

CINEMA  
ONVSI  
QUASI  
CINEMA

# Hélio Oiticica e a morte do cinema

Cláudio Dacosta\*

*A importância de Hélio Oiticica para o pensamento cinematográfico brasileiro não é pequena: sua resposta ao problema moderno da "morte da arte" no que concerne ao cinema tomou a direção de um novo conceito da escrita cinematográfica, o "quasi cinema", uma mistura de "ambiente" (atualmente chamado instalação) e performance. Com sua obra audiovisual, os Quasi cinema, Oiticica proporciona um "deslocamento" da noção de imagem que deixa de servir a um conteúdo narrativo-discursivo-referencial. Desloca a definição proposta pela teoria realista da imagem ao mesmo tempo que problematiza sua definição ontológica e fenomenológica enquanto "algo que aparece". Ao contrário, para Oiticica, a semelhança da imagem com o mundo é dissimulatória, pois diz também do desaparecimento do mundo e da própria imagem. Produzir um audiovisual, para Oiticica, é antes de tudo recusar produzir um audiovisual, entendido como prática cujo sentido se passa estabilizar a ponto de se tornar uma forma preestabelecida.*

*Palavras-chave: arte contemporânea brasileira; cinema; morte da arte; audiovisual.*

Segundo a Filmografia de Hélio Oiticica contida no catálogo produzido pelo Centro de Arte Hélio Oiticica, o artista dirigiu apenas um filme em toda sua carreira: *Agripina é Roma Manhattan* (super 8, Nova York, 1972). Ainda que tenha trabalhado como ator em outros cinco filmes, entre eles, *Câncer* (Glauber Rocha, 1968-72), a importância de Oiticica para o pensamento cinematográfico brasileiro não é pequena: sua resposta ao problema moderno da "morte da arte" no que concerne ao cinema tomou a direção de um novo conceito da escrita cinematográfica, o "quasi cinema", uma mistura de "ambiente" (atualmente chamado instalação) e *performance*.

Em suas reflexões sobre essa expressão artística, que nasceu junto com o século 20, diria:

*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?!*

Esse lugar de "vértice e ruptura"<sup>2</sup> na história da arte fílmica que Oiticica sugere para Godard se manifesta mais, no caso brasileiro, no interior do chamado Cinema Marginal, especialmente no grupo carioca (Júlio Bressane, Rogério Sganzerla e Neville d'Almeida), do que no Cinema Novo, excetuando Glauber Rocha, que assimilou, ainda que negasse, as reflexões do cineasta francês e as do Udigrudi<sup>3</sup>. Rogério Sganzerla, uma das figuras principais do movimento, dirigiu o paradigmático *O Bandido da Luz Vermelha*, que citava pesadamente Jean-Luc Godard<sup>4</sup>. Seguindo os desenvolvimentos do cinema experimental posteriores à *Pop-art*, Sganzerla mesclava, em seu filme, imagens da cultura de massa (jornais, estória em quadrinhos e tevê) em nítida tentativa de desfazer os limites e a hierarquia que atribuíam à obra de arte um valor especial no mundo das mercadorias. Desfazer os limites e a hierarquia significava afirmar a descrença no poder de regeneração do mundo pela arte, ainda que, paradoxalmente, isso implicasse uma tentativa de repotencialização da arte e da vida. Tendo em mente questões da tradição da antiarte no interior de um contexto

cultural marginal de um país do Terceiro Mundo e, ainda, problematizando diretamente a arte moderna, Sganzerla seguia uma busca arriscada e obscura, pela qual o cinema se desviava na direção de uma desestetização e, simultaneamente, uma indeterminação de seus limites.

Esse desvio se tornaria possível a partir do momento em que o cinema abordasse o problema da morte da arte<sup>5</sup>. Levantada por Godard, essa questão cativaria alguns cineastas brasileiros e assustaria outros. Em abril de 1971, numa carta de Nova York enviada a Sylvie Pierre, Glauber bombardeava: "Mesmo Godard é algo que não me interessa mais"<sup>6</sup>. Contrariando, porém, a si próprio um mês depois, em carta a Alfredo Guevara, Glauber afirmaria, visionariamente, o oposto: "Godard é o mais criador cineasta revolucionário do momento"<sup>7</sup>.

