



HÉLIO OITICICA E O NÃO CINEMA¹

Beatriz Morgado de Queiroz. ECO/UFRJ

RESUMO: O presente trabalho investiga algumas contribuições do artista brasileiro Hélio Oiticica (1937-1980) ao campo do cinema. Apoiados na abordagem da “hermenêutica do artista” de Ricardo Basbaum para pensar Oiticica como autor de sua própria vida-obra, os textos desse artista serão compreendidos como efeito e o veículo dessa construção de si. Cientes de que a trajetória do “artista” pautou-se pela recusa da noção clássica de autoria em arte, indagaremos como ele se inventa como um propositor do campo do cinema por meio da negação desta categoria. Para tanto, nos debruçaremos sobre o conceito “nãonarração”, formulado e vivenciado pelo próprio, a fim de pesquisar de que forma ele transforma o cinema em instrumento experimental aberto à invenção, recusando o código narrativo.

Palavras-chave: Hélio Oiticica. *Quasi-cinema. Nãonarração.*

ABSTRACT: *This paper investigates some contributions by Brazilian artist Hélio Oiticica (1937-1980) to the field of movie studies. Supported by the approach of the "hermeneutics of the artist" from Ricardo Basbaum, we'll think Oiticica as the author of his own life-work, his texts will be understood as an effect and a vehicle of the building of himself in the world. Aware that the trajectory of that "artist" was characterized by the refusal of the classical notion of authorship in art, we will put in question how he used to invent himself as a proposer in the field of cinema through denial of this category. To do so, we will invest on the concept "nonnarration", formulated and lived by himself in order to research how Oiticica transforms cinema in an experimental instrument open to invention, refusing the narrative code.*

Key words: *Hélio Oiticica. Quasi-cinema. Nonnarration.*

*“NÃONARRATIVA – NÃO FOTO-SOM-IMAGEM – QUASE-CINEMA – CINEMA enfim”
Hélio Oiticica, 1973*

Em 25 de janeiro de 1980, o artista brasileiro Hélio Oiticica, em carta² enviada ao amigo e artista Antônio Dias, lista uma série de trabalhos que corresponderiam a sua “FILMOGRAFIA (?)”. A interrogação presente no título revela que, dois meses antes de sua morte, ele não considerava natural nomear, sem antes questionar, “Agripina é Roma-Manhattan” (“não terminado”); “Neyrótica” (“inacabado!”); “Cosmococa - programa in progress” e “Helena inventa Ângela Maria” como filmes. Das proposições listadas, apenas *Agripina é Roma-Manhattan* foi realizada em película super 8, sendo as outras construídas com *slides*, entre outros elementos.

Em comum, toda essa produção marca o período em que viveu em Nova Iorque, em 1971 e 1978, e nunca foi exibida em público.

Ao longo da presente comunicação, demonstraremos que tal imprecisão do lugar ocupado por essas experiências entre os campos da arte, do cinema e da fotografia o levou a inventar termos e conceitos próprios para tratar seus “filmes(?)”. “Queriam a minha filmografia(???) e aí resolvi explicar o q tenho como quase-cinema e mandei fazer duplicatas de alguns dos still-components de HELENA INVENTA ÂNGELA MARIA”³, conta Oiticica, que ainda anexou à carta a Dias a fotocópia de um documento sobre *Neyrótika* “para esclarecer mais a coisa” (texto onde conceitua *nãonarração*) e um excerto sobre a descoberta de *quasi-cinema*⁴. Desta forma, para apresentar sua *filmografia(?)*, ele teria antes a necessidade de esclarecer sua maneira particular de pensar um filme.

Na década de 1970, o artista incorpora definitivamente a imagem cinematográfica a seu *campus* experimental, não apenas propondo experimentações nesse campo, mas produzindo inúmeras reflexões acerca do cinema. Entre cartas⁵, escritos, anotações e críticas de filmes, formulou conceitos e elegeu seus cineastas prediletos. A escrita desse artista, ainda quando fala sobre o outro ou a obra, se estrutura como um espaço experimental em que ousava se construir como sujeito. Seus conceitos estéticos escapavam para além de arte, funcionando como conceitos de vida. Por isso, nos apoiamos na noção de “Hermenêutica do Artista”⁶ de Ricardo Basbaum para pensar Oiticica como autor de sua própria vida-obra, considerando os textos deste como efeito e o instrumento dessa construção de si.

Averiguaremos como este se constrói como um cineasta-inventor experimentando o cinema como negação. Tomamos suas próprias formulações como fonte de pesquisa, elegendo a *nãonarração* como objeto de investigação. Mas como o próprio não cansava de alertar: não era uma artista conceitual. Isso nos levou a estudar como esta noção atravessou sua trajetória pessoal, que a todo tempo anulava barreiras entre arte e vida. Em Oiticica, obra e conceito participam da mesma “vontade construtiva”, atualizando-se mutuamente em um fluxo contínuo.

