

Entrelaces:

Artes Visuais, cinema e a poética de Hélio Oiticica.

Por Janaína Laport Bêta¹

RESUMO

O presente estudo busca pensar, através de breve encadeamento histórico, imbricações em artes visuais e cinema. Tal percurso almeja conduzir ao cinema de artista nas *Cosmococas* de Hélio Oiticica.

¹ Doutoranda em Ciência da Literatura, na área de Poética - UFRJ
Mestre em Ciência da Literatura - UFRJ
Graduada em História da Arte – UERJ
Licenciada em Artes – UERJ
Graduada em Pintura – EBA/UFRJ
Professora de Arte e Educação na UNIABEU.

O presente estudo se desenha, até certo ponto, como uma colcha de retalhos por buscar tratar entrelaces entre artes visuais e narrativa fílmica através de um narrativa que se ocupa do encadeamento entre movimentos artísticos na história recente das artes visuais. A idéia de colcha de retalhos nos parece apropriada por dois motivos: Primeiramente por esse pequeno estudo não exceder a condição de breve introdução acerca de cada tema, descrevendo rapidamente como pano de fundo a história de alguns movimentos e meios, fragmentos de uma estrutura maior, onde cada pequeno retalho unido dá visualidade a esse mosaico de relações entre artes visuais e cinema, que em seu processo, coincidentemente, utiliza o corte e a montagem.

Inicialmente uniremos retalhos históricos do surgimento da *performance* no painel maior de movimentos e meios artísticos que compõem a História da Arte. Perceberemos que as Artes visuais e suas possibilidades no contemporâneo - a que historiadores chamam campo expandido - conduziram a diversificadas e enriquecedoras hibridizações, propiciando ações mais ousadas: artistas deixaram seus ateliês e mergulharam no mundo, e obras, emancipadas de cavaletes e pedestais, rumaram em direção a vida, estabelecendo relações diretas com o público, na efervescência daquilo que conhecemos por real. Nesse cenário se firmam a *performance* (*videoperformance*) e a videoarte, direção em que focaremos nosso olhar nas páginas que se seguem, buscando acompanhar em breve genealogia, seu despontar no cenário artístico até sua posição na atualidade.

Ao final voltaremos o olhar na direção da poética de Hélio Oiticica. Artista que experienciando novos meios estabelece diálogo profícuo com a imagem-movimento. Nas *Cosmococas* temos uma espécie de síntese da hibridização entre meios que se delinea em cinema de artista.

A Arte, o Campo expandido e a *Performance* – Breve histórico.

A crítica norte americana Lucy Lippard, ao tentar documentar os desenvolvimentos artísticos na metade da década de 70 depara-se com a grande dificuldade de compreender no que a arte estava se transformando durante esse período. Textos de exposições e escritos especializados da época concentravam-se em discutir a mesma questão.

A obra de arte tinha forma substancial ou era um conjunto de idéias de como perceber o mundo? Era um objeto singular ou algo mais difuso que ocupava um espaço muito maior? A arte devia ser encontrada dentro ou fora da galeria? A face mutante da arte não era inexorável, ou inevitável marcha adiante que a noção modernista entendida pela vanguarda. Não havia nenhuma forma preferível de trabalho que cobrisse todas as circunstância e exigências, e a idéia de que um artistas devia ter um estilo próprio como Newman (...) deixou de fazer muito sentido. (ARCHER:2001,p.62)

A arte assume diferentes formas e nomes, e se emancipa definitivamente das categorias convencionais de produção. Entre as novas possibilidades de realização de trabalhos artísticos surgem novos meios, entre eles estavam a arte Conceitual, *Bodyart* e a *Performance*. Para Michael Archer, a performance emergiu como consequência do afrouxamento de categorias e da diluição de fronteiras interdisciplinares, cujas raízes estão no minimalismo e nas variadas ramificações da Pop Art. Entre os ancestrais da performance seria importante citar os ritos tribais, o teatro grego de improvisação,

as noitadas futuristas e o teatro Dadá. A idéia de *performance* tal qual temos hoje, teria seu nascimento diretamente relacionado aos happenings dos anos 60 e a Arte Conceitual da década de 70, que por sua vez tiveram seus embriões no minimalismo e na pop art. Para melhor entendermos as bases que alicerçaram o surgimento deste meio, pensemos breve e resumidamente algumas tendências e manifestações que alicerçaram seu surgimento.

