou também do movimento Neoconcreto. Pouco a pouco foi abandonando a pintura, a investigação a cerca do plano, e se interessando por objetos tridimensionais, ou seja, pelas potencialidades expressivas do espaço. No desenvolvimento de suas pesquisas se volta à questão da participação do espectador na obra de arte. Era muito amiga de Hélio Oiticica com quem manteve uma vasta correspondência. Em suas cartas costumavam não só trocar confidências, mas discutir a respeito das problemáticas artísticas que vinham pesquisando. A artista costumava afirmar que ela e Hélio eram como as duas faces de uma luva. Hélio era o lado de fora, a ligação com o mundo exterior; enquanto ela a face interna, a um ponto de ligação com mundo interior. Em uma de suas cartas ao amigo, afirmou ainda que ambos existiam a partir do momento em que houvesse mãos que calçassem as luvas.

<sup>47</sup> De certa forma, HO nega o modo de viver capitalista que vigorava em toda a sociedade ocidental capitalista e não apenas na carioca.

<sup>48</sup> Carta de Hélio Oiticica de 15/10/68, Lygia Clark e Hélio Oiticica. Cartas 1964-74, p.44

Em Oiticica, há uma síntese entre os impulsos apolíneo e dionisíaco. Digamos que o anarquismo o fez crer que nada lhe era proibido, não existia uma forma correta de se viver e que, por outro lado, a sistemática do mundo intelectual, talvez uma espécie de herança familiar, o forjou metódico e ordenado.

Trata-se de um homem que refletia a respeito de cada desdobramento de sua obra e de sua vida. Sentia necessidade da palavra, da palavra-tempo, do objeto palavra, sua motivação para escrever era deixar tudo muito claro<sup>49</sup> e evitar “toda sorte de *interpretação diminutiva*”<sup>50</sup>. Este aspecto altamente reflexivo do artista se evidencia nas cartas que trocava com amigos e nos textos que escrevia. Neles, procura demonstrar que se manteve sempre fiel a sua forma de pensar sem fazer concessões, pagando muitas vezes um alto preço por fazer e dizer o que queria.

Waly afirma que Hélio era uma “usina de energia, um homem lotado de contradições, milionário de contradições, com um lado bem cerebral e um lado que é instinto puro.”<sup>51</sup> Ainda segundo ele, Oiticica gostava de fazer o papel de bobo da corte, do clown. Acreditava que essa figura era a única a quem os nobres concediam mais liberdade em relação às “pompas e circunstâncias rígidas do cerimonial da corte”. Entretanto, se irritava, como demonstra em suas cartas, quando era reduzido a esse papel, pois nesses momentos, a liberdade era substituída por uma forma de desconsideração. Segundo Salomão, HO se permitia esse papel como forma de fugir, ainda que temporariamente, do ímpeto organizador e rigoroso de sua personalidade.

Rejeitava veementemente o folclore que, aos poucos, criou-se em torno de si em função de sua recusa à ordem, segundo o qual ele seria paranóico, decadente, maconheiro e louco. A respeito disso escreve: “... meu grande pecado: não conceder no que sou; quando diziam: não vá a Mangueira. Pensava eu: não digo nada e vou, pois adorava...”<sup>52</sup>

<sup>49</sup> Embora seus textos, talvez em função dos constantes neologismos que criava ou do uso da maconha e da cocaína, sejam muitas vezes de difícil compreensão.

<sup>50</sup> Carta de Hélio Oiticica de 7/6/69, Lygia Clark e Hélio Oiticica. Cartas 1964-74, p.101

<sup>51</sup> SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica: qual é o parangolé? e outros escritos**. Rio de Janeiro: Rocco. 2003.p. 35.





“A vibração das letras puladas de sua máquina e a euforia tão sua e “ligada” me fizeram acordar quando eu já tinha caído no sono (há três dias estou de pé). Sinto-me como se tivesse dormido um ano e acordado com uma cafungada de pó ( da PRIMA: quando eu disser PRIMA já sabe, é nossa velha amiga COCAÍNA... eu e a cocaína nos casamos e de tão nobres nem nos abaixamos mais para apanhar papel no chão ou coisas de dona de casa: varrer, lavar roupa, etc.” (Carta de Hélio Oiticica de 11/07/74, Lygia Clark e Hélio Oiticica. Cartas 1964-74, p.227)

Sarcástico e explosivo, brincalhão e entusiasta, convivia muito bem com suas diversas facetas. De fato, tal como seu pai e avô era um homem de muitos interesses e atividades: era um artista marginal, um anarquista de corpo e alma, um passista da Mangueira, um intelectual, um profissional organizado e um apologista do uso de drogas.

Segundo Beatriz Scgliano Carneiro, por suas atitudes, Hélio passou a ser visto no circuito artístico e intelectual brasileiro como um “marginal das artes”, como “um gênio” incompreendido e excêntrico.

Não obstante, é preciso lembrar que ser marginal nestes anos possuía um duplo significado. Em comum as duas acepções: marginais eram

---

<sup>52</sup> Carta de Hélio Oiticica de 7/6/69, Lygia Clark e Hélio Oiticica. Cartas 1964-74, p.103

todos os que não se adequavam ou renegavam a ordem social vigente extrapolando os limites e entrando em conflito com os propósitos capitalistas da sociedade de consumo. Entretanto, se para alguns tal posição no interior da sociedade significava alguém ligado à baderna, um louco pouco afeito às regras, um vagabundo, por outro existiam os que teciam uma ode aos marginais. Estes os imaginavam como seres errantes abertos às descobertas, sempre em busca de vivências que propiciassem um maior autoconhecimento, uma espécie de anti-herói. Porém, como Beatriz Scigliano Carneiro afirma que o quê incomodava na forma como Hélio conduzia sua vida é o fato de que ele mergulhava em situações existenciais intensas e extremas conduzido pela alegria e pelo prazer e não pelo sofrimento.

É possível que tais críticas estejam, de alguma forma, conectadas ao fato de que sua entrada no mundo das artes tenha sido pelo Movimento Concretista carioca.

Em 1954, Hélio e seu irmão César começaram a freqüentar um curso de pintura ministrado por Ivan Serpa<sup>53</sup>. Segundo Aracy Amaral<sup>54</sup>, Ivan Serpa era mais que um bom artista e professor porque possuía uma sensibilidade latente que o levava a experimentações sempre renovadas por materiais e técnicas diversificadas. Segundo a autora, Serpa “absorveu o dom da paciência, o “saber fazer” na justaposição de papéis colados, aparentemente informes, mas com referências seguras”<sup>55</sup> para, então, adentrar nos domínios das abstrações geométricas seguindo à risca os princípios construtivistas.

O nome do curso, ministrado por Serpa, chamou a atenção de José Oiticica Filho que acreditava que o Curso de Pintura Livre poderia contribuir para o desenvolvimento das potencialidades dos filhos. Sua intuição não

---

<sup>53</sup> Ivan Serpa, nascido no Rio de Janeiro em 1923, foi pintor, gravador, desenhista e professor. Em 1954, junto com Ferreira Gullar e Mario Pedrosa cria o Grupo Frente. Sua obra oscila entre o Figurativismo e a Arte Concreta.

<sup>54</sup> Aracy Amaral é crítica e historiadora de arte. É, também, autora de inúmeros livros sobre Arte Brasileira, em particular sobre o Modernismo no Brasil. Dirigiu a Pinacoteca do Estado de São Paulo e o Museu de Arte Contemporânea da USP e foi Prof. Titular de História da Arte na mesma instituição. Hoje é Membro da Comissão de arte do Museu de Arte Moderna de São Paulo e curadora independente de Arte Brasileira no Brasil e em outros países. Trocou correspondência com Hélio no período em que o artista estava morando fora do país e montou a exposição em que a série de fotografias Neyrótica foi exposta pela primeira vez. Conhecia e admirava o trabalho de José Oiticica Filho e de Hélio Oiticica e foi quem percebeu a forte influência mútua que existiu entre pai e filho chegando mesmo a afirmar que, tendo visto as fotos de José, pôde compreender melhor o trabalho de Hélio.

estava de todo equivocada, segundo o crítico Mário Pedrosa, nessas aulas se cultivava a liberdade completa de expressão. Anos mais tarde, já em Nova York, Hélio comenta a respeito da importância das aulas de Serpa, pois foi ali que ele, com então 16 anos, percebeu que o fazer artístico se dá pelas escolhas que se faz durante o ato criativo.

O Grupo Frente, representante carioca do Movimento Concreto Brasileiro fundado por Serpa em 1953, apregoava a linguagem geométrica como um campo aberto à experiência e à indagação. A independência e individualidade com que tratavam os postulados teóricos da Arte Concreta e rejeição à Pintura Modernista Brasileira de caráter figurativo e nacionalista são os elos de união entre seus diversos membros. Entretanto, embora o coletivo buscasse confluir a abstração geométrica a uma forma subjetivista de representação, ainda assim, possuía uma rigorosa gramática que era, para os artistas, um instrumento de trabalho e uma forma de disciplina.

Um dos motivos que me leva a crer que a mistificação da postura libertária de Hélio tenha suas raízes neste momento é o fato de que Ferreira Gullar<sup>56</sup>, amigo do tempo do Grupo Frente e Neoconcreto, tornou-se o maior crítico de suas ações. Na ocasião da morte de Oiticica, Gullar chegou a afirmar que o artista teria se suicidado. Queria dizer que a vida desregrada e repleta de abusos de Hélio o teria condenado sem levar em consideração a tendência genética da família Oiticica: a hipertensão.

Não obstante, Hélio reagia a tais investidas afirmando:

“Uma coisa para mim se tornou importante e adquirir: quando algo que faço ou a que chego com *Joy* (que é ALEGRIA/PRAZER, uma espécie de combinação dos dois num sentido maior) sofrer um contra é tido/visto/vivido por outrem de modo menor ou moralista; *well* afasto e

---

<sup>55</sup> AMARAL, Aracy. **Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e x-burguer**. São Paulo: Nobel. 1983. p.173

<sup>56</sup> Poeta e crítico das artes brasileiras trabalhou como revisor no Diário Carioca e no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. Escreveu o "Manifesto Neoconcreto" e a "Teoria do Não-objeto", que imprimiu um novo rumo à vanguarda brasileira. O manifesto, publicado por ocasião da I Exposição Neoconcreta, foi assinado também por Amílcar de Castro, Aluísio Carvão, Franz Weissmann, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanúdis. Em 1961, com a posse de Jânio Quadros, foi nomeado diretor da Fundação Cultural de Brasília, onde elabora o projeto do Museu de Arte Popular e inicia sua construção. Entretanto, neste período Revê sua postura poética, até então muito marcada pelo experimentalismo, e passa a não atuar nos movimentos de vanguarda se tornando um de seus opositores.

certeiramente boto fora do meu alcance, não faço o jogo! É a única defesa e ataque possíveis, e disso gosto e curto...”<sup>57</sup>.

Leitor de Arthur Rimbaud, mantinha na cabeceira de um de seus Ninhos<sup>58</sup> em um pedaço de papel um emblemático trecho de Manhã de Embriaguez que diz: “Nós temos fé no veneno. Sabemos dar nossa vida inteira todos os dias”<sup>59</sup>. Trata-se de uma faceta romântica e trágica do programa de “desregramento dos sentidos” a que o artista se dedicava.

Desde a década de 60, Hélio vinha escrevendo e refletindo a respeito do que via, vivia e das transformações de suas obras. As proposições, os conceitos e os posicionamentos do artista, paulatinamente, construíram-se em textos como: *Tropicália*, *Crelazer*; *Éden*; *O q faço é música*; *Hermaphrodipótese e Barracão*. Afinal, como Hélio mesmo afirma: “É bacana ver que não se perdeu afinal tempo algum, que as vivências se refazem e, ao

<sup>57</sup> Carta de Hélio Oiticica de 8/11/69, Lygia Clark e Hélio Oiticica. Cartas 1964-74, p.237 – 238.

<sup>58</sup> Obras ambientais que faziam parte do apartamento em que morava em Nova York ao qual chamava de BABYLONEST. Eram estruturas providas de aparelho de TV, jornais, rádios, gravadores, fitas cassetes, livros, revistas, câmeras fotográficas, projetor de slides, caixas de slides classificados, caixas de lenço de papel, garrafas e copos descartáveis, canudos, pedras de ágata e todo tipo de parafernália que o artista considerava interessante. Serviam também de cama para as constantes visitas de amigos.

<sup>59</sup> A poesia completa é:

Ó meu Bem! Ó meu Belo! Fanfarra atroz em que não cambaleio.  
Cavalete férreo!

Hurra pela obra inaudita e pelo corpo maravilhoso, pela primeira vez!

Isto assim começou e acabará: sob os risos das crianças.

Este veneno vai ficar em todas as nossas veias mesmo quando, a fanfarra indo embora, voltarmos à antiga desarmonia.

Ó, agora nós tão dignos dessas torturas!

Ponhamos em ordem, ardentemente, esta promessa sobre-humana feita ao nosso corpo e à nossa alma criados: esta promessa, esta demência!

A elegância, a ciência, a violência!

Prometeram nos enterrar na sombra da árvore do bem e do mal, banir as honestidades tirânicas, para que conduzíssemos nosso muito puro amor.

Isto começou com alguns inconvenientes e acabou - não podendo arrebatá-los imediatamente desta eternidade, - isto acabará numa debandada de perfumes.

Riso das crianças, discrição dos escravos, austeridade das virgens, horror das figuras e dos objetos daqui, tornai-vos sagrados pela lembrança desta vigília.

Isto começava com toda a grosseria, eis que acabou com anjos de flama e gelo.

Pequena vigília de embriaguez sagrada!

Quando mais não fosse, pela máscara com que nos deste.

Nós afirmamos-te método!

Não esquecemos que glorificaste ontem cada uma de nossas idades.

Temos fé no veneno.

Sabemos dar nossa vida inteira todos os dias.

aprofundarem-se, renascem umas das outras e com as outras numa totalidade também aí.”<sup>60</sup>.



“O *loft* aqui está ficando legal: construí seis *Ninhos* para viver; também um troço que tem dois níveis, e por onde se entra para baixo, por cima; Mário ficou louco, pois quando queria falar ao telefone tinha que subir na tal plataforma; embaixo dela fica como um subterrâneo, ou porãozinho, e tem um lugar que se tem que rastejar para chegar; está tudo no começo, mas quero criar um lugar tão complicado-complexo que seja um mundo...” (Carta de Hélio Oiticica de 14/05/71. Lygia Clark e Hélio Oiticica. Cartas 1964-74, p.201)

Em *Crelazer*, texto escrito em Londres em 1969, se propõe a discutir sobre a natureza do ato criativo e a respeito do que faz ou não de um sujeito um criador.

Em primeiro lugar, desenvolve o conceito de *crelazer* que afirma ser possível a eliminação da dicotomia lazer e trabalho. Crer no lazer significa acima de tudo uma forma de comportamento ligado ao gozo. Portanto, o artista criativo é aquele que faz de seu trabalho não apenas a fonte de sua subsistência e de seu prazer, mas, também, seu momento de lazer.

Para além disso, Hélio propunha ser preciso um estado de abertura e descrença para que o ato de inventar fosse efetivo. Em outras palavras, para criar seria preciso viver sem um pensamento dado a priori, afastando-se das idéias pré-concebidas e dos comportamentos determinados pelos esquemas de pensamento lógico e cartesiano do mundo moderno ocidental, num deixar-

se fluir sem restrições. Desta forma, o ato criativo se afasta da racionalidade e se aproxima dos princípios do prazer e lazer.

A partir destas proposições, é possível tecer pelo menos duas asserções. Em primeiro lugar, é possível pensar que, ao se afastar de uma concepção de trabalho ligada à noção de disciplina, técnica e excelência, aproximando-a de uma ordem sensível e criativa o artista passa a transitar entre uma lógica racional e científica do mundo e outra marcada pelo pensamento mágico e criativo por meio do qual é exeqüível a explicação dos eventos mundanos.

Neste sentido, propõe uma prática próxima ao que Lévi-Strauss<sup>61</sup> compreende como o pensamento selvagem. Segundo o autor, essa forma de construção de conhecimento não é um esboço de uma teoria e sim um sistema articulado de ciência que emprega a observação ativa e metódica, assim como a constituição de hipóteses controláveis e passíveis de serem testadas como método. Não obstante, o que a diferencia da ciência moderna é o fato de que ela é regida pela percepção e pela imaginação. Torna-se possível, portanto, afirmar que, ao propor uma forma de trabalho que favoreça o ato criativo em detrimento da experiência descolada da vivência, Hélio possa ser compreendido como um defensor desta forma de conhecimento sensível. Entretanto, é importante deixar claro que, ao me utilizar os conceitos de pensamento selvagem e bricolagem, não inseri uma perspectiva estruturalista às reflexões desenvolvidas. Tais conceitos se prestam a evidenciar de forma mais clara o posicionamento do fazer artístico e de Hélio no interior do sistema de relações em que ele se encontrava.

Em outro sentido, as proposições de Hélio demonstram algumas afinidades com a forma como Pierre Bourdieu compreende o fazer científico<sup>62</sup>. O autor afirma que é preciso que se escape do modo do pensamento realista que tende a maquinar a armadilha dos objetos pré-

---

<sup>60</sup> Carta de Hélio Oiticica de 8/11/69, Lygia Clark e Hélio Oiticica. Cartas 1964-74, p.68

<sup>61</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. 2. ed. Campinas, SP: Papyrus. 1997.

<sup>62</sup> Não pretendo com isso propor que Hélio Oiticica tenha antecipado, ou mesmo se aproximado, das proposições desenvolvidas por Pierre Bourdieu. Minha intenção é evidenciar como as categorias propostas pelo estudioso são aplicáveis a meu objeto. Em outras palavras, a certas assertivas da teoria desenvolvida por Bourdieu permitem uma melhor compreensão da forma como Hélio compreendia e questionava as categorias de pensamento que a ele se apresentavam.

construídos. Para ele, o real deve ser compreendido como relacional. Para Oiticica, o criar deve ser compreendido como relacional.

Bourdieu afirma que “se é verdade que o real é relacional, pode acontecer que eu nada saiba de uma instituição à cerca da qual eu julgo saber tudo, porque ela nada é fora das suas relações.”<sup>63</sup> Segundo o autor, vida e obra não são dados em separado. Como duas faces de uma mesma moeda, o artista construiria sua obra a partir de suas vivências e observações ao mesmo tempo em que estas também são frutos dos esforços realizados no interior do campo artístico. Em outras palavras, o artista seria o conjunto de sua obra, um homem de sua época e uma forma de vida que se apresentam de forma indissociáveis aos olhos dos pesquisadores.

Aqui também encontro uma possível afinidade entre a forma como Oiticica pensa e a teoria desenvolvida por Bourdieu. Hélio apresenta essa questão ao refletir a respeito da forma como o saber instituído da crítica artística, muitas vezes, se restringe à análise de aspectos técnicos das obras não levando em conta que o produto artístico é um objeto relacional que só pode ser apreendido na confluência entre a vida e a produção. Para o artista os críticos se esquecem de que criar é acima de tudo um ato de prazer e o reduzem a uma ação meramente racional realizada a partir de recursos técnicos específicos. Neste sentido, como afirma Bourdieu, a compreensão da obra se dá, necessariamente, por meio de duas formas de análise que devem ser desenvolvidas em conjunto: uma interna que diz respeito a tensões que se estabelecem no interior do trabalho e das formas como as técnicas artísticas são utilizadas e, outra externa que se refere às condições sociais, histórica e matérias em que os trabalhos foram produzidos.

Entretanto, Hélio reage a esta forma de conhecimento, compreendida por ele como redutiva e burra, ao afirmar que ela seria “fulminada pela indiferença do prazer, do lazer ou dos super estados *cannabianos*.”<sup>64</sup>

Em *Éden*, texto escrito no mesmo ano para o catálogo Hélio Oiticica Whitechapel Gallery, afirma saber que o conceito de *Crelazer* se encontrava marginalizado mas, como bom aventureiro que era, acreditava que, quando

---

<sup>63</sup> BOURDIEU, Pierre. Sobre o Poder Simbólico. In: \_\_\_\_\_. **O poder simbólico**. 5 ed. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 2002. p.32.

<sup>64</sup> OITICICA, Hélio. **Crelazer**. GAM, Galeria de Arte Moderna, Rio de Janeiro: n. 19:43.1969.

as aspirações humanas estivessem, por fim, libertas da alienação do mundo opressivo e os indivíduos houvessem despertado para todas as formas de experiências sensíveis, o *Crelazer* seria melhor compreendido e aceito. Acreditava, portanto, talvez inocentemente, que a atitude experimentalista e libertária com que conduzia sua vida e produção pudessem deixar de ser heterodoxa se tornando a forma mais aceita dentro do campo das artes plásticas.

Não obstante, *Éden* vai mais além. Não discute apenas as possibilidades do prazer e do lazer enquanto forças produtivas, mas a efetiva participação do espectador no interior das obras não de forma passiva e contemplativa, mas reflexiva.

Hélio sente a necessidade de propiciar formas, por meio das quais, outras pessoas pudessem vivenciar o que ele vinha experimentando ao longo dos anos. Desejava retirar o espectador de seu universo habitual, território seguro e coeso, convidando-o ao desconhecido como forma de “despertar suas regiões sensoriais internas.” Estende, portanto, o ato de criar ao espectador o qual passa a ser visto como co-criador.

O que de fato era considerado importante para ele era a relação que o criador deve estabelecer com o “lazer-prazer-fazer” como forma de priorizar as experiências em detrimento de uma crença cega na racionalidade distanciada das “sensações de vida”.

Hélio constrói uma forma de resistência pautada pela valorização da autenticidade, da liberdade e da inteligência. Tanto que aconselha a amiga Clark:

“Não se preocupe com o tipo de relação que você criará aí<sup>65</sup>, ou se fingem ou não; tenha certeza de que o que vale é a inteligência e a autenticidade. Fingir sempre fazem: inautenticidade existe em todo lugar; mas, a meu ver, sempre há lugar para gente séria e autêntica. É claro que não precisará, por isso, criticar o que não lhe agrada, O melhor e mais significativo é calar-se.”<sup>66</sup>

A ligação de Hélio com a música também é um dado importante. Em entrevista à Folha de São Paulo concedida em 1978, Hélio afirma:

<sup>65</sup> Nessa época, Lygia havia se mudado para Paris.

<sup>66</sup> Carta de Hélio Oiticica de 1/2/64, Lygia Clark e Hélio Oiticica. Cartas 1964-74, p.21



“Uma vez falei que era filho do rádio, sabe por quê? A minha primeira infância foi passada toda durante a guerra, quer dizer, eu nem conhecia o mundo sem guerra por que a gente ouvia a BBC, em ondas curtas, até a transmissão das bombas caindo sobre Londres. Agora, a primeira vez que comecei a me ligar em Elvis e Little Richard era meu pai que fazia questão de ouvir todo dia “Hoje é dia de Rock”, às 5 horas da tarde. Nós morávamos nos Estados Unidos entre 48 e 50, e depois meu pai tinha obsessão por música americana, sob todos os pontos de vista. Então, na verdade ele descobriu Elvis para mim, porque eu era macaca de auditório de Ângela Maria, Cauby, o dia inteiro, no máximo volume. Sábado à tarde eu ficava trabalhando o dia todo, toda a produção minha dos anos cinquenta foi ao som da Rádio Nacional.”<sup>67</sup>

Em seu texto *O q faço é música* chegou, mesmo, a afirmar que Jimy Hendrix, Bob Dylan e Rolling Stones eram mais importantes para a compreensão da plástica da criação que qualquer pintor depois de Jackson Pollock<sup>68</sup>.

Acreditava que o que fazia se aproximava da música em função de seu interesse pelas possibilidades do corpo. Possibilidades estas que havia descoberto em seu contato com a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira.

Oiticica começou a freqüentar a Mangueira em função de um convite feito por Amílcar de Castro e Fernando Jackson Ribeiro, para que, juntos, trabalhassem na confecção de carros alegóricos e alegorias carnavalescas. Segundo Carneiro, a atuação de artistas plásticos e professores de Arte em Escolas de Samba tinha se tornado comum desde 1961, quando a Salgueiro conquistou o campeonato devido às inovações propiciadas pela entrada de profissionais das artes em seus galpões.

Freqüentar a Mangueira foi mais que uma incursão às fronteiras do mundo burguês e escolarizado. Foi lá que ele descobriu o corpo e a dança. Elementos que tiveram grande impacto em tudo o que realizou a posteriori.

Hélio viveu o morro de dentro para fora: lá era conhecido como Alemão e, em certa data, convidou o famoso passista Miro para lhe dar aulas

<sup>67</sup> SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica: qual é o parangolé? e outros escritos**. Rio de Janeiro: Rocco. 2003. p.23.

<sup>68</sup> Pintor norte-americano, nascido em 1912, exerceu importante influência na pintura moderna e é considerado uma das principais figuras do Movimento Expressionista Abstrato.

de samba, aprendeu todos os passos, inclusive o difícil parafuso, tornando-se um dos grandes passistas da escola.



69

Nessa época, tornou-se amigo do bandido Cara de Cavalo, morto com 61 tiros pelo Esquadrão da Morte. Manoel Moreira, vulgo Cara de Cavalo, havia matado, em uma emboscada, o detetive Milton Le Cocq, policial de uma linha duríssima, segundo a qual a única preocupação a ser levada em conta era pegar os bandidos custe o que custasse.

“Conheci Cara de Cavalo pessoalmente e posso dizer que era meu amigo, mas para a sociedade ele era um inimigo nº 1, procurado por crimes audaciosos e assaltos – o que me deixava mais perplexo era o

---

<sup>69</sup> Esta fotografia foi veiculada pela imprensa carioca na ocasião da morte de Cara de Cavalo. A referência a esta imagem ficou prejudicada. O ideal seria apresentá-la tal como foi disposta no jornal com as manchetes que a acompanhavam. Destarte seria possível averiguar a importância que foi dada ao caso e à forma que o imaginário construído em torno de Cara de Cavalo se apresentava. Entretanto, esta imagem é a que consta nos documentos que o Centro Hélio Oiticica digitalizou para o Catalogue Raisonné de HO e é possível que seja a que o artista guardou em seus arquivos pessoais. Porém, o que de fato interessa nesta imagem é o fato de que foi a partir dela que Hélio compôs seu poema-homenagem ao amigo assassinado.

contraste entre o que eu conhecia dele como amigo, alguém com quem eu conversava no contexto cotidiano tal como fazemos com qualquer pessoa, e a imagem feita pela sociedade, ou a maneira com seu comportamento atuava na sociedade e em todo mundo mais.”<sup>70</sup>

Os jornais da época anunciaram que um “gângster sanguinário” havia fuzilado o “rei dos caçadores de bandido”<sup>71</sup> e que, a partir daquele momento, a polícia havia declarado guerra a toda bandidagem carioca. Se tornaram corriqueiras as invasões de domicílio, o uso de gás lacrimogêneo, a detenção de suspeitos e o seqüestro de possíveis informantes. Pouco a pouco, foi se forjando uma execução exemplar. Jornalistas e fotógrafos foram convocados e o corpo dilacerado de Cara de Cavalo figurou em muitos jornais cariocas.

Hélio há algum tempo, tinha desenvolvido a noção de apropriação, segundo a qual ele se apossava de uma coisa ou de conjunto de coisas que encontrava “no mundo” declarando-as obras. Segundo uma entrevista concedida a Marisa Alvarez Lima<sup>72</sup>, o critério para a escolha desses objetos seria a identificação do artista com a coisa apropriada.

Logicamente, sentiu-se identificado com a fotografia do amigo morto veiculada pelo Jornal do Brasil, se apropriou dela e a incorporou na obra BÓLIDE CAIXA 18, *Poema Caixa 2, Homenagem a Cara de Cavalo*.

Trata-se de uma obra muito importante dentro da trajetória do artista. Em primeiro lugar, este trabalho revelou a Hélio um problema ético e político que, até então, figurava apenas periféricamente em sua obra e, em segundo lugar, porque pela primeira vez em sua trajetória, o artista se utiliza de uma imagem fotográfica para compor seu objeto.

---

<sup>70</sup> OITICICA, Hélio. **Cara de Cavalo**. In: Catálogo Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica. 1996. p.25.

<sup>71</sup> A Notícia, 28 de agosto de 1964.

<sup>72</sup> LIMA, Marisa Alvarez. **Marginália: arte e cultural “na idade da pedrada”**. Rio de Janeiro: Editora Salamandra. 1996.



“Gostaria de explicar a outra caixa com fotografia e palavras: não é um poema, mas uma espécie de imagem-poema-homenagem (isso me faz lembrar Milton Lycondas, quando homenageou um amigo que morreu no mar) o Cara de Cavalo (o morto em cada uma das fotos)” (OITICICA, Hélio. **Cara de Cavalo**. In: Catálogo Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica. 1996. p.25.)<sup>73</sup>

A partir deste momento, em seu trabalho passa a existir uma forma de crítica político-social, uma forma de reflexão a respeito do cotidiano que havia começado a aparecer em sua obra como desenvolvimento dos Parangolés e que se efetiva na homenagem ao amigo chacinado.

Parangolé era uma das gírias comuns nos morros cariocas na década de 60 e, segundo Waly Salomão<sup>74</sup>, significava algo como “O que há?” ou “Como vão as coisas?”. Dizia respeito às coisas do mundo, exteriores aos indivíduos e não a preocupações físicas. Em outra acepção, talvez mais comumente utilizada, se referia à maconha se constituindo portanto numa forma de driblar a ordem vigente e sua proibição ao uso dessa substância que, mesmo na atualidade, é ilegal. Entretanto, o termo possui, também, um outro significado nessa sociedade a que Waly se referia. Para estes, em um sentido mais dicionarresco, parangolé se refere a uma forma de falar enganosa.

<sup>73</sup>BÓLIDE CAIXA 18, *POEMA CAIXA 2, HOMENAGEM A CARA DE CAVALO*, 1966.

<sup>74</sup> SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica: qual é o parangolé? e outros escritos**. Rio de Janeiro: Rocco. 2003.p.38.

Neste sentido “qual é o parangolé?” era uma forma de falar que se encontrava num espaço no qual a ideologia moderna, burguesa e capitalista de classe média brasileira não podia alcançar. Era pertencente à fala dos bandidos, malandros e dos apologistas do uso de drogas que a utilizavam como uma forma de “falar a “língua geral” inventando compartimentos, lajes, esconderijos, malas de fundo falso, puxadinhos, biombos”<sup>75</sup> que, segundo o poeta, não passavam pela mediação da sociedade que os acossava. Hélio descobriu a gíria em suas idas à Mangueira. De fato, nestas ocasiões descobriu muitas coisas: o samba e o sambar; a música como forma de expressão total, ou seja, que envolve expressão estética e corporal e, acima de tudo, uma outra forma de ser e de compreender o mundo que se afasta da lógica cartesiana e racional e se aproximando da intuição sensível, da criatividade e da imaginação<sup>76</sup>.

Não obstante, a descoberta do que o artista chama de Parangolé não se refere, como possa parecer, à gíria em si, mas a um questionamento à cerca das possibilidades da estrutura e da cor no espaço como obra de arte em uma posição experimental e participativa.

A inspiração para a construção da obra advém da forma como eram, e, acredito que, em grande medida ainda são, construídas as moradias nos morros e nas regiões empobrecidas do país, o que Oiticica chamava de “primitividade construtiva popular que só acontece nas paisagens urbanas, suburbanas, rurais”<sup>77</sup>.

---

<sup>75</sup> SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica: qual é o parangolé? e outros escritos**. Rio de Janeiro: Rocco. 2003.p.38.

<sup>76</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. 2. ed. Campinas, SP: Papirus. 1997.