Negar qual cinema?

Passista da Mangueira e um dos criadores do Movimento Neoconcreto, entre núcleos, bólides, parangolés e penetráveis, Oiticica, nos anos 60, deslocou a pintura do quadro para o espaço tridimensional, recusando a representação. Com a mesma operação, nos anos 70, liberou o cinema da tela de projeção, desenvolvendo uma forma própria de pensar e fazer cinema. Acreditamos que o conceito de *nãonarração*, formulado explicitamente por ele, em 1973, para designar-posicionar *Neyrótika*, não se restringe a essa proposição. Todos os outros *quasi-cinemas* realizados pelo artista seguem a linha não narrativa.

Em 1969, quando viveu em Londres, Oiticica escreveu o plano para sua primeira experiência-cinema: *Nitrobenzol & Black Linoleum*, onde encontramos a semente da concepção da *nãonarração*. Nesse primeiro impulso de propor uma “linguagem”, deixou claro qual cinema ele recusaria por toda a sua trajetória. Ao artista interessava negar a *forma cinema* (conceito tecido por Parente, 2009) ligada à indústria do entretenimento que naturaliza sua configuração padrão, supostamente estável e imutável.

Sem dúvida, estabeleceu-se um padrão para o cinema, um lugar no qual incontestavelmente é associado. As salas escuras em que se paga para assistir, sentado em uma poltrona, filmes narrando uma história de aproximadamente 120 minutos por meio de imagens em movimento são um desses lugares-comuns. Mas será que foi sempre assim? Aspectos arquitetônicos, técnicos e discursivos devem ser considerados quando pensamos em uma situação-cinema. Foi deslocando e questionando estes aspectos que Oiticica se lança nesse campo, negando a construção de narrativas a fim de experimentar um cinema não ilustrativo, que ele chamou de não narrativo.

Segundo André Parente (2009), o cinema como instituição levou mais de uma década após a sua invenção técnica para se cristalizar na forma como o conhecemos hoje, experimentando diversos formatos. No “Cineorama” (Raul Grimoin-Sanson, 1889), por exemplo, as paredes de um imenso prédio circular serviam de tela para uma imagem formada com o auxílio de uma dezena de projetores fixados em uma cesta de balão suspensa. Já no “Hale’s Tour” (William

Keefe, 1903), as salas de cinema tinham o formato de vagões de trem e os filmes eram projetados nas janelas. Havia também, entre muitos outros aparelhos, o Kinetoscópio (Thomas Edison, 1890), uma caixa em que o público podia visualizar através de uma lente, individualmente, pequenos filmes animados.

Em seus primeiros anos de vida, portanto, o cinema experimentou diversas configurações espaciais, temporais, discursivas, tecnológicas e espectatoriais. Concluimos que o surgimento de uma tecnologia para filmar e projetar imagens não determinou o modelo que se tornou hegemônico. Apesar de dominante, não podemos cair na armadilha da “história” que naturaliza a *forma cinema* como a única maneira existente para se pensar-fazer cinema. Lançar-se às variações e rupturas a esse modelo, pressupõe o entendimento do cinema como um dispositivo complexo que compreende uma multiplicidade de configurações possíveis. Foi exatamente esse entendimento que levou Oiticica a se interessar pelo cinema.

Afirmamos neste trabalho que este artista faz não cinema porque ele nega a *forma cinema* instituída. O programa desse artista transforma o cinema em *instrumento* experimental, em que nada está definido previamente. Ele desloca as diferentes dimensões do cinema-dispositivo para afirmar que cinema não é uma “forma de arte” restrita à projeção de imagens fotograficamente belas, mas é “linguagem tão concreta quanto a sua forma concretizada”⁷.

É importante delinear que a *negação* é entendida por ele como estratégia fundamental para identificar-banir as forças conservadoras que impedem o fluxo da vida, estabelecendo padrões, valores e narrações. A negação, conforme nos mostra, é, portanto, afirmativa – um exercício contínuo, “caminhante” e diário de construção e reconstrução de valores: “Se eu quero afirmar um determinado processo, quero na verdade fundar um MUNDO de percepções e valores em fluxo”⁸, explica. “Virar as costas ao acabado” é postura ética-estética permanente no programa-processo perseguido pelo artista: “implica numa imediata tensão entre o que se quer e o que nos rodeia; implica em assumir energias sustentadas por um labor diário e em posição NEGAR o que é a ele estranho.”⁹

Seu desejo de negar a *forma cinema* vem do desejo-necessidade de construir-lançar novas possibilidades ao cinema-instrumento. Contra a instituição de

um padrão cinematográfico narrativo, inaugura novos modos de produção de subjetividade no cinema que escapam ao modelo linear da representação. “NÃO ACREDITO NO QUE É NARRAÇÃO”¹⁰, garante. Este artista sabe que as insistentes e ininterruptas tentativas de fazer cinema com narrativa-ficção, que persiste inclusive nos dias atuais, nunca deixarão de existir - assim como “pintar-se-ão pinturas-representação para sempre” -, entretanto, acredita que “isso não significa que a importância como descoberta dessas formas estereotipadas subsista porque não importa que sejam feitos, mas permanecem no lixo deixado de formas saturadas de linguagem, etc.”¹¹.