O Minimalismo

A mostra dedicada a então jovem escultora britânica, *Estruturas primárias*, realizada no Jewish Museum de Nova Iorque em 1966 marca a afirmação da arte mínima, também chamada de *ABC art* e *Cool art*. Espécie de recusa ao hedonismo da Pop art desenvolveu-se, segundo COSTA (2004), em confronto e paralelamente a essa apresentava um *estado mínimo de ordem e complexidade sob o ponto de vista morfológico, perceptivo e significativo*.

Movimento que causou controvérsia: para alguns críticos uma incerteza dinâmica e criativa; para outros, quase uma negação da arte. O artista Robert Morris teria dito que na arte mínima morre a escultura e nasce o objeto. As obras possuem formas simples, livres de arranjos dinâmicos ou instáveis que as tornem complicadas, sem qualquer ornamentação. Obras literais. Os trabalhos minimalistas são reuniões e ordenações em vez de construções e composições. Os materiais de um modo geral são mais industriais que artísticos num sentido tradicional. Há uma proximidade visual com produtos da indústria leve. Vindo de uma confluência do concretismo e do estruturalismo alimenta, de certo modo, o "flerte": arte/tecnologia.

A Pop Art

No decorrer de uma década inteira a arte pop foi um importante movimento – melhor dizer um movimento central – nas artes inglesa e norte-americana. Talentos se firmaram alterando definitivamente o curso da arte, reconfigurando entendimentos culturais do séc. XX. A pop art se revelou ironicamente sincera, evitando rigidez e censuras de manifestações modernistas. Defendendo uma arte visual e verbal, figurativa e abstrata, artesanal e de massa. Complexa e dinâmica, tal qual os artistas que a iniciaram.

Pensemos Warhol. Segundo Gregory Battcock (1975) a maior das contribuições desse artista para a Arte não deve ser procurada nos quadros, mas no fato de que através deles foi exposta a falsa mecânica tanto da arte quanto da sociedade contemporânea. Para Philippe Dubois², A pop art nasce como uma espécie de reação ao expressionismo abstrato e nos anos 60 assinala uma evolução no uso da fotografia pela arte contemporânea. A pop arte se revela um culto a impersonalidade, uma recusa ao esteticismo ou qualquer rastro do lírico subjetivismo do expressionismo abstrato. DUBOIS teria dito haver um interesse especial pelo já pronto, uma espécie de encenação e formalização do objeto de consumo, pelo múltiplo, pela repetição e reprodução. Para o autor a relação intrínseca entre a pop art e a fotografia fica explícita na série *Morte e desastre* de Warhol, elaborada a partir de fotos de reportagens espetaculares que mostra em visões repetidas, sucessivas, imagens de mortes: acidentes de trem, avião, carro, cadeira elétrica etc. Para DUBOIS, a relação entre a pop art e a fotografia é privilegiada, não apenas estética, formal ou utilitária. Seria uma relação ontológica, sendo a pop arte uma espécie de *Polaroid da pintura*.

² DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

Para Cláudio Costa³, Warhol era o retrato da verdadeira obsessão pelos processos artísticos da cultura comunicacional e *por seus modos técnico-automáticos de produção, reprodução e circulação massiva*. Assim, a poética de Warhol é de extrema relevância ao pensarmos as imbricações entre artes visuais e a narrativa fílmica via *performance* e cinema de artista, pois sua prática artística tem aspectos heterogêneos importantes no campo ampliado que passa pela *performance cotidiana da invenção de si mesmo, e também pelo trabalho de produtor musical e cinematográfico(...)* Sua atividade artística *expandida estendia-se indiferenciadamente ainda à pintura, ao silkscreen, à fotografia, à gravação de áudio e ao vídeo.*(Costa:2008,p.25)