Essas oscilações, tão próprias à *persona* quanto ao cinema de Glauber, devem ser consideradas. Por um lado, o cineasta baiano construiria uma obra que tendia a ignorar a recuperação da negatividade dada, que a arte pós-Pop do Udigrudi faria nos anos 70 no Brasil a partir da assimilação do conceito de "morte do cinema"<sup>8</sup>. Em entrevista aos *Cahiers du Cinéma*, em 1969, Glauber articulava seus desentendimentos teóricos com o cineasta francês:

*Falei sobre isso com Godard, que me disse: "Vocês, brasileiros, devem destruir o cinema". Eu não concordo. Vocês, na França, na Itália, podem destruí-lo. Mas nós ainda o estamos construindo em todos os níveis, na linguagem, na estética, na técnica..."*<sup>9</sup>

Por outro lado, Glauber assimilava esse problema da arte contemporânea e compartilharia das questões dos cineastas e artistas marginais que ele atacava, como Sganzerla (em histórica briga pelas folhas de *O Pasquim*), Júlio Bressane e o próprio Hélio Oiticica (em carta enviada de Munique a Cacá Diégues, em 1971, Glauber diria que Oiticica em Nova York "só pensa no sucesso"<sup>10</sup>).

Se *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e, mais

ainda, *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* são exemplos de um cinema que propõe muitas significações sobre o mundo e seu país, *Câncer e Idade da Terra* produzem mais desvios do que significações, fazendo desaparecerem o mundo, o autor e o cinema, ainda que em prol da reinvenção do mundo e da arte. Possibilitando o renascimento do cinema por intermédio de uma obra que se ausenta em favor do filme que busca a si mesmo, *Câncer* (1968-72) processa um eterno recomeçar – um filme-prólogo, que nunca se realiza como obra. Na intimidade de sua diferença com o espectador, mas também com outros campos do pensamento e da arte, em especial a *performance*, *Câncer* obteria de Hélio Oiticica muito mais do que sua simples presença como ator.

Em primeiro lugar, o filme teve como cenário o Morro da Mangueira. As relações de Oiticica e de sua produção artística com aquela comunidade são demasiado conhecidas. Dois exemplos são suficientes. Os *Parangolés* (1964), penetráveis-vestimenta que propunham uma diversidade de acessos, criavam um labirinto para ser utilizado pelo corpo na dança<sup>11</sup>. A *Tropicália* (1967), que inspirou Luís Carlos Barreto a sugerir a Caetano Veloso o nome da canção que impulsionaria o movimento na música popular e nas artes brasileiras dos anos 70<sup>12</sup>, inventava uma obra-ambiente a partir dos espaços conhecidos por Oiticica no Morro da Mangueira.

O cenário da Mangueira não é, porém, o que mais assegura a contribuição de Oiticica ao filme de Glauber. Metamorfoseado pelo diretor, uma espécie de *Bólido-caixa* surge em *Câncer* como um estranho objeto não designável, adquirido num assalto pelos personagens marginais do filme. Nada garante que a caixa tenha sido inspirada nas experiências de Oiticica. Os primeiros *Bólidos-caixas* de Oiticica foram concebidos em 1964 e continuaram a ser produzidos até a época em que o filme estava sendo rodado. A associação, porém, é quase necessária, visto que a montagem faz seguirem as cenas do objeto-caixa ao bloco em que Oiticica trabalha como ator.