Nitrobenzol & Black Linoleum

Como dissemos, muitas das estratégias adotadas pelo artista ao concretizar a negação da *forma cinema* em suas proposições nova-iorquinas já apareciam em seu primeiro roteiro de filme chamado *Nitrobenzol & Black Linoleum* (abreviaremos por *N & BL*), escrito em 1969, em Londres. Marco zero de sua crítica ao audiovisual, este projeto, escrito em inglês, organiza-se em torno de uma série de onze “ideias” que previam projeções de filmes simultaneamente em três telas, havendo ainda partes sem exibição de imagens, em que o foco se voltaria à plateia, totalizando 220 minutos de experiência. Oiticica é quem melhor explica: “é um filme-espetáculo, pois nem tudo se passa nas três telas; tem palco, interrupções e participação sempre da plateia; o lugar não poderá ter cadeiras fixas...”¹².

Diferente de um roteiro cinematográfico “padrão”, o plano de *N & BL* não continha apenas descrições do visual e do sonoro, pois começava com um *script* sobre como seria a participação do público em cada ideia. Logo na primeira, seriam oferecidos lenços embebecidos de lolô à plateia. Ao propor um “filme” que não é feito apenas de “filme”, mas também de proposições abertas ao espectador, queria questionar o caráter industrial do cinema. Seu *filme-espetáculo* não se reduz a exibição de um filme, pois trata acima de tudo de uma experiência ambiental “suprasensorial”, onde a plateia era indiscutivelmente a protagonista. A importância dada à criação de um ambiente que previsse a participação do público será uma das

estratégias utilizadas para desestabilizar a estrutura fechada e linear do cinema. Tática que se confirmou no desenvolvimento de seu programa-*Cosmococas* (CCs).

Tendo “Londres como situação”, Oiticica teve seu primeiro contato com o corpo eletrificado nos grandes festivais de rock e com o cinema *underground*. “Aqui em Londres vi, depois, “Chelsea Girls” do Warhol, o que me influenciou quanto a adotar cinema em minhas experiências; o filme é o mais genial que já vi, e Warhol criou mesmo uma linguagem-cinema”, conta em carta¹³. Um dos locais mais frequentados por Oiticica nesse período era o *Arts Lab*¹⁴, um centro de artes alternativo, onde o público assistia às sessões de cinema deitado em um espaço repleto de colchões, o que possivelmente o inspira na desconstrução da arquitetura das salas de cinema. O contato com a cultura *underground* marca para ele a necessidade de uma nova atitude estética, onde a clandestinidade da criação passara a ser fundamental e deveria ser expressa em filmes experimentais.

As diferentes *ideias* que comporiam a experiência-cinema em *N & BL* não se estruturavam de forma linear, assim como nas séries de slides que compõe seus *quasi-cinemas*. A estratégia de montar blocos-totalidades já apontava seu desejo *in progress* de “fragmentação do cinetismo”. Ainda que aberto a acréscimos e modificações, Oiticica chega a um roteiro final para *N & BL*, mas não consegue quem o produza e nem financie. E como tantos de seus projetos, *N & BL* não foi realizado. Transformar o cinema em instrumento experimental de liberdade e livrá-lo de exigências narrativas foram as primeiras motivações de toda a investigação-concreção do conceito de *nãonarração* em seu programa além da arte.

Escrever não narrar

O programa *nãonarrativo* de Oiticica não se restringia a uma crítica à *forma cinema*. A *nãonarração* passa à condição de invenção para um artista interessado em romper com o acabado e com a representação, transparecendo não apenas em seus “*quasi-filmes*”, mas também em seus “*quasi-textos*”. Os próprios roteiros de filmes formulados por ele, como *N & BL*, já demonstram em sua estrutura o devir *nãonarrativo*. Da mesma forma, suas críticas de cinema em que defende a *nãonarração*, formam-se entre fragmentos que refletem esta postura desde a

diagramação da página. A rejeição a uma escrita linear é opção ética e estética pelo experimental e não se deu por que tivesse qualquer dificuldade em redigir textos longuíssimos, lineares e coerentes, como eram muitos de seus textos pré-1969.¹⁵

A partir de 1970, texto e obra integram o mesmo programa além-arte. Assim como seus filmes rejeitam a *forma cinema*, a maioria de seus textos não obedece à gramática dos dicionários ou às linhas pautadas dos cadernos em nome da invenção de novas possibilidades de escrita. Em Nova Iorque, passa a produzir textos cada vez mais descontínuos: joga com o tamanho e a tipologia das letras, deixa espaços vazios entre palavras e parágrafos, insere desenhos e fotos, investe em anotações, faz romances de uma página só, contos que não contam, reinventa o espaço.