A Arte Conceitual

O questionamento em arte proposto nos readymades de Duchamp foi colocado sob nova perspectiva com as experiências artísticas (anti-arte) dos anos 60 e 70. Segundo De Duve (1998), passamos do julgamento estético clássico: "isto é belo", para o julgamento moderno: "isto é arte. Arte conceitual é a vanguarda surgida inicialmente na Europa e nos Estados Unidos no final da década de 60. Por principal característica de produção temos o conceito ou a atitude mental em detrimento à aparência da obra. O termo "Arte conceitual" teria sido usado pela primeira vez num texto de Henry Flynt, em 1961, dentre as atividades do grupo Fluxus. Para a arte conceitual as idéias são mais importantes que a forma, a execução das obras fica relegada ao segundo plano, tendo pouca relevância. A arte deixa de ser primordialmente visual e se aloja no território das

³ Em: O cinema expandido de Andy Warhol: repetição e circulação. IN: Revista Poiésis nº 12. Disponível em: www.poesis.uff.br/PDF/poesis12/Poesis_12_andywarhol.pdf

idéias, do pensamento em primeiro plano. Artistas conceituais criticavam o formalismo, as instituições, o sistema de seleção de obras, o mercado de arte e o materialismo da sociedade de consumo. As motivações eram variadas: políticas, estéticas, ecológicas, teatrais, estruturais, filosóficas, jornalísticas, psicológicas. Por desprezarem o “objeto artístico” passaram a utilizar materiais efêmeros que despojassem suas obras de estrutura, fronteiras e permanência. A arte conceitual talvez tenha sido o movimento que mais rapidamente se expandiu no séc. XX, sendo quase impossível mapear todos as produções em seu nome. Por apoiar-se na linguagem, na imagem reproduzível e nos meios de comunicação se expandia facilmente. A sua influência foi incisiva nas tendências artísticas contemporâneas.

O Happening

O *happening* segundo COSTA (2004), tem suas raízes nas noitadas futuristas realizadas a partir de 1910, onde poesia e manifestos eram apresentados num ambiente explosivo e de nonsense. Essas noitadas, que também estão na origem do Dadá, Surrealismo e Teatro do Absurdo, inseriram na arte a idéia de espaço e tempo pensados como duração, apropriando-os como material de arte. O *happening* como o entendemos hoje surgiu na década de 1960, com artistas tentando romper a fronteira entre arte e vida. Sua criação deve-se inicialmente a Allan Kaprow, que procurou a partir de uma combinação entre assemblagens, ambientes e elementos inesperados criar impacto que levassem as pessoas a conscientização *de seu espaço, de seu corpo, de sua realidade*.

Jean-Jacques Lebel em seu livro *Happening*, faz a seguinte definição da expressão: *Como seu nome indica, ele está aqui e agora. É um*

nascimento, em que se é simultaneamente a criança, a mãe, o pai, a parteira, o anestesista e a testemunha. (LEBEL: 1996,p.16). O *happening* de certo modo põe em questão e em perigo a relação sujeito-objeto. Nele não há mais separação entre artista/obra/espectador. A obra se torna coletiva e isso problematiza a relação autor/obra. Quase em forma de manifesto LEBEL, nos fala do combate realizado por *happenings*, que por tempo daquela publicação já durava seis anos, em três continentes simultaneamente. Alvos:

- o livre funcionamento das atividades criadoras, sem consideração especial para o que agrada e o que se vende, e, também para os julgamentos morais proferidos com desconhecimento de causa contra certos aspectos coletivos dessas atividades;
- a abolição do privilégio de especular sobre um valor comercial arbitrário e artificial, atribuído à obra de arte, sem jamais se saber qual o critério;
- a abolição do privilégio de explorar e de sangrar intelectualmente os artistas, privilégio assumido por grosseiros intermediários que não compreendem a arte e até a desdenham;
- a abolição do policiamento cultural efetuado lucrativamente por esbirros estéreis com idéias fixas, os quais se julgam capazes de decidir se esta ou aquela imagem vista de longe, é "boa" ou "ruim", de a selecionar ou de a rejeitar por motivos inconfessados, eles mesmos instituindo a falsa consciência de "público";
- o abandono da relação entre o sujeito e o objeto (observador/observado,explorador/explorado, espectador/ator, colonialista/colonizado, alienista/alienado,legalismo/ilegalismo etc.), uma separação com caráter de fronteira que até hoje dominou e condicionou a arte moderna.(LEBEL: 1996,p.24).