No bloco em que temos contato com o estranho objeto, o personagem de Pitanga mostra ao de Carvana o que roubou de um gringo. Impossibilitados de identificar o inusitado objeto, os dois malandros levam-no ao Dr. Zelito, pedindo-lhe que os ajude a decifrar a caixa. O espectador supõe que se trate de alguém especializado, sobretudo, pelo título que traz à frente do nome. O Dr. Zelito fala sobre o "aparelho" como se fosse uma "espécie de anestésico", mas que serve também para "esterilizar", aceitando a sugestão de uma voz (a do diretor do filme) que insiste em perturbá-lo, avisando-lhe que "sua mãe pariu 40 filhos". O aparelho que anestesia esteriliza, isto é, torna estéreis as possibilidades de preenchimento da "caixa" com um sentido determinado. É certo que, no contexto da época, "aparelho" designava um local habitado por revolucionários contra o regime militar e que a violência do filme pode ser referência ao contexto político. Há, porém, várias entradas para a compreensão da cena, ainda que todas estejam, de certo modo, fechadas. São sentidos absolutamente incertos, senão conflitantes. A esterilização que o aparelho permite se opõe à alta fecundidade da mãe do Dr. Zelito. O anestésico se opõe à dor e ao sofrimento. A violência do filme e das oposições de sentido não pertencem a uma dialética (como em Eisenstein, por exemplo), pois nenhuma significação é formada pelos opostos. *Câncer* propõe, ao contrário, o desfazimento das significações, um contínuo desviar-se de todo sentido consolidado sobre o mundo, fazendo surgir a doença da imagem, o câncer no cinema. Eis a violência do filme: a imagem cuja doença lança o cinema para seu próprio desaparecimento. O filme não narra uma história, não descreve uma ação e não produz um conceito, mas faz surgirem a sensação e a violência na imagem. Talvez, nesse sentido, Glauber tenha tido muita razão em dizer que *Câncer* foi o primeiro filme marginal feito no Brasil, ainda que ninguém o tenha visto até que fosse terminado, em 1972.

Na seqüência descrita, Oiticica está ausente, mas sua presença é sugerida, conceitualmente, pela presença do objeto-

caixa que possibilita uma experiência-limite do próprio cinema: aquilo que ele deve conter não é nem um discurso, nem uma narrativa, mas apenas seu próprio jogo de invenções. Ou, melhor, a imagem, como pura dissimulação, dissimula a si própria, não podendo se realizar sem imediatamente desfazer-se de toda a realidade.

Com sua obra audiovisual, os *Quasi cinema*, Oiticica proporciona um "deslocamento" da noção de imagem. Esta deixa de servir a um conteúdo narrativo-discursivo-referencial. Desloca a definição da teoria realista da imagem ao mesmo tempo que problematiza sua definição ontológica e fenomenológica enquanto "algo que aparece". Ao contrário, para Oiticica, a semelhança da imagem com o mundo é dissimulatória, pois diz também do desaparecimento do mundo e da própria imagem. Produzir um audiovisual, para Oiticica, é antes de tudo recusar produzir um audiovisual, entendido como prática cujo sentido se possa estabilizar. Oiticica começa por questionar o próprio termo:

*Afinal não é tudo audiovisual? 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?*<sup>13</sup>

Depois, problematiza a imagem enquanto fim, sua supremacia enquanto algo que aparece e se realiza:

*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 multimídia: o deslocamento da supremacia e da constância da IMAGEM é o cerne disso tudo: o q não significa que o visual deixe de contar: ele é até enriquecido: não é mais aquilo que unifica: é parte-play do jogo fragmentado q origina das posições experimentais levadas a limite*<sup>14</sup>.

Em 1973, Oiticica começaria um ciclo de trabalhos audiovisuais cuja proposta era esse deslocamento. O fim torna-se a ausência da imagem e não mais sua presença, e o que está ausente é o jogo (*chance-play*) e o

pensamento que surgem enquanto a imagem e o mundo se dissolvem diante do espectador. Composto de 80 slides com marcação de tempo e trilha sonora (Canongia, 23), *Neyrótica*, o primeiro desses trabalhos, é uma criação audiovisual essencialmente disjuntiva, em que o som não sublinha nem duplica a imagem, ainda que, interferindo nela, o som contribua para o jogo de invenções no qual o acidente e a improvisação presentificam essas experiências-limite que desfazem a própria imagem:

*NÃO NARRAÇÃO é NÃO DISCURSO  
NÃO FOTOGRAFIA 'ARTÍSTICA'  
NÃO 'AUDIOVISUAL': trilha de som  
é continuidade pontuada de  
interferência gravada do rádio q é  
juntada à seqüência projetada de slides  
de modo acidental e não como  
sublinhamento da mesma  
- é play-invenção<sup>15</sup>.*