A imagem poética na máxima intensidade que buscava experimentar em seus textos ganha peso a partir de seu projeto de livro *Newyorkaises* (posteriormente chamado de Conglomerados), que seria formado por Blocos-Seções, ao mesmo tempo autônomos e partes desse livro, podendo se ligar aleatoriamente ao gosto do leitor-participador. Não haveria hierarquia entre as partes, seria como um livro-labirinto, com múltiplas possibilidades de entrar e sair. “O que me alegra é que em meio ao “livro” (prefiro dizer “publicação” q fica mais geral: quem disse q vai ser “livro”??) me sinto livre para INVENTAR e romper a lógica sequencial q em geral preside o “fazer um livro”!!!!!!”¹⁶, explica em carta. “Quem sabe essa carta já não seja parte do “livro” (q joke dizer “livro”!!!!!!). “livro”-me ou leave-me”, brinca.

Oiticica permanece reinventando seu projeto de livro até o final de seus dias (“vou aumentando indefinidamente... sempre acho q algo está faltando: sempre a mesma coisa!”¹⁷), não encontrando nem um formato final que o satisfizesse nem financiamento. Seu livro permanece inacabado, como muitos de seus filmes. Como resume Coelho (2008), tanto seu *quasi-cinema* quanto em seus *textos in progress* eram frutos da mesma inquietação com a estagnação das linguagens artísticas. Ambos integram seu programa *in progress* abertos ao experimental, tendo a forma não narrativa como condição de existência. Podemos dizer que a *nãonarração* é *incorporada* à forma de vida inventada por ele, contaminando toda a sua produção.

Experimentar o (cinema) experimental

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

Ao retornar ao Rio de Janeiro, em 1970, em meio a toda a castração do governo militar, encontra na efervescência inventiva do cinema marginal e na descoberta-experimentação do super-8 esse *campus experimental*. Quando saiu do país, em 1968, a “seriedade” do engajado Cinema Novo de Glauber Rocha era anunciada como a grande promessa estética. Mas em sua volta, encontra na cena carioca a potência do “cinema curtido” e acessível do super 8 com quem decide se filiar, iniciando suas primeiras experiências por de trás das câmeras. A maioria dos filmes produzidos no período, quase sempre curtos e baratos, eram planejados para serem realizados em bitola super 8, recém-chegada ao Brasil e acessível às camadas médias da população. Era o início do *boom* da produção superoitista de viés experimental que se estendeu por toda a década de 1970.

Vivendo novamente no Rio de Janeiro, planeja *Boys & Men* - “um filme totalmente experimental”, é protagonista da fotonovela *Arma Fálica*, de Antonio Manuel, faz cenário e figurino do filme *Cangaceira Eletrônica*¹⁸, de Antônio Carlos Fontoura, e do filme *Evang’Hélio*, de Rogério Duarte. É também nesse ano que participa, com uma grande sala onde instala seus *Ninhos*, da exposição *Information*, realizada de julho a setembro de 1970, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, com curadoria de Kynaston McShine. Considerada um marco no cenário conceitual/experimental da época, reuniu nomes como Robert Smithson, Sol LeWitt, Walter de Maria, Hans Haacke, Joseph Kosuth e Lucy Lippard, além dos brasileiros Cildo Meirelles, Artur Barrio e Guilherme Vaz. O que poucos sabem sobre esse episódio é que a negociação da participação de Oiticica não foi consensual de imediato. McShine rejeitou a primeira proposta do artista para fazer de sua sala um espaço com vários colchões e lugar para apoiar a cabeça onde o público deitado assistiria a um *vídeo-tape* de uma hora de duração, repetido continuamente.

Em carta à McShine¹⁹, defende sua ideia e envia um esboço do projeto, explicando que o trabalho jogaria com a informação como meta-linguagem, de forma direta, sem maneirismos estéticos, provocando uma abertura visual no espectador pela elevação da visualidade em uma proposição não-visual:

I like the way it can be as a meta-language, in the idea of an Information show, the INFORMATION itself, with no esthetic mannerisms: the room is transformed into the site for the spectator as spectator, to watch the TV screen reception: the intentional opened visual-spectator, the height of visuality on a non-visual proposition. I am then waiting for you answer and taking steps about what I am proposing here.²⁰

Como sabemos, não foi assim que aconteceu. Durante a negociação, o curador chegou a sugerir algo próximo ao penetrável Tropicália (“Think Tropicália”²¹, escreveu McShine em telegrama a Oiticica), mas depois entraram em consenso sobre a exibição dos “Ninhos”.