<sup>77</sup> OITICICA, Hélio. **Bases Fundamentais para uma Definição de Parangolé**. In: Catálogo Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica. 1996. p.85.



“Desde o primeiro “estandarte”, que funciona com o ato de carregar (pelo espectador) ou de dançar, já parece visível a relação da dança com o desenvolvimento estrutural dessas obras, da “manifestação” da cor no espaço ambiental”. Toda a unidade estrutural dessa obra está baseada na “estrutura-ação” que é aqui fundamental.” ...”(OITICICA, Hélio. **Anotações sobre o Parangolé**. In: Catálogo Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica. 1996. p.85.)<sup>78</sup>

O artista percebeu que o uso de diversos materiais para compor um espaço de moradia que ia se transformando com a passagem do tempo, por meio de constantes reformas que não contavam com um planejamento prévio e que, constantemente, contavam com a participação de membros da família e vizinhos, implicavam em uma espécie de dinamização do espaço e participação construtiva que desenvolve uma trama imprevista e original. A esse respeito explica:

“O “achar” na paisagem do mundo urbano, rural etc. elementos “Parangolé” está também aí incluído como o “estabelecer relações perceptivas estruturais” do que cresce na trama estrutural do *Parangolé* (que representa aqui o caráter geral da estrutura-cor no espaço ambiental) e o que é “achado” no mundo espacial ambiental. Na arquitetura da “favela”, p.ex., está implícito um caráter do *Parangolé*, tal a organicidade estrutural entre os elementos que o constituem e a

<sup>78</sup> Nildo da Mangueira com PARANGOLÉ P15 CAPA 11, INCORPORO A REVOLTA, 1964.

circulação interna e o desdobramento externo dessas construções, não há passagens bruscas do “quarto” para a “sala” ou “cozinha”, mas o essencial que define cada parte que se liga à outra continuidade. Em “tabiques” de obras em construção, p.ex., se dá o mesmo, em outro plano. E assim em todos esses recantos e construções populares geralmente improvisados, que vemos todos os dias. Também feiras, casas de mendigo, decoração popular de festas juninas, religiosas, carnaval, etc. Todas essas relações poder-se-iam chamar de “imaginativos-estruturais”, ultra-elásticas nas suas possibilidades e na relação pluridimensional que delas decorre entre “percepção” e “imaginação” produtiva (Kant), ambas inseparáveis, alimentando-se mutuamente.”<sup>79</sup>

Mais uma vez aqui, percebe-se esse espírito que quer se colocar entre um pensamento científico e outro que prima pela experiência e pela proximidade com a estética num conjugar entre o mágico e o racional. Neste sentido Hélio Oiticica se encontra num espaço privilegiado posto que, como afirma Lévi-Strauss, a arte se constitui na mediação entre o pensamento selvagem e o pensamento forjado no interior da tradição racional e cartesiana moderna.

Lévi-Strauss define bricolagem como uma prática regida pela imprevisibilidade, pela falta de planejamento e pelo uso de materiais diversos encontrados no mundo dos objetos, que são colecionados a partir de uma lógica que apregoa que eles podem servir para alguma coisa no futuro próximo. Afirma ainda que com o bricolagem, quando aplicado também para a elaboração de categorias de pensamento, é possível que se chegue a resultados “brilhantes e imprevistos” que, por vezes, coincidem com as proposições formuladas pela ciência. Pode-se dizer que o espírito inquieto e curioso do artista o fez perceber o bricolagem presente nesta forma de arquitetura, inspirando-o na criação de capas, estandartes, barracas e objetos de cabeças que devem ser incorporados pelos espectadores. Neste sentido, como veremos adiante, a obra não possui um plano prévio, sua trajetória será dada pela ação dos que a vestirem.

Embora a proposição desenvolvida pelo artista fosse bastante contemporânea às discutidas pela arte na época, na exposição Opinião 65<sup>80</sup>, que reuniu artistas da Escola de Paris e artistas brasileiros e que tinha como

---

<sup>79</sup> OITICICA, Hélio. **Bases Fundamentais para uma definição de Parangolé**. In: Catálogo Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica. 1996. p.87.

<sup>80</sup> A Opinião 65 ocorreu no Rio de Janeiro, no Museu de Arte Moderna em 1965.

tema a ruptura com a arte abstrata e a discussão a respeito da participação do artista dentro da sociedade. As proposições diziam que o fazer artístico deveria ser independente, polêmico, inventivo, denunciador e crítico. Segundo Peccinini,<sup>81</sup> a produção e as idéias da nova figuração instigaram a emergência de uma arte voltada à realidade, numa visão crítica estimulada pela vigência do regime militar. Entretanto, na manhã seguinte à abertura da exposição, o Jornal Diário Carioca trazia a seguinte manchete: “Parangolé impedido no MAM”<sup>82</sup>.

O que ocorrera é que Hélio havia convidado um grupo de passistas da Mangueira para vestir e apresentar as capas e estandartes Parangolés que havia criado. Assim, pandeiros, cuícas e tamborins adentraram ao vernissage sambando alegremente. Porém, a direção do museu não permitiu a performance, alegando que os pandeiros e tamborins faziam muito barulho e que as roupas trajadas pelos passistas eram inadequadas para a ocasião.

Hélio, cuja personalidade era muito forte e ia do gozo à ira em questão de minutos, ficou revoltado com a proibição, principalmente em função da suposta proposta de liberdade e ousadia e pelo fato de que os bailarinos convidados eram todos seus amigos pessoais. Oiticica decidiu, então, que a performance tinha que ocorrer ainda que do lado de fora do MAM. Eles, então, tomaram os jardins do Museu, cantaram e dançaram.

Nesse momento, aquela mítica contra a qual Hélio tanto lutava se mostra mais forte do que nunca. Mesmo entre os amigos que participaram da exposição houve quem, sem saber o que pensar, afirmou não saber ao certo se tratava-se de uma loucura ou de uma genialidade.

Hélio morreu muito jovem. Faleceu aos 42 anos, ao meio-dia de 22 de março de 1980. Muitos atribuíram sua morte à presença das drogas e dos excessos em geral. Entretanto, ele foi vítima de uma hemorragia cerebral desencadeada pela hipertensão arterial. Estava só em seu apartamento quando sofreu o derrame e, depois de ser socorrido pelo irmão, morreu alguns dias após.

---

<sup>81</sup> PICCININI, Daysi. **Novas Figurações, novo realismo e nova objetividade**. Brasil anos 60. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo. Departamento de Arte Plásticas da Escola de Comunicação e Artes. São Paulo. 2004.

<sup>82</sup> Parangolé Impedido no MAM, Diário Carioca. RJ. 14/08/1965



Se, como afirma Georg Simmel, há uma afinidade entre a arte e a aventura, Hélio Oiticica é de fato um aventureiro. De certa forma, sua trajetória extrapola tanto o contexto da vida que adentra o universo da criação. Nele mais do que inseparáveis vida e obra se tornam uma face da mesma moeda.

Se, como afirma o teórico, a aventura tem algo de heróico e atemporal, Hélio chama a atenção para os aspectos épicos da marginalidade e aponta para a possibilidade de confluência entre categorias dadas a priori como opostas. Desta forma une um grande arrojado intelectual, forjado dentro da filosofia<sup>83</sup>, a uma busca sensorial de conhecimento empírico; transpassa as camadas sociais e se movimenta entre elas com igual desenvoltura. Ademais, a fé<sup>84</sup> que nutria em sua sorte era tão intensa que lhe permitia pensar que é justamente da adversidade que vivemos<sup>85</sup>.

---

<sup>83</sup> César Oiticica afirmou na entrevista que me concedeu que Hélio, aos dezessete anos, já havia lido Platão, Aristóteles e outros filósofos.

<sup>84</sup> Se é que é possível a um anarquista de “corpo e alma” ter algum tipo de fé.

<sup>85</sup> Título de uma das capas Parangolé realizadas por Hélio Oiticica.

#### 4. ENQUANTO CORRIA A BARCA: o universo da arte nos anos 60 e 70

Como afirmei anteriormente, a socialização primária de Oiticica construída em torno de vicissitudes ligadas aos princípios anarquistas, à crença na possibilidade de conhecer o mundo por meio do estudo sistemático, à busca por experiências libertárias e, por vezes, coletivas, são condições que, a um mesmo tempo, se constituem em elementos conservadores da família e em momentos ligados a rupturas, marcaram profundamente a construção e a invenção da biografia que Hélio faz de si próprio. Entretanto, ele não poderia construí-la desta forma não fossem as condições sociais muito específicas dos anos de sua juventude e de sua maturidade a despeito de sua morte precoce.

O mundo ocidental, após a Segunda Guerra Mundial, sofreu profundas e aceleradas mudanças sociais que tiveram como consequência a emergência de novos atores sociais, novas tendências políticas e culturais que produziram novas formas de compreensão do mundo<sup>86</sup>.

Os anos sessenta e setenta foram épocas marcadas pelo questionamento às normas, pela liberdade, pela experimentação dos limites e de novas possibilidades. Entretanto, também transcorreram sob a égide das grandes ditaduras latino-americanas e da reação das ideologias hegemônicas e reacionárias frente a uma juventude inquieta, inquiridora e disposta a correr riscos, “botando para quebrar” nos novos caminhos que começavam vislumbrar.

Não obstante, sabe-se que o Brasil se encontrava em um momento particularmente significativo e, ao mesmo tempo, castrador de sua história: “o reconhecimento do fato de que todos os homens são iguais e devem ser igualmente livres para decidir seus próprios destinos, numa sociedade que proporcione oportunidades idênticas a todos”<sup>87</sup>, não era compactuado pelas

---

<sup>86</sup> ADELMAN, Mirian. **A voz e a escuta: encontros e desencontros entre a teoria feminista e a sociologia contemporânea**. Santa Catarina: 2004. Tese de doutorado. Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas. Universidade Federal de Santa Catarina.

<sup>87</sup> **Questão de ordem: vanguarda e política brasileira**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil. 1998.

elites militares e econômicas da época no Brasil, mesmo durante o processo de abertura política.

Nos primeiros anos da década de 60, enquanto corria a barca, quem não se comunicava se trumbicava e Chacrinha, nas noites de domingo, bradava:” Eu vim para confundir e não para explicar”. Era a calma que antecedia à tempestade. Enquanto o manto negro das ditaduras militares se anunciava sobre a América Latina, muitos jovens conheciam um momento de liberdade e experimentação.

O lema “Sou um ser humano: não mutile, não enrole, não rasgue” circulava nas roupas dos jovens americanos anunciando que uma nova concepção de mundo se instaurava. São os anos da contracultura com seus ideais criativos e humanitários, segundo os quais ninguém tinha o direito de tratar os indivíduos como máquinas. Os mais conservadores falavam em liberdade com responsabilidade e os mais radicais em liberdade à toda prova. Trata-se da época do surgimento da pílula anticoncepcional, da liberdade sexual, do ir e vir sem fronteiras e do surgimento de uma arte que se pretendia revolucionária porque propunha a renovação da arte e das estruturas sociais como sendo esferas conectadas.

No Brasil, com afirma Lucy Dias, a ordem do dia era a construção de uma cultura “nacional, popular e democrática”<sup>88</sup>, ou seja, havia uma grande preocupação com a questão do acesso e da participação na fruição artística na época.

Com uma câmera na mão e uma idéia na cabeça, Glauber Rocha lançava as bases do Cinema Novo e de sua estética da fome. Glauber tinha a pretensão de mostrar aos brasileiros o Brasil que estes, em sua grande maioria, não conheciam; Nelson Motta, em sua coluna no Jornal Última Hora, conclamava a juventude a uma cruzada tropicalista; o Teatro Oficina montava O Rei da Vela; Hélio Oiticica criava cenários sensoriais e bandeiras nas quais ostentava a frase: “seja marginal, seja herói”; mas, “o que há é que o terrorismo de direita aqui não está mole... massacraram os atores de Roda Viva, primeiro em São Paulo e depois em Porto Alegre: destruíram tudo,

---

<sup>88</sup> DIAS, Lucy. **Anos 70: enquanto corria a barca**. São Paulo: Editora Senac São Paulo. 2003. p.27.

inclusive, atiraram uma das atrizes nua no meio da rua; um dia destes matam alguém.”<sup>89</sup>

Portanto, existiam aqueles que rapidamente se aperceberam do quanto a situação brasileira se tornava cada vez mais complexa e castradora. A radicalização do regime militar, instaurado em 1º de abril de 1964, gerou uma enorme perplexidade e, em seguida, um grande anseio de resistência em muitos artistas brasileiros. Pouco a pouco, “ culpa e culpa e culpa e cárcere escuro e calabouço e masmorra, herança pesada de um Portugal inquisitorial e da pedagogia colonizadora jesuítica e do marcante espírito da contra reforma”<sup>90</sup> somados à tradição positivista do militarismo brasileiro evidenciaram, como afirma Waly Salomão, como a tortura de presos políticos tomou ares de epidemia ladeada pela prática permanente de tortura de presos comuns.

Entretanto, em um primeiro momento, o regime militar, enquanto dissolvia as organizações populares, perseguia parlamentares, ativistas políticos e sindicalistas não se preocupou com os artistas e intelectuais possibilitando um relativo espaço de criação e expressão, mesmo que sob a vigilância do regime autoritário.

Não obstante, no momento subsequente, com a instituição do AI-5, se consolida uma dura perseguição e repressão nos setores culturais. Como conseqüência, as ruas se tornaram menos bonitas, as entradas mais tortas e as saídas mais difíceis de serem encontradas.

Em meados de 1968, Hélio tinha recebido um convite para realizar uma exposição em Londres, numa importante e ousada galeria chamada Whitechapel. Não tinha certeza se a exposição realmente aconteceria, mas estava decidido a partir levando todos os seus trabalhos. Estava cansado e nem imaginava o que ainda estava por vir.

Escrevendo à Lygia Clark conta:

“Enquanto isso as confusões continuam: é um inferno viver aqui, estou cheio! Agora, enquanto escrevo esta carta, estamos no dia 17, explodiu novo escândalo: resolveram interditar o show que Caetano, Gil e Os Mutantes (geniais) estavam fazendo no Sucata por causa da minha

<sup>89</sup> Carta de Hélio Oiticica de 19/1/64, Lygia Clark e Hélio Oiticica. Cartas 1964-74, p.18.

<sup>90</sup> SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica: qual é o parangolé? e outros escritos**. Rio de Janeiro: Rocco. 2003.p.125.

bandeira “ Seja marginal, seja herói” que o David Zingg resolveu colocar no cenário perto da bateria no *show*<sup>91</sup>: um imbecil do DOPS interditou e Caetano, no meio do *show*, ao cantar *É proibido proibir* interrompeu para relatar o fato, no que foi aplaudido pelas pessoas que lotavam a boate. Conclusão, não me deixaram dormir: telefone, imprensa, uma fofoca louca nos jornais...”<sup>92</sup>.

O fato é que Hélio não desejava tomar conhecimento de nada disso, não se compreendia como um comerciante de arte, nem como um ideólogo, desejava apenas ter um espaço para se manifestar e, antes que o AI-5 se instaurasse, embarcou em um navio rumo ao que considerava a cidade mais “pra frente” do mundo só retornando ao Brasil em 1970. Não se trata de um ato pensado, mas de um conjunto de circunstâncias que o afastou das represálias militares e o colocou em contato com uma outra forma de contracultura.

Não obstante, artistas como Geraldo Vandré, Chico Buarque de Holanda, Caetano Veloso e Gilberto Gil sofreram as agruras do regime. Alguns foram presos e todos foram “convidados” a deixar o país.

Desta forma, os que puderam, ou foram obrigados, saíram do Brasil. Hélio foi para Londres; Lygia, para Paris. Alguns partiram para postos nos quais poderiam continuar criando e experimentando nesse período em que a arte sofre tantas rupturas e transformações.

Uma primeira e importante transformação no campo da arte foi “uma acentuada mudança geográfica para longe dos centros tradicionais (europeus) de cultura de elite, e - em vista da era de prosperidade global sem precedentes – um enorme aumento de recursos disponíveis para apoiá-las.”<sup>93</sup>

Hobsbawm fala que, a partir dos anos 60 e 70, nenhum “leitor sério” poderia deixar de conhecer a literatura latino-americana; que nenhum fã de cinema “sério” poderia ignorar diretores como Akira Kurosawa ou Satyajit Ray; nenhum apreciador das artes plásticas poderia não dar importância à obra de Jackson Pollock e de Andy Warhol.

Com a visibilidade que artistas de muitos países não europeus ganharam, Nova York, e não mais Paris, passa a figurar no cenário mundial

<sup>91</sup> Os grifos e itálicos são do próprio Hélio.

<sup>92</sup> Carta de Hélio Oiticica de 15/10/68, Lygia Clark e Hélio Oiticica. Cartas 1964-74, p.50.

como um grande pólo produtor de obras plásticas e centro cosmopolita onde moram e trabalham grandes e importantes artistas que se tornavam, pouco a pouco, produtores e produtos de mais alto preço.

O mercado de arte se aqueceu a partir da década de 50. No decorrer dos anos que se seguiram, o preço de alguns trabalhos chegou a tal valor que apenas pessoas ricas, que viam suas coleções como investimento, poderiam adquiri-las. Ao mesmo tempo, o surgimento de uma indústria voltada à produção em massa com a finalidade de proporcionar diversão diluiu as fronteiras entre o que era considerado arte e o que era compreendido como produto de artífices. Fotografia de grandes ícones do cinema, latas de sopa e restos da sociedade industrial passaram a figurar em grandes e renomadas galerias de arte.

Quando apresenta o ready-made *A Fonte*, Duchamp mostra, como bem coloca Thierry De Duve, que mesmo um objeto que não possua um valor particularmente estético, passa a ser compreendido como arte e exposto em museus. Duchamp, com isso, demonstrou que, na verdade, o que determina o que é uma obra de arte e o que não é, é a aceitação do meio artístico.

Para além disso, o artista trouxe para dentro do museu um objeto industrial, fruto de uma produção em série e que possuía, antes de mais nada, uma finalidade prática na vida cotidiana, mas que, por meio de uma intervenção do artista, no caso a rotação do objeto e a assinatura na base, foi transportado do mundo dos objetos ordinários para o dos objetos artísticos, como coloca Rosalind E. Krauss. E, ao realizar esta transformação, ele aproximou o ordinário do artístico. Duchamp retirou, desta forma, a obra de arte de seu invólucro, destruindo parte de sua aura e demonstrando que: a arte poderia estar próxima da produção em massa e do novo código que se instaurava nas sociedades modernas.

Entretanto, as décadas de 60 e 70 propunham que uma crise ainda maior se anunciava, era uma crise da estrutura. Nas palavras da artista plástica Lygia Clark em uma carta endereçada ao amigo Hélio Oiticica:

---

<sup>93</sup> HOBBSAWM, Eric. **Era dos Extremos: o Breve Século XX 1914–1991**. São Paulo: Companhia das Letras. 1995.p.485.

“É crise de estrutura – não de estrutura forma como sempre houve, mas estrutura total -, é o retângulo que já não satisfaz como meio de expressão. Basta ele ser colocado na parede que ele estabelece, automaticamente, o diálogo sujeito/objeto (representação) pela sua própria posição”<sup>94</sup>.

O que se buscava era uma forma artística que rompesse com o espaço do observador e criasse o espaço do participante, do co-inventor.

Hélio afirmava que “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 Whisky e do intelectual especulativo.” E prossegue afirmando que só deve restar da “ arte passada, o que conseguir mover o indivíduo do seu condicionamento opressivo, dando-lhe uma nova dimensão que encontre uma resposta no seu comportamento.”<sup>95</sup> Essa preocupação com o papel do indivíduo nas artes plásticas desperta o interesse de Hélio para os autores da fenomenologia.

Dentre os intelectuais que escreviam na época Hélio se interessava por Maurice Merleau-Ponty com sua fenomenologia da percepção e seus estudos sobre as estruturas do comportamento; por Ernest Cassirer em função de sua reflexão sobre a filosofia das formas simbólicas e por Herbert Marcuse e Marshall McLuhan. Por um lado lhe chamavam atenção autores que procuravam refletir a respeito da arte contemporânea, estabelecendo parâmetros para sua análise e buscando, pelo menos em alguns casos, definir o que poderia ser considerado como arte e o que não, mesmo porque, como afirmei anteriormente, eram anos de busca e experimentações durante os quais os limites estavam permanentemente sendo testados. Por outro lado, lhe despertavam interesse aqueles que buscavam compreender as novas conjecturas de um mundo em transformação a partir de perspectivas críticas.

Não obstante, Hélio lia muitos autores brasileiros como: Oswald de Andrade, Ferreira Gullar, Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos.

Mas, para além da forma como os críticos e intelectuais procuravam pensar o fazer artístico, suas definições e implicações, os próprios artistas

---

<sup>94</sup> Carta de Lygia Clark de 19/1/64, Lygia Clark e Hélio Oiticica. Cartas 1964-74, p.18.

<sup>95</sup> Trecho de HO transcrito do livro **Cultura Brasileira: utopia e massificação** (1950-1980) de Marcos Napolitano, na página 63.

muitas vezes organizados em grupos e movimentos propunham, como afirmei, problemáticas a serem resolvidas, experimentos a serem testados e teorizações a serem desenvolvidas.

Um primeiro movimento de vanguarda importante do período foi a Arte Concreta que se refere à pintura feita com linhas e ângulos retos, e a utilização restrita das cores primárias<sup>96</sup> e as não cores<sup>97</sup>. Trata-se de um movimento que busca a síntese absoluta. As composições deveriam ser reduzidas ao mínimo e a superfície da obra não deveria, de forma alguma, deixar transparecer o trabalho do artista. Portanto, pode-se dizer que o objetivo maior era a busca pela construção de imagens nas quais prevalecessem a harmonia e a ordem.

Um aspecto, particularmente, relevante das proposições dos concretistas era a integração entre o fazer artístico, o design e a arquitetura. A busca de tal aproximação revela uma vontade de aproximar o trabalho de arte do cotidiano dos indivíduos, estabelecendo assim uma forma de interação, mesmo que objetificada, entre a obra e o indivíduo.

Tal movimento foi introduzido no Brasil pelas exposições de Max Bill e da Delegação da Suíça na I Bienal de São Paulo em 1951 e logo ganhou força e singularidade em São Paulo e no Rio de Janeiro onde se formaram os Grupos Frente e Ruptura.

Em São Paulo, o grupo era liderado por Waldemar Cordeiro que se tornou o grande teórico e crítico do Grupo Frente. Waldemar chefiava um grupo coeso e disciplinado, que tinha como principal objetivo integrar a arte a diferentes saberes ligados à imagem e ao objeto tais como: o desenho industrial, a comunicação, a publicidade, o paisagismo e o urbanismo. Fizeram parte do movimento: Lothar Charoux, Leopold Haar, Luiz Sacilotto, Geraldo de Barros, Kasmer Fejer, Anatol Wladyslaw, Maurício Nogueira Lima, Judith Lauand, Hermelindo Fiaminghi, Alexandre Wollner e António Maluf. A eles, juntaram-se também os poetas Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari.

No Rio de Janeiro, em torno de Ivan Serpa, reuniram-se Almir Mavignier, Abraham Palatnik, Mary Vieira, Aluísio Carvão, Lygia Clark, Hélio

---

<sup>96</sup>Vermelho, amarelo e azul.

<sup>97</sup>Branco, preto e cinzas.



Oiticica, Lygia Pape, Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Willys de Castro, Hércules Barsoti, Ubi Bava e o poeta Ferreira Gullar, teórico do grupo, ao lado do crítico Mário Pedrosa. Entretanto, os ideais muito rígidos do Concretismo logo foram abandonados e, no lugar deles, emergiram características próprias que culminaram no surgimento do movimento Neoconcreto, que revolucionou a pintura e colocou a arte brasileira entre as vanguardas mundiais.

O Movimento Neoconcreto foi lançado em 1959, quando Ferreira Gullar estabeleceu suas diretrizes no manifesto divulgado durante a I Exposição de Arte Neoconcreta, no MAM-RJ. As proposições ali apresentadas apontavam para uma nova compreensão da pintura. Propunha o rompimento com a bidimensionalidade do quadro e sua nova colocação no espaço tridimensional de modo que a experiência do espectador para com a obra se tornasse mais ampla.

Tem-se aqui uma nova preocupação com a forma como o artista, o espectador e a obra se relacionam. Para explicar melhor as proposições que estavam sendo apresentadas pelos artistas neoconcretistas, Ferreira Gullar lança a teoria do não-objeto. Segundo o crítico e teórico, a expressão “não-objeto não pretende designar um objeto negativo ou qualquer coisa que seja o oposto dos objetos materiais com propriedades exatamente contrárias desses objetos. O não-objeto não é um antiobjeto, mas um objeto especial em que se pretende seja realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar resto. Uma pura aparência.”<sup>98</sup>

O grupo neoconcreto teve um curto período de duração, entre 1959 e 1963. Entretanto, os artistas prosseguiram individualmente. Entre muitos deles, Hélio Oiticica e Lygia Clark procuraram desenvolver cada vez mais radicais formas, por meio das quais os espectadores pudessem participar da obra de forma ativa e criativa por meio de experiências amplamente sensoriais.

---

<sup>98</sup>[http://portalliterar.terra.com.br/ferreira\\_gullar/porelemesmo/teoria\\_do\\_nao\\_objeto.shtml?por=elemesmo](http://portalliterar.terra.com.br/ferreira_gullar/porelemesmo/teoria_do_nao_objeto.shtml?por=elemesmo)

O Neoconcretismo goza de um significado muito importante dentro das Artes Plásticas Brasileira porque se constituiu como a primeira e autêntica manifestação de vanguarda do país.

Segundo Daisy Piccinini, a participação de Hélio Oiticica, na época com vinte e dois anos, no movimento foi de fundamental importância porque ele representou um elo de união entre as duas gerações de artistas e se tornou o mais importante teórico e artista do movimento.

Outro movimento importante foi a Arte Cinética. O grande interesse do artista cinético era o movimento como parte integrante de sua obra. Desde os primórdios da Arte, muitos se interessaram pela representação do movimento, entretanto, estes artistas pretendiam incorporar as sensações de movimento a seus trabalhos. A própria obra deveria se movimentar fosse pela movimentação do espectador diante da obra, ou pela movimentação a partir do seu manuseio.

Entretanto, é importante ressaltar que o movimento que interessa à Arte Cinética não é o da máquina, a repetição exata de ação, nem o completo acaso, o caos. O artista deve exercer algum controle sobre o movimento projetado, imprimindo um padrão à movimentação, seja pela redução cromática ou pelo predomínio das linhas.

Um outro aspecto a ser ressaltado é a questão da participação do espectador. Aqui, ele de fato interage com a obra, seja ao se movimentar ou ao manusear, entretanto, a experiência a que está sujeito é única e exclusivamente a da sensação de que a obra de fato se modifica perante seus olhos.

No início da década de 60, surge na Inglaterra um grupo de artistas que se utilizava imagens populares como elementos para a constituição de seus trabalhos. Trata-se de uma tendência figurativista influenciada pelo Futurismo Italiano, pelo Surrealismo, pelo Dadaísmo e, principalmente, por Marcel Duchamp. Entretanto, foi nos Estados Unidos que a *Arte Pop* se desenvolveu por completo.

Uma das características mais interessantes da *Pop Art* é a facilidade com que ela se aclimata a diferentes países e culturas, incorporando a iconografia, as formas peculiares de representação e as temáticas dos lugares onde se desenvolveu.

Seus temas recorrentes diziam respeito às coisas do cotidiano das grandes cidades. Histórias em quadrinho, bandeiras, embalagens de produtos, por exemplo, figuravam entre as composições *pops*. Pode-se dizer, portanto, que se tratava de um tipo especial de uso da figuração que se encontrava mediado pela indústria e pelos meios de comunicação de massa.

No Brasil, a *Arte Pop* sofre influência das produções concretas e neoconcretas que a precederam. Entretanto, demonstrou-se particularmente conectada com os movimentos políticos e sociais do país, assumiu um caráter fortemente marcado por uma crítica ao ditatorialismo e à supressão das liberdades individuais, características do governo militar que dominava o país no período. Neste sentido, a *Arte Pop* Brasileira se distancia em muito da americana que se negava a assumir sua faceta política.

Um dos movimentos mais significativos, anárquicos e revolucionários do meado da década de 70 foi a Arte Conceitual. As conseqüências das rupturas que promoveu e das problemáticas que discutiu foram de fundamental importância para o desenvolvimento dos movimentos artísticos que a seguiram.

As proposições dos artistas conceituais visavam romper com o tradicional objeto de arte, procurando enfatizar mais as idéias e proposições dos artistas. Por isso, consistiam em propostas escritas, fotografias, documentos, mapas, filmes e vídeos e o uso do corpo. Portanto, a forma aqui possuía um valor secundário o que realmente era relevante, era a transmissão das proposições aos espectadores. Segundo Roberta Smith<sup>99</sup>, esse novo fazer exigia uma nova espécie de atenção e “participação mental” do espectador e rompia com o universo das galerias e museus.

Um dos aspectos mais relevantes dessas proposições foi a radicalização da idéia de ato criativo proposta por Marcel Duchamp que aqui se tornou intrinsecamente relacionado à decisão singular e intelectual do sujeito criativo.

Não se tratava ainda de uma obra aberta que preconizava alguma forma de participação do público em sua realização, mas de uma alternativa inter-relacionada e parcialmente sobreposta às formas tradicionais do fazer

---

<sup>99</sup> SMITH, Roberta. Arte Conceitual. In: **Conceitos da arte moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1997.

artístico e de suas práticas de exposição. Constantemente, esses artistas se utilizavam materiais tradicionais, mas despojavam suas obras de estrutura e permanência.

Uma das grandes preocupações do fazer artístico conceitual era a recepção. Toda obra conceitual deveria ter um correlato lingüístico exato, de forma que ela pudesse ser descrita com exatidão para que pudesse ser repetida. Desta forma, pode-se afirmar que estas obras aspiravam ser destituídas totalmente de suas auras e de suas singularidades. Deveriam, portanto, possuir um alto grau de reprodutibilidade técnica e, ao mesmo tempo, ser absolutamente inelegíveis e desprovidas de forma ou permanência, tornando-se, por consequência, atemporais.

Portanto, não é errôneo afirmar que, aqui, a obra não é um fim em si. Como afirma Cacilda Teixeira da Costa<sup>100</sup>, ela existe como um meio para a realização da arte como um conceito.

A Arte Conceitual chega ao Brasil em plena ditadura militar e encontra um terreno pouco aberto para sua expansão a despeito da vontade de muitos artistas brasileiros em realizar trabalhos dentro de suas premissas. Aqui, os artistas conceituais tiveram várias e diversas influências da poesia concreta às experiências neoconcretistas, do espírito *pop* aos fatos políticos, culminando em uma expressão muito ligada à sensualidade, aos limites do corpo e do prazer, enfim era, ao mesmo tempo, transgressiva, satírica e politizada.

No meio de toda a efervescência cultural e política dos anos 60 e 70, Hélio Oiticica se consolidava como um grande artista de vanguarda, um experimentalista convicto e um intelectual das artes, embora desprezasse o racionalismo distanciado da experiência. Por isso, Aracy Amaral o considera “não apenas como uma assinatura de um objeto artístico ou de ambientes fotografáveis, mas todo um envolver de um pensamento que se projeta também através das palavras”<sup>101</sup>.