Ainda no ano de 1973, Oiticica juntou-se a outro cineasta marginal, Neville d'Almeida, para a produção de um programa audiovisual de slides e som. Com *Cosmococa* (1973), Oiticica inaugura propriamente o conceito de *Quasi cinema* e retorna à produção audiovisual "nãonarrativa" dos "blocos de experiências" criados com slides e trilha sonora. A série *Cosmococa* teve o nome curto de CC. A produção feita com Neville vai de CC1 a CC5. Oiticica produziu, porém, ainda outras séries, uma com Thomas Valentin (CC6); outra como proposição para Guy Brett em Londres (CC7); outra sozinho (CC8) e, por último, uma proposição para Carlos Vergara (CC8)<sup>16</sup>.

Para as séries dos *Quasi cinema*, *Block-Experiments in Cosmococa*, que produziu com Neville d'Almeida, Oiticica desloca a relação modelo/cópia que definiu a imagem desde o Renascimento até o início do século 20, problematiza o caráter de autenticidade nas artes plásticas e, ainda, questiona, pela paródia, o artista como figura "carreirista de arte". Mediante procedimento, ao qual deu o nome de Mancoquilagens (manco (capac) + maquilagens), em que trilhas de cocaína

acompanham o desenho padrão que lhe serve de base, ressuscita o conceito de plágio:

*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'<sup>17</sup>.*

O plágio não é uma cópia, pois a imagem não se refere a um modelo anterior e nem tem pretensões de unicidade. O modelo se dissolve pelas cópias e dá lugar a uma realidade em que a distinção entre o modelo e a cópia já não faz sentido. A realidade do pensamento-jogo impede a unicidade da imagem que se quer puro soerguimento e a transforma naquilo que ela é, ou seja, em seu duplo movimento de aparição e dissolução:

*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 frustrar-se no final:  
havia algo q dissolvia essa unicidade<sup>18</sup>.*

Em suas produções *Quasi cinema*, Oiticica desejava desviar-se desse "poder da imagem como matriz-comportamento que mantinha o espectador numa posição imutável". Esse deslocamento colocaria em questão todo um mecanismo pelo qual a obra é a adequação de duas visões: a do autor e a do espectador. Esse movimento simétrico que vai do autor ao espectador (e a conseqüente adequação de ambos) é justamente aquilo que dá origem à obra de arte, aquilo que permite a organização da arte (o sem limite) como obra (o limite). Nesse processo simétrico, o lugar de onde o espectador "pode ver" é definido, e sua visão deve coincidir com a do autor, que é também a da cultura, a da sociedade, enfim, a da lei<sup>19</sup>. O *Quasi cinema* propõe a reversão desse conceito de obra. Negando a obra, Oiticica afirma a arte e propõe a obra como a invenção infinita de uma imagem-simulacro, uma imagem sem autor ou espectador, uma obra sem limite.

O *Quasi cinema* não é uma obra, mas a produção infinita da obra por um

pensamento que é jogo, aberturas de um jogo com regras indefinidas, uma "brincadeira sem suor". A obra não preexiste ao espectador, o que não quer dizer que ela seja incompleta e dele necessite para ser terminada. Ele participa da invenção da obra. O "participador" não é propriamente um espectador. Ele não tem diante de si um "objeto de arte", distinto e distante dele, ao qual deve dedicar um tempo de contemplação para desfazer essa distância e promover a adequação previsível. O processo de participação é outro, pois não tem fim. O participador busca a obra sempre inencontrável. A distância entre ele e a obra é infinita, mas o processo da busca os torna íntimos, ainda que diferentes. Essa diferença íntima é o que produz o participador e também a obra, infinitamente. Ao contrário do espectador, o participador está no interior de um objeto que faz surgir a arte e não diante de uma obra que é arte, antes mesmo de sua participação.