Meses após a exposição, Oiticica ganhou a Bolsa Guggenheim e foi morar em Nova Iorque definitivamente. Entusiasmado com a mudança, preparava sua ida em meio ao clima cada vez mais violento de tortura e repressão militar e à curtição do cinema *udigrudi* carioca. “Tenho planos para meu filme, e talvez filme aqui antes de ir, e leve o material para acabar lá: nada de montagens, dublagens e toda essa merda de cinema acadêmico: vai ser tudo direto; (...) os episódios são muitos, vão crescendo, por isso acho que não poderei fazer tudo dessa vez”, programava²². Nos EUA, cinema, fotografia, escrita, ninhos e rock ganham peso em sua produção e marcam definitivamente seu programa além da arte. O que pode o cinema?, parecia indagar nesse emaranhado de fios soltos do (cinema) experimental.

Descoberta da *nãonarração*

É ao longo dos oito anos em que habita a “Manhattan Brutalista”, que Oiticica concretiza sua crítica ao “áudio-visual” e ao cinema como espetáculo. Para tanto, adiciona uma camada conceitual às inúmeras proposições experimentadas no período. Faz contato produtivo com a “barra pesada” do *underground* novaiorquino, entre drogas, homossexualismo, cinema, espetáculos de rock, e todo tipo de transgressão, e a leitura incessante de autores como Marshall McLuhan, Guy

Debord, John Cage, Arthur Rimbaud, Sousândrade e Haroldo de Campos. Também passa a produzir textos de forma cada vez mais fragmentada, vive a liberação do corpo-*rockeificado*, e, como prevíamos, investe cada vez mais em experimentar, produzir, conceituar e negar o cinema como narração.

O cinema é um dos meios privilegiados para exercitar a liberdade. Em seus primeiros meses na metrópole, faz um curso de produção de cinema na *New York University*; adquire, de segunda mão, uma câmera Super 8 Bauer e uma câmera fotográfica Canon; frequenta a cena *underground*; assiste a filmes sem parar; escreve novos roteiros de filmes; filma, filma, filma, tira fotos e mais fotos, e ainda instala uma montadeira de Super 8 em casa. “Há dez mil festivais de um filme por dia a 1 dólar, veja que tentação”, contava ao amigo Luciano Figueiredo²³, admitindo ainda ter aterrissado na cidade com “fome de ver filmes e coisas”²⁴.

As experiências de (*quasi*)cinema planejadas e concretizadas refletem claramente as suas próprias vivências em seus anos babilônicos sem, no entanto, a intenção de documentar ou fabular. Seu cinema não representa, mas se apresenta por entre frestas fragmentos-acontecimentos de sua vida-obra. *BABYLONESTS* e *Brasil Jorge* são duas séries de ideias para serem realizadas em Super 8 que começa a realizar logo após sua chegada, ambas repletas de referências ao *mundo-abrigo* inventado em *babylon*. Em meio às dificuldades para finalizar suas primeiras experiências-cinema, inicia ainda gravações do roteiro de “Agripina é Roma-Manhattan²⁵”, sobre a Manhattan *malassombrada* do escritor brasileiro Sousândrade (O Inverno de Wall Street), autor que devorava na época.

“Quero q fique o mais aberto possível sem nenhuma explicação, narrativa ou lógica óbvia”²⁶, anuncia, usando pela primeira vez o termo *nãonarração* para nomear uma experiência no campo do cinema: “AVENTURA SOUSANDRADINA ‘não narração’ do HÉLIO OITICICA”, menciona²⁷. A livre inspiração a partir do ‘canto’ de Sousândrade não era um retrato fiel. O filme não chega a contar qualquer história, não tem começo nem fim, faz paródia: elementos soltos de invenção-cinema. “A parody is new vision”²⁸, acreditava ele, citando a frase de McLuhan.

Em Nova Iorque, habitando o *underground*, teve contato com Jack Smith. “Sai transformado!”²⁹, revela após assistir a *Travelogue of Atlantis*, uma das *living*

performances que Smith realizava em seu *loft* labiríntico nas noites de sábado do *Lower East Side* - em que “tudo o que acontece é como se tivesse acontecendo num tempo de filme”³⁰. Eram projeções de slides com trilha sonora que duravam horas: “uma espécie de quase-cinema, pra mim tão cinema quanto tudo que se possa imaginar”³¹, apresenta, antecipando o termo-conceito que viria embasar a sua própria relação com a negação e necessidade de experimentar cinema. Esta experiência-cinema, ao ocupar paredes-tetos-chão, dá vida ao fragmentado cinema ambiental almejado desde seus planos para *N & BL*, em 1969.