Para LEBEL, o *happening* como o cinema é uma linguagem onde cada um agrega um conteúdo diferente. São inúmeras as semelhanças entre os ideais do *happening* e da *performance*. Alguns autores citam a *performance* como uma "evolução" desse meio artístico.

A Videoarte

A difusão do áudio visual e o barateamento dos custos ocorrido no fim da década de 1960 funcionam como um incentivo ao uso não comercial e estimulam artistas de todo o mundo a um contato mais estreito com esse meio, especialmente os que já haviam experimentado as possibilidades das imagens fotográficas e das narrativas filmicas. Nesse período houve uma crescente facilidade de acesso às tecnologias de comunicação como a fotografia e o filme, como também do som, com a introdução do cassete de áudio e a disponibilidade no mercado de equipamentos de gravação também de vídeo com o aparecimento das primeiras câmeras padronizadas.

Anteriormente, ainda na década de 50, o artista alemão co-fundador do grupo Fluxus Wolf Vostell e o artista sul-coreano hoje considerado “pai da vídeo arte” Nam June Paik começaram a realizar pesquisas com a tecnologia televisiva, buscando desenvolvê-la como recurso artístico. Somaram energias nesse empenho também Joseph Beuys e Allan Kaprow, integrantes do *Fluxus*. Esse novo meio na década de 70 toma corpo como movimento, envolvendo diferentes poéticas e procedências estilísticas e operacionais em várias frentes de investigações. O vídeo e a televisão se inserem como ampliadores das linguagens artísticas agregando-lhes força, posteriormente outras mídias também se associariam.

Não houve imediata aceitação da videoarte por parte dos espectadores fruidores, inicialmente sua recepção foi difícil, encontrando resistência por parte do público a quem causava estranhamento e até mesmo certo desconforto um aparelho de TV nos espaços de arte (museus e galerias). A videoarte constituía um meio que se relacionava diretamente com o tempo. PAIK a definiria como essencialmente tempo, e isso configurava a maior entre as

dificuldades (COSTA:2004, p. 70). Os trabalhos exigiam um tempo de exibição determinado pelo artista, não pelo espectador, o que por vezes era o agravante deste inicial estado de rejeição: muitos artistas desabitados a lidar com este elemento produziram trabalhos ditos monótonos. Artistas posteriores, no entanto, conseguiriam mostrar que essa possibilidade de relação com o tempo e o som era o que diferenciava esse meio de todos os demais. A videoarte tem sido divulgada pelo circuito de arte tradicional (galerias e museus) por ser de difícil veiculação pela Televisão tradicional, o que a faz perder parte do seu significado inicial que pretendia uma difusão *mais capilar* que pudesse contribuir para maior democratização da arte.

A partir dos anos 70 o vídeo integrou-se de modo quase efetivo á produção artística assumindo formas mais complexas, novos agenciamentos e hibridizações com outros meios como as videoinstalações, os vídeo-objetos e especialmente a *videoperformance*.