Para o *Quasi cinema, Block Experiments in Cosmococa, CC3 Maileryn*, o espectador-participador não vê Marilyn Monroe, o mito concebido pelos meios de comunicação de massa, mas um desmito que já fora antes simulado por Andy Warhol. Em *CC3*, os participantes, descalços, entram numa sala de quatro paredes e se sentam (ou deitam) num chão de areia coberto com vinil. Começa uma projeção de cinco imagens (nas quatro paredes e no teto) acompanhada de uma trilha sonora. Nas imagens, além de outros elementos, vêem-se uma nota de cinco dólares, um canivete e um livro que tem na capa a famosa estrela do cinema que foi casada com o escritor Norman Mailer. As cinco versões de Marilyn Monroe em *Cosmococa* têm a função de apagar o clichê, desfazer sua importância mítica, desconstrução que Warhol já havia buscado alcançar. Num desvio, porém, numa dissimulação da própria imagem, a Marilyn de Warhol refaz o mito. As várias cópias que Warhol produziu em seu painel de 1962 desfazem o modelo, mas recriam um símbolo. Ou, melhor, os painéis *Marilyn Monroe*, de Warhol dissimulam a ausência do símbolo, mas não o eliminam. Em *CC3*, a cocaína depõe completamente o mito de

seu posto de signo e desloca a função de cópia da imagem.

Em *Cosmococa CC3* não há mitos ou símbolos, há uma experiência ou um bloco de experiências daquilo que se poderia chamar de *performance* do sentido da imagem, um movimento infinito em direção a uma imagem que se busca. Em *Cosmococa*, o que vemos é um encontro impossível com uma imagem inencontrável, em que Marilyn desaparece, fazendo também desaparecer o artista. De outro modo, aparece apenas essa Marilyn que desaparece. A Marilyn é apenas um suporte para as brincadeiras "carreiristas" de Oiticica e para a participação performática do espectador. *Cosmococa CC3* não é uma obra, como ainda pode-se dizer que sejam os painéis de Warhol. *Cosmococa CC3* propõe a participação do espectador numa *performance* cujo cenário é o ambiente do qual ele faz parte. Enquanto o espectador vai-se tornando ator, a imagem vai-se desfigurando e desaparecendo diante dele sob as carreiras de cocaína. O espectador, dentro da obra que se desfaz, é obrigado a se refazer diante dela. Nesse ínterim, o espectador se descobre um outro, que se metamorfoseou na própria obra que desapareceu.

É uma espécie de desrealização da imagem e uma indeterminação dos limites do audiovisual que Oiticica conheceu com a arte marginal carioca e que redescobriu no trabalho de Jack Smith, o cineasta de *Flaming Creatures*.

*Jack é um gênio e eu o amo; (...) e aprendi com ele em poucos dias o que sempre desejei: como se fora a decifração visceral do mundo americano, restos de consumo, etc: sujeito-filme: o gerar de um mundo de imagens riquíssimo: ao mesmo tempo o isolamento e a mitificação que fazem dele, é alienante e absurdo (...). No dia dessa projeção de slides com sound track, era esse o ambiente: chamava-se "Travologue of atlantis" (...) em suma, tudo começou às dez e meia, três horas depois, e só nos três primeiros slides ele ficou meia hora: mudou a tela de lugar, de modo que os slides sofriam um corte ao serem projetados, e ele movia o projetor de lugar para dar o corte*

*devido a cada um: o resto do slide se espraiava pelo ambiente: incrível; a espera e ansiedade que me dominou, valeram: foi uma espécie de quase-cinema, pra mim tão cinema quanto tudo que se possa imaginar (...) as imagens, a duração de cada slide na tela, etc. eram geniais e importantíssimas: sound track de música am rádio (...) música latina malagueña, coisas incríveis, ruídos: telefone carros em tráfego, etc.; findou at one o'clock da manhã: sai transformado!<sup>20</sup>*

Oitícica, de fato, produziu apenas um filme, *Agripina é Roma Manhattan* (1972/73), jamais concluído. As imagens do filme dão mais importância à *performance* dos personagens/atores do que às ações e reações por meio das quais se narraria uma história. No cenário urbano de Nova York, uma moça veste traje vermelho e sandálias de estilo inspirado na Roma antiga ou, melhor, no clichê de Roma difundido por Hollywood. Outra seqüência apresenta uma moça, trajando um estranho vestido curto (estilo bailarina), que anda de um lado a outro de uma esquina de rua encenando o ato do corpo prostituído ao mesmo tempo que presentificando a imagem prostituída do clichê. A terceira e última seqüência coloca em cena o artista plástico Antônio Dias e Mário Montez (o ator travestido de Jack Smith) jogando dados. Ainda que Oitícica não o tenha terminado, o filme retrabalha o problema da arte contemporânea tal como ele a pensava: a obra de arte como um *chance-play*, um jogo de sentidos incertos em que a improvisação e o acaso participam na mesma proporção que as relações intencionais.