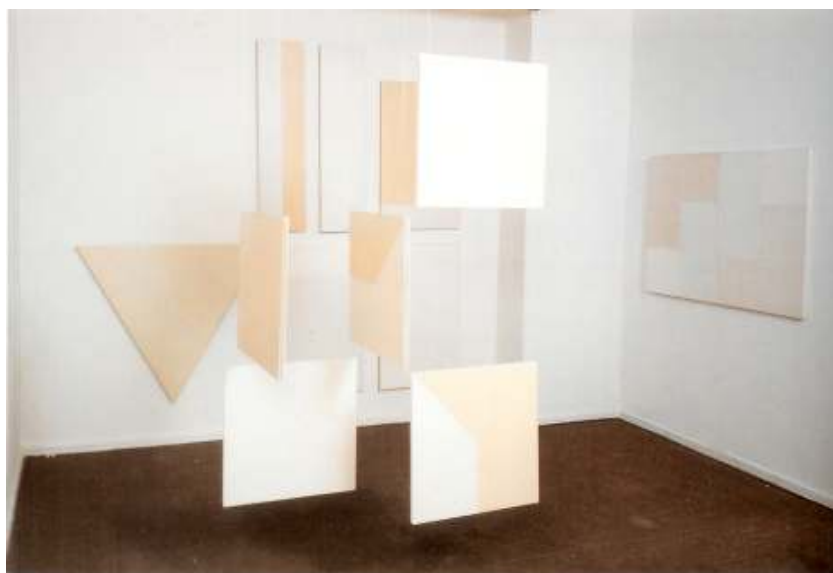
---

<sup>100</sup> COSTA, Cacilda Teixeira da. **Arte no Brasil 1950 – 2000: movimentos e meios**. São Paulo: Alameda. 2004. p.29

<sup>101</sup> AMARAL, Aracy. **Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e x-burger**. São Paulo: Nobel. 1983. p.188.

## 5. ANOTAÇÕES SOBRE A FOTOGRAFIA NO TRABALHO DE HO

Desde o momento em que se aproxima das Artes Plásticas, Hélio esteve muito próximo de Lygia Clark, grande amiga e forte influência em sua trajetória; de Ferreira Gullar e Mário Pedrosa, dois dos articuladores intelectuais das Artes no período com quem travava debates e trocas de idéias. Hélio escrevia muito sobre sua obra, sobre o mundo que observava, sobre as possibilidades criativas que o fazer artístico deveria proporcionar e a influência das proposições feitas por estes intelectuais perpassa os escritos do artista.



“ Com o sentido de cor-tempo tornou-se imprescindível a transformação da estrutura. Já não era possível a utilização do plano, antigo elemento de representação, mesmo que virtualizado, pelo seu sentido *a priori*, de superfície plana pintada. A estrutura gira, então no espaço, passando ela também a ser temporal: *estrutura tempo*. Aqui a estrutura e a cor são inseparáveis, assim como o espaço e o tempo, dando-se na obra, a fusão desses quatro elementos que considero dimensões de um só fenômeno.” ( GULLAR, Ferreira. **Cor, tempo e estrutura**. In: In: Catálogo Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica. 1996. p.34.)<sup>102</sup>

Aracy Amaral coloca que Hélio era alguém alerta-aberto, sempre em um estado de disponibilidade o que implicava um alto teor criativo e permanente. Por outro lado, ainda segundo a crítica, este artista era também um ser politizado sem ser necessariamente um ser político. Em suas

<sup>102</sup>BILATERAL *EQUALI, NÃO-OBJETO*, óleo sobre madeira 1960.

palavras: “... Oiticica não desvincula o gesto do braço, nem o braço do homem, nem o homem do meio, nem o qualifica teoricamente, ou em um estado de alienamento...”<sup>103</sup>, ele era, de fato, um dos poucos artistas plásticos brasileiros dotados de vocação crítico-reflexiva que se preocupava tanto com a renovação da arte, ou da antiarte, como se referia aos objetos que criava, quanto com a das estruturas sociais.

A respeito deste primeiro período de sua trajetória artística, afirmava que havia existido a necessidade crescente da descoberta de estruturas primordiais, a que chamava de “obra”, e que estas pouco a pouco começaram a se transformar em estruturas ambientais.



“No *penetrável* o fato do espaço ser livre, aberto, pois que a obra se dá nele, implica uma visão e posição diferentes do que seja “obra”... No *penetrável* espaço ambiental o penetra e o envolve num só tempo” (OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rocco. Rio de Janeiro. 1986.)<sup>104</sup>

Importante perceber que a direção dessa nova estrutura, que se caracterizava em princípio pela criação de novas ordens estruturais, não poderia ser considerada como pintura ou escultura, mas apenas como ordens ambientais.

<sup>103</sup> AMARAL, Aracy. **Arte e meio artístico (1961-1981): entre feijoada e x-burguer**. São Paulo: Nobel. 1983. p.188.

<sup>104</sup> PENETRÁVEL PN1, óleo sobre madeira, 1960.

O que o artista convencionou a chamar de “objetos” se constituía, na verdade, na realocação do quadro em espaços tridimensionais nos quais uma nova forma de fruição deveria ser estabelecida.

Aqui, o espectador deveria poder vivenciar todas as facetas do objeto pintado. Segundo Oiticica:

“Não se trata mais de impor um acervo de idéias e estruturas acabadas ao espectador, mas de procurar pela descentralização da “arte”, pelo deslocamento do que se designa como arte, do campo intelectual racional, para o da proposição criativa vivencial; dar ao homem, ao indivíduo de hoje, a possibilidade de “experimentar a criação”, de descobrir pela participação, esta de diversas ordens, algo que para ele possua significado.”<sup>105</sup>



“A obra nasce apenas de um toque na matéria. Quero que a matéria de que é feita minha obra permaneça como ela é; o que a transforma em expressão não é nada mais que um sopro interior de plenitude cósmica. Fora disso não há obra. Basta um toque e nada mais” (OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rocco. Rio de Janeiro. 1986.)<sup>106</sup>

O que HO realizou nesse período, obviamente em conjunto com seus companheiros de movimento, não foi o abandono da pintura, ou do quadro, mas a dispensa do enquadramento e do espaço de representação como

<sup>105</sup> Hélio Oiticica, sem referência.

<sup>106</sup> NÚCLEO NC1, óleo sobre madeira, espelho, 1960 em galeria G4 Rio de Janeiro, 1964.

forma de salvar a pintura e proporcionar uma configuração que possibilitasse uma ação relativamente criativa ao espectador.

Na fotografia referente ao Núcleo NC1 percebe-se uma série de crianças interagindo com a obra. A maioria delas procura uma forma de observar a estrutura de baixo para cima. Um dos garotos que figura na imagem parece estar chamando a atenção das demais para alguma coisa.

No chão em baixo do Núcleo há um espelho que oferece ainda uma outra perspectiva por meio da qual é possível ver as tensões espaciais e cromáticas ali apresentadas. Na verdade, a ação que ali se desenvolve aponta para uma possível interpretação segundo a qual as crianças estariam procurando compreender se o reflexo do espelho corresponde ao que vêem quando se abaixam.

Entretanto, é interessante perceber que a criança, aparentemente mais nova, aparece abaixada, olhando para algo que se encontra fora do quadro, possivelmente o fotógrafo e não para o núcleo. Sua mão está estendida sobre a superfície refletora como que se quisesse tocá-la. Talvez tivesse a intenção de estabelecer uma relação entre a imagem refletida e as superfícies que se encontram suspensas. Entretanto, o que podemos dizer é que, ao estender a mão, esta criança acrescenta um novo elemento à obra que anteriormente não estava lá e que representa uma nova informação visual a ser vivida e refletida. Ademais ela lembra do extra-quadro, daquilo que a máquina não registrou lançando o espectador para fora da cena e reafirmando o fato de que se trata de um fragmento de uma ação, da representação parcial e subjetiva de uma realidade maior e mais complexa. Não obstante, o que nos é dado à visão são crianças interagindo com uma imagem que na verdade não podemos ver, posto que o que o espelho nos revela não é uma faceta diferente da obra, mas o reflexo dos espectadores, dos participantes. Tem-se aqui, portanto, uma tensão entre o que está revelado e o que não podemos ver, tal como no quadro de Velásquez intitulado *As Meninas*.

Outra fotografia interessante é do Grande Núcleo. Trata-se de uma espécie de labirinto composto por alguns planos de cor suspensos e outros não. Os participantes devem circular entre os planos se relacionando com eles.



Nesta fotografia, estão representados os planos de cor da forma como foram distribuídos no espaço e um grupo de crianças, aliás as mesmas da fotografia anterior, que transitam dentro destes espaços. Mais uma vez, a fotografia nos apresenta um grupo em movimento, em ação. Desta vez, a pequena, que na fotografia anterior se projetava em direção ao espelho, surge com os braços estendidos como que experimentando a amplitude espacial de que pode dispor.

Aqui os espectadores poderiam desviar, passar por baixo ou pular as placas, pelo menos a princípio, estas seriam possibilidades de interação. Não obstante, a garota que se encontra no canto direito da fotografia estabelece ainda uma outra forma de interação. Ela não transpassa a placa de cor mas espia o mundo através dela.



“Mondrian chega ao ponto extremo da representação no quadro pela verticalização e horizontalização dos seus meios. Daí, só para trás, ou para a superação do quadro como expressão...” (OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rocco. Rio de Janeiro. 1986.)<sup>107</sup>

Pode-se, portanto, perceber que fotografias não são só pedaços de papel fotossensível estimulados pela luz emanada de objetos ou de pessoas, “... são, talvez, os mais misteriosos de todos os objetos que compõem e

<sup>107</sup> GRANDE NÚCLEO, óleo sobre madeira, 1960 na Galeria G4, Rio de Janeiro, 1964.

adensam o mundo moderno. As fotos são, de fato, experiência capturada, e a câmera é o braço ideal da consciência, em sua disposição aquisitiva.”<sup>108</sup>

Não obstante, este foi apenas o primeiro passo que o artista deu em sua busca por uma arte supra-sensorial. Tal como afirma Antônio Cícero, o advento dos Parangolés o levou ainda mais longe, porque possibilitou o rompimento com dos antigos liames que aprisionavam as experiências artísticas em planos fechados e coesos.

Tais obras só existem na medida em que são vestidas. Caso contrário, não passam de um bricolagem de panos, texturas e frases amorfas. Eles dependem do vestir, e, portanto, dependem dos indivíduos que os vestem e das movimentações que estes realizam dentro deles. Só assim se tornam Parangolés propriamente ditos.

Interessante notar que, em poucas ocasiões, as pessoas que deveriam vestir tais trabalhos eram escolhidas a priori. A intenção de HO era a de que as capas ficassem expostas e fossem incorporadas por quem as desejasse e, neste sentido, não se trata de uma performance, mas de uma apropriação. Trata-se, portanto, de momentos únicos que não são passíveis de serem repetidos. As vestimentas são as mesmas, mas a obra só permanece em seu registro fotográfico, fílmico ou quando são, novamente, apropriadas por alguém.

Susan Sontag, em um ensaio sobre as imagens fotográficas, afirma que as imagens produzidas por meio de tal técnica instituem um novo código visual que ampliam a idéia do que vale a pena ser olhado e observado. Essa nova forma de registro não fala apenas de uma possível realidade, mas também sobre o que se deve ver ou pode ser visto. Neste sentido, as fotografias se constituem em uma gramática de imagens que mostra e explica o mundo. Para a autora, portanto, colecionar fotos é como colecionar metaforicamente o mundo. Sabe-se que uma imagem fotográfica não contém intrinsecamente a verdade dos fatos. São como as projeções das paredes da caverna descrita por Platão. Deve-se sempre levar em consideração o fato de que sempre existe o ponto de vista a partir do qual a fotografia é produzida, o ponto de vista do qual o sujeito observa e que é determinante para a leitura

---

<sup>108</sup> SONTAG, Susan. **Sobre a fotografia**. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras. 2004. p.12.

da realidade vislumbrada; existem as categorias de pensamento e paradigmas vigentes que norteiam a visão dos observadores e produtores; enfim, entre aquilo que se olha, a realidade que se pensa divisada e a imagem apresentada existe uma infinidade de filtros e meandros.



“Seria o *Parangolé* um buscar, antes de mais nada estrutural básico na constituição do mundo dos objetos, a procura das raízes da gênese objetiva da obra, a plasmação direta e objetiva da mesma..” (OITICICA, Hélio. Bases Fundamentais para uma definição de Parangolé. In: Catálogo Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica. 1996. p.85.)<sup>109</sup>

Na fotografia PARANGOLÉ P16 CAPA 12, DA ADVERSIDADE VIVEMOS e na seqüência PARANGOLÉ P15 CAPA 11, INCORPORO A REVOLTA é possível perceber pelo menos um elemento em comum com as fotografias discutidas anteriormente. São fotografias que falam de movimento, de ação e da possibilidade da participação criativa do espectador na obra. Entrementes há elementos novos.

<sup>109</sup>Nildo da Mangueira com PARANGOLÉ P16 CAPA 12, DA ADVERSIDADE VIVEMOS,1964.

Primeiramente, não se trata mais de obras restritas ao espaço dos museus. Estas fotos foram realizadas ao ar livre longe das restrições destas instituições. Em segundo lugar, há a incorporação da dança. Não se trata mais de apenas interagir com a obra, mas de coreografá-la segundo os impulsos subjetivos dos participantes. Ademais, um outro elemento a ser destacado é o fato de que, em todas as imagens, as pessoas que nelas figuram são assistas da Mangueira que incorporam as vestimentas criadas por Oiticica e não da classe média freqüentadora de centros de arte e museus.

O que a fotografia, nesses primeiros momentos da obra de Hélio, propicia é a reafirmação do sensível que ele agrega a seu fazer artístico; é a possibilidade de uma obra de arte que não se restringe a uma experiência do realizador, mas inclui o corpo e a gestualidade do participante, criando momentos em que arte e experiência de vida confluem para um mesmo ponto: o ato criativo.

O ano de 1964 foi importante para o jovem artista. Segundo Paola Berenstein<sup>110</sup> Jaques, foi um ano-chave cujos acontecimentos podem ter corroborado para uma grande mudança na vida e na obra do artista. Em primeiro lugar, a morte de seu pai, José Oiticica Filho, com quem trabalhava no Museu Nacional e, em segundo lugar, a descoberta da Mangueira.

Na verdade, é possível dizer que ele descobriu as Mangueiras. De um lado, descobriu a Estação Primeira de Mangueira, escola de samba da qual se tornou um dos principais assistas. Descobre o ritmo e o gingado e, com eles, a possibilidade de fuga da primazia da intelectualidade a que se sentia preso. Compreende a dança como gestos que são “um ato expressivo direto”. A gênese de suas buscas com os Parangolés está contida nesse encontro entre o artista de vanguarda e a “primitividade construtiva popular”.

A outra Mangueira que Hélio descobre é a grande favela mítica do Rio de Janeiro; e com ela a marginalidade. Em seus escritos, fala da desbundada de preconceitos raciais, das barreiras de grupos e das classes sociais. A convivência que estabelece com os moradores da favela parece, a

---

<sup>110</sup> JACQUES, Paula Berenstein. **Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. 2 ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra. 2003.

seus olhos, de fundamental importância para uma grande virada em sua vida e obra: agora é a supremacia da experiência que deve reger a reflexão.



“Daí para o estabelecimento perceptivo de relações entre a estrutura do *Parangolé*, vivenciada pelo participante, e outras estruturas características do mundo ambiental, surge o que chamo de “vivência-total” *Parangolé*” que é sempre acionada pela participação do sujeito...”(OITICICA, Hélio. **Anotações sobre o Parangolé**. In: Catálogo Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica. 1996. p.85.)

O samba, a favela e os amigos que lá fez tornaram-se parte importante de sua vida. E, dessa experiência no morro, surgem grandes obras como os já citados *Parangolés*. Entretanto, é também de lá que vem a vontade de homenagear o amigo traficante morto por uma grande rajada de tiros realizada pela polícia carioca.

Cara de Cavalo, nome do amigo assassinado e da obra a um só tempo, é uma caixa com fotografias e palavras, uma espécie de “imagem-poema-homenagem”. Constitui-se de uma caixa na qual a mesma fotografia, a do amigo morto, se repete nas quatro faces laterais e internas. Com uma das faces deitada ao chão se percebe um saco preso a uma grade de ferro

com inscrições. Segundo o texto de apresentação da obra, Oiticica pretendeu tratar a respeito do que compreendia como sendo a revolta individual social: a revolta dos chamados marginais.

A respeito escreveu:

“Tal idéia é muito perigosa, mas algo necessário para mim: existe um contraste, um aspecto ambivalente no comportamento do homem marginalizado: ao lado de uma grande sensibilidade está um comportamento violento e muitas vezes, em geral, o crime é uma busca desesperada de felicidade.”<sup>111</sup>



“Aqui está, e ficará. Contempla seu silêncio heróico”.  
(A frase faz parte da obra BÓLIDE CAIXA 18, POEMA CAIXA 2, HOMENAGEM À CARA DE CAVALO, 1966.)<sup>112</sup>

Nesta obra, para além de seu caráter anárquico em que defende a tese de que a violência pode ser justificada quando assume ares de revolta, mas nunca quando usada como meio de repressão, Hélio Oiticica apresenta

<sup>111</sup> OITICICA, Hélio. **Cara de cavalo**. In: Catálogo Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica. 1996. p.25.

<sup>112</sup>Hélio Oiticica com BÓLIDE CAIXA 18, POEMA CAIXA 2, HOMENAGEM A CARA DE CAVALO, 1966.

uma outra forma de uso da fotografia diferente daquela que haviam sido feitas de suas capas e estandartes.

Aqui, o artista se apropria de uma fotografia que circulou amplamente na mídia impressa carioca da época para ressignificá-la como uma homenagem e uma bandeira de luta.

Entretanto, como um artista em busca da construção de processos de experimentação em que arte e vida pudessem ser conjugadas, Hélio Oiticica procura uma forma de confluir em seus experimentos com o espaço tridimensional e exterior a bidimensionabilidade da tela de pintura as suas criações que implicavam em uma ação participativa e criativa do espectador.

Começa, então, a trabalhar em ambientes nos quais “todas as experiências humanas são permitidas”<sup>113</sup>. Tratam-se de proposições abertas, compostas de diversos tipos de materiais<sup>114</sup>, por vezes brutos ou crus, que visam servir de estímulo para que o participante se liberte de suas amarras e “faça todas as coisas” que desejar ou for capaz.

De fato, muitas vezes, esse impulso libertador que Hélio Oiticica sugeria em obras como *Éden* era bastante eficaz. Durante a exposição realizada em Whitechapel Gallery, em Londres no ano de 1969, um casal chegou a manter relações sexuais dentro de um dos *Éden* apresentados. Provavelmente, sentiram-se livres de tudo, tal como HO afirmava ter se sentido ao teorizar sobre o projeto que acabava de concluir. Dizia ele:

“Nunca estive tão contente quanto com esse plano do *Éden*. Senti-me completamente livre de tudo até de mim mesmo. Isso me veio com as novas idéias a que cheguei sobre o conceito de “Supra-Sensorial”, e, para mim, toda arte chega a isto: a necessidade de um significado supra-sensorial da vida, em transformar os processos de arte em sensações de vida.”<sup>115</sup>

Também aqui, as fotografias realizadas dos ambientes possuem a dupla função de registrar e de constituir, mesmo que indiretamente, a obra. Tal como os Parangolés, os *Éden* dependem dos participantes para se

<sup>113</sup>OITICICA, Hélio. *Éden*. In: Catálogo Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica. 1996. p.12-13.

<sup>114</sup>Mais uma vez, aqui, o bricolagem de materiais aparece como característica marcante das obras.

<sup>115</sup>OITICICA, Hélio. *Éden*. In: Catálogo Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica. 1996. p.12.

completarem e a fotografia registra e unifica os diversos momentos em que os ambientes se completam, tornando-se plenos dessa verve que HO aspirava.



“... lazer não-representativo, criativo, e não é lugar para pensamentos meramente divertidos, mas proposições do mito de nossas vidas, o cresonho consciente de si mesmo.” (OITICICA, Hélio. Éden. In: Catálogo Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica. 1996. p.13.)<sup>116</sup>

Uma primeira fotografia que se tem a respeito desses trabalhos mostra o ambiente Área Bólide 2 montado dentro da Galeria Whitechapel de forma integral. Os dois grandes bólides, um pleno de areia e o outro de palha, circundados por mais areia e uma barraca e limitados por uma espécie de cortina de palha que deixa que se vislumbre parte de um outro ambiente, como que, um convite a espiar por baixo da porta o que acontece no outro cômodo. No meio de tudo, um único homem<sup>117</sup> parece mexer na palha em que está comodamente sentado.

Em contraste a essa imagem, que parece querer apenas situar o espectador geograficamente no ninho ali apresentado, existe uma outra imagem em que dois homens adultos e uma criança, todos descalços se encontram confortavelmente deitados dentro do bólide de palha se deixando, aparentemente, tomar por sentimento de tranqüilidade e repouso. Não há

<sup>116</sup> BÓLIDE ÁREA 1 E 2. PENETRÁVEL PN5 , TENDA CAETANO-GIL EM ÉDEN, Whitechapel Gallery, Londres, 1969.

<sup>117</sup> Possivelmente o próprio Hélio Oiticica.



evidências de uma postura de atenção ou tensão digna daqueles que buscam decifrar a esfinge com que se deparam. O que é possível de ser percebido é justamente o contrário, um relaxamento digno de quem se posta diante da tv em um dia chuvoso, em outras palavras, um sentimento de intimidade com o espaço circundante.



"... campus experimental, uma espécie de taba, onde todas as experiências humanas são permitidas – humano enquanto possibilidade da espécie humana." (OITICICA, Hélio. Éden. In: Catálogo Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica. 1996. p.13.)<sup>118</sup>

Não obstante, no canto superior da fotografia, justamente, naquele curioso espaço entre o chão arenoso e a cortina de palha, um par de pernas femininas se revelam. Como que aprisionado entre a cortina e a parede, as meias três quartos e os sapatos pretos revelam que não se trata da sala de uma casa e que este espaço éden é apenas mais um dos espaços possíveis de serem vividos e sentidos no interior da exposição.

A obra está completa. Aberta a todas as possibilidades de experimentação e plena de vida, de ação e de criação. Entretanto, é uma imagem estática. Um objeto inerte, preso em uma relação espaço temporal definida<sup>119</sup>, leve, de produção barata e fácil de transportar. Em outras palavras são apenas e, tão somente, fotografias de ou para uma exposição.

<sup>118</sup> BÓLIDE ÁREA 2 IN *ÉDEN*, Whitechapel Gallery, Londres, 1969.

<sup>119</sup> Londres, Whitechapel Gallery, 1969.

## 6. **COSMOCOCA *programa in progress*: anarquismo, liberdade e experimentalismo na obra de Hélio Oiticica**

As imagens, principalmente as que Flusser<sup>120</sup> chama de técnicas, possuem uma ambigüidade que se revela nas relações que estabelecem com o mundo e com os sujeitos. A um mesmo tempo, são: fruto da imaginação, produto de um equipamento e procedimentos técnicos; reflexo de um referente imediato identificável e de escolhas pessoais e subjetivas.

Porém, se Flusser se atém à reflexão a respeito do dispositivo técnico que produz a imagem, Philippe Dubois afirma que é impossível pensar a fotografia sem levar em consideração que se trata de um ato, de uma experiência, ao mesmo tempo em que constitui objetos pragmáticos. Neste sentido, a fotografia, assim como o ato fotográfico, devem ser compreendidos, não como possuidores de “um gênio próprio”<sup>121</sup>, mas como uma espécie de síntese entre o objetivo e o subjetivo que podem revelar não apenas o que o fotógrafo viu mas, também, muito sobre quem é o sujeito que apertou o disparador da máquina ou que dirigiu a produção e realização das imagens.

Assim, considero que é possível, ao deter minha atenção nas fotografias de Hélio, não apenas compreender suas tensões internas do projeto artístico que o inventor propunha, como também suas forças motivadoras, assim como as articulações e relações que ele estabelece dentro do espaço das possibilidades em que se encontrava. Desta forma, é possível fazer uma análise interna e externa dessas imagens de forma a construir um conhecimento mais integral que revele os questionamentos estéticos e sociais que o artista tecia na ocasião, e também a forma como o *habitus* do artista serviu de base para a construção da obra.

Em outras palavras, como o pensamento anarquista, enquanto prática de vida e não como projeto político, somado às experiências

---

<sup>120</sup>FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará. 2002.

<sup>121</sup>BARTHES, Roland. **A câmera clara**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1984. p.12.

libertárias advindas da vivência anárquica que apregoam não existem limites para a inventividade, para a criatividade humana se articulam ao gosto pela reflexão sistemática, embora nem sempre cartesiana e racional. Ao mesmo tempo, trata-se de um momento em que o campo artístico se encontrava aberto a novos questionamentos e experiências que, constantemente, implicavam a participação ativa e inventiva do espectador, se manifestam e constituem o *programa in progress* a que o criador se dedica no período em que mora em Nova York.

As cosmococas são parte de um projeto maior intitulado Quasi cinemas que Hélio desenvolveu. São, ao todo, nove séries de slides, sendo que, algumas delas foram realizadas em parceria com Neville D’Almeida<sup>122</sup>.



“ Hélio não estava blefando quando afirmou-me sobre a mais que secreta, mantida oculta a sete chaves, COSMOCOCA: “Me sinto sentado em cima de uma barril de pólvora, enrolado em bananas de dinamite.” A imagem disparava, na tela da minha cabeça, os fotogramas da seqüência final de *Pierot, Lê fou*, de Jean-Luc Godard, um dos mais belos filmes do cinema. Ele estava certo: COSMOCOCA é nitroglicerina pura. É ambiência holística, é cosmo; não é cosmético” (SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica: qual é o parangolé? e outros escritos**. Rio de Janeiro: Rocco. 2003.p.103.)<sup>123</sup>

<sup>122</sup> Neville D’Almeida dirigiu filmes, a um mesmo tempo aclamados e muito criticados, como *Navalha na Carne*, *A Dama da Lotação*, *Rio Babilônia* e *Os Sete Gatinhos*, é tido como um dos grandes malditos do cinema brasileiro. Oiticica e Neville se conheceram em 1968, quando Neville fez uma sessão de seu primeiro filme, *Jardim de Guerra*. Pensaram em vários projetos juntos que culminaram na criação das *Cosmococas*, em março e agosto de 1973.

<sup>123</sup> Hélio Oiticica e Neville D’Almeida.

Tais obras seguem o rastro das vanguardas experimentalistas mundiais que buscavam uma nova inserção do espectador na obra. Não apenas Hélio tinha essa preocupação, como vimos ao longo do trabalho, outros artistas como John Cage, Allan Kaprow e Lygia Clark desenvolviam obras que se dispunham a ser totais, ou seja, participativas e interativas procurando emancipar a criatividade e a liberdade de ação.

Entre os projetos destes artistas, destacam-se as instalações, os happenings, os bichos e os objetos relacionais<sup>124</sup>, etc. De certa forma, é possível relacionar esse interesse por estender o ato artístico às massas com os questionamentos formulados pelos movimentos de contracultura, segundo os quais todos deveriam vivenciar o máximo possível as experiências que se apresentavam, buscando constituir biografias diferentes das concretizadas pelas gerações anteriores que eram, geralmente, consideradas medíocres e pobres. Trata-se, portanto, de uma vontade libertária que intentava construir situações que possibilitassem vivências mais ousadas e densas.

Entretanto, Oiticica não era propriamente um dos artistas desta vanguarda, ele apenas compartilhava o interesse pela questão. Hélio tinha suas próprias formas de desenvolver essas reflexões. O inventor não fazia Land Art, mas Arte Ambiental, não propunha a interação propriamente dita, mas a ação direta possibilitada pela existência de estímulos suprasensoriais, ou seja, que envolviam o maior número de sentidos possíveis.

Talvez, o que o afastasse da vanguarda participacionista<sup>125</sup> seja o fato de que, para ele, a ação de espectador, tal como a do criador, deveria estar permeada pelo prazer e pela diversão. Assim, as intervenções a que aspirava eram permeadas pelo que denominava joy<sup>126</sup>, parte de um jogo no qual as regras serviriam para, paulatinamente, desregrar os sentidos

---

<sup>124</sup> Estes dois últimos são, ambos, experiências sensoriais de Lygia Clark.

<sup>125</sup> O que aqui chamo de vanguarda participacionista não se constituiu, na verdade, como um movimento artístico organizado e coeso, mas como uma série de artistas que, seja na música, nas artes plásticas ou no cinema, questionavam o limite entre a produção artística e a participação do espectador.

<sup>126</sup> Joy, do inglês, significa prazer, alegria e júbilo. Também pode ser lida com um verbo significando alegrar, gozar. Porém, nos anos 60 e 70, para além dessas significações joy era uma gíria para a cocaína.

propiciando a liberdade, a leveza e o desprendimento<sup>127</sup> que julgava ser preciso para que se possa optar e inventar.

“...O Q É PROPOSTO SE DÁ SEMPRE COMO PLAY:  
CHANCE-PLAY: NUM LANCE DE DADOS E NUNCA NA  
FIXAÇÃO EM MODELOS: A PARTICIPAÇÃO COMO INVENÇÃO:  
EMBARALHAMENTO DOS ROLES: COMO JOY: SEM SUOR”<sup>128</sup>

Ao analisar o texto BLOCO-EXPERIÊNCIA in COSMOCOCA - *programa in progress*, escrito por Oiticica em Nova York durante o mês de março de 1973, compreendo que as séries de slides são mais do que proposições ambientais nas quais o artista engendra uma série de possibilidades suprasensoriais. Trata-se de uma crítica à linearidade do pensamento que se reclina sobre as artes, ao que chama de absolutismo da linguagem e imagem, assim como, à linguagem cinematográfica.



“Só existe o que é novo, o que é igual não interessa, porque é mera repetição. Antes havia o que o poeta Ezra Pound classificava de inventores, mestres e diluidores. Agora só tem razão de existir os inventores” (Citação de Hélio Oiticica retirada de SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica: qual é o parangolé? e outros escritos**. Rio de Janeiro: Rocco. 2003.p.103.)<sup>129</sup>

<sup>127</sup> Hélio expressa a importância da liberdade, da despreocupação e a soltura em seu texto Bloco-Experiência in COSMOCOCA, ao citá-los como “núcleo motor” da atividade criativa.

<sup>128</sup> OITICICA, Hélio. **Bloco-Experiência in cosmococa – programa in progress**. Catalogue Raisonné. Rio de Janeiro: Projeto HO.

<sup>129</sup> Ambiente com a projeção de Quasi Cinema, Bloco-experiência in Cosmococa programa in progress, CC1 Trashiscapes.

Em uma das fotografias tiradas da montagem de Quasi Cinema, Bloco-experiência in *Cosmococa programa in progress*, CC1 Trashiscapes é possível vislumbrar um grupo de quatro pessoas deitadas em colchonetes. Assim como acontecia nos *Éden* e nos *Ninho* os espectadores se encontram confortavelmente instalados, relaxados e contemplativos. Entretanto aqui não estão apenas submersos na obra mas, também nas imagens. Estão cercados pela projeção em uma atitude que, paradoxalmente, é passiva, posto que estão deitados, e ativa já que devem, neste caso, lixar as unhas<sup>130</sup>.

Nesta imagem, percebo uma consonância entre a proposição de *Cosmococa* e a de *Crelazer*. Em um certo sentido, estes homens e mulheres se encontram em um lugar que perde sua especificidade na medida em que se compõem de uma série de elementos dispostos de forma diferente das que são normalmente encontradas no cotidiano. Dificilmente, pode-se imaginar colchonetes e lixas de unha em uma projeção cinematográfica que não prime pela narração de uma história por meio de imagens em movimento. Ademais, estes sujeitos estão no meio da tensão entre tempo e espaço proposta pelo artista, e em certa medida, é por isso que podem se dar ao luxo de “não saber a hora da preguiça”<sup>131</sup> se entregando a fruição que Oiticica sugere. Se, como afirmei anteriormente, o conceito de *Crelazer* implica a dissolução das distâncias entre prazer, lazer, trabalho e criação, os jovens que se encontram na foto, apesar de deitados, estão em um estado de participação e de vivência e, portanto, de invenção que corrobora com o que Hélio havia programado.