Ainda que todas essas experiências nos ajudem a compreender o sentido de *nãonarração*, esse termo só foi formulado, em 1973, quando desenvolve “Neyrótika”, uma série de slides com marcação de tempo e trilha sonora - para a Expo-projeção 73, organizada por Aracy Amaral. O trabalho apresentaria uma seleção de 80 imagens sedutoras dos “garotos de ouro de Babylonests”, realizadas nos *ninhos* de seu *loft*, durante 45 minutos de projeção. Descobrimos em duas cartas³² enviadas por Oiticica, que ao contrário do que se acredita, este trabalho não chegou a ser finalizado nem participou da referida mostra.

No texto enviado ao catálogo da Expo-projeção, que chegou a ser publicado, o artista reforça que este trabalho deveria impreterivelmente ser chamado de *nãonarração* e jamais de áudio-visual³³, termo que considerava “odioso” e “detestável”. A própria estrutura fragmentada do texto nos fornece pistas ao entendimento do sentido de *nãonarração*. Ele nega a existência de um fio condutor anterior para a compreensão do trabalho³⁴:

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.
NEYRÓTIKA é NÃOSEXISTA
- Uma noite sentei a Beleza sobre meus joelhos.
- E achei-a amarga. – E praguejei sobre ela.
NEYRÓTIKA é o q é pleasurable

Em *Neyrótika*, o áudio era desorientador das imagens, levando a uma abertura na fruição-relação do espectador com a projeção-som-ambiente. Para a trilha, Oiticica gravou ininterruptamente uma estação de rádio local - incluindo músicas, como canções de Marvin Gave e Tito Puente, publicidade, locução, etc - embaralhada a sons acidentais improvisados, como a leitura de poemas de Rimbaud. Esses sons em nada combinavam com a imagem-libido dos *neyrótikos* clicados interrompendo o sentido imediato das imagens. Somados a este recurso, o ritmo descontínuo das projeções - cada *slide* tinha uma duração própria - e os diferentes enquadramentos das imagens eram estratégias para negar a narração.

LIMITE NÃO LIMITE

O conceito de *nãonarração* abre-se a algo maior, tornando-se chave de compreensão de diferentes trabalhos realizados antes e depois de sua concepção. Com a concepção dos *Blocos-experiência Cosmococas-programa in progress* em parceria com Neville D'Almeida, em 1973, Oiticica radicaliza sua opção pela *nãonarração*, pois fragmenta o cinetismo ao espacializar a tela de projeção e convidar o “ex-espectador” para reinventar o cinema com eles. É exatamente assistindo a um filme em 16mm de Neville chamado *Mangue-Bangue* que “descobre” a possibilidade efetiva de fazer cinema sem contar história, o que ele entende como experiência “limite não limite” de abertura linguagem.

Mangue-Bangue surge da retomada das ideias de Neville e Oiticica de se fazer algo com o “Mangue” – zona de prostituição carioca, frequentada pelo artista, que apresentou o local ao cineasta, situação seminal creditada no filme. Com cenas de “gente queimando fumo e injetando drogas”, *Mangue-Bangue* só foi apresentado pela primeira e única vez em 1973, em uma sessão especial na cinemateca do

MoMA de Nova Iorque³⁵, quando a dupla se reencontrou. Impressionado pelo filme, Oiticica escreve dois textos críticos³⁶.

Com 65 minutos de duração, *Mangue-Bangue* era formado por diferentes “blocos-episódios diretos e completos em si mesmos”, montados aleatoriamente na própria câmera. Entre as “descargas de fragmentos” que compõem o filme, surgem imagens de rinhas de galo, de um banho de lama de um corretor da Bolsa de Valores, de jovens experimentando diferentes drogas, do cotidiano de travestis e de garotas de programa do Mangue. Segundo Oiticica, esses *takes* não surgiam como “imagens visuais” e sim como “não-situações”, pois não contavam a história de personagens fictícios, sentimentais ou folclóricos. Essas imagens iam além do visual, afinal, a câmera era utilizada como “uma luva sensorial pra tocar-cheirar-circular”³⁷, apontando possibilidades *suprasensoriais* do cinema. O cinema-limite de Neville era exaltado ainda por seu caráter curtido, “prazer cinemático de cinema”, que exprimia sua “gratuidade inventiva e rica” e jamais uma omissão ao autor³⁸. Essa sucessão de sequências embaralhadas com deboche e precisão, diferente do cinema clássico narrativo, não tinha a preocupação em representar nada.

Ao mesmo tempo que identifica em *Mangue-Bangue* um esgotamento da linguagem engessada da *forma cinema* (que chega ao limite), percebe que esta experiência não se fecha em uma provável morte do cinema, pois são abertas múltiplas e novas possibilidades a esse enquanto dispositivo (não limite). “MANGUE-BANGUE é limite justamente porque em não se fixando na forma-função/cinema anterior, e em não ‘mostrando novo caminho ou solução para o cinema’, apresenta-o como instrumento”³⁹, resume Oiticica.