A Performance

As tentativas dos capítulos anteriores em pensar um pouco de alguns movimentos e meios teve o intuito de mapear os primórdios da performance que acreditamos seja uma zona de permeabilidade entre as artes visuais e a imagem-movimento. Para alguns críticos a *performance* seria uma arte viva, aberta, impura que surgindo das vanguardas citadas, emergindo de seus processos estéticos, foi agregando questões que germinaram na *minimal* e na *pop art* e especialmente na arte conceitual, principalmente a crítica ao sistema de arte instituído (que engloba circuito, modos de produção, fruição e consumo de arte). Da arte conceitual herda a afirmação do pensamento em arte em detrimento as questões formais, do

happening, entre outras características, agrega o efêmero, a produção de arte como acontecimento desviada da materialidade do objeto de arte em si. Na mistura das vertentes deixa-se entrecruzar ainda pela televisão, pelo vídeo, pelo computador e pelo cinema, firmando-se como expoente da arte no campo expandido. Buscando sintetizar o que vem a ser a *performance*, seria interessante trazer a colocação de Cacilda Teixeira da Costa: *Performance é a execução de um trabalho de arte diante de uma audiência viva, embora possa acontecer também como integração de outros meios, como vídeo, cinema e trabalhos de rua.* (COSTA:2004, p.61)

Videoarte, *Performance* e cinema: Hibridizações

Beatriz Morgado de Queiroz, em ensaio intitulado *Experimentando o audiovisual em performance*⁴ esclarece que há dois modos de interseção entre a performance e o audiovisual. No primeiro, a que chama de *registro de performance*, o audiovisual realiza apenas um registro documental das ações, servindo para reproduzir a obra realizada, o acontecimento, sem constituir *performance* em si. No segundo, o audiovisual constituiria um elemento da performance, onde muitos artistas incorporam câmeras, monitores ou telas como elementos componentes do trabalho.

Há ainda a *videoperformance*, ou seja, aquela concebida para ser apresentada exclusivamente em suporte audiovisual não implicando a presença do público na sua realização. Nela há um deslocamento no sentido do ao vivo que em geral permeia a idéia de *performance*, já que o público perde o contato com a criação em tempo real, tendo acesso aos sons e imagens anteriormente editados, sendo o vídeo a

⁴ Resumo expandido disponível em: http://www.socine.org.br/adm/ver_sem2.asp?cod=736
Vínculo institucional da autora: PPGCOM ECO UFRJ

única possibilidade de existência do trabalho. O vídeo neste caso não é apenas parte integrante da performance, mas algo inseparável, essencial ao próprio trabalho. Acerca do trabalho de edição o pensamento de DUBOIS nos desperta para as possibilidades da estética do vídeo que já pensaria as imagens agregando sentido à obra, não se restringindo apenas em registrar ou narrar, mas pensar a performance (QUEIROZ:2011).

Tornando ainda mais complexas e ricas as imbricações do binômio performance-audiovisual, a autora explicita a noção de "audiovisual em performance" que diz respeito as obras que trabalham o próprio audiovisual como performance, ou seja, ao vivo. Nesse caso a imagem-processo não estaria a serviço da performance, áudio e imagem estariam agora "*em performance*".

Cinema de artista

Os primeiros esboços do que viríamos a conhecer sob o nome "cinema de artista" surge com os filmes futuristas no fim da primeira década do século XX. Somente nos anos 20 tais experimentações com cinema ganharam contornos mais delineados, quando artistas como Marcel Duchamp, Man Ray, Fernand Léger entre outros, decidem experienciar de forma mais incisiva essa possibilidade de expressão. O cinema de artista em muito difere do cinema comercial. Uma das características que mais definem a abordagem diversa transparece na afirmação de Léger acerca de seu filme *Lê ballet mécanique* (1924), que seria, segundo ele, *o primeiro filme sem roteiro, que substitui a trama narrativa pelo contraste das formas.* (apud COSTA:2004,p.73).

Com o passar do tempo, já na década de 60, os artistas buscam no cinema possibilidades de trabalho que rompem com a ideia de obra

como objeto, algo capaz de fixar experiências efêmeras sem atribuir-lhes a condição de objeto, nesse horizonte as pesquisas vão adquirindo maior complexidade. Assim o cinema de artista toma corpo, fixando características próprias, como enfatizar o lado perceptivo da imagem e buscar novos critérios para ordenar e orientar que seja diverso do tempo narrativo. Tais características, ou critérios, vão torná-lo distinto do cinema comercial, tendo entre os principais expoentes Andy Warhol, Alberto Grifi, Michel Snow apenas citando alguns. No quadro nacional seria importante destacar a participação de Hélio Oiticica com a *Cosmococa*.