Obra não terminada, *Agripina é Roma Manhattan* deixa a impressão de que não teria fim mesmo se tivesse sido terminado. O filme, ainda que quadro diante de um espectador cujo lugar e perspectiva estariam definidos, parecia esburacar esse mesmo lugar, impossibilitando qualquer processo de adequação entre dois elementos simetricamente distantes. *Agripina*, ainda que filme, poderia produzir reversibilidades semelhantes às de outras obras de Oitícica ao se propor como jogo de dados em que o acaso e a improvisação teriam lugar. Mas Oitícica já não acreditava mais no quadro

enquanto tal, desconfiava de que ele criaria sempre a perspectiva da lei por manter o espectador em um lugar definido.

Não importa, porém, se a obra é um filme (quadro) ou um ambiente, se o que ocorre entre o artista e o espectador é uma visão do ilimitado. Não bastaria sair do quadro sem a introjeção de uma realidade virtual imaginária. É o que o próprio Oitícica responde a Lygia Clark, em carta de 1964 sobre obras que, se deslocando para fora do quadro, mantêm a mesma estrutura, "'compondo' coisas no espaço real". E completa: "Indicam a crise do retângulo figurado do quadro mas se trivializam ao cair no espaço real, sem virtualidade nenhuma" (FIGUEREDO, 1996: 21).

Para Oitícica, a arte é antes esse lugar sem lugar, espaço de pura virtualidade, que origina a obra. O que acontece entre o espectador e a obra ou entre o artista e a imagem que ele busca é mais importante do que a obra, que não é senão um "programa *in progress*" (como costumava se referir aos trabalhos na época dos *Quasi cinema*), um contínuo buscar encontrar esse lugar inencontrável. Para Oitícica, a imagem se produz segundo um círculo vicioso em torno de desejo de encontro e encontro impossível. Essa tensão deslocava a imagem, que se tornava desvio mais do que aparição final. É uma tensão que possibilita figurar virtualidades e transfigurar o simbólico, mais do que reafirmá-lo ou representá-lo, ainda que sob a tentativa de dissolução serial de clichês de uma sociedade de consumo, como em Warhol. Para Oitícica, a repetição não está sob a guarda do mesmo. Repetir só importa quando variar se distingue de generalizar. Desse modo, ele alcança um novo conceito de escrita cinematográfica para o âmbito de um cinema menor, esse que se define como morte e dissolução e se redefine, no mesmo movimento, como renascimento da arte fílmica.

<sup>20</sup> Pesquisador doutor do Núcleo de Tecnologia da Imagem (N-Imagem) da Escola de Comunicação da UFRJ, ECO-UFRJ

## Bibliografia

- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O vó dos anjos: Bressane e Sganzerla*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BRITO, Ronaldo. *Neo-concretismo, vértice e ruptura, do projeto construtivista brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985.
- CANONGIA, Lígia. *Quase-cinema, cinema de artista no Brasil, 1970/1980*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.
- FIGUEREDO, Luciano. *Lygia Clark/Hélio Oiticica, cartas 1964-74*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.
- GERALDO, Sheila Cabo. "Barrio, a morte da arte como totalidade". In: *Góvea* 4, Janeiro, 1987.
- MACIEL, KÁTIA. "Hélio Hipertextual". (Comunicação proferida no Institute of International Visual Arts), Londres, 1999. [Arquivo do Núcleo de Tecnologia da Imagem (N-Imagem) ECO-UFRJ].
- OITICICA, Hélio. Carta a Wally Salomão, Catálogo da exposição *Hélio Oiticica e a cena Americana*, Centro de Arte Hélio Oiticica, 11/10/98 a 28/03/99).
- OITICICA, Hélio. Catálogo *Hélio Oiticica*.
- RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968/1973), A representação em seu limite*. São Paulo: EMBRAFILME/Ministério da Cultura/Brasiliense, 1987.
- ROCHA, Glauber. *Cartas ao Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/EMBRAFILME, 1981.
- VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