“O CINEMA É A VERDADE e não representação da verdade”, defende o artista. Para ele, a montagem fragmentada por blocos-sequências de *Mangue-Bangue* tinha a forma da *NÃONARRAÇÃO*, pois anunciava o “fim do conceito de cinema verité”. A negação da *forma cinema* estaria explícita na cena em que o ator Paulo Vilaça aparecia vomitando: “concreção-cinema no vômito de VILAÇA vomitando anos de burrice de falso cinema de “ambiente cultural” ipanemense É o dedo no cú depois de cheirar merdicação sebo de pica lama do MANGUE”⁴⁰.

Das faíscas de encontros “curtidos” entre Oiticica e Neville, instauram em parceria *Cosmococa-programa in progress*⁴¹: uma série ilimitada de blocos-experiências (abreviada como CC) sem estrutura fixa, realizados com música e *slides* ao invés de filmes, que poderiam ser projetados do teto ao chão do ambiente de exibição, onde o espectador, retirado da posição passiva entre a tela e o projetor, é convidado a *performar* e inventar sentidos não previstos para essa experiência. Além dos cinco blocos planejados com Neville, Oiticica propõe outras quatro CCs, em que confirma sua opção pela não-narracão. Entretanto, uma leitura aprofundada dos blocos de CC não caberia nas quinze páginas desta comunicação.

Após analisar algumas das experimentações e vivências não narrativas que demarcam a posição de Oiticica sobre o campo do cinema, percebemos que o desejo de negar a *forma cinema* vem da necessidade de seu programa experimental de lançar novas possibilidades ao cinema como instrumento. Oiticica diz SIM: ao subterrâneo da cultura *underground*; ao corpo eletrificado pelo *rock*; à desconstrução da *forma cinema*, reconfigurando a sala de projeção, a disposição da tela e o lugar do público; ao embaralhamento dos “roles” plateia-palco e espetáculo-espectador; ao sentido de não-fluir não-narrativo dos *slides*; ao cinema sem drama; aos filmes “curtidos” sem pretensões acadêmicas ou artísticas; ao prazer do “cinemar”; à presença do *participador* na atualização da obra; ao caráter fragmentário e descontínuo da imagem; à imagem como paródia; à imagem anti-narrativa, não-representativa e contra-hegemônica; à desconexão entre som, diálogos e imagem; à trilha sonora improvisada e acidental; à montagem por mosaico fragmentada em blocos sem hierarquia; à noção de *processo* que extingue a possibilidade de fazer obras acabadas; ao cinema feito com imagens fixas; e, à *não-narracão*. E com esse conjunto de proposições negativas-afirmativas esperamos germinar novas e construtivas questões à *ética-estética* do mundo contemporâneo.

NOTAS

¹ Este artigo foi produzido a partir da minha dissertação de mestrado, defendida em 2012, na ECO UFRJ, sob orientação de Katia Maciel.

Disponível em: http://www.pos.eco.ufrj.br/publicacoes/mestrado/dissertacoes_2012.html

² Este documento foi entregue para publicação em catálogo de um evento que começaria em maio, em Milão, e teria participação de Oiticica. No entanto, não constam outros documentos que identifiquem qual evento seria esse. Arquivo Hélio Oiticica – Tombo nº 1522.80 (AHO 1522.80)*

*Seguindo pesquisadores anteriores de Hélio Oiticica, como Paula Braga (2008), nos referiremos ao Arquivo HO pela sigla AHO, seguida do número do documento. O Arquivo HO desenvolvido pelo Projeto HO contém quase 8.000 documentos, inclui fac-símiles dos manuscritos de Oiticica compilados no Catálogo Raisonné

disponibilizado em dvd a pesquisadores. Já ao arquivo online disponibilizado no site do Programa Hélio Oiticica (http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/dsp_home.cfm), faremos referência como PHO, seguido do número de tomo. A numeração dos manuscritos é a mesma nos dois arquivos digitalizados, com raras exceções.

³ AHO 1522.80

⁴ Estes documentos citados por Oiticica não constam no acervo junto ao documento original com a referida carta.

⁵ A viabilidade de acesso ao acervo⁵ desse artista na última década, digitalizado e compilado em seu Catálogo *Raisonné*, lançou um mundo de materiais inéditos a essas pesquisas. Parte deste material: documentos entre cadernos, fichários, notebooks, entrevistas, textos para catálogos, plantas, projetos, texto sobre arte, anotações e entrevistas, começou a ser disponibilizada ao grande público, em 2003, com o lançamento do site do Programa Hélio Oiticica (http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/dsp_home.cfm) - uma parceria entre o Instituto Itaú Cultural e o Projeto HO. À pesquisadores da área, o Projeto HO disponibiliza a intergra deste acervo digitalizado no formato DVD.