Outra consideração acerca do cinema e da *performance*

Recentemente em entrevista ao jornal O Globo⁵ o diretor de cinema Francis Ford Coppola revelou que em breve protagonizará algo que a reportagem chamou de: potencial revolução. A ação se inicia na distribuição de máscaras com o rosto de Edgar Allan Poe ao público de cinemas por todo o mundo. O diretor diz pretender *reciclar o conceito de exibição* com seu novo trabalho, um filme de horror em 3D. A história, que entre outros elementos faz referência a Poe, sendo ele um dos personagens, constitui caminho para Coppola realizar algo experimental e controverso na produção cinematográfica: realizar uma montagem ao vivo.

Passaram-se apenas 170 anos, contados a partir dos primeiros experimentos com a fotografia, desde que a arte começou a ser registrada em suportes físicos, como a película no caso do cinema, ou o disco no campo da música. Antes disso artes como a música, o teatro e a ópera aconteciam e evoluíam sem que suas execuções públicas pudessem ser registradas. Valia o momento. Nos anos 1980, quando um clássico do cinema,

⁵ Reportagem de capa: Máscaras e mágica (Rodrigo Fonseca) Suplemento *Segundo Caderno* - Segunda-feira, 25 de julho de 2011.

“Napoleão”, de Abel Gance, foi restaurado, ele teve exibições públicas nas quais sua trilha sonora foi regida ao vivo por meu pai, o maestro Carmina Coppola. Naquele processo, o cinema, uma arte baseada no registro de tempo e espaço, ganhou uma mobilidade similar à que tinha em sua origem, antes de muitos inventos tecnológicos usados hoje. (...) Eu concebi “Twist” de forma que possa viajar com ele, levando parte da equipe e do elenco comigo. Em cada uma das apresentações, a partir da reação das pessoas, eu posso alterar a montagem na hora, encurtando algumas sequências e alongando outras, executando a trilha ao vivo e até substituindo a narração gravada por Tom Waits por uma leitura ao vivo. Isso faz com que esse filme mude de acordo com cada espectador. (COPPOLA apud O Globo).

Com o projeto em questão Coppola pretende transformar a sala de cinema em um espaço de *performance*, diz querer ver uma multidão mascarada de Allan Poe cantarolando com ele (durante a exibição no COMIC-COM cantarolava a palavra “Nosferatu” a partir de um hip-hop). Com sua proposta nos leva a pensar a possibilidade do cinema mais comercial flertar com a Arte em *cinema-performance*. O cinema, por sua vez busca estreitar laços, borrando fronteiras se aproxima das artes visuais, transformando os espaços de exibição em mais um lugar de interação, de proximidade entre arte e vida, propondo ao grande público novas experiências.

Até aqui buscamos pensar as interações entre performance/vídeo, videoarte /performance, cinema/performance. A seguir constituirá nosso empenho pensar obra que articule os meios e suas hidridizações.

Hélio Oiticica e o cinema de artista.

O cinema tem que virar instrumento.

Hélio Oiticica⁶.

Hélio Oiticica foi um dos integrantes do grupo Frente, vanguarda brasileira cujo processo de criação era norteado por experiências com a arte concreta que entrava no Brasil a partir da primeira bienal de artes de São Paulo em 1951. O Grupo em 1959 viria romper com os ideais concretos (que intentava tornar a arte esquemática e cientificista) lançando o manifesto neoconcreto redigido pelo poeta Ferreira Gullar, espécie de “mentor intelectual”. Hélio assina o manifesto juntamente com outros artistas que acreditavam que a arte não podia ser instrumentalizada, devia sim ser compreendida como atividade cultural globalizante que envolvesse o conjunto da relação do homem com seu ambiente.