Entretanto, antes de desenvolver minha análise a respeito das *cosmococas* gostaria de me ater à estrutura física do texto e à forma como Hélio o compõe e o subdivide. Considero importante refletir a esse respeito por dois motivos: em primeiro lugar, porque é interessante notar que a forma como o texto é construído revela muito da maneira como Hélio compreendia o que fazia, a natureza sistemática e, ao mesmo tempo, caótica em que vivia

---

<sup>130</sup> Entretanto a imagem em questão apresenta um paradoxo a ser explorado. Nela não há a presença das lixas de unha e nem das pessoas as usando, o que me leva a refletir a respeito da distância entre propor uma ação e a efetivação desta. Embora para Hélio fosse justamente a programação, a forma como os slides eram projetados, somada à performance o que ampliava as projeções alçando-as à condição de ambientes participativos, nem sempre as instruções eram seguidas e a ação concretizada. Neste sentido, algumas vezes as performances públicas que visavam possibilitar experiências grupais não se efetivavam.

e criava; e, em segundo, porque acredito que, como afirma Samain, sob o texto há uma imagem que se constitui de formas desenhadas e dispostas no espaço. Ademais, percebo que existe uma possível influência das vivências libertárias e anarquistas, assim como da metodologia do pensamento cientificista na organização do texto, como que se as propensões nascidas sob a égide da tradição familiar já demonstrassem aqui sua amplitude.



“Fui a uma projeção de *slides* com trilha sonora, uma espécie de Quasi cinema, que foi incrível; Warhol aprendeu muito com ele, quando começou, e tomou certas coisas que levou a um nível diferente, é claro; Jack Smith é uma espécie de Artaud do cinema; seria o objetivo de defini-lo; o lugar onde ele mora são dois andares de *loft*, um labirinto de coisas inacreditáveis, que parecem os filmes, e tudo o que acontece é como se tivesse acontecendo num tempo de filme...” (Carta de Hélio Oiticica de 14/05/71, Lygia Clark e Hélio Oiticica. Cartas 1964-74, p.204)<sup>132</sup>

O texto possui pelo menos duas versões: uma manuscrita e uma datilografada. Como que um esboço e uma versão final. Entretanto, Hélio as conservou com o mesmo interesse e, portanto, penso que atribuía real valor a ambas.

O conteúdo dos dois documentos é igual, entretanto, o primeiro é caótico e confuso, o artista não leva em consideração as linhas do caderno ou as margens da página. Ele, praticamente, desenha sobre a superfície com

<sup>131</sup> OITICICA, Hélio. **Crelazer**. GAM, Galeria de Arte Moderna, Rio de Janeiro: n. 19:43.1969.

<sup>132</sup> Quasi Cinema, Bloco-experiência in Cosmococa programa in progress, CC1 Trashiscapes.

diversas cores, tipos de grafia, sublinhados e línguas diversas<sup>133</sup>, mas já se mostra extremamente organizado na medida em que ordena os apontamentos e instruções de cada cosmococa com precisão.

Esse ordenamento caótico, previamente calculado, apenas se acentua na versão datilografada. Não existem parágrafos propriamente ditos, o texto se desenvolve quase que num fluxo único, pontuado apenas por pontos de exclamação e dois pontos. Existem pausas mas, na maior parte do tempo, são marcadas por espaços em branco que muitas vezes dividem frases.

O documento é marcado ainda por diferenciações na escrita que possuem o intuito de enfatizar o que está sendo dito, entretanto, se num primeiro momento as diferentes grafias e cores tinham esse papel, agora limitado pelas possibilidades da máquina de escrever, são as letras maiúsculas, os sublinhados, as flechas e os parênteses que cumprem esta tarefa.

Hélio abre o texto demarcando o lugar e a data em que ele foi escrito, prática que era comum ao artista que, muitas vezes, incluía também a hora em que os redigia. Ainda nesta página, elenca quais cosmococas foram feitas em parceria, com quem as criou ou para quem foram dedicadas. Em seguida fala das regras de nomeação das obras em português e em inglês para, só então, discorrer a respeito da proposta.

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: se citado em inglês: program: no lugar respectivo: a insistência em making a point quanto ao fato de ser um programa in progress – programa aberto - vem de q como vimos EU e NEVILLE de concretizar essa primeira série de BLOCO-EXPERIÊNCIAS e q tomam a abreviação CC seguida do número correspondente para a identificação q não se fosse ligar COSMOCOCA exclusivamente a essa experiência mas dar logo de saída o caráter maior e a explorar q o nome veio revelar (-se)<sup>134</sup>

Tendo tecido suas considerações a respeito da proposta, Hélio passa a dividir o texto em oito tópicos nos quais discute a natureza do trabalho que

---

<sup>133</sup>Português e inglês.



realizou, suas premissas teóricas e a intenção de criar um espaço no qual as imagens, que são expostas, sejam alçadas a uma condição que extrapola o que chama de “glorificação do visual”<sup>135</sup> rompendo com a unilateralidade do cinema ao incluir proposições para performances particulares e coletivas aos expectadores.

No primeiro tópico, Oiticica explica como o conceito de Cosmococa surgiu ao mesmo tempo em que discorre a respeito de três conceitos fundamentais às obras: a apropriação de imagens, a presença da cocaína como uma forma de redesenhar as imagens apropriadas e a noção de sarcasmo.

A respeito da questão da apropriação está relacionada à discussão a respeito da autenticidade. Em sua forma de ver, é errônea a noção de que o tomar uma imagem previamente constituída possa ser compreendido como uma forma de plágio que desmerece o processo criativo. Para ele, não se trata de uma ação gratuita e sim de uma escolha ativa e criativa que se dá no espaço sutil entre ter como força motriz a competitividade e a liberdade de criar a partir do que já existe. Mais uma vez aqui se evidencia a proximidade do que o artista propõe com a noção de bricolagem proposta por Levi-Strauss.

Esta reflexão se remete também a uma espécie de sarcasmo que o autor chama de duchampiano. Tal afirmação se refere ao fato de que Duchamp tomou objetos do mundo cotidiano e num ato, que ele compreende como sarcástico, os transformou em objetos artísticos. Neste sentido, reconhece que existe ironia em se tomar um mictório ou uma roda de bicicleta e um banco e declará-los arte da mesma forma como há um certo deboche em tomar um livro de Heidegger e um livro de Yoko Ono para compor seu trabalho. Assim, a noção de sarcasmo que permeia as cosmococas se refere á entrada de objetos que pertencem ao mundo do consumo em massa no universo das artes.

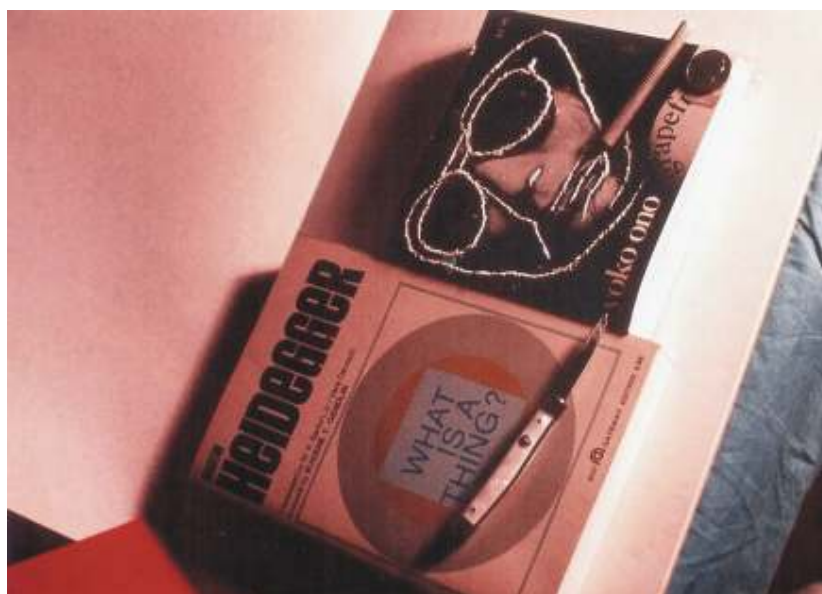
No que cerne á questão da cocaína, como afirmei anteriormente, trata-se de um material que redesenha a imagem. Entretanto, a presença da

---

<sup>134</sup>OITICICA, Hélio. **Bloco-Experiências in cosmococa – programa in progress**. Catalogue Raisonné. Rio de Janeiro: Projeto HO.

droga também é uma forma de ironia que o artista imprime a suas apropriações, como ele mesmo afirma, trata-se de um *demi sourire* que se dá àqueles que tomam a autenticidade da obra como base fundamental do ato criativo. Todavia, voltarei a discutir a questão da presença da cocaína mais adiante.

O segundo tópico se refere à forma como as cosmococas devem ser montadas. Neste momento, Hélio explica as regras do jogo que regem a exposição das séries. Discorre, também, a respeito de mais um conceito importante para o desenvolvimento do trabalho, explica que os momentos-frame são a fragmentação das seqüências cinematográficas em posições estáticas sucessivas.



“Por que para conversar/ler/ver certas coisas é necessário tempo; além disso penso em propor coisas; não se trata mais dessa merda de artista trabalhando conjuntamente; mas um novo play INCORPORAR...” (Carta de Hélio Oiticica de 10/10/1974, Lygia Clark e Hélio Oiticica. Cartas 1964-74, p.241)<sup>136</sup>

No terceiro tópico, o criador discorre a respeito dos três elementos que compõem as séries: os slides; as trilhas sonoras e os jogos-performance.

Aos slides, Oiticica confere o poder de apresentar imagens de forma não-narrativas. Pois, para ele, são momentos-frame não naturalistas nem

<sup>135</sup> OITICICA, Hélio. **Bloco-Experiências in cosmococa – programa in progress.** Catalogue Raisonné. Rio de Janeiro: Projeto HO.

miméticos que se delineiam no teto ou nas paredes fazendo com que não se trate de uma projeção, propriamente dita, mas de um ambiente no qual os espectadores submergem nas imagens apresentadas.

A trilha sonora funciona como uma espécie de estímulo ao movimento, a ação. Como comentei anteriormente a ligação de Hélio com a música é de fundamental importância para a compreensão do trabalho deste artista. Foi ao se iniciar no samba que Oiticica tomou consciência de uma forma de arte não contemplativa. Tendo em vista que a preocupação dele era criar formas de fruição ativas, a presença da trilha sonora pode ser compreendida como uma espécie de estímulo suprasensorial, em suas palavras: “uma sugestão ambiental para a dança.”<sup>137</sup>

Os jogos-performance, por sua vez, são as formas por meio das quais os participantes são convidados a interagir e a reagir às obras. Tratam-se de proposições dirigidas por regras que visam possibilitar experiências participacionistas. Segundo Oiticica, estes jogos podem ser voltados a pequenos ou a grandes grupos e negar-se a cumprir as regras seria fechar-se a possibilidade da vivência que, no limite, é a razão da existência das cosmococas.

A ele o que interessava era a possibilidade libertária que tais obras poderiam proporcionar e se negar ao jogo, seja ele qual for, se constitui no negar a própria existência desses espaços libertários, é portanto compreendida como uma atitude não desportiva.

O quarto segmento retoma a questão da cocaína explicando sua função dentro da obra<sup>138</sup> e afirma que sua presença não é obrigatória, mesmo porque ela se apresenta como um material, uma “tinta” que redesenha as imagens e não como uma substância ilegal. Tal consideração é de suma importância, porque afasta a noção de que a presença da cocaína nos trabalhos implica uma crítica, ou uma apologia, ao consumo da substância ao mesmo tempo em que reafirma que o trabalho artístico para ele deve implicar um prazer em criar.

---

<sup>136</sup> Quasi cinema, Bloco-Experiência in Cosmococa programa in progress, CC2 Onobject.

<sup>137</sup> OITICICA, Hélio. **Bloco-Experiências in cosmococa – programa in progress**. Catalogue Raisonné. Rio de Janeiro: Projeto HO.



“ ... a COCA q se dispõe em trilhas acompanha o pattern desing q lhe serve de base: uma espécie de demi sourire para o que se conhecia por plágio: a MAQUILLAGEM se esconde na própria disposição que assume como se fora parte do desenho...” (OITICICA, Hélio. **Bloco-experiências in cosmococa – programa in progress**. Catalogue Raisonné. Rio de Janeiro: Projeto HO.)<sup>139</sup>

Em Bloco-Experiência in Cosmococa programa in progress, CC3 Maileryn encontramos fotos da atriz norte americana Marilyn Monroe redesenhadas pela cocaína. Segundo as instruções, em CC3, os fotogramas deveriam conter não apenas a substância química mas também objetos relacionados a ela. Entretanto não há, necessariamente, nenhuma alusão ao uso do tóxico pela atriz. Em uma das imagens, a cocaína aparece recobrendo a boca, as pálpebras e sobrancelhas da atriz. Em outras palavras, à exceção dos cabelos, a cocaína redesenha as formas femininas de Marilyn escondendo alguns dos símbolos de feminilidade, tais como, o batom vermelho e as sobrancelhas arqueadas e longas, além disso, uma faca recobre o olhar insinuante da atriz. Não obstante, esse redesenhar não masculiniza mas ilumina. Ademais não camufla a atriz a ponto de torná-la irreconhecível, apenas re-colore os elementos de feminilidade da fotografia utilizada como base.

Não obstante, retornando a análise da estrutura do texto de Oiticica, percebo que assim como no momento anterior, no quinto tópico, Hélio retoma

<sup>138</sup> Discorrerei sobre isso, com mais calma, adiante.

<sup>139</sup> Quasi cinema, Bloco-Experiência in Cosmococa programa in progress, CC3 Maileryn.

a questão da nomenclatura das obras como forma de reafirmar o caráter aberto da proposição.

Importante notar que, para além das normas de nomenclatura, os títulos das obras revelam sempre algo importante a respeito do que será apresentado. CC3 Maileryn, por exemplo, é a junção entre o nome do famoso jornalista e crítico da sociedade americana Norman Maier com a da atriz Marilyn Monroe. Em CC5 Hendrix-War, ao contrário do que possa parecer em um primeiro momento, a alusão não se refere a uma guerra pessoal que o cantor poderia ter travado contra as drogas que acabaram por vitimá-lo. Não há uma crítica à cocaína, e sim um referência ao disco War Heros de Hendrix que reafirma a importância que a música possui na construção dos trabalhos de Hélio, afinal como ele mesmo havia afirmado tudo o que ele fazia se aproximava muito da música porque visava à participação criativa e inventiva do espectador tal como acontece na dança.

A sexta e a sétima proposições tratam de discussões que Oiticica travou com Décio Pignatari e Augusto de Campos à cerca das relações e problemáticas de que as séries se ocupam.

No oitavo e último tópico, Oiticica apresenta uma espécie de projeto que deve ser desenvolvido para cada bloco-experiência. Nele devem constar: o título da cosmococa seguido pela nomenclatura já descrita, a provável data e situação em que deve ser apresentada; a pessoa a quem é dedicada, se houver; o número estimado de slides; por quem devem ser feitos, onde e como; apontamentos à cerca da trilha sonora e planos para as performances particulares e coletivas a serem desenvolvidas assim como observações das pessoas envolvidas na produção e montagem da obra.

A assertiva que pode ser tecida a partir da análise da estrutura do texto revela o ímpeto organizador e sistemático do artista que se preocupa em ordenar e refletir, mesmo que de forma babélica, a respeito das proposições que pretende fazer. Neste sentido, reafirma a importância do conhecimento e do pensar sistemático que ele teria incorporado em sua vivência familiar, até porque como afirma César Oiticica:

“Então essa coisa da pesquisa, de valorizar o conhecimento...  
Nunca nos detivemos diante de um problema, sempre nos

debruçávamos em cima dele, estudávamos e entendíamos mais daquilo e esse comportamento aprendemos diretamente de papai.”<sup>140</sup>

Segundo Hélio, as cosmococas são, em primeiro lugar, uma espécie de Quasi cinema que pretende questionar a linguagem cinematográfica evidenciando como, neste contexto, a relação espectador-espetáculo implica uma posição de passividade e desatenção. Hélio vai mais além ao afirmar que, frente à tela de alta resolução, os indivíduos se encontram em uma espécie de hipnose que os submete ao que estão assistindo. Tal afirmação está de acordo com pensadores contemporâneos do cinema. Hoje tal questão tem sido debatida e analisada, porém, naquele momento parecia, segundo o artista, haver um silêncio em torno do tema.

Neville e Hélio aperceberam-se de que, como afirma Raymond Bellour<sup>141</sup>, de um lado existe o movimento, a presença; enquanto do outro, a imobilidade e uma certa forma de ausência que presumem o consentimento a ilusão, uma espécie de pacto de suspensão da descrença que anula a possibilidade de participação. Neste sentido, o espectador é um ser alienado de sua própria existência ao mesmo tempo em que aprisionado nas vivências de outrem. Portanto, o cinema, ao duplicar a vida na tela, mata aquela que pertence ao espectador e a foice, que a ceifa, é a montagem seqüencial porque ela fecha as brechas por meio das quais a participação poderia se desenvolver.

Bellour afirma que as imagens seqüenciais do cinema possuem uma velocidade que se imprime na percepção. Para o autor, o espectador de cinema pode pensar que um determinado filme é lento sem se aperceber o quanto seu olhar é apressado pela seqüência de imagens que lhes são apresentadas, caso contrário não seria possível contar a história de uma vida em pouco mais ou pouco menos que duas horas. A ilusão temporal que ali se estabelece esconde o fato de que não há tempo para se deter em uma situação ou outra, como o autor afirma, “diante da tela não sou livre para fechar os olhos, se não abri-los não encontrarei mais a mesma imagem.”<sup>142</sup>

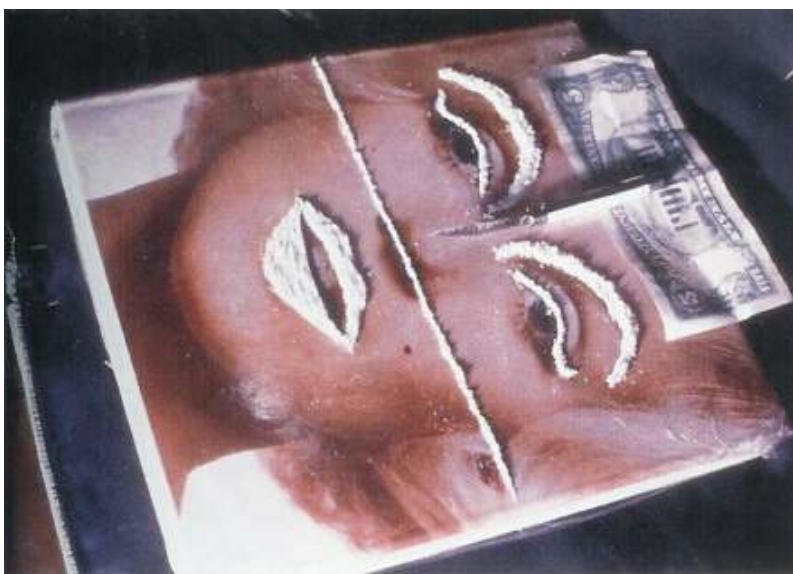
---

<sup>140</sup> Depoimento verbal de César Oiticica, Rio de Janeiro, janeiro de 2005.

<sup>141</sup> BELLOUR, Raymond. O espectador pensativo. In: **Entre imagens**. Campinas. São Paulo: Papirus. 1997. p.84.

<sup>142</sup> BELLOUR, Raymond. **Entre imagens**. Campinas. São Paulo: Papirus. 1997. p.84.

Por outro lado, diante da fotografia há tempo para se fechar os olhos e, portanto para ver e rever, para estabelecer relações, para refletir. Flusser afirma que o tempo da imagem técnica é cíclico o que implica aceitar que nele há sempre a possibilidade do eterno retorno e que, por meio de tal procedimento, é possível que o sujeito se situe em relação ao que observa.



“...a COCA q se camufla plagiando o desenho base não faz crítica do conceito mas brinca com o fato de q essa oportunidade de brincar haja surgido — as considerações características e submissão a valores de pequena burguesia e, petty discussions de quem fez isso ou aquilo primeiro e pessoas (q se dizem artistas?) q submetem sua obra, seu dia-a-dia seu julgamento a valores e criaram q (ótimo termo em inglês →) são provenientes de hang-ups de classe sexo resíduos infantis etc.: se o que deve ser superior — nesse caso a suposta obra — submete-se a tanto então não pode ser obra: shit: aliás é obra mas não COISA NOVA.” (OITICICA, Hélio. **Bloco-experiências in cosmococa – programa in progress**. Catalogue Raisonné. Rio de Janeiro: Projeto HO.)<sup>143</sup>

Não obstante, é preciso atentar ao fato de que as seqüências cinematográficas são uma série de fotografias postas em movimento. Cinema e fotografia compartilham, portanto, o mesmo princípio: a incidência da luz sobre uma película fotossensível. O que as diferencia, entretanto, é a forma como as imagens se mostram aos espectadores. É, portanto, a percepção visual o estabelecimento de uma primeira e fundamental diferenciação entre essas duas técnicas.

<sup>143</sup> Quasi Cinema, Bloco-experiência in Cosmococa programa in progress, CC3 Mailern.

O cinema se pauta na reprodução do movimento e, para tanto, projeta 24 fotografias seqüenciais em um segundo, reconstituindo o movimento que lhe tinha sido expropriado. A fotografia, por sua vez, encerra um tempo virtualmente infinito em cada imagem e em sua semelhança com o cinema aproxima-se de um único fotograma congelado. Neste sentido, reconheço que o cinema é imagem em movimento e a fotografia a fixidez momentânea do instante.

Hélio, em suas cosmococas, acrescenta o movimento à fotografia e imobilidade ao cinema. Tal como um *moto continuum* as imagens se sucedem umas às outras sem uma ordem específica, num quasi cinema que engloba movimento e fixidez espaço-temporal.

Em um dos slides, poderia mesmo dizer em um dos fotogramas que compõe Cosmococa programa in progress, CC1 Trashiscapes, Neville D'Almeida aponta para a própria cabeça a filmadora enquanto fala ao telefone e fuma um cigarro. Esta imagem remete à idéia de uma espécie de tentativa de suicídio em que a arma é uma máquina que captura as imagens que serão apresentadas no futuro. A meu ver, essa imagem pode ser relacionada à noção de que a vida do espectador é tomada pela experiência apresentada na tela. Destarte, a câmera se torna a arma e os fotogramas as balas. É possível, portanto, reconhecer nesta imagem a crítica que os artistas teceram à cerca da impossibilidade de ação do espectador frente à imagem em movimento que o arrebatava e o alienava.

De mais a mais, há uma possível analogia entre a imagem apresentada e uma forma de morte simbólica. Em inglês, o termo utilizado para se referir à captura de uma imagem é shooting, ou seja atirar, na imagem em questão Neville parece estar na eminência de atirar em sua própria cabeça com a filmadora.





“Eu q não sentia o menor tesão em “montar” os takes q fizera para diversos projetos: me jubilava em não ser cineasta e ter-me q preocupar com problemas “gravíssimos” etc.!: EU e NEVILLE quase q mão a mão desviamos do projeto de mais um filme para o primeiro CC1: em BABYLOESTS nos confins do LOFT4: quanta leveza e força emanam desse simples shift: não ater-se ao q se acha q deve ser e q não se quer fazer: Nem quere áudio visual de ranço professoral: há vias diversas e uma porção de circunstâncias q vieram ocasionar q CC1 se fizesse em 13 de março de 73 e que digo ser Quasi cinema pondo de lado a unilateralidade de cinema-espetáculo” (OITICICA, Hélio. **Bloco-Experiência in cosmococa – programa in progress**. Catalogue Raisonné. Rio de Janeiro: Projeto HO.)<sup>144</sup>

Como afirmei anteriormente cada cosmococa é composta por uma série de fotogramas. Cada uma das séries contém, mais ou menos, trinta e seis slides que são projetados em uma ou diversas paredes, conforme forem as particularidades de cada cosmococa. A seqüência das imagens é aleatória, mas deve seguir a regra segundo a qual devem ser apresentadas, obedecendo à ordem em que se encontram na caixa, ou seja, em que foram guardadas na última apresentação. O tempo de exposição de cada slide também é imprevisível, posto que varia segundo o desejo de quem as projeta. Além do mais, devem ser projetadas em ambientes construídos pelo artista nos quais as pessoas possam interagir com os elementos dispostos, tais como colchonetes, redes e lixas de unha, ao mesmo tempo em que assistem às projeções e acompanham a trilha sonora desenvolvida para a situação.

<sup>144</sup> Quasi Cinema, Bloco-Experiência in Cosmococa programa in progress, CC1 Trashiscapes.

Todavia, o que permite que cada imagem possa ser pensada separadamente é o fato de que o projeto incluía a possibilidade de que as imagens fossem ampliadas em grande formato, constituindo pôsteres que também deveriam ser expostos.

Hélio afirma que a imagem não é o que unifica estes trabalhos, mas o deslocamento destas para uma posição próxima aos questionamentos que havia desenvolvido ao longo de sua carreira com os Penetráveis ou com seus Ambientes. Em *Tropicália*, por exemplo, o inventor buscava os limites visuais e sensoriais brincando com elementos considerados como pertencentes à cultura brasileira, somando o “popular” ao “erudito” em uma espécie de labirinto.



“... São exibições do Jimi Hendrix todo contornado de pó, pó como elemento pictórico, construção de trilhas, elemento desenhado, contornado, acentuado, distorcendo e mudando as linhas de uma foto, aplicadas sobre uma foto, como superposição de outra camada, elemento plástico, não é uma incitação, cheire, não é isso” (SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica: qual é o parangolé? e outros escritos**. Rio de Janeiro: Rocco. 2003.p.104.)<sup>145</sup>

Em suas cosmococas, o artista parece realizar um movimento muito semelhante ao se apropriar de ícones da cultura jovem e popular da época, de autores, livros e jornais amplamente reconhecidos como importantes e influentes para então, como em um quebra cabeça, montar as imagens que podem ser vistas nas séries .

<sup>145</sup> Quasi Cinema, Bloco-experiência in Cosmococa programa in progress, CC5 Hendrix-War.

Em CC2 Onobjetc, Hélio coloca lado a lado os livros Grapefruit de Yoko Ono e What is a Thing? de Heiddger; CC1 Trashiscapes e se utiliza tanto de uma edição do prestigioso jornal New York Times com a foto de Luis Buñuel estampada, quanto de capas de discos de Frank Zappa, já em CC5 Hendrix-War, Hélio toma a capa do disco de Hendrix como ponto de partida e a ela acrescenta fósforos, cocaína e um canivete.

Em um dos frames que compõe a série CC5, o artista deixa evidente a referência ao rock ao não encobrir o nome do disco. Mais do que isso, a posição em que a capa do disco aparece no slide acentua a importância do disco em detrimento da própria imagem de Hendrix que aparece em um plano mais afastado e cortado por uma linha de cocaína. Há ainda um canivete aberto, posicionado logo abaixo do nariz do músico que lembra os ponteiros de um relógio. Entretanto, os ponteiros não têm a finalidade de marcar uma hora, propriamente. Não há outros elementos que apontem para uma possível marcação de tempo, o que existe são duas linhas paralelas, uma representada pela cocaína e outra por uma espécie de canudo metálico, ou de uma nota de dinheiro enrolada, que demarcam um espaço no interior da capa do disco.

Wally Salomão afirma que enquanto vivo, Hélio exibiu as coscomococas apenas para algumas pessoas, em geral amigos, que o visitavam em Nova York, pressentia que estava a ponto de criar algo realmente novo e bombástico, não apenas pelo uso da cocaína mas pela proposição aberta que se anunciava. Afirmava sentir-se sentado sobre um barril da pólvora.

Interessante notar que, ao mesmo tempo em que os blocos-experiência estão em consonância com o restante da obra de Hélio, posto que continua no afã de inventar formas nas quais o público pudesse participar efetivamente da construção do trabalho, também há elementos que apontam uma reflexão a respeito do momento em que o artista vivia, ou seja a contracultura americana, com seus símbolos *pops* e sua sociedade de consumo. O que intento dizer é que em Cosmococa - programa in progress, Oiticica conjuga questionamentos estéticos a reflexões sociológicas<sup>146</sup> que,

---

<sup>146</sup> Reflexões estas que, certamente, surgiram a partir de uma espécie de sociologia espontânea mas que reafirmam o espírito crítico e observador do artista.

como nos fala Wally Salomão, reiteram a noção de que o tempo deve ser prazer e não apenas produção.

Tal como afirma César Oiticica Filho<sup>147</sup>:

“Acho que em Cosmococa tem isso. Porque tem sempre um tema e alguma coisa que se contrapõe a esses ícones. Acho que isso é bem interessante nesse trabalho: Como ele trabalhou a coisa pop de uma outra forma, numa tentativa, talvez, de subverter o tratamento que estava sendo dado até então, à própria reprodução. Na Cosmococa a coisa do pó, da luz, funciona como uma navalha. O processo de fotografia era justamente aquele do cinema...”<sup>148</sup>

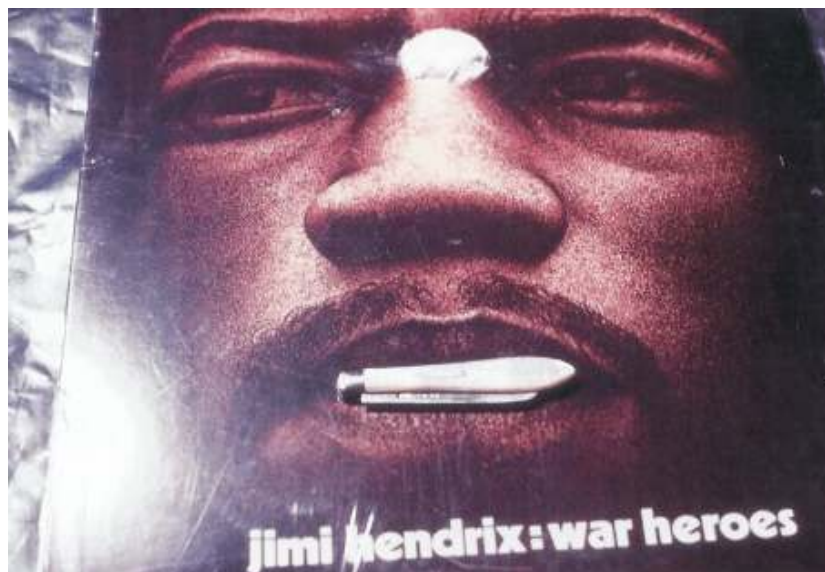
Não obstante, existe ainda uma outra assertiva que pode ser construída a partir da análise dos blocos-experiência. Ao construir espaços que privilegiam o princípio do prazer em detrimento da suspensão da realidade<sup>149</sup>, ou seja, que exploravam o poder da experiência, Hélio concretiza um ambiente muito próximo daquele teatro com que seu avô sonhava. Um lugar onde vida e expressão poderiam confluir em uma ação reflexiva e libertadora. Neste sentido, compreendo os Blocos-experiência, Cosmococa *programa in progress* como um espaço libertário, uma espécie de zona livre na qual tudo é possível.