⁶ Ao propor exercícios de “escrita de si” aos alunos do curso “Hermenêutica do Artista”, realizado em 2010 no Mestrado em Artes da UERJ, Basbaum, inspirado nas pesquisas de Michel Foucault sobre a “hermenêutica do sujeito”, abriu espaço para artistas e pesquisadores pensarem fora de padronizações e assujeitamentos, mobilizando uma escrita auto-investigativa transformada em arte em processo. Nestas aulas-obras, sem tom confessional, a fala se compromete com a liberdade e assume seus riscos, rompendo com a docilidade da identidade adestrada do “artista”. Cf. Ementa do curso está disponível em: <http://www.ppgartes.uerj.br/curso/disciplinas/ementatopicosespproc1.pdf>

⁷ AHO 0189.73

⁸ AHO 0210.71

⁹ AHO 0210.71

¹⁰ *Idem*

¹¹ AHO 0189.73

¹² AHO 0929.69

¹³ AHO 0986.69

¹⁴ AHO 1798.69

¹⁵ COELHO, 2008

¹⁶ AHO 1071.73

¹⁷ AHO 1183.73

¹⁸ Uma análise (possivelmente a única realizada) da produção de Hélio Oiticica como cenógrafo e figurinista deste filme é encontrada na dissertação de mestrado de Tatiane de Oliveira Elias (p. 181-193), intitulada “Hélio Oiticica: crítica de arte”, de 2003, da Unicamp.

¹⁹ AHO 1783.70

²⁰ *Idem*

²¹ AHO 1351.70

²² AHO 0749.70

²³ AHO 1152.71

²⁴ AHO 1118.71

²⁵ Cf. MACHADO JÚNIOR, 2010. Única crítica inteiramente dedicada a *nãonarração* “Agripina é Roma Manhattan”.

²⁶ AHO 1248.72

²⁷ AHO 0472.72

²⁸ AHO 1249.72

²⁹ AHO 1111.71

³⁰ AHO 1118.71

³¹ AHO 1111.71

³² AHO 1062.73 e AHO 1064.73

³³ No Brasil, até a década de 1980, o termo audiovisual remetia a um tipo específico de apresentação pública (hoje conhecido por *slide show*), que combinava a projeção de uma sequência de *slides* com o som gravado em fita magnética e exibido em sincronia.

³⁴ AHO 0480.73

³⁵ O filme *Mangue Banguê* ficou desaparecido desde o momento desta exibição até o ano de 2006, quando o pesquisador Frederico Coelho, em Nova York para investigar a obra de Oiticica pelo doutorado em Literatura da PUC-Rio, descobriu uma cópia da produção no arquivo do MoMA. Em 2010, o MoMA incluiu *Mangue-Banguê* em seu acervo e o exibiu em mostra sobre preservação.

- Coelho comenta sobre esta descoberta em seu *blog* pessoal:

<http://objetosimobjetonao.blogspot.com/2009/07/mangue-banguê.html> (postado em 21.07.2009).

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

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

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

³⁶ AHO 0477.73 e AHO 0318.73-p.53- versão em português ou AHO0164.74 - versão em inglês

-
- ³⁷ AHO 0301-74
³⁸ AHO 0477.73
³⁹ AHO 0318.73-p.53
⁴⁰ AHO 0477.73
⁴¹ AHO 0318.73-p53

REFERÊNCIAS

- BASUALDO, Carlos [org]. **Hélio Oiticica: Quasi-cinemas**. Kolnischer Kunstverein, New Museum of Contemporary Art, Wexner Center for the Arts, The Ohio State University, 2001.
- BRAGA, Paula [org.]. **Fios Soltos: A Arte de Hélio Oiticica**. Sao Paulo: Perspectiva, 2008.
- CANONGIA, Lúgia. **Quase Cinema - Cinema de Artista no Brasil 1970/80**. Rio de Janeiro: Ed. Funarte, 1981.
- COELHO, Frederico. **Livro ou livro-me. Os Escritos Babilônicos de Hélio Oiticica (1971-1978)**. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica, 2008.
- FIGUEIREDO, Luciano [org.]. **Lygia Clark. Hélio Oiticica. Cartas 1964-1974**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.
- PARENTE, André. **Cinema do dispositivo**. In: PENAFRIA, M.; MARTINS, I. M. **Estéticas do digital. Cinema e Tecnologia**. Covilhã: LABCOM, 2007.
- QUEIROZ, Beatriz Morgado. **Hélio Oiticica e o não cinema**. 2012. 184f. Dissertação de Mestrado em Tecnologias da Comunicação e Estética – Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012.
- Programa Hélio Oiticica (PHO) / Itaú Cultural. Disponível em:
<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho>
Arquivo Hélio Oiticica (AHO) - Catálogo *Raisonné* disponível em DVD.

Beatriz Morgado de Queiroz

Doutoranda em Comunicação e Cultura pela ECO/UFRJ, com bolsa do CNPQ. Mestre em Comunicação pela mesma instituição, com bolsa da CAPES, com a dissertação: Hélio Oiticica e o não cinema. Graduada em Comunicação pela FCS/UERJ.