## Notas

- <sup>1</sup> Catálogo da exposição Hélio Oiticica e a cena Americana, Centro de Arte Hélio Oiticica, 11/10/98 a 28/03/99), p. 174.
- <sup>2</sup> Para lembrar a expressão de Ronaldo Brito em referência ao neoconcretismo. BRITO, Ronaldo. *Neo-concretismo, vértice e ruptura, do projeto construtivista brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985.
- <sup>3</sup> A hipótese central do livro de Fernão Ramos é a de que existiu uma série de filmes que possuíam traços estéticos e de produção singulares que se diferenciavam dos do Cinema Novo. Udigrudi era mais um dos nomes pelos quais o Cinema Marginal ficou conhecido na época, uma corruptela do nome Underground dado ao movimento americano de cinema experimental dos anos 60/70 (RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968/1973), A representação em seu limite*. São Paulo: Embrafilme/Ministério da Cultura/Brasiliense, 1987).

- <sup>4</sup> Para uma referência às citações de Sganzerla, ver BERNARDET, Jean-Claude, *O vó dos anjos: Bressane e Sganzerla*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- <sup>5</sup> No contexto brasileiro das artes plásticas, esse desvio pelo qual a arte se torna problemática teve início com o neoconcretismo, em especial, Lígia Clark e Hélio Oiticica, que questionavam o que, em 1956, Lígia chamaria, numa conferência pronunciada na Escola Nacional de Arquitetura em Belo Horizonte, de obra de arte individual (Catálogo Hélio Oiticica, p. 71).
- <sup>6</sup> ROCHA, Glauber. *Cartas ao Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 397
- <sup>7</sup> ROCHA, *op. cit.*, p. 411.
- <sup>8</sup> Sheila Cabo Geraldo discute essa recuperação da negatividade dada operada no Brasil pelas tendências marginais e "udigrudi" (GERALDO, Sheila Cabo. "Barrio, a morte da arte como totalidade". In: *Góvea* 4, janeiro, 1987).
- <sup>9</sup> ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981, p.171.
- <sup>10</sup> ROCHA, 1997: 414.
- <sup>11</sup> Em "Hélio Hipertextual", comunicação feita no Institute of International Visual Arts de Londres, Kátia Maciel pensa os Parangolés como vestimentas-labirintos [Arquivo do Núcleo de Tecnologia da Imagem (N-Imagem) ECO-UFRJ].
- <sup>12</sup> Caetano Veloso descreve como surgiu o título da canção Tropicália (VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 188).
- <sup>13</sup> Catálogo Hélio Oiticica: 179.
- <sup>14</sup> Catálogo Hélio Oiticica: 178.
- <sup>15</sup> CANONGIA, Lígia. *Quase-cinema, cinema de artista no Brasil, 1970/1980*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981, p.22/23.
- <sup>16</sup> Catálogo Hélio Oiticica: 174.
- <sup>17</sup> Catálogo Hélio Oiticica: 178.
- <sup>18</sup> Catálogo Hélio Oiticica: 179.
- <sup>19</sup> Em "Diderot, Brecht, Eisenstein", ao pensar a crise do quadro (a cena de teatro, o plano de cinema ou a tela de pintura), Barthes afirma: "Esse lugar de origem é sempre a Lei: lei da sociedade, lei da luta, lei do sentido"; (BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p.91).
- <sup>20</sup> Carta a Wally Salomão, Catálogo da exposição Hélio Oiticica e a cena Americana, Centro de Arte Hélio Oiticica, 11/10/98 a 28/03/99.
- <sup>21</sup> FIGUEREDO, Luciano. *Lygia Clark/Hélio Oiticica, cartas 1964-74*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996, p.21.