Entretanto, tratam-se de ambientes libertários porque se enquadram no espaço do indefinido, daquilo que as categorias formuladas dentro do pensamento racional moderno não conseguem explicar plenamente. Esse cosmo de cocaína, que Hélio cria, se engendra no espaço da indefinição: não é cinema, não é fotografia nem é performance, porém, ao mesmo tempo, não deixa de conter características inerentes a todas essas formas de expressão, é, portanto, um espaço mais que aberto que nasce sob a égide libertária de base anarquista enquanto prática de vida, mas que contém regras bastante específicas que foram forjadas pela capacidade reflexiva e sistemática do artista.

<sup>147</sup>César Oiticica Filho, sobrinho de Hélio, é um dos fotógrafos da contemporaneidade brasileira. Tem participado de diversas exposições, entre elas esteve presente na FotoRio 2005. César é, também, um dos coordenadores do Projeto Hélio Oiticica e tem realizado a curadoria de diversas exposições das obras do tio. Além de ser um estudioso da obra de Hélio e ter realizado palestras e debates em torno dos temas propostos por Hélio.

<sup>148</sup> Depoimento verbal de César Oiticica Filho, Rio de Janeiro, janeiro de 2005.

<sup>149</sup> SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica: qual é o parangolé? e outros escritos**. Rio de Janeiro: Rocco. 2003.p.105.



“ Há uma relação erótica light, gostosa, uma coisa preguiçosa, um esparecimento, um gozo do tempo sem imediatez, um tempo com vagar, um tempo eterno, um tempo sem objetivos, um tempo prazeroso, sem horário apressado, obrigações.” (SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica: qual é o parangolé? e outros escritos**. Rio de Janeiro: Rocco. 2003.p.105.)<sup>150</sup>

Neste sentido, é possível afirmar que tais experiências, ao deslocarem, as imagens trocam o fluir<sup>151</sup> temporal narrativo e seqüencial que engendram uma série de conceitos coesos e argumentativos por uma espécie de “joke” – jogo - no qual se joga com a simultaneidade e com a contigüidade da multidão infinita de possibilidades de experiência individual que germinam nas coletividades da aldeia global<sup>152</sup>, se constrói entre o pensamento racional, cientificista e uma outra forma de produção de conhecimento pautada pela sensibilidade e pela criatividade. Desta forma, Bloco-Experiência in Cosmococa – *programa in progress* é uma reflexão à cerca dos questionamentos presentes na contracultura dos anos 60 e 70 e aos conceitos artísticos que eram reconhecidos por Hélio como opressores, realizada a partir da tradição familiar crítica e libertária que forjou uma série de propensões no artista.

<sup>150</sup> Quasi Cinema, Bloco-Experiência in Cosmococa programa in progress, CC5 Hendrix-War.

<sup>151</sup> CARNEIRO, Beatriz. **Cosmococa: Hélio Oiticica e sua prima Coca**. Libertárias: Revista Bimestral de Cultura Libertária. n. 2. p.52-54. dezembro 1997/janeiro 1988.

<sup>152</sup> CARNEIRO, Beatriz. **Cosmococa: Hélio Oiticica e sua prima Coca**. Libertárias: Revista Bimestral de Cultura Libertária. n. 2. p.52-54. dezembro 1997/janeiro 1988.

## 7. CONSIDERAÇÕES FINAIS



“...a suposta unicidade da IMAGEM fragmentava-se ao resistir ao estereotipo q deveria defini-la e limitá-la: todas as formas de amarrá-la a uma unicidade constante precisam frustrar-se no final:havia algo que dissolvia essa unicidade: MAO-MARILYN: TV-ROCK: os BEATLES fragmentação q conduz a outro tipo de identificação q conduz ao comportamento e fragmenta o hábito unívoco do q é verbo-voco-visual: e hoje nos faz rir a complacência da platéia macartista dos anos 50: e nos faz pensar com q efeito e unicidade certos conceitos e “pontos de vista” se impunham: de como era “estrangeiro” a ousadia de experimentar” (OITICICA, Hélio. **Bloco-Experiência in cosmococa – programa in progress**. In: Catálogo Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica. 1996. p.179.)<sup>153</sup>

No percurso desta pesquisa, deparei-me com a forma como vida e obra podem se integrar, o que me leva à conclusão de que existem na vida de Hélio umas séries de “momentos-frame” que contribuíram para a construção de um projeto que englobasse a visão, a audição e o tato de forma liberta e participativa. Destarte, é possível afirmar que avô, pai, filho,

<sup>153</sup> Quasi Cinema, Bloco-Experiência in Cosmococa programa in progress, CC8 Mr. 8 ou D de Dado.

em suas vivências e apreensões são como os frames de cosmococa, que não são lineares e contínuos, mas contribuíram para a construção de um projeto coerente e coeso.

Contudo, não é meu desejo afirmar que exista uma predominância da tradição familiar sobre as estruturas sociais ou vice-versa, e sim, que estas duas dimensões sejam elementos importantes para a compreensão da biografia, do projeto artístico e da inserção deste artista no interior das artes plásticas.

Também, não sustento a noção de que o estudo das tensões internas e dos procedimentos técnicos utilizados nos processos criativos e artísticos é limitante. Acredito ser importante recordar que assim como um filme fala, afora a temática da narrativa, muito sobre o fazer cinematográfico e sobre a história do cinema e um romance sobre as formas narrativas; uma pintura ou uma fotografia possuem uma dimensão interna de leitura que permitem o estudo da obra dentro do conjunto das pinturas e das fotografias produzidas ao longo dos anos. Entretanto, defendo a idéia de que à leitura interna das obras deve ser somada uma leitura externa que a insere no interior de uma época, de uma forma de ser e pensar que constituem as condições materiais, históricas, sociais e subjetivas que permitiram, ou contribuíram para a construção do projeto.

Ademais, este esforço de síntese entre as várias possibilidades de análise dos produtos artísticos podem revelar problemáticas interessantes que, por vezes, são obscurecidas.

Na atualidade, muitos estudiosos têm se debruçado sobre a produção de Hélio Oiticica. Entretanto, poucos são os que perceberam a importância e as conseqüências que a confluência entre o prazer de experimentar e a necessidade de organizar representam na obra do artista.

Como num labirinto de bricolagens, a confluência entre o impulso dionisíaco, evidenciado pelo amor ao desajuste e pela valorização do experimento livre, e o impulso apolíneo, perceptível pela necessidade de organizar, esclarecer e documentar, possibilitaram a Hélio tornar-se um colecionador de experiências que organizou sua própria posteridade.

Tal como o pai que pinçava e colecionava insetos, Hélio pinçou experiências. Propôs situações nas quais era possível exercer sua fascinação

pelo poder de experimentar e a alçou às coletividades para, em seguida, organizá-las em seus arquivos pessoais. Gravou fitas<sup>154</sup> nas quais discutia com amigos, escreveu textos para jornais e revistas, manteve uma vasta correspondência com outros artistas plásticos, críticos e jornalistas de sua época, arquivou tudo o que era escrito a seu respeito, refletiu sobre sua obra e deixou instruções para as futuras montagens de suas obras.

Desta forma, compreendo que em Oiticica há um paradoxo formulado a partir de um ímpeto organizador e outro caótico e libertário. Porém, em vez deste paradoxo representar um questionamento insolúvel que pode se tornar uma forma de estagnação, funcionou como uma espécie de mola propulsora regida por uma lógica do *faça!*. Portanto, Hélio se tornou uma espécie de flâneur que, ao refletir a respeito do que vê, formulou um pensamento direcionado para o futuro, para além dele próprio e neste sentido organiza sua posteridade.

Não obstante, se minha intenção fora explorar as relações que se estabelecem entre a vida, a trajetória e a produção de Hélio Oiticica, ao realizar este estudo me deparei com toda uma gama de problemáticas que, embora me instiguem, não puderam fazer parte deste trabalho. Restam, portanto, questões a serem pensadas no futuro e é justamente refletindo sobre elas que gostaria de concluir minha argumentação.

A meu ver, tratam-se de questões importantes que podem me levar a uma compreensão ainda maior das interações entre indivíduo e produção artística e entre o espectador e as formas de fruição que estes podem assumir a partir de objetos artísticos, assim como a amplitude que a Sociologia da Cultura e da Arte possuem para o estudo sistemático da arte como uma alternativa às reflexões, muitas vezes, reducionistas de outras disciplinas que limitam-se a uma busca por explicações internas das obras sem levar em consideração os fatores históricos, sociais e subjetivos que ela contém.

Em primeiro lugar, acredito ser possível a leitura dos subtextos presentes em Quasi cinema. Como César Oiticica Filho afirmou, essas reflexões existem embora o grande questionamento do artista tenha sido a

---

<sup>154</sup> Estas fitas fazem parte das proposições que desenvolveu em Nova York e são intituladas Hélio Tapes.



primazia da imagem seqüencial, não se pode deixar de notar que ao intitular uma obra - que inclui a apropriação de imagens midiáticas redesenhadas pela cocaína - de CC1 Trashiscape ou de CC5 Hendrix-War; assim como ao apresentar uma série de fotografias nas quais homens aparecem travestidos e extremamente sexuais como em Neyrótica, não aja um texto crítico a ser lido. É possível que as cosmococas falem de prazer e de joy como também da sociedade de consumo exigente e efêmera do mundo contemporâneo. Em Neyrótica há um subtexto de gênero a ser explorado.

Uma segunda temática que diagnostiquei se refere aos espaços, que chamei de libertários por engendram novos conceitos a partir da justaposição de elementos diferentes sem, entretanto, perder completamente as características que os definem, permitem que se pense à cerca de novas formas de subjetividade e compreensão de mundo que não aquelas pautadas pela ciência moderna e européia.

Uma última, porém não menos interessante questão, refere-se às diversas possibilidades de uso da imagem no interior das Ciências Sociais. Interessa-me o fato de que elas não precisem representar um instrumento de pesquisa, mas que possam se constituir em objetos de investigação.

Durante todo o tempo em que me debrucei sobre este estudo, na maioria das disciplinas que cursei e nos livros que consultei, a questão da imagem enquanto objeto de análise representava um problema quase que insolúvel, principalmente quando estas imagens são artísticas e não registros de uma situação que possui como referencial imediato o real.

A dificuldade em pensar a fotografia, em particular a artística, como um documento etnográfico que tem tanto a acrescentar as nossas pesquisas quanto as fotografias em geral, pode advir do fato de que nossa formação acadêmica é, na maior parte do tempo, reconhecidamente verbal, e conseqüentemente de nossa inexperiência em lê-las, em estabelecer relações possíveis a partir destes textos polissêmicos.

A Antropologia vem discutindo as possibilidade do uso da imagem em suas pesquisas há algumas décadas e, por isso, conseguiu estabelecer uma discussão à cerca de uma metodologia com a qual quase todos os antropólogos concordam. Concordam, por exemplo, que o discurso antropológico visual não é, necessariamente, o discurso fotográfico-artístico-

estético<sup>155</sup> e que, portanto, há uma especificidade no fazer fotográfico para fins de pesquisa no interior da Antropologia. Estão de acordo, também, em admitir que a fotografia se presta a desvelar as coisas do mundo assim como a contar a respeito delas. Entretanto, mesmo entre os antropólogos visuais existem discordâncias e debates sobre as possibilidades e as metodologias que o uso da fotografia pode significar para as Ciências Sociais.

Não obstante, na maior parte do tempo, admitem apenas um tipo de fotografia como sendo passível de análises antropológicas: aquelas feitas por antropólogos fotógrafos em campo. No limite, admitem ainda ser possível uma leitura antropológica feita a partir do trabalho de fotógrafos documentaristas. Portanto, também aqui, as fotografias ditas artísticas são relegadas a um plano periférico.

Na Sociologia Visual, o problema se agrava porque não conseguimos ainda formular e refletir a respeito das questões metodológicas que imbricam sociologia e fotografia. Muitos pesquisadores têm se dedicado a estas questões, entretanto, me parece que ainda dependemos em demasia de outras disciplinas, tais como, a análise iconográfica e a semiótica para a construção de análises dentro de uma perspectiva social e visual.

Porém, no decorrer desta jornada percebi que, ao recuperar a trajetória de Hélio procurando evidenciar como uma série de possibilidades subjetivas que se forjaram no interior de uma tradição familiar e se desenvolveram a partir da relação que ele desenvolveu com a sociedade em que vivia, podem oferecer pistas para uma leitura das imagens. Obviamente, será preciso refletir sistematicamente e mais a respeito desta questão para compreender por que conseguimos construir conhecimentos a partir de romances e novelas mas, muito raramente, a partir de objetos artísticos.

---

<sup>155</sup> SAMAIN, Etienne. Antropologia Visual e Fotografia no Brasil: vinte anos e muito mais. Cadernos de Antropologia e Imagem. Rio de Janeiro: n. 20. UERJ: dezembro de 2005.

## 8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### 8.1 Livros, artigos e teses:

\_\_\_\_\_. **Questão de ordem: vanguarda e política brasileira.** Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil. 1998.

ADELMAN, Mirian. **A voz e a escuta: encontros e desencontros entre a teoria feminista e a sociologia contemporânea.** Santa Catarina: 2004. Tese de doutorado. Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas. Universidade Federal de Santa Catarina.

AMARAL, Aracy. **Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e x-burguer.** São Paulo: Nobel. 1983.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso.** Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S. A. 2000.

\_\_\_\_\_. **Roland Barthes por Roland Barthes.** Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade. 2003.

\_\_\_\_\_. **A câmera clara.** Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1984.

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

BONNEWITZ, Patrice. **Primeiras lições sobre a sociologia de Pierre Bourdieu.** Petrópolis. Rio de Janeiro: Editora Vozes. 2003.

BOURDIEU, Pierre. Sobre o Poder Simbólico. In: \_\_\_\_\_. **O poder simbólico.** 5 ed. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 2002.

CARNEIRO, Beatriz Scigliano. **Relâmpagos com claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, a vida como arte.** São Paulo: Editora Imaginário. FAPES. 2004.

\_\_\_\_\_. **Cosmococa: Hélio Oiticica e sua prima Coca.** Libertárias: Revista Bimestral de Cultura Libertária. n. 2. p.52-54. dezembro 1997/janeiro 1988.

COSTA, Cacilda Teixeira da. **Arte no Brasil 1950 – 2000: movimentos e meios.** São Paulo: Alameda. 2004.

- COSTA, Helouise. SILVA, Renato Rodrigues da. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify. 2004.
- DIAS, Lucy. **Anos 70: enquanto corria a barca**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo. 2003.
- DUVE, Thierry De. **Kant depois de Duchamp**. In: Revista do Mestrado em História da Arte. EBA. UFRJ. Rio de Janeiro. 2º semestre de 1998. P.125-152.
- DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico e outros ensaios**. Tradução Marina Appenzeller. Papirus. Campinas, SP. 1993
- FABRIS, Annateresa. **A fotografia além da fotografia: José Oiticica Filho (1947 – 1995)**. Imagens. Campinas. São Paulo: n. 8. p.75-77 Editora da UNICAMP: maio/agosto. 1998.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará. 2002.
- GULLAR, Ferreira. **Cor, tempo e estrutura**. In: In: Catálogo Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica. 1996. p.34-37.
- \_\_\_\_\_. **Etapas da arte contemporânea. Do cubismo a arte neoconcreta**. 3 ed. Rio de Janeiro: Revan. 1999.
- \_\_\_\_\_. **Argumentação contra a morte da arte**. 5 ed. Rio de Janeiro: Revan. 1997.
- HOBBSBAM, Eric. **Era dos Extremos: o Breve Século XX 1914–1991**. São Paulo: Companhia das Letras. 1995.
- JACQUES, Paula Berenstein. **Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. 2 ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra. 2003.
- KRAUSS, Rosalind E. Formas de Ready-made: Duchamp e Brancusi. In: \_\_\_\_\_. **Caminhos da Escultura Moderna**. Tradução de Julio Flicher. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p.85-126.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. 2. ed. Campinas, SP: Papirus. 1997.
- LIMA, Marisa Alvarez. **Marginália: arte e cultural “na idade da pedrada”**. Rio de Janeiro: Editora Salamandra. 1996.
- MORAES, Maria Cândida. **O paradigma educacional emergente**. 6 ed. Campinas. São Paulo: 1997.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950 – 1980)**. São Paulo: Contexto. 2001.

OSÓRIO, Luis Camilo. **Entrevista com Thierry De Duve**. s/r.

PICCININI, Daysi. **Novas Figurações, novo realismo e nova objetividade: Brasil anos 60**. São Paulo: 1987. 249p. Tese de doutorado. Departamento de Arte Plásticas da Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo.

RODRIGUES, Edgar. **Os Libertários**. Rio de Janeiro: VJR Editores Associados. s/a.

SAMAIN, Etienne. **Antropologia Visual e Fotografia no Brasil: vinte anos e muito mais**. Cadernos de Antropologia e Imagem. Rio de Janeiro: n. 20. UERJ: dezembro de 2005.

SIMMEL, Georg. A aventura. In: SOUZA, Jessé; ÖELZE, Berthold; SIMMEL, Georg (org.). **Simmel e a modernidade**. Tradução Jessé Souza. Brasília: Editora da Universidade de Brasília. 1998.

SMITH, Roberta. Arte Conceitual. In: **Conceitos da artes moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Azahar Editor. 1997.

SONTAG, Susan. **Sobre a fotografia**. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras. 2004.

SPRICIGO, Vinicius Pontes. **Arte e tecnologia: a poética participacionista de Hélio Oiticica e a arte tecnológica contemporânea**. Curitiba: 2004. Dissertação de mestrado. Curso de Pós-graduação em Tecnologia.

WAIZBORT, Leopoldo. **As aventuras de Georg Simmel**. São Paulo: USP. Ed. 34. 2000.

SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica: qual é o parangolé? e outros escritos**. Rio de Janeiro: Rocco. 2003.

## 8.2 Fontes:

### 8.2.1 Escritos de Hélio Oiticica:

OITICICA, Hélio. **A Transição do quadro para o espaço de construtividade**. Habitat. n. 70, 1962.

\_\_\_\_\_. **Bases fundamentais para uma definição do “Parangolé”**.

\_\_\_\_\_. **Nyk 72 Homage to my father**. Nova York. fev. de 1972. Banco de dados: Catalogue Raisonné. Rio de Janeiro: Projeto HO. 2005.

- \_\_\_\_\_. **O aparecimento do suprasensorial.** Nova York. fev. de 1972. Banco de dados: Catalogue Raisonné. Rio de Janeiro: Projeto HO. 2005.
- \_\_\_\_\_. **Tropicalia: the image problem surpassed by that of a SYNTHESIS.** Paris. Maio de 1969. Banco de dados: Catalogue Raisonné. Rio de Janeiro: Projeto HO. 2005.
- \_\_\_\_\_. **Situação da vanguarda no Brasil.** s/r.
- \_\_\_\_\_. **Barracão.** Londres. Agosto de 1969. Banco de dados: Catalogue Raisonné. Rio de Janeiro: Projeto HO. 2005.
- \_\_\_\_\_. **Testemunho.** Banco de dados: Catalogue Raisonné. Rio de Janeiro: Projeto HO. 2005.
- \_\_\_\_\_. **Imprescindível para Newyorkaises.** – 1974 - Programa Hélio Oiticica. Itaú Cultural.
- \_\_\_\_\_. **Filmografia** – 1980 - Programa Hélio Oiticica. Itaú Cultural.
- \_\_\_\_\_. **Entrevista Hélio Oiticica – Folhetim (atribuído).** – 1978 – Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: Programa Hélio Oiticica. Itaú Cultural.
- \_\_\_\_\_. **Neyrótica** – 1973 - Programa Hélio Oiticica. Itaú Cultural.
- \_\_\_\_\_. **A Obra, seu caráter objetual, o comportamento** – 1968 - Programa Hélio Oiticica. Itaú Cultural.
- \_\_\_\_\_. **Sem título. Carta** – 1974 - Programa Hélio Oiticica. Itaú Cultural.
- \_\_\_\_\_. **Interrelação das Artes.** Banco de dados: Catalogue Raisonné. Rio de Janeiro: Projeto HO.
- \_\_\_\_\_. **Bloco-experiências in cosmococa – programa in progress.** Catalogue Raisonné. Rio de Janeiro: Projeto HO.
- \_\_\_\_\_. **Entrevista com Hélio Oiticica** – 1980 - Programa Hélio Oiticica. Itaú Cultural.
- \_\_\_\_\_. **Bases Fundamentais para uma definição de Parangolé.** In: Catálogo Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica. 1996. p.93-96.
- \_\_\_\_\_. **Éden.** In: Catálogo Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica. 1996. p.12-13.
- \_\_\_\_\_. **Anotações sobre o Parangolé.** In: Catálogo Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica. 1996. p.85-88.

- \_\_\_\_\_. **Cara de cavalo**. In: Catálogo Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica. 1996. p.25.
- \_\_\_\_\_. **Aspiro ao grande labirinto**. Rocco. Rio de Janeiro. 1986.
- \_\_\_\_\_. **Crelazer**. GAM, Galeria de Arte Moderna, Rio de Janeiro: n. 19:43.1969.
- \_\_\_\_\_. **Ciência das Imagens: José Oiticica Filho**. Paparazzi, São Paulo: 3(18), ago./set, p.12-15. 1998.
- \_\_\_\_\_. **O aparecimento do supra-real na arte brasileira**, Gam. Rio de Janeiro: n. 13, s/p. 1968.
- \_\_\_\_\_. **Esquema Geral da Nova Objetividade**, MAM-RJ. In: Catálogo Nova Objetividade Brasileira, Rio de Janeiro, 6 a 30 de abril, de 1997.
- \_\_\_\_\_. **Flomps. Hélio Oiticica Urgente de New York**. n. 2. 1972.
- \_\_\_\_\_. **Opinião e resposta da vanguarda brasileira**. Arte em Revista. São Paulo: 1(2). p.21. maio/agosto. 1979.
- \_\_\_\_\_. **O q faço é música**. Banco de dados: Catalogue Raisonné. Rio de Janeiro: Projeto HO.
- \_\_\_\_\_. **19 de setembro de 1963**. Banco de dados: Catalogue Raisonné. Rio de Janeiro: Projeto HO. 2005.
- \_\_\_\_\_. **15 de janeiro de 1964**. Banco de dados: Catalogue Raisonné. Rio de Janeiro: Projeto HO. 2005.
- \_\_\_\_\_. **02 de abril de 1967**. Banco de dados: Catalogue Raisonné. Rio de Janeiro: Projeto HO. 2005.

### 8.2.2 Escritos de José Oiticica:

OITICICA, José. **Ação direta**. s/r.

### 8.2.3 Escritos de outros autores:

AMARAL, Aracy. **Hélio Oiticica**. Colóquio das Artes. Lisboa: Fundação Calousta Gulbenkian. 15 (11). p.55-60. fev.1973.

CHAVES, Claudir. **Depoimento: Opinião 65**. Entrevista com Hélio Oiticica para o Diário Carioca. Banco de dados: Catalogue Raisonné. Rio de Janeiro: Projeto HO. 2005.

CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. **Cartas:1964 – 1974**. Organizado por Luciano Figueiredo. 2 ed. Rio de Janeiro: UFRJ. 1998.

BRETT, Guy. The spectadtor. London: Studio-vista. 1968.

FAVARETO, Celso. **Por que Oitica?**. In: Por que Marcel Duchamp? Leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros. São Paulo: Itaú Cultural. 1999.

TRINI, Tommaso. Otto domande a Hélio Oitica. In: **Quase cinema: vídeo tapes e film a'artisti in Brasile – 70/80**. Arti Visive. n. 3 . Centro Internazionale di Brera. Milano. s/d. p. 4-5.

#### 8.2.4 Jornais e revistas:

\_\_\_\_\_. **O marginal das artes**. Veja, São Paulo: 05/02/1986. p.92-95. 1986.

\_\_\_\_\_. **Parangolé Impedido no MAM**, Diário Carioca. Rio de Janeiro: RJ. 14/08/1965.

\_\_\_\_\_. **Um ninho à espera**. Domingo Ilustrado. 15/08/1971.

\_\_\_\_\_. **Babylon: “com açúcar ou adoçante**. Última Hora. Rio de Janeiro: 1972.

\_\_\_\_\_. **Babylon: “com açúcar ou adoçante (II)**. Última Hora. Rio de Janeiro: 1972.

\_\_\_\_\_. **Amém vanguarda, amém**. Correio da Manhã. Rio de Janeiro. 03/09/1970.

\_\_\_\_\_. **Quer mandar sua coruja tirar o olho do meu tucano?**. Correio da Manhã. Rio de Janeiro: 24/04/1970.

\_\_\_\_\_. **Samba inaugura mostra de Oitica**. Folha de São Paulo. São Paulo: 05/02/1986.

\_\_\_\_\_. **Hélio Oitica: from London with intelligence**. s/r. 1969.

ARAÚJO, Olívio Tavares. **Iconoclastia e paixão**. Isto é. 12/02/1986.

AYALA, Walmir. **Objeto e ambiente**. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 02/05/1969.

\_\_\_\_\_. **A quase arte de hoje**. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 29/11/1972.



- BITTENCOURT, Francisco. **A Geração tranca-ruas**. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 9/05/1970.
- CAMPOS, Haroldo. **Geléia Geral: um passeio pelo universo de Hélio Oiticica**. Revista do MASP. São Paulo: n. 2. Ano 2.
- CANONGIA, Lígia. **Quase Cinema**. Rio de Janeiro: 26/12/1986.
- CAETANO, Maria do Rosário. **O Olhar dos Oiticicas**. Jornal de Brasília. Brasília: 10/09/1998.
- CHAVES, Claudir. **Parangolé impedido no MAM**. Diário Carioca. Rio de Janeiro: 14/08/1965.
- COSTA, Maria Ignez da. **Hélio Oiticica em ambiente londrino**. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 21/04/1969.
- COUTINHO, Wilson. **A câmara clara de José Oiticica Filho**. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 1/1/1983.
- FRANCIS, Paulo; RANGEL, Flávio. **Capinam e Oiticica**. O Pasquim. Rio de Janeiro: 06/08/1970. p.9-12.
- FRANCIS, Paulo. **Foi tudo que ficou**. O Pasquim. Rio de Janeiro: 1972.
- GULLAR, Ferreira. **Fotografia se faz em laboratório**. s/r.
- \_\_\_\_\_. **“Recriação” ou a fotografia concreta**. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro. Junho de 1958. p.3.
- JORDÃO, Vera Pacheco. **Oiticica em Londres**. O Globo. Rio de Janeiro: 19/03/1969.
- MORAES, Frederico. **Bandeiras e contra-símbolos**. 21/02/1968.
- \_\_\_\_\_. **68: o que aconteceu – 5**. Diário de Notícias. Rio de Janeiro: 11/01/1969.
- \_\_\_\_\_. **História da vanguarda brasileira – anotações/8**. s/r.
- NETO, Torquato, **Correspondência com os astros; sobre estrelas**. Última Hora. Rio de Janeiro: 22/9/1971. Geléia Geral.
- \_\_\_\_\_. **Oiticica: Exposição? Eu não!**. Última Hora. Rio de Janeiro: 1971.
- \_\_\_\_\_. **Para Luciano e Oscar de Lop**. Última Hora. Rio de Janeiro. 27/01/1972. Geléia Geral.
- \_\_\_\_\_. **Vocês preferem Aroldo Azevedo ou Haroldo de Campos?**. Última Hora. Rio de Janeiro. 23/02/1972. Geléia Geral.

\_\_\_\_\_. **Como Gertrude Stein.** Última Hora. Rio de Janeiro. 28/02/1972. Geléia Geral.

Oiticica, Hélio. **Gerchman: a face do terceiro mundo.** Correio da Manhã. Rio de Janeiro: 9/11/1968. 2º caderno. p.3.

\_\_\_\_\_. **Farto de pintura e desenho.** s/r.

\_\_\_\_\_. **Isto aqui é o lugar mais fascinante do mundo.** Fatos e fotos. Rio de Janeiro: 30/07/ 1970.

PAPE, Lygia. **Vergara no berço.** Diário de Notícias. 28/12/1968.

PEDROSA, Vera. **Aprender a ver.** Correio da Manhã. Rio de Janeiro: 19/10/1968. 2º caderno.

\_\_\_\_\_. **Debate (II)** . Correio da Manhã. Rio de Janeiro: 14/06/1968. 2º caderno.

\_\_\_\_\_. **Debate (conclusão).** Correio da Manhã. Rio de Janeiro: 15/06/1968. 2º caderno.

\_\_\_\_\_. **Movimento.** Correio de Manhã. Rio de Janeiro: 11/03/1969

PONTUAL, Roberto. **Um “show” de 10 mil imagens.** Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 21/11/1984. Caderno B.

RÊGO, Norma Pereira. **Ele chegou na hora: Mangueira e Londres na rota, Hélio propõe uma arte efetiva.** 31/01/1970.

SANTOS, Jair Ferreira dos. **Exercício de liberdade.** O Estado de São Paulo. São Paulo: 06/07/86. p.9.

SCHILLER, Beatriz. **Entre o luxo e o lixo Regina descobre a alegria de criar.** Jornal do Brasil. Rio de Janeiro. 1973.

TABORDA, Felipe. **A Terceira Visão.** s/r.

### 8.2.5 Catálogos:

**Hélio Oiticica: cor, imagem, poética.** Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica. 2003.

**Hélio Oiticica.** Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica. 1996.

**Hélio Oiticica: Quasi cinemas.** s/r.

**Espaço de instalações permanentes do Museu do Açude.** Rio de Janeiro: Museu do Açude. 2000.

### 8.3 Livros, artigos e teses consultados:

AMARAL, Aracy. **Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930 – 1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil.** 3 ed. São Paulo: Studio Nobel. 2003.

ARANTES, Otília. **De a “opinião-65”.** Novos Estudos. São Paulo: p.69-84. n.15. julho de 1986.

ARGAN, Giulio Carlo. **A Arte Moderna.** Tradução de Denise Bottmann e Frederico Carotti, São Paulo: Companhia das Letras. 1992.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III.** Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1990.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política.** 7 ed. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense. p.244-248.

BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte.** Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras. 1996.

\_\_\_\_\_. **O Desencantamento do Mundo.** São Paulo: Editora Perspectiva S.A.1979.

\_\_\_\_\_. **As Razões Práticas : sobre a teoria da ação.** Campinas, São Paulo: Papyrus Editora. 1996.

\_\_\_\_\_. **A produção da crença: contribuições para uma economia dos bens simbólicos.** 2 ed. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: Zouk. 2004.

CALADO, Carlos. **Tropicália: a história de uma revolução musical.** 3 ed. São Paulo: Editora 34.1997.

CARNEIRO, Beatriz Scigliano. **Relâmpagos com claror: a construção da vida como obra de arte em Lygia Clark e Hélio Oiticica.** São Paulo: 2001. Tese de doutorado. Ciências Sociais. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

CARMO, Paulo Sérgio do. **Cultura e rebeldia: juventude em questão.** São Paulo: Editora SENAC. 2001.

CÍCERO, Antonio. Hélio Oiticica e o supermoderno. In: BASBAUM, Ricardo (org). **Arte contemporânea: texturas, dicções, ficções, estratégias.** Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos. 2001. p.54-57.

- CHALUMEAU, Jean Luc. **Filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias**. Teoria das Artes e Literatura. Lisboa, Portugal: Instituto Piaget. 1997.
- CHIPP, H. B. Arte Contemporânea: a autonomia da obra de arte. In: STANGOS, Nikos (org.). **Conceitos de Arte Moderna**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1991. p.509-599.
- ECO, Umberto. **A obra aberta**. 8 ed. São Paulo: Editora Perspectiva. 1991.
- ELAIS, Nobert. **Nobert Elias por ele mesmo**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2001.
- \_\_\_\_\_. **Mozart: Sociologia de um Gênio**. SCHRÖTER, Michael (org.). tradução de Sergio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1995.
- \_\_\_\_\_. **O processo civilizador. Volume 1: Uma história dos costumes**. Tradução de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1994.
- \_\_\_\_\_. **O processo civilizador. Volume 2: Formação do Estado e Civilização**. Tradução de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1993.
- FOELIE, Wallace. **Rimbaud e Jim Morrison: os poetas rebeldes**. Tradução de Alexandre Feitosa Rosa. Rio de Janeiro. Editora Campos. 2005.
- GREENBERG, Clement. **Arte e Cultura: Ensaio Crítico**. São Paulo: Editora Ática. 1996.
- \_\_\_\_\_. **Clement Greenberg e o Debate Crítico**. FERREIRA, Glória; MELLO, Cecilia Cotrim (org.) Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura; FUNARTE; Jorge Zahar. 1997.
- GONÇALVES, Marcos Augusto. **O “quasi cinema” de Hélio Oiticica**. Paparazzi, São Paulo, 3(18), ago./set, p.40 - 43. 1998.
- JUSTINO, Maria José. **Seja marginal seja herói: modernidade e pós-modernidade em Hélio Oiticica**. Curitiba: Editora UFPR. 1998.
- KASSAB, Álvaro. **Os argonautas singram de Bali aos mangues de Vitória**. [http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp\\_hoje/ju/setembro2004/ju264pag06.html](http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/setembro2004/ju264pag06.html). Acesso em: 4/03/2006.
- MACHADO, Arlindo. **Repensando Flusser e as imagens técnicas**. <http://www.iar.unicamp.br/disciplinas/ap858/AXILA/>. Acesso em: 2/03/2006.

- MERLAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In:\_\_\_\_\_. **Textos escolhidos**. Seleção de textos Marilena de Souza Chauí. Tradução de Marilena de Souza Chauí... (e tel.) Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural. 1980.
- MORAIS, Frederico. *Gute Nacht herr Baselitz* ou Hélio Oiticica onde está você?. In: BASBAUM, Ricardo (org). **Arte contemporânea: texturas, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos. 2001. p.224-230.
- NETO, Torquato. **Torquatália: geléia geral. Volume II**. PIRES, Paulo Roberto (org). Rio de Janeiro: Rocco. 2004.
- LEARY, Timothy. **Flashbacks: surfando no caos: uma auto biografia**. Tradução de Hélio Melo. São Paulo: Beca Produções Culturais. 1999.
- LEENHARDT, Jacques. **Duchamp: Crítica da Razão Visual**. s/r.
- LOYOLA, Maria Andréa. Bourdieu e a Sociologia. In: \_\_\_\_\_. **Pierre Bourdieu Entrevistado por Maria Andréa Loyola**. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. 2002. p.63 - 85.
- ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira**. 3.ed. São Paulo: Brasiliense. 2001.
- PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Editora Perspectiva. 2002.
- PINO, Waldemir Dias. **Consumo: salto sobre o enigma**. s/r. 1970.
- READ, Herbert. **A Arte de Agora, Agora**. 2. ed. Série Debates. São Paulo: Editora Perspectiva. 1991.
- SAMAIN, Etienne. Um retorno a “Câmera Clara”. Roland Barthes e a antropologia Visual. In: SAMAIN, Etienne (org). **O Fotográfico**. São Paulo: Hucitec: 1998. p.121-p.134.
- SAMAIN, Etienne. **Gregory Bateson: rumo a uma epistemologia da comunicação**. Ciberlegenda. n. 5. 2001. <http://www.uff.br/mestcii/samain1.htm>. Acesso em: 04/03/2006.
- SAMAIN, Etienne. Balinese Character (re)visitado: uma introdução à obra visual de Gregory Bateson e Margaret Mead. In: ALVES, André. **Os argonautas do mangue**. Campinas. São Paulo: Editora da Unicamp, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. 2004. p.17-72.
- WACQUANT, Loïc; BOURDIEU, Pierre. **Para Uma Antropologia Reflexiva : A Lógica dos Campos**. s/r.

SALOMÃO, Waly. HOmmage. In: BASBAUM, Ricardo (org). **Arte contemporânea: texturas, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos. 2001.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. 2 ed. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1992.

## 9. ANEXOS

9.1 COSMOCOCA - programa in progress

Autor: Hélio Oiticica

Local: Nova York

Data: março de 1974

Fonte: Programa HO – Itaú Cultural<sup>156</sup>

---

<sup>156</sup> <http://www.itaucultural.org.br>

ho  
nyk  
3 MAR. 74

B L O C O - E X P E R I Ê N C I A S  
in COSMOCCCA - p r o g r a m a  
i n p r o g r e s s

NEVILLE D'ALMEIDA-HÉLIO OITICICA:

de CC1

a CC5

THOMAS VALENTIN-HÉLIO OITICICA:

CC6

para GUY BRETT → HÉLIO OITICICA:  
em LONDRES

PROPOSIÇÃO de  
CC7

HÉLIO OITICICA:

CC8

para CARLOS VERGARA → HÉLIO OITICICA:  
de RIO

PROPOSIÇÃO de  
CC9



(BLOCO-EXPERIÊNCIAS in COSMOCOCA-programa in progress)

2

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: se citado em inglês: program: no lugar respectivo:

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 BLOCO-EXPERIÊNCIAS e q tomam abreviação CC seguida do número correspondente para identificação q não se fosse ligar COSMOCOCA exclusivamente a essas experiências mas dar logo de saída o caráter maior e a explorar q o nome veio revelar (-se) - os cinco primeiros BLOCOS nasceram de minha ligação com NEVILLE D'ALMEIDA e EU jamais teria a necessidade de inventar esse tipo de experiência não fossem as longas conversas e esmialhadas pela linguagem limite criada por MANGUE-BANGUE de NEVILLE: na verdade esses BLOCOS-EXP. são uma espécie de quase-cinema: um avanço estrutural na obra de NEVILLE e aventura incrível no meu afã de I N V E N T A R - de não me contentar com a 'linguagem-cinema' e de me inquietar com a relação (principalmente visual) espectador-espetáculo (mantida pelo cinema - desintegrada pela TV) e a não-ventilação de tais discussões: uma espécie de quietismo quiescente na crença (ou nem isso) da imutabilidade da relação: mas a hipnotizante submissão do espectador frente à tela de super-definição visual e absoluta sempre me pareceu prolongar-se demais: era sempre a mesma coisa: porque?: e nem os filmes de ABEL GANCO q foram feitos pra 2 telas eram respeitados: 1 tela e olhe lá se não está cortado: mas algo tinha q acontecer: a TV: THE BIRDS de HITCHCOCK já Tveixa a montagem sequencial tão 'natural' do cinema q nos acostumou: mas tinha q aparecer GODARD: !!!: como MONDRIAN pra PINTURA GODARD fundou o antes dele e o depois dele: como querer ignorar ou conjecturar sobre a "arte do cinema" depois q GODARD questiona metalinguisticamente a própria razão de ser do fazer cinema?: em 10 anos ele levou a conseqüências-limite o q dificilmente outros cineastas fariam ou sequer teriam necessidade manifestada para tal: enquanto q

nas artes plásticas as coisas caminhavam mais lentas (e até sacnaram e desinteressam) e CAGE abria elegantemente as janelas da música à total liberdade de INVENÇÃO GODARD disseceu a linguagem-cinema com tanta posta em cheque e multivalência só comparáveis aos fenômenos TV e ROCK: o encontro GODARD-STONES-SYMPATHY FOR THE DEVIL não foi o de mais um filme (mesmo q filme-invenção ou experimental) → GODARD em VLADIMIR E ROSA desintegra a fala - silencia a visão CACERAMENTE com instantes de black leader - o NAGRA percorre percursos idênticos na quadra de tênis ao contraponto seco da bola de tênis - o NAGRA e ELE emitem fala desintegrante: silábico-melada: como MICK JAGGER faz GODARD em MIDNIGHT RAMBLER: Have you heard about the Midnight \_\_\_\_\_ (no silêncio da omissão da palavra Rambler há o strike de um seco e preciso drumstick) - Have you heard about the Boston \_\_\_\_\_ (silêncio-omissão da palavra Strangler marcado com o mesmo strike da outra); GODARD ao contrário do romântico naturalista q se volta ao q chama cinema vérité (como se cinema fosse ficção!) penetra todos os meandros possíveis do cinema: joyful pela libertação gradativa do espectador numbeizado por absolutismos de linguagem e imagem: no BRASIL de experimentalidade quase q ao alcance da mão o pessoal foi ficando cada vez mais "sério" e com obsessiva \*preocupação quanto aos destinos do cinema brasileiro" e à busca de 'sentidos' e 'significados' q pudessem justificar outra ambição maior: criar a indústria cinematográfica brasileira: sempre a carroça na frente dos bois: excessivo concern: muita busca: sem joy: sem COCA: mergulhos nas coisas da terra (do útero): literatura obscura lado a lado com solturas altamente frescas e experimentais: mas é q GODARD já ia longe num passo q jamais seria possível aos q pensam demais ou preocupam-se com destinos desconhecidos (q nem o deles é!) etc. etc.: limite → questionar a razão de ser de cinema-linguagem q é a dele q levou ao limite: não se trata de crise: de limite: afinal a q tipo de gratuidade e chatisez ficara reduzida a linguagem-cinema quando se tem a TV: com THE BIRDS HITCHCOCK já anunciara (com o gênio de sempre! blessed fatty!) esse limite: COM ALEGRIA: porque por ele pode-se

(BLOCO-EXPERIÊNCIAS in COSMOCOCA-programa in progress)

4

vislumbrar q o cinema venha a prescindir dessa NUMBNESS q aliena o espectador cada vez mais impaciente na cadeira-prisão: como soltar o CORPO no ROCK e depois prender-se à cadeira do numb-cinema ??? o mesmo joy o mesmo sentimento de poder-se respirar num ar não viciado q aquele q CAGE nos dá quando arranca a música da maior numbness em matéria de performance e funcionalidade já vistas! mas a vista não é o ouvido! é mesmo um tough cockie: porisso seguindo-se nos primeiros experimentos menos "culturalistas" e mais inventivos no BRASIL apareceu MANGUE BANGUE: porque limite?: ao mesmo tempo q pula de glorificação do visual: da cor-comida de sensualidade pictórica: fragmenta-se em episódios geometricamente enquadrados no corte-montagem: como se fora um longo strip: feito sequência tirado de estória em quadrinhos: um filme solucionado!: e depois ? : EU q não sentia a menor tesão em 'montar' os takes q fizera para diversos projetos: me orgulhava em não ser cineasta e ter-me q preocupar com problemas "gravíssimos" etc.!: EU e NEVILLE quase q não a mão desviação do projeto de mais um filme: para o primeiro OCl: em BABYLONESTS nos confins do LOFT 4: quanta leveza e q força certa: quando desse simples shift: não ater-se ao q se acha q deva ser e q não se quer fazer: nem querer audiovisual de rango professoral: há vias diversas e uma porção de circunstâncias q vieram ocasionar q OCl se fizesse a 13 de março de 73 e q digo ser quase-cinema pondo de lado a unilateralidade do cinema-espetáculo —

- 1- tudo começou com o q vim a chamar de MANCOQUILAGENS (MANCO (CAPAO) + MAQUILAGENS): invenção de NEVILLE: paródia dos concelhos do artista: a COCA q se dispõe em trilhas acompanha o pattern design q lhe serve de base: uma espécie de demi-scurrile para o q se conhecia por plágio: a MAQUILAGEM se apresenta 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 plásticas: o plágio é gratuito e não mais importa porque só um imbecil sem imaginação e alienado pobre de espírito poderia colocar o q se poderia



(BLOCO-EXPERIÊNCIAS in COSMOCOCA-programa in progress)

5

caracterizar como competitividade como o núcleo motor de sua atividade criadora (ou o q for): o comportamento - o pride de ser e estar solto/leve/livre para optar e inventar - tornaram-se imprescindíveis a qualquer coisa q possa interessar a quem procure EXPERIMENTAR: a paródia com a ambivalência do conceito de plágio é portanto fundamental e sutilíssima: o oposto - q é a característica do 'carreirista de arte' - seria por motivos competitivos q nada tem a ver com INVENTAR DESCOBRIR EXPERIMENTAR e q seria restituir numa situação (já por si obsoleta) o plágio como algo atuante: um indivíduo q p.ex. copiasse um texto ou projeto seu e q saísse dali e o publicasse - pra passar na frente - é como se o q foi superado e esquecido - o plágio - tivesse sido desenterrado e ressuscitado: a COCA q se camufla plagiando o desenho-base não faz crítica do conceito mas brinca com o fato de q essa oportunidade de brincar haja surgido - as considerações carreiristas e submissão a valores de pequena burguesia e petty discussions de quem fez isso ou aquilo primeiro e pessoas (q se dizem artistas?) q submetem sua obra seu dia-a-dia seu julgamento a valores e criaram q (ótimo termo em inglês -> ) são provenientes de hang-ups de classe sexo resíduos infantis etc.: se o q deve ser superior - nesse caso a suposta obra - submete-se a tanto então não pode ser obra: shit: aliás é obra mas não COISA NOVA!

- 2- cada slide segue para o próximo na ordem numérica indicada na parte externa: essa ordem resulta de uma semi-chance operation: a ordem em q foram batidos vem na ordem da caixa: os slides são retirados da caixa na ordem em q se encontram: às vezes idêntica às das batidas: outras ligeiramente modificadas - os slides não são "fotos dos arranjos de NEVILLE": são simultâneos com eles - neles - q acidentalmente (os slides) não de variar na duração projetada de acordo com quem projeta e juntar-se à música q tem fits-track sempre maior q 1/2 hora (figure out!): SÃO MOMENTOS-FRAMES: fragmentação do cinetismo: a mão q faz o rastrocooca-aquilagem move-se gilete/lâmina/faca ou o q seja sobre imagem-flat-acabada: filme-se ou fotografe-se não importa: -> o cinetismo de "fazer o rastro" e sua

(BLOCO-EXPERIÊNCIAS in COSMOCOCA-programs in progress)

6

'duração' no tempo resultam fragmentados em posições estáticas sucessivas como momentos-frames one-by-one q não resultam em algo mas já constituem momentos-algo em processo-MAQUILAR

MANCOquilagem

8 mar. 74

ok? yeah! o q é limite nisso tudo e q junta NEVILLE e EU e aproxima experiências esparsas aqui e acolá é q o q de mais visual predomina é relativo e joga com o todo q se propõe realizar: em suma → 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 q 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 deixa 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: no experimentalismo brasileiro esse meu jogo com NEVILLE aproxima-se mais de algo tipo ANTONIO MANUEL - MATOU O CACHORRO E BEBEU O SANGUE: quando montei TROPICÁLIA em abril de 67 e inseri a mesa-baleão de ANTONIO MANUEL contendo os flâs (ou flans como tem sido usado: o termo é de francês para matrizes de estereotipia: usadas em jornal q é de onde o artista as utiliza): ~~esse desse~~ acima citado poderiam ter dito: q tem isso com TROPICÁLIA: ilustração tristes tropiques decay do novo? etc.: mas o q era q acontecia e q me fazia tomar essa e não outras obviamente mais próximas a mim era: q TROPICÁLIA era tentativa -limite não-surrealista de checar esse deslocamento da IMAGEM (visual e sensorial: o TODO IMÁGEN) numa espécie de salada multimedia sem muito 'sentido' ou 'ponto de vista': as araras e o ambiente fundo de quintal eram tão pouco 'realistas' ou 'meta-realistas' quanto os olhos no poema POPORETO de AUGUSTO DE CAMPOS: nada com POP ART nem com SUPERREALISMO europeu (e recentemente americano): tão concreto quanto o q parecia evocar: fundação fragmentada de limites da não-representação: nos flâs de A. MANUEL não havia robustez suprarreal: pelo contrário: era pseudo-técnica: pun do plágio:

(BLOCOS-EXPERIÊNCIAS in COSMOCOCA-programa in progress)

7

não era poema sentimental do momento sofrido das realidades dos trópicos: era o jornal-estória esvaziado do vazio da notícia diária: como se com isso se desse o deslocamento do grip-IMAGEM e algo mais fundamental emergisse: assim como MANGUE BANGUE de NEVILLE D'ALMEIDA não é obra-procura' nem montagem q propõe um 'sentido': pra mim veio a calhar → porque geometrizar em cortes-blocos o todo cinematográfico? → posso também fragmentar algo semelhante à seqüência filmada em slides q se fazem MOMENTOS-FRAME e isso sem justificativa de q tenha q ser "audio-visual" (termo q detesto: afinal não é tudo audio-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 q a IMAGEM não tem mais a mesma função e isso é mais acentuado no q se refere ao cinema: segundo McLuhan a TV q possui menor definição visual abre brechas pra q o espectador se invista em participante e preencha o q lacunaia: o cinema não: é super definido na fotografia-sequência e se apresenta completo: uno: o super-visual q desafia a fragmentação da realidade e do mundo das coisas: mas o poder da IMAGEM como matriz-comportamento q mantinha o espectador numa posição imutável não era só visual: era conceitual: irmã gêmea da ideologia aplicada e resultante em demagogia discursiva: era STALIN e MACGARTHY: era o media preso a um tipo de argumentação verbo-voco-visual q se caracterizava por constâncias idealizantes: o star-system: a não-imprevisão: tudo o q era experimental e q portanto fragmentava a constância dos conceitos e das ordens verbo-voco-visuais era considerado abominável e decadente: vide HITLER quanto à ARTE MODERNA: e EDANOV-STALIN: já MAO não se reduzia a isso: ele é igual ao indivíduo CHINÊS q se identifica desse modo com ele: e não teria sido outra a glória e a queda de MARILYN MONROE: a suposta unicidade da IMAGEM fragmentava-se ao resistir ao estereótipo q deveria defini-la e limitá-la: todas as tentativas de amarrá-la a uma unicidade constante pareciam frustar-se no final: havia algo q dissolvia essa unicidade: MAO-MARILYN: TV-ROCK: os BEATLES → fragmentação q conduz a outro tipo de identificação → q conduz ao comportamento e



(BLOCO-EXPERIÊNCIAS in COSMOCOCA-programa in progress)

8

fragmenta o hábito unívoco do q é verbo-voco-visual: e hoje nos faz rir a complacência da platéia mscartista dos anos 50: e nos faz pensar com q efeito e unicidade certos conceitos e 'pontos' de vista' se impunham: de como era 'estrangeiro' a ousadia de experimentar: de como PARIS de provincianismo latente se tornou na maior e única praça de experimentações nunca antes vistas: de como se pensava q fragmentação devesse ser uma espécie de atomismo: o mundo dos objetos mesmo com a bomba pairando sobre sua unicidade seria transformável (reduzido ao átomo) mas nunca fragmentado enquanto todo: como imaginar q o cinema pudesse vir a ser algo q não seqüência e constância de fluir temporal: constância verbo-voco-visual: ???: yeah: eis a questão |

12 mar. 74

3-

BLOCO-

EXPERIÊNCIAS: slides - trilha sonora - INSTRUÇÕES: abreviação CC q identifica a série e q deverá ser usada para a espinha dos experimentos de COSMOCOCA-programa in progress:  
a) SLIDES: não-audiovisual porque a programação quando levada à performance amplia o alcance da sucessão desses SLIDES projetados q se enriquecem ao se relativizarem numa espécie de ambientação corny: JACK SMITH com seus slides fez algo q muito tem a ver com o q almejo com isso: do seu cinema extraiu - em vez de visão naturalista imitativa da aparência - um sentido de não-fluir não-narrativo: os slides duravam no ambiente sendo q o projetor era por ele deslocado de modo a enquadrar a projeção em paredes-teto-chão: o sound track era justaposto acidentalmente (disco) —

os 5 primeiros desses BLOCOS foram feitos por NEVILLE D'ALMEIDA e EU: colocam-se o visual (cujo problema de imagem já fora consumido em TROPICÁLIA) num nível de ESPETÁCULO (PERFORMANCE-PROJEÇÃO) a q me atrai a experiência de cinema de NEVILLE: os MOMENTOS-FRAMES dos SLIDES são a suite lógica de MANGUE-BANGUE limite: a mim me anima ineflar experimentalidade nas formas mais ESPETÁCULO-ESPECTADOR q continuam a permanecer virtualmente imutáveis: a NEVILLE interessa ganhar a plasticidade sensorial do ambiente q quer como se fora "artista plástico"(e o é mais q ninguém!) INVENTAR: em MANGUE BANGUE a câmara é como uma luva sensorial pra tocar-cheirar-

(BLOCO-EXPERIÊNCIAS in COSMOCOCA-programa in progress)

9

circular: explodir portanto em fragmentos-SLIDES é pretexto-consequência pra PERFORMANCE-AMBIENTE: isso nos junta e faz-nos saber q não tem mais sentido 'obra conjunta' de autoria de artistas (integrativas): EU-NEVILLE não "criamos em conjunto" mas incorporamos-nos mutuamente de modo q o sentido da 'autoria' é tão ultrapassado quanto o de plágio: é JOGO-JOY: nasceu de blague de cafungar pé na capa do disco de ZAPPA WEASELS RIPPED MY FLESH: quem quer a sobrancelha? - e a boca?: afunam!: pó-SHOW: paródia das artes plásticas: paródia do cinema:

b) a TRILHA SONORA q é posta em disco - em tape - fornecido ou sugerido: sugesta ambiental pra DANÇA: CORPO: e :

c) JOGOS-PERFORMANCE e o q mais se quiser: vêm as INSTRUÇÕES q se dirigem às PERFORMANCES particulares com pouca gente (indoors ou outdoors) e às PERFORMANCES públicas q visam experiências-jogos de grupos: seguir as INSTRUÇÕES é abrir-se ao jogo e à experiência participatória q é a razão de ser das CC: ignorar as INSTRUÇÕES é fechar-se e não participar da experiência: qual é? :

- 4- a PRESENÇA DA COCAÍNA como elemento-prop nas primeiras CC não significa q essa presença seja obrigatória ou q justifique a idéia-INVENÇÃO de COSMOCOCA-programa in progress: essa PRESENÇA é mais um lado da blague geral: why not?: se se usam tintas fedorentas e tudo q é merda nas "obras de arte (plásticas)" porque não a PRIMA tão branca-brilho e tão afin aos narizes gerais?: BRINCAR SEM SUAR: uma premissa e a meu ver importante característica desse programa in progress é a de q o dever de o artista artesamar seus dons e suar suor físico "na construção de sua obra" (trabalhar-trabalhar) é encarado com uma gargalhada: HA! HA! HA!: NEVILLE e EU não somos de suar: nem quando construía PENETRÁVEL e NÚCLEO suar: meu suor corria sim da DANÇA JOY e não do trabalho pesado: PENETRÁVEIS eram invitations au voyage à escanagem do EDEN-cor-com-langor nas tendas-na palha-na areia:



a poesia sem sangue evocada por ARTAUD como aquela q deve subir e q se eleva do chão cantando: e JOY ZARATHUSTIANO proposto por NIETZSCHE: NEVILLE ao inventar COSMOCOCA: nome-mundo: propõe não um 'ponto de vista' mas um programa de INVENÇÃO-MUNDO: quanto à minha experiência-programa de 13 de março de 73 (primeira sessão: CCl) em diante foi concretização de MUNDO-INVENÇÃO q se modificou vida e comportamento e conduziu à multiplicidade de propostas q iniciara nesses anos-obra e conseqüências radicais e maiores: COSMOCOCA ou A CONTIGUIDADE DOS NÍVEIS-MUNDO EXPERIMENTAIS: não se trata de fazer da COCA o absoluto místico-deificado q vestiu o LSD: COCAÍNA → nem tóxico nem água → a própria idéia de alucinogênica para a "expansão da consciência" (??? nada poderia ser menos fenomenológico: contrasenso total!) nos phony → COSMOCOCA é o joke-jogo supremo no qual se joga com a simultaneidade e com a contigüidade da multidão infinita de possibilidades de experiência individual q germinam nas coletividades da ALDEIA GLOBAL de McLUHAN: não se trata mais de 'preaching' (q passou a se fantasiar de 'turning on': na verdade o q deveria ser 'to turn someone on' não seria 'converter' alguém à nossa fé (modo de ver-sentir-viver) mas essa mútua incorporação experimental no play das experiências simultâneas q se permeiam como CORPOS Q DANÇAM e q se laçam e se afastam jamais fixados num 'ponto de vista' permanente) sobre 'remédios espirituais' q vêm ao encontro dos 'anseios gerais': loucuras: como pode alguém saber qual o veneno q cada pessoa necessita?: tudo isso não passa de mais uma extensão dos hang-ups judaico-cristãos: ninguém se está querendo salvar!: pelo contrário: como diz ARTAUD → let the lost get lost: BAUDELAIRE quando faz ódes ao ÓPIO e ao HAXIIE não está receitando remédios: está sim nos envenenando de sua experiência: não estava pregando ou promovendo o comércio do ÓPIO-HAXIIE (o q não abole a possibilidade de q estivesse transando: quem sabe?: well: não seria nem o primeiro nem o último): estava INVENTANDO MUNDO: estava propondo um tipo novo e maior: COLETIVO: de participação: de modo também a ampliar sua poesia a esses níveis e desse modo descomprometê-la e soltá-la pra sempre das amarras culturais dos meios literários: EU e NEVILLE em outra situação num MUNDO-JOY já se concretizando (ROCK OF AGES) temos nessa

(BLOCO-EXPERIÊNCIAS in COSMOCOCA-programa in progress)

11

proposição-programa-descoberta algo em comum q é núcleo e q gera tudo isso → O Q É PROPOSTO BÊ-DÁ SEMPRE COMO PLAY: CHANCE-PLAY: NUM LANCE DE DADOS E NUNCA COMO FIXAÇÃO EM MODELOS: A PARTICIPAÇÃO COMO INVENÇÃO: EMBARALHAMENTO DOS ROLES: COM JOY: SEM SUCE

- 5- a catalogação dos OC já existentes é dada aqui e serve pra mostrar o caráter aberto dos BLOCO-EXPERIÊNCIAS: mas há outras proposições ventiladas em andamento: VIGÍLIA de/para SILVIANO SANTIAGO: a incorporação por RAP in progress e questionnaire in progress de experiências/posições/MUNDO afins simultâneos: CARLOS VERGARA → RAP e CORPO - COMPORTAMENTO - PELE-FANTASIA DO CACIQUE DE RAMOS → abrir-se ao experimental maior → conduzir-se (CORPO!) em vez de ser conduzido (ESPECTADOR) → VERGARA: pele-mutante: COM JOY: como a PELE-FANTASIA DO CACIQUE que é jogada pra alto na dança na RUA-MUNDO: YOKO ONO → MÁSCARA → EMBARALHAR ROLES/SITUAÇÕES/O MUNDO DAS APARÊNCIAS/PSIQUÊS:

#### MASK PIECE I

Faça máscara maior q o seu rosto.  
Lustre a máscara todos os dias.  
Pela manhã, em vez de sua cara  
lave a máscara.  
Quando alguém lhe quizer beijar,  
deixe q essa pessoa beije a máscara.

inverno 1961

#### MASK PIECE II

Faça máscara menor q a sua cara.  
Deixe q ela beba vinho em vez de você.

verão 1962

YOKO →

MÁSCARA

SIMULTANEIDADE

: QUENTIN FIORE → JOKE-EMBARALHAR: rir da seriedade dos conceitos: dos assuntos graves: só pelo JOKE podem-se SCRAMBLE

(BLOCO-EXPERIÊNCIAS in COSMOCCCA-programm in progress)

12

(e portanto INAGURAR SITUAÇÕES-INVENÇÃO) ROLES-MUNDO:

QUENTIN → gravar RAP → falar sobre o q ele é e quer:  
 HEMERALAR COM JOY E GALHARDIA E TRIVIAL AS ORDENS DO MUNDO  
 (COMPORTAMENTO: CONDICIONAMENTOS): até já —:

GUY BRET →

PROPOSIÇÃO MINHA A ELE:

a nail file  
 a snake  
 shoot the nail file

pra CC7: LONDRES: GUY → DREAMTIMING q me deu deu em PN118  
 SHELTER SHIELD → gravar tape: SEU DREAMTIMING DEU-SE DESSA  
 VEE NO COCAPARADISE FERUANO? → hen? → e BABYLOKETS? —:

HAROLDO DE CAMPOS →

ASSOMO DO ASSOMERO

AUGUSTO DE CAMPOS →

WOODSTOCKHAUSEN

HAROLDO → com as palavras irmãs incorporou todos os ápices  
 à poética brasileira → ápices nossos → apoteoses →  
 ROCK/SAMBA/DANÇA-CORPO/COCA → ASSOMO DO ASSOMERO de q  
 subiu-JOY → nos CAMPOS

AUGUSTO → vende HENRIKX veio-lhe à mente: WOODSTOCKHAUSEN →  
 q INVENÇÃO SEMÂNTICA poderia melhor incorporar o q não se limita  
 à terra ou aos gêneros → ROCK OF AGES → HENRIKX  
 definitivamente incorporado à música brasileira → "música  
 local" é tão sem sentido quanto "autenticidade"/"plágio"

HAROLDO → fazer tape: ASSOMO DO ASSOMERO: você pensa em  
 apoteoses como algo ligado à DANÇA-CORPO? ou ao estar ACIMA DO  
 CHÃO?:(q é se ter livrado do umbigo-mãeterra)

AUGUSTO → fazer tape: enviar HENRIKX (IN THE WEST) (MONTEREY)  
 - carta gravada: 90 mns.

dedicado aos CAMPOS: CC4 FOCAGIONS

enviar xerox e BLOCO-EXPERIÊNCIA completo

NICK JAGGER

KEITH RICHARD

↓  
 The sound of strangers sending nothing to my mind —



(BLOGG-EXPERIÊNCIAS in COSMOCOCA-programa in progress)

13

OS INVENTORES DA PRIMA:

Sweet Cousin Cocaine lay your cool cool  
hands on my head

NICK-KEITH não só a inventaram PRIMA como a reconheceram como  
COOL COOL: assim como AUGUSTO DE CAMPOS diz q JOÃO GILBERTO  
é MAIS COOL DO Q O COOL:

NICK

KEITH ↓

whoelse?

EU e NEVILLE sentamos e esperamos e fazemos: SEM SUOR: tão fina  
companhia da sala à antessala: atrás da MIDNIGHT RAMBLER porta:

NEVILLE

EU

6- DADOS:

a) na pag. 29 de CONTRACOMUNICAÇÃO diz DÉCIO PIGNATARI:  
(de uma entrevista: A COMUNICAÇÃO PENSADA)

Pergunta: (...) como se situa a obra e o produtor?

Décio: Não há obra. Mesmo a idéia de obra aberta, ainda no  
sentido de salvar a idéia de obras. Embora alguns  
tenham continuado a fazer obras e Lance de Dadoes  
de Mallarmé colocou em cheque a obra: não é nem obra  
nem não-obra. É uma coisa nova.

É UMA COISA NOVA!

DÉCIO → fazer tape: conversar sobre se/perque COSMOCOCA-  
programa in progress teria q ver com isso: talvez todas as  
démarches desde NÚCLEOS/PENETRÁVEIS: a margem não é 'maldição'  
mas prova de q A COISA NOVA se funda: afunda o fundado —

7- POSTAMENOS d'AUGUSTO q elms:

mas lumineces, ou filaletras, quem  
os tivera!

e cujo espaço já é filmico de branco permeável permeado de  
roxo/verde/azul/amarelo/laranja/vermelho → nada poderia estar

(BLOCO-EXPERIÊNCIAS in COSMOCOCA-programa in progress)

14

mas é afin com o sentido dos SLIDES-TRILHA SOM-INSTRUÇÕES dos BLOCOS CC: → hoje como parecem de hoje! olhando pra frente! essas pranchas q veem do livro não são livre: SÃO COISA NOVA! → quero incluir dias dias dias em COSMOCOCA: AUGUSTO! anjo dos CAMPOS! cada prancha dessas é tão slide-fílmico quanto as próprias!

é JOY:

JOY não é prazer hedonístico:

é DANÇAR ACIMA DO CHÃO!

como na sua prancha: a mor é também mor (te) : careço fundido em enigmas-espaço: segurador : a sílaba mor sempre falls short de completar-se: o te não tá mas o branco suprem(o)(artista) é mais sensual q brancos do norte dos nórdicos ou q branco-coca q reluz q é de rei q vem cercar e sorinho brilhar: o branco de dias dias dias é fílmico/multivalente/animal → mas oculta também algo → a sílaba oculta te → a mor (te) ↓

o branco

não oculta: revela

8- PROPOSIÇÃO para BLOCO-EXPERIÊNCIA:

12 mar. 74

ho  
nyk  
título:

C O C A O C U L T A  
R E N Ô G O N E

in COSMOCOCA-programa in progress

009

A SER ENVIADO A  
13 DE MARÇO DE 74  
COMEMORANDO 1 ANO DE  
COSMOCOCA-programa in  
progress NEVILLE-EU

PARA CARLOS VERGARA

R I O

- 1- número indeterminado de slides (à escolha ou decisão-chance de VERGARA): a serem feitos no MORRO DE S. CARLOS na casa da ZEEZÊ mãe da ROSE: EU envio algo como token-presente pela morte de RENÔ (domingo de CARNAVAL 24 fev. 74): VERGARA inventará o q quiser: pensei em princípio no AMBIENTE FRAGMENTADO: COCA-ENVIRONMENT: mas sem aparecer a PRIMA: COCACULTA: rigor fotográfico: evitar q caia no 'típico': ZEEZÊ-FRAGMENTOS: pele/mão (mãe!): lente de aproximação: COCACULTA: RENÔ GONE: fotos-puzzas: SCHRAP-EPISÓDIOS: câmara-luva sensorial q não se situa 'fora' ou como 'espectadora' do ambiente: TOUCHES: mas 'cor local' e 'romântico-favela' devem geometrisar-se em rigor-fotos —
- 2- TRILHA SONORA → VERGARA inventar ou apropriar ou montar: evitar a tentação de som local: se som local tiver sido feito use-o em algo pro futuro (de outra razão de ser): ATENÇÃO → essas sugestões devem ser relativamente consideradas e não tomadas como limitação: VERGARA deve por elas inflar-se de inventividade ou não usá-las!: aqui as INSTRUÇÕES podem acabar limitando em vez de abrir o jogo: Se a TRILHA deverá constituir-se em OPUS 1 DE VERGARA: assim como a de CC6 foi OPUS 1 meu: VERGARA terá crédito absoluto assim como direito total sobre profits nela: em princípio são cópias para CC9 devem ser feitas: depois do lançamento de CC9 (por escrito ou em PERFORMANCE ou se tudo vender) de q deverão ser feitas 10 CÓPIAS outra edição da TRILHA SONORA poderia ser feita como peça independente (VERGARA decide): outros detalhes nas INSTRUÇÕES:
- ↓
- 3- PLANOS PARA:
- a) PERFORMANCE PARTICULAR
  - e b) PERFORMANCE COLETIVA
- a) determinar projeção (quantos projetores e de q modo projetar)  
 - ambiente - outra ação qualquer - duração e timing de projeção  
 - maneira de incidir TRILHA-SOM em CARRUSSEL-SLIDES —  
 indoors ou outdoors
- b) determinar idem idem só q para PERFORMANCE públicas outdoors ou indoors: a natureza dessas PERFORMANCES já não se submete de



(BLOCO-EXPERIÊNCIAS in COSMOCCCA-programa in progress)

16

início à limitação característica das "artes plásticas" etc.;  
 como com as de JAEK SMITH a situação-espaço-PERFORMANCE funda  
 um NOVO NÚCLEO DIONISIACO: assim como a TRIBE evocada por  
 MCLUHAN é NOVA TRIBE diferente da antiga e não restauração  
 dela: assim é esse NÚCLEO-PERFORMANCE: algo importante →  
 seria um desafio usar um dia em espaço-edifício de teatro  
 tradicional e verificar como os ROLES platéia-palco se  
 fragmentariam absorvidos num NOVO ESPAÇO-NÚCLEO —  
 VERGARA deverá inventar o TODO-PERFORMANCE em a) e b)  
 e como REGRA DO JOGO NESSE CASO: ↓

abrir algo q seja brecha  
 pra participação minha como INVENTOR também mesmo q no caso  
 de ser levada a cabo no BRASIL EU lá não esteja —

OBSERVAÇÕES: especial para VERGARA

a) em geral todos os de CC encontram-se aqui pois tenho carimbo  
 e terão q ser assinados por nós dois: serão feitas 10 cópias  
 (duplicatas da série); nesse caso de CC9 o meu único  
 crédito-autoria está na PROPOSIÇÃO em si de modo q creio q  
 os ORIGINAIS possam ficar aí ou fazermos duplicatas aqui  
 já q teriam q ter os mesmos critérios de rotulação q os outros:  
 etc.: a TRILHA-SOM ORIGINAL fica sem dívida alguma em sua  
 posse — EU deverei ter a CÓPIA 1 CC9 de cada dessas partes  
 (carimbo com os dizeres de CÓPIA \_\_ e CC\_\_ existe aqui e teria  
 q ser o mesmo a ser usado) —

ATENÇÃO → nenhuma PERFORMANCE ou INFORMAÇÃO ou REIBIÇÃO PRIVADA  
 deve ser feita até q se haja publicado a separata especial dos  
 BLOCO-EXPERIÊNCIAS e q se haja planejado o lançamento das outras:  
 claro q VENDA também não: até segunda chamada —  
 VOCÊ DEVERÁ ESCREVER ALGO SOBRE EVENTO-PRINTURA-FOTOS-ETC.

COMEMORAÇÃO: essa PROPOSIÇÃO para CC9 marca o 1º ANO de vida de CCL  
 e dos BLOCO-EXPERIÊNCIAS in COSMOCCCA-programa in progress:  
 13 de março de 1973: NEVILLE D'ALMEIDA: LOFT 4 BABYLONISTS:  
 TRASHISCAPES → a minha escolha é também uma homenagem a  
 VERGARA q cresceu e espraiou como COSMOCCCA-programa in progress:  
 alguém q aponta para níveis superiores: voilá!

9.2COSMOCOCA - CC1 A CC6

Autor: Hélio Oiticica

Local: Nova York

Data: 13/3/1973 - 29/9/1973

Fonte: Banco de Dados – Catalogue Raisonné



CGI TRASHISCAPES at BABYLONESTS  
 march 13th 1973 81 2nd Ave:#4  
 NYC

slides: I to 32: OPEN TIME  
 photos: by HÉLIO OITICICA  
 mancoquilagens: by NEVILLE D'ALMEIDA  
 sound track: a montage of NORDESTE (brazilian northeast) POPular  
 music and the following chance elements:  
 one- discords using STOCKHAUSEN as a guide:  
 two- the music of HENDRIX:  
 three- 2nd Avenue streetsounds:  
 four- male voice reading INVENTED text:  
 these insertions constitute signals - space - silence -  
 chance timing throughout the composite-sound track.

COPIES: (all duplicates to be made by HÉLIO OITICICA):  
 2 SETS of IO COPIES to be produced from the original  
 (marked O) and marked CGI COPY\_ (from I to IO).

PROPS: PHOTO-visuals to include:  
 one- NEW YORK TIMES magazine COVER showing face of  
 LUIS BUÑUEL:  
 two- POSTER by HÉLIO OITICICA of LUIS FERNANDO  
 GUIMARÑES wearing CAPE 23 P30 in NYC:  
 three- ALBUM COVER of weasels ripped my flesh by  
 ZAPPA and the MOTHERS OF INVENTION:  
 four- cocaine:  
 five- assorted props at BABYLONESTS including mirror/  
 knife/boxes/money/ashtray etc.

INSTRUCTIONS: PUBLIC PERFORMANCE  
 slides to be projected SIMULTANEOUSLY onto two opposite  
 walls: OPEN TIME:  
 participants to recline on cushions on the floor and  
 operate metallic nail polishers which will be provided  
 beforehand:  
 sound track to start one minute before projection of  
 the first slide: in a chance relationship with the  
 slide-sequence.

PRIVATE PERFORMANCE  
 slides to be projected onto a medium sized white  
 screen-surface alongside a transmitting COLOR TV:  
 scan the ADS in the daily paper during projections/  
 sound track/tv transmission:  
 FM radio (blasting out ROCK) to be situated in the  
 furthest corner of the room.







CC4

NOGAGIONS

at BABYLONESTS  
in the bathroom  
81 2nd Ave:#4  
NYC

august 24th 1973

slides: : TIMING  
photos: HÉLIO OITICICA film: ektachrome hi speed tungsten light  
mancoquilagens: NEVILLE D'ALMEIDA  
sound track: submit carousel-slide-set to JOHN CAGE and invite him  
to make a piece using the slide-set as a basis for NOT-  
ATIONS: see also SOUNDWISE below.  
COPIES: designated CC4 COPY (from I to IO)  
each two carrousel:  
to be made by HÉLIO OITICICA from the original (marked O).

PHOTO-PROPS to include:

one- JOHN CAGE's NOTATIONS: white cover  
two- silver straw (from Tiffany's)  
three- two penknives  
four- a half burnt joint  
five- cocaine  
six- blue tissue in water of toilet-bowl

(in connection with the following INSTRUCTIONS refer to plan-project  
for the PERFORMANCE-set mapped out in DI-pad)

ELEMENTS IN THE NOGAGIONS LANDSCAPE:

one- SWIMMING POOL: pool indicated in plan-project (DI-pad) is  
the optimum size for the EXPERIMENT: however it may be  
adapted to any fair-sized pool.  
two- ILLUMINATION: GREEN LIGHT DEPTHWAYS DIFFUSED AND SOMETIMES:  
BLUE LIGHT EDGEWAYS- PERIPHERAL TINT:  
GREEN LIGHT RUNWAYS IN A LINE BRIGHTLY:  
three- PARTICIPANT-SPECTATOR: hereinafter designated SWIMMER or  
LOAFER according to activity.  
four- PROJECTOR/SCREEN PLACEMENT: two projectors/two screens:  
for convenience projectors/screens have been designated as  
PROJECTOR X located opposite SCREEN 2 and  
PROJECTOR Y located opposite SCREEN 1 at each end of pool:  
both projectors are below the level of the screens so that  
the projection inclines upwards to fill the screen:  
in cross-section (see plan-project DI-pad) the projection  
triangles intersect midway along the pool's length.

INSTRUCTIONS for PUBLIC PERFORMANCE

before the projection starts: in the BLUE LIGHT that BLUE  
LIGHT-FRAMES the pool throughout the PERFORMANCE SWIMMERS  
swim DEPTHWISE and LOAFERS loaf EDGEWISE and CUSHIONWISE:

GIVEN: projector X - projector Y  
screen 2 - screen 1  
carrousel X - carrousel Y (slide-sets)  
GIVEN: that slide-sets are identical in TIMING and SEQUENCE:  
GIVEN: that slide-set X is staggered exactly one slide behind  
slide-set Y:

CC4

NOCAGIONS

(2)

INSTRUCTIONS for PUBLIC PERFORMANCE (contd):

SYNCHRONICITY: Y projects 1st slide:  
 Y cuts to 2nd slide: X projects 1st slide  
 Y cuts to 3rd slide: X cuts to 2nd slide

and so it goes...

...until Y cuts from final slide: X cuts to final slide  
 (screen solidlight for  
 10 secs then solidblack)

SIMULTANEITY: : X cuts from final slide  
 (SIMULTANEOUS GREENLIGHT  
 and RUNNING-GREENLIGHT)  
 (screen solidlight for 3  
 mins then solidblack)

- AT PROJECTION-END (duration of projection to be  
 finalised but will be approximately 30 mins) SWIMMERS  
 and LOAFERS will amuse themselves -

SOUNDWISE: four loudspeakers edgewise to pool will play  
 during projection-time a CAGE-piece - LOUDLY:

item: whether or not to commission CAGE-piece?  
 if not - choose a piece from his oeuvre

item: whether or not CAGE-piece (subject to above)  
 will continue after projection-end?  
 if not - will anything play SOUNDWISE?

item: how determine(NUMBERWISE)optimum attendance?  
 - relative to size of location?

item: whether or not to run successive performances  
 in the same day?  
 if so - at half-hour intervals?  
 if so - how control IN/OUT traffic?  
 by - no set-schedule (the-show-begins-when-  
 you-arrive)?  
 by - a set-schedule (where those not in by  
 performance-start must  
 wait outside until next  
 scheduled performance)

INSTRUCTIONS for PRIVATE PERFORMANCE

CC4

NOCAGIONS

(3)

## OBSERVATIONS/SLIDEWISE:

- one- coke-tracking across the cover of NOTATIONS plus the cocaccessories combine into a kind of visual-transformable-NOTATION/MUSICWISE:
- two- moreover is the sequence-NOTATION of the slides themselves: each slide IMAGE-ined (by means of camera placement/manipulation/mobility through 360 :EVERYWHICHWAY- a filmic space) with reference (HOMMAGEWISE) to MALEVICH's WHITE ON WHITE (white coke-tracks on white cover) and to SUPREMATIST space: not as a SUPREMATIST revival - more as an assertion of its very existence carried out in a play-chance and candid (PURE-WHITE) way:
- three- CHANCE as PLAY  
 in the shooting of the slides:  
 in the box-order from the lab:  
 in the carousel-order (which may/maynot be box-order):

CHANCE-NOTATIONSCHANCE-RELATIONS within performance-project

DEDICATION: this 4th block-experiment in COSMOCOCA is dedicated in recognition of ABOVE-GROUND INVENTION/ATTAINMENTS to TWO BRAZILIAN - CONCRETE-POETS and PROSE-WRITERS and THEORIZERS and above all INNOVENTORS: to the SAO PAULO brothers the CAMPOS brothers

AUGUSTO and HAROLDO DE CAMPOS

PROPOSITION/GIVEWISE - CC4 COPY I (each COPY is an exact duplicate-set of-/and made by HÉLIO OITICICA from the ORIGINAL) will be presented to DE CAMPOS brothers along with INSTRUCTIONS for PERFORMANCE and a PROPOSAL inviting them to contribute - INVENT and/or TRANSFORM the INSTRUCTIONS for a PERFORMANCE to take place in SAO PAULO or RIO.

OBSERVATIONS/BLOCKWISE - my work/relationship with NEVILLE may be compared to that of film director and cameraman: the difference being that there are just two of us in the whole project: just two of us INVENTING/EXTRAPOLATING/etc. just two of us in a multi-structural multi-valent EXPERIMENTATION which is not cinema nor photography nor narrative:

CC4

NOCAGIONS

(4)

OBSERVATIONS/BLOCKWISE: (contd)

-every move and every decision is EXPERIMENTATION-oriented:  
 EXPERIMENT/as definitive mode of structuring new processes of inventive activity not bound or conditioned by an obsolete value-system:  
 COSMOCOCA as program in progress informs of it's open and experimental character: shifts and changes integral to it's inventive structure as are the chance-operations - essential elements in it's manifestations:  
 as open-program in progress it defies definition and/or classification:  
 EXPERI-MULTIPLICITY of possibilities from program-extension to other people either collectively in PUBLIC PERFORMANCE or selectively in PRIVATE PERFORMANCE: this extension (and herein lies it's strength)- rather than confining program-activity to originators)- creates MULTI-POSSIBILITIES for collective/individual participation:  
 the experimental exercise of liberty (MARIO PEDROSA)

as NOCAGIONS- CC4 is open to interpretation as music/poetry/transforming object/quasi-cinema/kinetic experiment/multi-media/etc. without being any of them:  
 as NOCAGIONS - not merely a punning allusion to CAGE's book - it demands consideration as experiment or as a moment within a program on a much level.



CC5

HENDRIX - WAR  
 august 26th 1973

at BABYLONESTS  
 lower-middle NEST:  
 from 2AM to 3:30AM:  
 81 2nd Ave:#4  
 NYC

slides: I to 34: OPEN TIME  
 photos: HÉLIO OITICICA: film - ektachrome hi speed tungsten light  
 mancoquilagens: NEVILLE D'ALMEIDA  
 sound track: tapes: any HENDRIX: have them all at hand:  
 to be played before/during/and after slide-set projection:  
 choice of albums/individual tracks/etc. to be  
 made by PROJECT-ADMINISTRATION.

COPIES: 4 SETS of IO to be designated CC5 COPY\_\_ (A)(B)(C)(D).

PHOTO-PROPS to include:

one- penknife  
 two- matches: virgin/burning/spent  
 three- unfinished silver mylar PARANGOLÉ CAPE  
 four- record album: WAR HEROES - JIMI HENDRIX

INSTRUCTIONS: PUBLIC PERFORMANCE  
 participants to occupy hammocks suspended from ceiling  
 structure and disposed throughout enclosed room-space:  
 BACK-PROJECTION of SLIDES onto the four canvas walls  
 which define the room-space:  
 ENTRY through openings in each corner of room-space:  
 a sketch-plan is to be made and included in these  
 INSTRUCTIONS indicating environment-set/distribution  
 of hammocks/projection-surface walls/etc.  
 SUSPENDED IN THE AIR: BODYWISE: ABOVE THE GROUND:  
 HAMMOCKS-HANGING-COCOONWISE:

PRIVATE PERFORMANCE

for four or more rooms (apt. or house: in the case of  
 a house with a garden use the exterior walls):  
 project each of the four slide-sets in a different  
 room: start projections as soon as you wake: let  
 co-habitants each control a SLIDE-SET with the instr-  
 uction that they be repeated the whole day along with  
 sound track of HENDRIX tapes and/or albums: where  
 possible use four SETS of sound-system: projection-  
 interludes at operator's will: not as WASTE TIME  
 rather as INVENTED TIME:  
 as the day lengthens and the soundsandslides repeat -  
 repeat - repeat themselves so should the operators  
 direct everything towards DANCE to the extent of  
 inviting in OTHERS from ELSEWHERE.



CC6 COKE HEAD'S\* SOUP at BABYLONESTS  
 - a parody 81 2nd Ave:#4  
 GOAT'S HEAD SOUP- NYC

sept 25 73

note: joke-title IMAGINVENTED by HÉLIO OITICICA at 7:30 in the morning - with THOMAS and all that jazz(WRVR FM radio/IO6.7 dialwise)

(\*-it has been suggested that the 'S on HEAD'S is dropped to increase the ambivalence:(COKE HEAD as USER: as the "HIGH": sexual reference as in 'to give HEAD':etc)

II:40pm to I:00am

HÉLIO OITICICA  
 THOMAS VALENTIN

photos/brumaquilagens(MISTYMAKE-UP)

back cover ROLLING  
 STONE

MICK JAGGER  
 poster/page/cover  
 GOAT'S HEAD SOUP

COCAMIST  
 limit not-limit  
 MICK-photo doesn't disSOLVE into pastel-mark (PASTACHE):  
 controlled photo-smudge:

COCAMIST

sept 29 73: slides received and numbered according to box order from I to 26:

FINALISEWISE-  
 DECISIONS:

slides: I to 26 plus a 27th(not-slide) of SOLIDLIGHT:  
 EQUAL TIME - to be finalised (I,2,3 seconds each:approx.)  
 with direct reference to duration of...  
 sound track which will include SISTER MORPHINE:(5:34 minutes):  
 SIDE B/track 3 of STICKY FINGERS:

sound track starts SIMULTANEOUS to 1st slide projection  
 and ends SIMULTANEOUS to 27th(SOLIDLIGHT) projection:

CC6

COKE HEAD'S SOUP

(2)

PERFORMANCE: slides to be projected

note: prerequisites for PERFORMANCE-area:  
 a goodly-sized four-walled room -  
 any doors/windows to be same color as walls and  
 to be kept closed during projection:  
 projection from above-/and inclined down towards the  
 FOUR WALLS - where possible covering them:

GROUND-WISE - completely foam-rubbered upon which  
 PARTICIPATORS sit and/or lie BAREFOOTED.

sept 29 73-later that same day:

5:20 PM:

PLANS for CC6/SOUND TRACK:(SONY stereo tape recorder)

-record/from the album/through microphones/LOUDLY/  
 SISTER MORPHINE:(5:34 mins)  
 -background(EXTRANEous) noise ain't no problem:(see  
 below)

ASSEMBLE a NUCLEUS of assorted chance-sound/silences -  
 produced by means of the following OPERATIONS (simult-  
 aneous to the above-mentioned operation):

- a)IMPROVISATION/TYPEWRITING - clicketyclack - ANDREAS:
- b)IMPROVISATION/RANDOM/WHISsssstling - THOMAS:
- c)IMPROVISATION/TELEPHONE-DIALLING (how/many/often  
 subject to participator - SILVIANO:
- d)IMPROVISATION/FIDDLING-ABOUT (widespread) within the  
 tape reception field - HÉLIO:

item: this SOUND TRACK/PIECE is the first tape recorded work (?)  
 where my intent is to incorporate elements that become SOUND-TRIVIA:  
 as a homage to JOHN CAGE for was it not him who said

9.3 Entrevista com César Oiticica e César Oiticica Filho realizada em Janeiro de 2005 no Projeto Hélio Oiticica.

**ANA:** Vou te explicar mais pontualmente o que estou tentando fazer para que possamos conversar a respeito. Eu trabalho com a hipótese que existe um elemento de permanência que permeia três gerações dos Oiticica. Esse elemento seria, por um lado a veia artística e por outro esse elemento de ruptura e estética libertária. Assim a intenção é verificar se existe uma correlação entre o anarquismo de José Oiticica, a questão das rupturas na fotografia brasileira de José Oiticica Filho e a expressão artística e fotográfica de Hélio no período da contracultura ocorrida nos anos 60 e 70. Mas me parece que isso já é um dado, mesmo porque parece que ele mesmo teria comentado a respeito...

**CÉSAR OITICICA:** É mas isso é uma coisa que embora todo mundo considere nunca foi explorado e que eu acho muito importante. Inclusive eu tava dizendo isso pra um analista que vai fazer uma biografia do Hélio. A orientação que eu dei foi pra ele começar primeiro, antes que as testemunhas morram, a entrevistar minhas tias, irmãs de papai. As filhas do Velho Oiticica, do José Oiticica, e irmãs de papai. A família de papai era ele e sete irmãs das quais três estão viva... noventas e tantos anos...

Nós pegamos o depoimento da Sônia Oiticica, que é minha tia que foi atriz de teatro e que foi muito importante, sobre vovô e sobre o ambiente na família, o que transmitiam. Eu acho que está faltando alguém se concentrar nessa coisa de transferência.

Na realidade isso interessa muito. Todo mundo se pergunta, quando começa a estudar o que possibilitou aparecer um Hélio Oiticica no Brasil numa época de ditadura e um pouco antes dela. Como é que aparece uma pessoa e não foi só uma foi ele, foi a Lygia Clark também. Como é que aparecem essas pessoas fazendo uma contribuição tão significativa e revolucionando o problema das artes plásticas.

Eu acho que coincide. Quer dizer a primeira coisa é essa questão: a família Oiticica é uma família de Alagoas. Meu bisavô era senhor de engenho de

cana, foi senador pela república. Quer dizer, era praticamente um coronel do nordeste, uma das formas mais reacionária que tem...

**ANA:** E pode então oferecer uma boa educação...

**CÉSAR OITICICA:** É pode oferecer educação, mas ao mesmo tempo tinha uma série de coisas com as quais meu avô, quando começou a estudar e se interessar pelas coisas, percebeu que não era dele. Tanto que ele cedo veio para o Rio de Janeiro e se tornou professor de Português. Ele estudou Direito. Gostava de Homeopatia.

Ele não atuou profissionalmente, mas privadamente, receitava às pessoas da família. Por exemplo, no meu caso, eu tinha uma amidalite crônica, sofria à beça com ela. Naquela época, a solução pra isso era a cirurgia e ele era contra a cirurgia. Então, ele disse a papai “não, você espera aí que eu vou fazer um tratamento homeopático nele e, se ele não ficar bom, você opera. Mas eu acho que ele vai ficar bom”.E realmente ele vinha, me examinava e mamãe seguia a medicação que me era dada, aquelas pipulazinhas de homeopatia, durante não sei quanto tempo mas eu fiquei bonzinho e realmente eu nunca mais tive nada... Quer dizer até hoje eu posso ficar gripado e ter uma laringite, mas as amídalas nunca mais. Quer dizer ele era bom em homeopatia.

Vovô, por ele ter vindo para cá, formou o que a gente de gozação fala: a parte intelectual da família. Em 1906, ele tinha essa escola que eu não me lembro o nome, mas que era em Copacabana na época que Copacabana não tinha prédio nenhum, era aquela enorme praia e o bondinho ia até lá e... esse colégio tinha um jornalzinho...

**ANA:** Não era São...

**CÉSAR OITICICA:** Não era nada de santo... Escola das Américas... Depois eu vejo. Em 1906, quando papai nasceu e quando Getúlio assumiu ou instituiu o controle pelo Estado do currículo escolar, vovô preferiu fechar a escola porque ele não queria se submeter a essa interferência do Estado na escola dele. É uma coisa meio fascista, né?

Papai nasceu em 1906 e, desde cedo, ele e as filhas todas, a família toda, viveu nessa orientação de privilegiar o livre pensar. Quer dizer todo mundo tem o direito de pensar livremente sem interferências, influência de posições religiosas ou de qualquer outro tipo. Religiosas, patrióticas, familiares, essa coisa toda... Foram criados assim. E isso, acho que acabou criando em nós, e no Hélio evidentemente, a liberdade de pensar desde cedo. O Ivan Cardoso, em uma entrevista, diz que o Hélio ensinou a ele uma coisa muito importante: “Tudo pode! Vão dizer pra você que isso não pode, que aquilo não pode, mas não acredite. Você pode fazer tudo”. Isso ele passou para seus discípulos.

O Hélio tinha discípulos, as pessoas que vinham conviver com ele e ele, sempre muito generoso, ia passando tudo que é informação. O que vem, mais ou menos, também de vovô. Porque vovô era professor. Papai era professor.

Nenhum de nós foi professor profissionalmente, mas sempre se teve o prazer ensinar. Até hoje, por exemplo, isso que você recebeu dos discos para a pesquisa, isso o pessoal, os curadores foram contra. Achavam que eu não devia fazer isso. É claro que eu, na hora, saquei os motivos reais. Os motivos reais são que eles gostariam muito de deter durante, pelo menos algum tempo a mais, o privilégio de conhecer em profundidade o pensamento e a obra do Hélio.

A meu ver é um interesse que, em primeiro lugar, é obscurantista. Você esconder conhecimento, além de ser uma sacanagem, é um crime. É uma coisa que a gente jamais poderia dentro do pensamento tradicional da família.

Na tradição libertária da família, você não poderia esconder os arquivos do Hélio. Claro que naquilo ele vai falar mal de alguém, falar alguma coisa que vai arrepiar os cabelos, mas, deixa pra lá. Você não pode é esconder, quer dizer, você não pode dizer: “não... não isso aqui só nós podemos saber” que é pra todo mundo ter que vir pedir a bênção.

**ANA:** O Hélio trabalhou uma época dentro do museu com o José Oiticica Filho...

**CÉSAR OITICICA:** Trabalhou uma época porque ele tinha parado de estudar. Quando chegou no terceiro ano do científico, ele só queria saber de arte. Então, ele resolveu que ia trabalhar para ganhar o mínimo necessário porque ele não queria ficar recebendo dinheiro de papai que já não tinha muito. Então, papai arranhou um lugar de assistente. Quer dizer, fazia as notas pro papai, pois Hélio batia muito bem à máquina. Ele ajudou o papai durante um tempo. Depois, quando papai morreu, ele decidiu por uma coisa automática em que ele pudesse trabalhar à noite. Trabalhava na Rádio Braz como operador de telex, algo que, provavelmente, você não sabe nem o que é.

**ANA:** No livro a Estética da Ginga, a autora sugere que, parte desse caráter metódico, Hélio teria adquirido nessa época... Essa coisa de bater duas vezes a mesma carta... Uma para arquivar... Outra...

**CÉSAR OITICICA:** Não, isso era a organização de papai e todo mundo pegou. Papai era bastante organizado e ele era organizado em casa. Desde criança, o Hélio viu o papai fazendo os arquivos de negativo, os arquivos de cartas, etc. Se você pegar as coisas de papai, verá que elas eram todas organizadas em pastas e arquivadas. Ele fez o arquivo de todas as exposições que tinha participado. Tudo que o Hélio fez, aprendeu com o papai, mas não foi no museu, mas na vida cotidiana, desde pequeno.

**ANA:** Seu avô era sistemático também?

**CÉSAR OITICICA:** A gente não conviveu com vovô. Eu não sei. Tem que perguntar para as tias.

Eu convivi mais com ele quando a gente foi trabalhar juntos no Ministério da Educação. Ele dava um curso de Português e Prosódia e, como tia Sônia era atriz de teatro e falava um português com a pronúncia perfeita, ela recitava. Tem uma voz linda até hoje. Ela tem noventa anos e está com Parkinson, mas a voz ainda está perfeita com aquele timbre fantástico.

Então, ela recitava... Dava exemplos recitando poemas ou dizendo textos na rádio após ele dar a aula dele de Prosódia... Isso era na rádio do Ministério

da Educação... Era muito bom esse programa... Era muito bom e tinha muito sucesso.

**Ana:** E ele chegou a escrever teatro anarquista?

**CÉSAR OITICICA:** Ele escreveu. Fez umas peças de teatro, uns contos, mas isso nunca saiu do papel. Ele tinha um sonho de construir uma casa num terreno que tinha comprado em Niterói, fazer um teatro aberto. Mas isso nunca foi feito.

**ANA:** Porque tem uma relação muito forte entre o teatro e o teatro anarquista...

**CÉSAR OITICICA:** Mas ele nunca... Ele não tinha tempo. Ele dava aula e fazia mil atividades. Ele andava com uma pasta pesada pra caramba. Por isso que ele ir lá em casa, fazer o tratamento foi uma coisa especialíssima. Ele não faria isso pra ninguém. Ele era um cara hiper ocupado.

**ANA:** As ações políticas costumam ocupar muito as pessoas e ele vivia ativamente isso, não é?

**CÉSAR OITICICA:** Por outro lado, se vovô era um revolucionário na política e um reacionário na arte. Ele era um cara totalmente contra o Modernismo na literatura... Semana de Arte Moderna, Manoel Bandeira, etc. Essas coisas, ele era totalmente contra, achava que aquilo não era poesia. E na música, só gostava de ouvir Bach. Música clássica, tanto que, no fim da vida, só ouvia mesmo Bach. Ele chegava em casa botava os discos dele e ficava escutando.

Uma vez até houve uma célebre discussão dele com a gente. Esse negócio do tratamento da amidalite, né? Então, ele passava lá em casa... Duas vezes por semana, uma vez por semana... Ele, então, começou a discutir comigo e com o Hélio. A gente já estava fazendo pintura, tudo moderno. Ele discutiu com a gente e nós ficamos preocupados: "Porra! que sacanagem o cara vem aqui e a gente fica discutindo com ele, enfrentamos ele, arrasamos com ele".

Mas depois nos tivemos o *feedback* que ele tinha chegado em casa e tinha dito: “Os filhos do José são únicos que não são analfabetos na família”, “os únicos dos meus netos (porque tinha um monte) que não são analfabetos, discutiram de igual para igual comigo”

**ANA:** Então, ele não gostou das pinturas que vocês fizeram?

**CÉSAR OITICICA:** Ele não chegou a ver muitas pinturas. Mas, quando a gente estava começando, ele não concordava com nada disso. A não ser que ele resolvesse estudar aquilo.

**ANA:** E a fotografia entra na vida do José por meio da Entomologia? Ele começa a fotografar os insetos e seus aparelhos reprodutores e se interessa pelo movimento fotoclubista. É isso?

**CÉSAR OITICICA:** É isso mesmo. Ele começou fazendo fotos para poder determinar. Porque antigamente era tudo desenhado. Antes de se começar a usar a fotografia, o pessoal desenhava. Quando ia descrever uma espécie nova, o cara desenhava aquilo e o desenho ia junto com o texto. Então, ele começou a aprender fotografia por isso. Depois, começou a fazer fotografia por *hobby* e entrou para o foto cine clubismo.

Papai era formado em Engenharia, então, ele conhecia Física. Ele era Professor de Matemática. Excelente Professor, a coisa mais incrível do mundo. Tudo que ele ensinava todo mundo aprendia na hora. Era assim de uma didática impressionante. Tinha uma metodologia de repetir as coisas e uma voz comunicante. E ele repetia aqueles teoremas de matemática e aquelas coisas que você ficava com aquilo para toda a vida.

Além de Matemático, ele era formado em Engenharia, conhecia Física e Química profundamente. Então, para ele ser bom tecnicamente em fotografia foi um passo. Porque a química da fotografia ele aprendia e isso também ele ensinou a gente. Isso também vem desde vovô. Porque vovô foi um cara que aprendeu inglês, francês, italiano, espanhol, latim, grego e russo estudando muito.



Então, ele aprendeu a estudar, a pesquisar. Papai era um pesquisador, um Entomólogo Pesquisador. Então, essa questão do pesquisar, o Hélio também aprendeu com ele. Porque o Hélio sabia tudo. O Hélio tinha uma memória prodigiosa. Além de pesquisar, ele guardava tudo na cabeça. Era impressionante, com 18 anos tinha lido todos os filósofos. Quando ele terminou o segundo grau, já tinha lido Heidegger, Kant, Sartre, Nietzsche. O Hélio era um devorador de livros.

Então, da pesquisa, de valorizar o conhecimento... Nunca nos detivemos diante de um problema, sempre nos debruçávamos em cima dele, estudávamos e entendíamos mais daquilo e esse comportamento aprendemos diretamente de papai.

**ANA:** Então, talvez essa experimentação que, às vezes, beira algumas coisas muito modernas da fotografia de JOF seja esse ímpeto de pesquisar as particularidades físico-químicas do material?

**CÉSAR OITICICA:** Não. Isso eu estou explicando pra justificar porque que ele, diante dos outros fotógrafos, era tão melhor na época dele. E isso incluindo os de São Paulo. A técnica dele... Ele mesmo revelava, ampliava, fazia o print. Tudo ele mesmo no quarto escuro.

Ele estudou tudo nas revistas americanas. Ele lia em francês e em inglês com perfeição, ficou um craque. Muito rapidamente, ele chegou a um nível de expert. Tecnicamente, ele era perfeito.

Como ele dominava a técnica muito bem, embora ele tenha partido da fotografia acadêmica, pictórica, foto cine clubista, ele se superou... mas aí foi o seguinte: ele estava entre os dez melhores do mundo em aceitação nos salões internacionais e ele sempre dizia: "pra esses caras é fácil, porque eles têm todo dinheiro do mundo, são pessoas ricas, e mandam para todos os salões. Eu não tenho dinheiro para mandar para todos os salões. Então, pra mim já é o primeiro lugar eu estar entre os dez primeiros."

**ANA:** Como que ele começou experimentar na coisa moderna? Como que foi o contato dele com a arte moderna?

**CÉSAR OITICICA:** Foi através de nós. Um belo Natal, eu e Hélio ganhamos o mesmo presente, uma caixa de pintura a óleo e ele matriculou a gente no curso, que não era pra criança porque, na hora, o Serpa decidiu que a gente era muito grande pra entrar no curso de criança, entramos no curso de adulto. Tinha o Carlos Val que era mais ou menos da mesma idade. E o contato nosso com o Serpa batia bem com o negócio de livre pensar. Porque o nome do curso do Serpa era Curso de Pintura Livre. Papai achou que esse nome era o que ele queria e nos botou lá. Então, a gente começou a trabalhar.

A gente sempre mostrava para o papai os trabalhos e ele gostou e começou a estudar, a pesquisar, trabalhar e comprar livros de Arte Moderna. Comprou livros maravilhosos e deu pra gente começar a estudar Arte Moderna, mas ele também estudava. E começou a experimentar com a fotografia mais livre e, então dali pra frente, ele acompanhou sempre.

Tem até um momento que as coisas estão muito parecidas. O pessoal fica perguntando quem influenciou a quem. Eu falo é muito difícil. Em principio, o Hélio influenciou mais a ele, do que ele ao Hélio. Mas, ele logo se liberta. A fase final dele é aquela das pinceladas, que é uma coisa totalmente nova que ninguém tinha feito da forma que ele fez, porque ele se aproxima da arte através da pintura. Diferente de Man Ray, aqueles caras anteriores a ele, ou mesmo dos paulistas como Geraldo de Barros que ficam ainda fazendo uma fotografia da figura, ele sai totalmente para o abstrato que é um passo que a gente não conhece ninguém que tenha dado até aquela época.

**ANA:** Além de uma interferência sem pudores no negativo...

**CÉSAR OITICICA:** Exatamente. Essa interferência no negativo, ele faz desde do início. Isso, nós descobrimos recentemente na pesquisa dos negativos que fizemos para uma exposição. Lá pelas tantas, descobrimos que lá naquelas primeiras imagens pictóricas, ele já interferia no negativo. Aí, eu virei para o cara e falei: será que ele nunca jogou limpo... ele sempre interferiu?

Tem uma entrevista que ele deu pro Ferreira Gullar que a manchete é assim: José Oiticica Filho: fotografia se faz em laboratório.

**ANA:** Mas, desde então, era uma postura muito revolucionária porque o fotoclubismo era muito rígido nas normas, né?

**CÉSAR OITICICA:** Mas ele já alterava...

Quanto à reação: ninguém entendeu nada. O pessoal do fotocineclube disse o José pirou. Mas ele também não estava mais interessado em expor em salão. Ele se livrou daquele fardo de ter que concorrer, mandar pro salão. Pena que ele morreu cedo. Morreu com 58 anos, no auge da forma e da criatividade. Estava fazendo aquelas fotos e tem algumas pinturas boas.

**ANA:** Em alguns momentos, pensei que isso era feito de forma direta. Como o Talbot fazia. E de repente aparecem negativos e positivos e vai se transformando numa série de elementos que ele vai variando. E isso acontece mais ou menos na mesma época em que vocês estão pintando com o Ivan Serpa ?

**CÉSAR OITICICA:** Ele morreu em julho de 64. 26 de julho, a data de nascimento do Hélio. Em 64... Quer dizer, logo depois do golpe. O Hélio foi para Londres em 69. Em abril, os caras começaram, botaram o Jango pra fora e coisa e tal, assumiram, mas não deu pro Hélio ver nada não.

**ANA:** Isso pode ter contribuído para que ele tenha continuado num processo de busca que, talvez, se ele tivesse ficado, teria sido restringido pela própria vivência com a ditadura?

**CÉSAR OITICICA:** Não. Porque ele não teria problema com a ditadura não.

**ANA:** Nesses dias em que estive pesquisando aqui, me pareceu que: nas primeiras fotografias do José Oiticica Filho, no período Fotoclubista, ele tem uma forma de cortar as pessoas, de enquadrar as pessoas representadas e mesmo de isolá-las, por exemplo, quando ele apaga a escada e deixa a imagem do Hélio flutuando na negritude, me remete à maneira como o Hélio

dispõe as figuras no Neyrótica. Parece que existe um ponto de ligação entre essas duas formas de composição. Você acha que essa reflexão procede?

**CÉSAR OITICICA:** Não. Eu acho que pode ser ao contrário. Porque o Hélio, Cesinha que descobriu isso, não perdia um filme, ele não perdia uma foto. Então, numa dessas séries de Cosmococas ou de Neyrótica, Hélio que estava batendo a foto não perdia um fotograma, o filme era inteiro. Assim como o super 8 que ele fez. Então, não só ele não manipulava, como ele não voltava atrás e não tinha corte. Ele fazia uma coisa que o Cesinha sempre cita nos textos dele, que nenhum fotógrafo faz: não desperdiçava um filme!

**ANA:** Mas, eu acho que a interferência que o Hélio fazia na fotografia está em outro nível, está no espaço. Ele constrói aquele espaço, coisa que não era permitida no momento em que o fotoclubismo dominava a cena e que José Oiticica Filho estava fotografando. Ao construir esse espaço e ao dirigir a fotografia, ele interfere na imagem. Ou seja, acredito que essa ligação entre pai e filho se expresse na composição que os dois constroem.

**CÉSAR OITICICA:** É... Tem o problema da composição. A composição de papai sempre era perfeita. Como ele estudou corte de ouro, composição e não sei o quê, o papel dele no ampliador tinha todas aquelas linhas de corte de ouro e, na hora que ele pegava para ampliar, chegava pra cá, chegava pra lá, até a composição ficar perfeita. O Hélio sabia disso também. O Hélio, eu não posso dizer com segurança, mas eu acredito que, na fotografia, ele tenha feito a mesma coisa que papai. Ao situar a figura, ele já posicionava de forma precisa, mesmo que, intuitivamente. Como o Cesinha, que quando começou a fotografar eu logo o ensinei e ele ficou super feliz, porque já sabe como que é. Porque se não a tendência do cara que está começando é colocar a composição bem no meio e daí fica meio estanque.

**ANA:** Quando eu estive no Rio de Janeiro pela primeira vez para a pesquisa, eu fui ver uma exposição do Hélio no Centro Hélio Oiticica, eu vi muitas fotografias de registro do trabalho do Hélio. Eu acho que algumas foram você quem fez, não foi?

**CÉSAR OITICICA:** Eu fiz poucas. Quem fez mais e melhores foi Cláudio. O Hélio fez alguma, o Cláudio fez algumas, eu fotografei pouco. O Cláudio fotografava muito bem, acho que ainda fotografa. E o Cláudio fez o caminho inverso, como ele é médico cirurgião, ele fotografa aquelas coisas de cirurgias... Horrorosas. Científicas, né? Mas ele sempre fotografou muito bem. As fotos de escolas de samba que ele fez era muito boas. O Hélio dizia que eram as melhores fotos de escola de samba.

**ANA:** Essas fotos parecem se aproximar muito da coisa da performance, onde as fotografias são tão importantes quanto a obra em si. Quero dizer, o Parangolé, por exemplo, só se concretiza para quem não o vestiu ou não o viu vestido na fotografia.

**CÉSAR OITICICA:** Você quando vê uma fotografia do parangolé aquilo não é um parangolé. Na verdade o Parangolé não só é para você ver, mas é para você vestir, você se movimentar com ele ou entrar dentro de uma tenda parangolé ou segurar um estandarte. Então, o Parangolé é mais do que uma performance. Porque uma performance é uma coisa que existe naquele momento e o Parangolé você pode vestir e depois guardar e no outro dia outra pessoa pode vestir.

**ANA:** Concordo. Mas, o que estou tentando dizer, é que a importância do registro fotográfico ou fílmico, na obra do Hélio, é semelhante à forma de registro da performance.

**CÉSAR OITICICA:** É está certo porque a performance também não esgota a possibilidade de ação.

**ANA:** Você acha que é possível pensar que a fotografia entra na obra do Hélio como um registro e pouco a pouco vai se tornando o próprio trabalho?

**CÉSAR OITICICA:** No caso dele, eu acredito que ele entrou na fotografia na época certa. Em Nova York, ele fez um tipo de fotografia em que cada cópia

é uma obra. Tudo está escrito. É claro que naquela época, tanto em Nova York quanto no Brasil, todo mundo fazia super 8, fotografia, slides essa coisa toda. Em NY, ele se sentiu atraído pela fotografia, mas não a fotografia como a que papai fazia, como uma foto, mas como uma coisa multimídia que passava em vários projetores concomitantes numa sala como em Cosmococa, ou a série Helena Inventa Ângela Maria ou as fotos do Neyrótica. Deixa eu ver se Cesinha pode falar com você também.

Ele sempre fez coisas em conjunto com seus amigos. Desde a época em que ele morava aqui. Não antes de ir para Londres. Quando ele voltou de Londres, ele começou a fazer e foi para Nova York. E fez muito depois que ele voltou para o Brasil. Então, essa coisa de fazer obras, ou exposições, eventos nos quais cada artista trazia suas contribuições. Ele gostava muito disso.

Tem até uma parte da obra dele que merece um estudo exaustivo e que ainda não foi realizado, é essa inter-relação dele com os artistas da época. Pessoas de quem ele gostava e que fizeram essas experiências com ele. Sempre tinha gente trabalhando junto com ele. O próprio Wally Salomão. Quando ele chegou da Bahia ele não fazia nada, não tinha escrito livro nenhum. Ele ficava aqui sem fazer nada, só conversando com o Hélio. De repente, ele escreveu um livro que o Hélio achou maravilhoso, deu a maior força para ele. Dessa forma, impulsionou o Wally e ele, como era muito inteligente, não parou mais.

**ANA:** E a respeito dessa experiência em Nova York?

**CÉSAR OITICICA:** Ele primeiro fez aquele show Information. Depois, ele volta e, logo em seguida, ganha uma bolsa da Fundação Guggenheim e vai morar em Nova York. Lá ele faz Cosmococa, Super 8, Agripina, outro filme que foi exibido em Nova York no início dos anos 70 e outras coisas. Foi um período produtivo.

**ANA:** Tem um momento em que alguém propõe para ele fazer uma série de foto-novelas?

**CÉSAR OITICICA:** Acho que foi só uma que foi feita. Com Antônio Manuel.

**ANA:** Parece que depois ele acaba retomando essa linguagem, de maneira diferente, mesmo por não ser narrativo, como ele mesmo afirmou. Mas são fotos, mais ou menos seqüenciais, muito parecidas com a forma da foto-novela. Você acha que estas fotos podem ser lidas como uma espécie de crítica do cotidiano?

**CÉSAR OITICICA:** Eu não sei. Eu não diria isso. Ele estava construindo uma obra. Hélio nunca se preocupou em fazer uma crítica do mundo cotidiano, mesmo porque ele não relata nada. Eu acho que é isso que o diferencia de tantos outros artistas que são conceituais. Isso era uma briga porque as pessoas vinham chamar o Hélio de artista conceitual e ele detestava isso. Dizia: “Não sou um artista conceitual, eu detesto isso..”.

**ANA:** E por que você acha que ele detestava tanto ser chamado de artista conceitual?

**CÉSAR OITICICA:** Porque ele não era e não é. Porque era como botar numa panela tudo que é diferente. É diferente, é conceitual. Entendeu?

Eu fico com a idéia de que ele, a vida inteira, foi um pintor. Mesmo quando ele estava fazendo Quasi cinema, mesmo quando ele estava fazendo Penetrável. Ele jogava com a cor, com o plano. É isso que interessava para ele. Claro que sempre existe um elemento de estranhamento nessas fotos, no cinema. Como uma coisa que não é comum.

Eu acho que quando ele afirmava que a coisa era não narrativa ele já eliminava a possibilidade disso ser uma crítica ou uma crônica. É uma obra para ser vista e curtida.

**ANA:** Então, você acha que não existe um segundo plano de leitura possível?

**CÉSAR OITICICA:** Sempre há. Mas é difícil. Tem que ler os textos dele para penetrar nessa interpretação. Não sei, porque eu não li essa parte dos textos dele sobre isso. Eu estou acostumado a ver, mas essa parte eu não li.

**ANA:** Ao ver os trabalhos no acervo, o que foi, como você mesmo afirmou, de fundamental importância, eu pude entender melhor e construir uma hipótese. Porque ele está fazendo um Quasi cinema, ele poderia estar fazendo uma narrativa audiovisual, com começo meio e fim e com uma mensagem a ser passada. Mas ele se negou a fazer isso ao não montar um discurso no todo da obra. Elas são fragmentadas...

**CÉSAR OITICICA:** Isso é muito coerente com a problemática da não representatividade do quadro ou da obra. Isso aqui não está representando uma outra coisa, eu não estou querendo dizer nada. Isso aqui é uma coisa para você entrar, sentir e pronto. E como ali, pela primeira vez, na era da fotografia ele se interessa em usar a figura, a meu ver, ele usa a figura visualmente, sem narração, sem a preocupação em ter uma historinha. Não sei, posso estar errado, eu li, não estudei em profundidade isso.

**ANA:** Tudo bem. Mas, ao mesmo tempo, aquelas fotografias são feitas a partir de escolhas pessoais, intransferíveis e os elementos selecionados vão remeter a uma série de idéias. Por exemplo, as fotografias que compõem Neyrótica são extremamente sexuadas. Portanto, têm uma questão de gênero sendo discutida.

**CÉSAR OITICICA:** Tem... Tem porque é a mesma coisa das Cosmococas. Essa questão é complexa, tem que estudar muito.

**ANA:** Por isso que eu formulei essa idéia, segundo a qual ele construía uma reflexão a respeito de um determinado período, em que ele estava vivendo em Nova York, vendo toda uma série de modificações sociais, históricas e culturais. Entretanto, essa reflexão não é forjada a partir de um discurso homogêneo, mas de alguma forma está presente ali.



**CÉSAR OITICICA:** Você não viu os filme né? É importante Você ver os filmes. Os filmes não têm história. Impressionante a capacidade que o Hélio tinha de fazer filmes em que não existe história alguma. Por isso, que eu queria que o Cesinha viesse aqui.

Eu ainda acho que não há uma preocupação discursiva. Até nos filmes. Eles não têm historinha. Então, eu acho que não tem crítica, nem crônica nem nada.

**ANA:** É Quasi cinema porque é não narração, não é isso?

**CÉSAR OITICICA FILHO:** É, ele fala isso. Inclusive é não narração...

**ANA:** Agora, ele diz que não é fotografia artística também, não é? Então, fica essa coisa assim...?

**CÉSAR OITICICA FILHO:** Ele desenvolveu uma idéia como se fossem cápsulas de tempo. Ele chama de momentos-frame para fotos e tinha na época uma idéia de usar as fotos como pôster. Ele fez inclusive pôsteres na época com o Luís Fernando Guimarães com Parangolé em Nova York. Existem ainda projetos de outros pôsteres com as fotos de Cosmococa que temos feito a partir dessa idéia, segundo as proposições dele. Grandes e sem moldura.

**ANA:** Como as que foram apresentadas no Centro Hélio Oiticica em 2004?

**CÉSAR OITICICA FILHO:** Isso... Ali foram mais as do Cosmococa. Mas é mais ou menos a idéia que ele estava seguindo na época, porque são fotos do mesmo período em Nova York.

**ANA:** Neyrótica era para ser projetado também?

**CÉSAR OITICICA FILHO:** Era. Só que era um só projetor. Uma coisa talvez mais convencional, mas ao mesmo tempo, a discussão estava mais na colocação dos slides.

**CÉSAR OITICICA:** Na seqüência.

**CÉSAR OITICICA FILHO:** Exatamente! Não é uma montagem, mas uma seqüência de exibição...

**ANA:** Mas, não era uma seqüência acidental que ele estava propondo?

**CÉSAR OITICICA FILHO:** Era... Exatamente. Ele estava justamente fazendo uma discussão de ser uma coisa acidental a seqüência.

O Cosmococa é mais uma idéia de filme, então, ele segue a ordem em que as fotos foram tiradas. Como frames do mesmo filme. Então, ele usou o mesmo filme. Ele não fez uma foto a mais, usou 100% do mesmo filme.

O Neyrótica é mesmo uma idéia de quebrar essa linearidade. Tudo bem que ele já estava quebrando porque são fotos e não filme. Mas, ele seguiu a seqüência em que foram tiradas. Então, trabalha numa idéia perto do filme, mas com frames também quebrados.

**ANA:** Cesinha, você acha que há a possibilidade dessas fotos terem um questionamento estético e outro social ou ideológico?

**CÉSAR OITICICA FILHO:** Acho que em Cosmococa tem isso. Porque tem sempre um tema e alguma coisa que se contrapõe a esses ícones. Acho que isso é bem interessante nesse trabalho: como ele trabalhou a coisa *pop* de uma outra forma, numa tentativa, talvez, de subverter o tratamento que estava sendo dado, até então, à própria reprodução. Na Cosmococa, a coisa do pó, da luz, funciona como uma navalha. O processo de fotografia era justamente aquele do cinema...

**ANA:** Tem também a presença constante de espelhos...

**CÉSAR OITICICA FILHO:** O que ele fala é o seguinte: a cocaína não tinha essa conotação subjetiva de droga, ela simplesmente significava luz. Alguns

trabalhos nem têm cocaína, têm a presença do espelho que é, justamente, a luz que funciona como corte nessas imagens subvertendo-as.

**CÉSAR OITICICA:** Ele continuou um pintor mesmo com a cocaína. É como se pintasse em cima de um retrato, com linhas, com cor, com luz. Só que muito mais criativo, né? Se você pega aquelas coisas da Marilyn Monroe, tudo bonitinho, com cores bonitinhas não tem nada a ver com o que o Hélio fez que é uma coisa muito mais forte, muito mais arte.

**ANA:** E muito mais pungente mesmo porque, ainda que ele não tenha tido a intenção...

**CÉSAR OITICICA FILHO:** Eu acho que tem. Nem que seja inconscientemente, mas eu acho que tem. Aliás, eu creio que não era inconsciente. Mesmo porque tem a participação do Neville, né? E o Neville fala muito disso e o Hélio também via de forma crítica, vamos dizer, a sociedade de consumo americana; a coisa de como esses ícones são construídos e apresentados. Então, é uma maneira de subverter essa forma, vamos dizer, bonitinha e que também tinha um discurso que falava da subversão por meio da imagem, mas que era muito mais fraco.

**ANA:** Em Neyrótica, ele trabalha muito com a questão da androgenia e do homoerotismo. Não sei, a presença de imagens de um livro de Rimbaud, ...

**CÉSAR OITICICA:** Eu acho que ele jogou com símbolos, mas sem narração, sem discursos. Agora, uma vez que você joga com símbolos, você acaba construindo mentalmente um certo discurso, mesmo que não queira.

**ANA:** Mas não precisa ser uma historieta. Por isso, essa idéia de uma aproximação com a foto-novela, só que não linear, não narrativa.

**CÉSAR OITICICA:** A gente está falando aqui e eu estava lembrando dos filmes de Godard. Esse final de semana, eu e o Luciano (Figueiredo) estávamos vendo Alfaville e eu estava mostrando para ele, que concordou

comigo, que cada take do filme era uma obra de arte. Enquanto estilo, entendeu?

**CÉSAR OITICICA FILHO:** Era isso que eu ia falar de...

**CÉSAR OITICICA:** Tem filmes dele em que a narração, embora exista, ninguém entende. O cara não consegue entender nada porque o filme parece não ter pé nem cabeça, mas visualmente é uma maravilha. Por isso que eu falei ao Luciano que todo artista plástico gosta de Godard.

**CÉSAR OITICICA FILHO:** Eu acho que a desconstrução do cinema e da fotografia é, justamente, a idéia nuclear do filme. Ele joga no espaço as imagens do Cosmococa de forma a desmembrar o espaço. Coloca o espectador dentro da coisa, mas desmembrando os frames, as imagens em volta, no espaço. Isso, também, funciona com Neyrótica. É quando você percebe que cada uma dessas imagens é um frame, mas também é uma foto. Essa idéia vem desde o Monocromático que você pode ver na parede, mas ele não era para ser mostrado só assim. Pode ter um só na parede e já é uma obra e essa é a idéia dos momentos-frame.

**ANA:** Você pode isolar ou colocar no conjunto?

**CÉSAR OITICICA FILHO:** Exatamente. Isso desdobra e meio que explode a estrutura normal do cinema, da linearidade do cinema.

**ANA:** As vezes eu acho que esse trabalho é um pouco subestimado...

**CÉSAR OITICICA FILHO:** As pessoas não entendem... A Cosmococa também não foi entendida. Mesmo os pesquisadores tiveram dificuldade. Agora, com o programa de pesquisa que desenvolvemos, fica bem mais fácil.

**ANA:** Saio daqui pensando que se trata de um grande programa intitulado New York Cases e dentro dele tem uma série de projetos, Quasi cinema, que

por sua vez tem uma série de outros programas. Neyrótica é um; Cosmococa é outro...

**CÉSAR OITICICA FILHO:** Tem caixa, tem livro, tem várias outras coisas...

**CÉSAR OITICICA:** Ele deixou escrito que das Cosmococas deveriam fazer parte não só das instalações, por assim dizer, de um livro e uma caixa.

**CÉSAR OITICICA FILHO:** A gente tentou fazer tudo em São Paulo e não saiu. A intenção é fazer todo o programa, até porque tem o Neville que é um co-autor da obra. Mas é difícil fazer tudo. É preciso uma equipe grande, mesmo porque, são 163 imagens.

Agora é bom quando você tem tudo porque é mais fácil entender. Então, como o que foi mostrado foram as instalações, porque estavam mais prontas e só precisava do equipamento, muitas pessoas pensaram que a obra é só aquilo, mas é muito mais.

**ANA:** O texto que eu tenho, e que trata da temática, abre dizendo que esse texto foi escrito para uma exposição que aconteceria em Nova York em maio de 1973, ela aconteceu?

**CÉSAR OITICICA FILHO:** Foi a Expoprojeção, a curadora era a Aracy Amaral, foi composta por vários artistas e o Hélio participou com o Neyrótica.

**CÉSAR OITICICA:** Mas foi em 73?

**CÉSAR OITICICA FILHO:** Foi.

**ANA:** Em Nova York?

**CÉSAR OITICICA FILHO:** Não. Foi em São Paulo. Ele mandou as obras de Nova York para São Paulo para serem apresentadas. Mas era isso: a projeção, o carrossel com as imagens e som que ele mesmo gravou.

**ANA:** Queria, então, agradecer-lhes pela entrevista, pelo material que vocês me cederam e tudo o mais.

**CÉSAR OITICICA:** Não tem de que. Agora você volta para Curitiba e já que você não tem “nada” para fazer lá vai ter muitos dos escritos do Hélio para ler.

**ANA:** É verdade. Mais uma vez, obrigada pela atenção.

## 9.4 Ficha usada para análise dos jornais:

<b>PROJETO: A FOTOGRAFIA NA OBRA DE HÉLIO OITICICA</b>	
<b>Ficha para a análise de Jornais</b>	
<b>Data:</b>	<b>Número da ficha:</b>

<b>JORNAL/REVISTA/ CADERNO:</b>	Sem referência
<b>CIDADE:</b>	Sem referência
<b>DATA:</b>	Sem data
<b>TÍTULO:</b>	<b>SITUAÇÃO DE VANGUARDA NO BRASIL</b>
<b>AUTOR:</b>	<b>HÉLIO OITICICA</b>
<b>OBS:</b>	Fonte: fotocópia – Museu de arte Moderna do Rio de Janeiro - Pasta de Artista – Abril de 2005
<b>ASSUNTO PRINCIPAL:</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Características da vanguarda brasileira;</li> <li>- O percurso da obra e das reflexões sobre o fazer artístico de HO ( 1959...);</li> <li>- Nova Objetividade;</li> <li>- Possibilidade de experimentar a criação e/ou o ato criativo;</li> </ul>
<b>O QUE FALA SOBRE HO / JOF:</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- busca por uma “<i>nova objetividade</i>” (na opinião do autor, tendência específica da vanguarda brasileira);</li> <li>- estabelecimento de ordens objetivas (criação de objetos das mais variadas ordens);</li> <li>- busca de uma maior participação do espectador.</li> </ul>
<b>O QUE SE FALA SOBRE FOTOGRAFIA:</b>	
<b>CITAÇÕES:</b>	<p><i>“Como artista integrante dessa vanguarda brasileira, e teórico, digo que o acervo de criações ao qual podemos chamar de vanguarda brasileira, são um fenômeno novo no panorama mundial, independentes dessas manifestações típicas americanas ou européias. Vinculação existe, é claro, pois no campo da arte nada pode ser desligado de um contexto universal.”</i></p> <p><i>“Houve como que a necessidade da descoberta das estruturas primordiais do que chamo “obra” que se</i></p>

	<p><i>começa a revelar com a transformação do quadro para uma estrutura ambiental (isto ainda na época do Movimento Neoconcreto do Rio) a direção dessa nova estrutura em bases sólidas e o gradativo surgimento dessa nova objetividade, que se caracteriza em princípio pela criação de novas ordens estruturais, não de “pintura” ou “escultura”, mas de ordens ambientais, o que se poderia chamar de “objetos”.</i></p> <p><i>“Não se trata mais de impor um acervo de idéias e estruturas acabadas ao espectador, mas de procurar pela descentralização da “arte”, pelo deslocamento do que se designa como arte, do campo intelectual racional, para o da proposição criativa vivencial; dar ao homem, ao indivíduo de hoje, a possibilidade de “experimentar a criação”, de descobrir pela participação, esta de diversas ordens, algo que para ele possua significado.”</i></p> <p><i>“essa magia do objeto, essa vontade incontida pela construção de novos objetos perceptivos (táteis, visuais, proposicionais, etc.), onde nada é excluído, desde a crítica social até a patenteação de situações-limite são características fundamentais de nossa vanguarda, que é vanguarda mesmo e não arremedo internacional de país subdesenvolvido, como até agora o pensam a maioria de nossas ilustres vacas de presépio da crítica podre e fedorenta.”</i></p>
<b>OBRAS CITADAS:</b>	
<b>MOVIMENTOS CITADOS:</b>	
<b>PESSOAS CITADAS:</b>	<p>Nenhuma          Quem seria a “crítica podre e fedorenta” a que HO se refere?</p>



## 9.5 Ficha usada para a análise das fotografias:

<b>PROJETO: A FOTOGRAFIA NA OBRA DE HÉLIO OITICICA</b>	
<b>Ficha para a análise de fotografia</b>	
<b>Data:</b>	<b>Número da ficha:</b>

<b>SÉRIE:</b>	New York Cases
<b>CONJUNTO:</b>	<i>Cosmococa programa in progress</i>
<b>TÍTULO DA OBRA:</b>	Quasi cinema, Block Experiments in Cosmococa CC3 "Maileryn"
<b>AUTOR:</b>	Hélio Oiticica
<b>ANO:</b>	1973
<b>REGISTRO / APROPRIAÇÃO / FOTOGRAFIA DE HO</b>	Fotografia de HO
<b>LUGAR:</b>	Não identificável
<b>INTERIOR/ EXTERIOR:</b>	Interior
<b>ELEMENTOS PRESENTES NA IMAGEM:</b>	-Fotografia do rosto de Marilyn Monroe (um pouco inclinada); -Uma espécie de película plástica rasgada (cobre parte da imagem); -Canivete aberto; -Cocaína.
<b>ELEMENTOS ESCRITOS:</b>	Nenhum
<b>COR PREDOMINANTE:</b>	Naturalista
<b>COMENTÁRIOS A RESPEITO DA FOTO:</b>	-O fundo é muito escuro o que destaca e desterritorializa a fotografia de Marilyn; -A cocaína cobre as sobrancelhas da atriz; -A película plástica é rasgada até em baixo da boca o que

	<p>a torna um elemento de tensão;</p> <ul style="list-style-type: none"><li>-A fotografia tem um tipo de erotismo acentuado pela imagem de diva do cinema, por sua boca vermelha entreaberta;</li><li>-Também apresenta elementos que remetem à transgressão: a película rasgada e a cocaína;</li><li>-O pó redesenha a face de Marilyn.</li></ul>
<b>OBS:</b>	