O neoconcretismo surge da necessidade de alguns artistas de remobilizar as linguagens geométricas no sentido de um envolvimento mais efetivo e completo com o sujeito. Estavam empenhados em transformar o trabalho em um feixe de relacionamentos complexos com o observador a caminho de ser transformado em um participante. Daí naturalmente surge o esforço para romper as categorias tradicionais das belas artes. Hélio, anteriormente pintor, rumando para os anos 60 abandona o suporte bidimensional. Essa passagem é, de certo modo, gradativa. Cria

⁶ Frase de Hélio Oiticica em seu *Héliotape* para Augusto de Campos em 1973. (apud MACIEL:2010, pdf)

inicialmente a série *Bilaterais e Relevos espaciais*, a seguir imbuído da vontade de estabelecer “vivências” em arte onde o observador fosse parte viva na obra, cria, entre outras obras, os *Penetráveis*, que convoca o observador à ação. Com os *Parangolés* (a partir de 1964), espécie de túnica que propõe a idéia de uma pintura acontecendo no espaço, o artista rompe em definitivo a distância que separa o espectador da obra. Assim o trabalho do artista vai se mesclando a outras áreas que possibilitem experiências público/obra, como maquetes de instalações ambientais e performances. Até sua morte, em 1980, buscou em suas obras a interação arte e vida. Hélio acreditava que o artista não era “um criador para a contemplação”, mas sim um “motivador para a criação”. Nesse contexto, juntamente com o cineasta brasileiro Neville de Almeida, estabelece diálogo entre artes visuais e cinema no cenário de arte brasileiro, com as *Cosmococas* - uma experiência de quase cinema.

Segundo Kátia Maciel⁷ o cinema surge do dispositivo fotográfico e teatral. Em seus primórdios a posição do projetor repetia a posição da câmera em relação ao modelo e o que estava em cena tinha toda uma relação com o espetáculo teatral. Somente quando a câmera se emancipou do projetor, descobrindo o que é próprio à cinematografia, (imagem-movimento, corte/montagem), é que o cinema teria encontrado sua própria linguagem se afastando da idéia de cena teatralizada.

As *Cosmococas* redimensionam a idéia do dispositivo cinematográfico como o conhecemos, introduzindo uma nova sensação de espaço não narrativo, mas vivencial. Para MACIEL, o título já nos diz algo da obra: *Bloco de experiências in Cosmococa-program in progress*. A

⁷ MACIEL, Kátia. O cinema tem que virar instrumento – as experiências quase-cinemas de Hélio Oiticica e Neville de Almeida. Disponível em http://www.katiamaciel.eco.ufrj.br/textos_cinemaInstrumento.htm

idéia de bloco possivelmente se referindo a ausência de continuidade entre as experiências propostas, Cosmococa apontando obviamente o uso da cocaína como matéria e forma, em uma afirmação possivelmente das idéias relativas ao *suprasensorial* do artista, ou seja, de transformar os processos de arte em sensações de vida, especialmente se associarmos as experiências vivenciais proporcionadas pela obra às sensações químicas provocadas pela droga; *program in progress* assinalaria a idéia de incompletude, de obra aberta ao espectador.

A obra se constitui a partir de uma série de filmes compostos por trilha sonora e sequência de slides que convocam, em ambiente especialmente preparado, a participação do observador, problematizando a idéia de unilateralidade, passividade, na relação cinema-espectador.

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 GANCE q foram feitos para 2 telas eram respeitados: 1 tela e olhe lá se não está cortado: mas algo tinha que acontecer: a TV: THE BIRDS de HITCHCOCK já Tveiza a montagem seqüencial tão 'natural' do cinema que nos acostumou: mas tinha que aparecer G-O-D-A-R-D: como MONDRIAN pra PINTURA GODARD fundou o antes e depois dele: como querer ignorar ou conjecturar sobre a 'arte do cinema' depois que GODARD questiona metalinguisticamente a própria razão de ser do fazer cinema? (OITICICA apud ALVES: 2009).

Hélio convoca o observador, por vezes de modo lúdico, a lembrar seu corpo, findando a relação de passividade até então adotada diante de uma narrativa fílmica. Nas cosmococas, de modo mais ou menos ativo, somos convidados a performar, a pôr nossos corpos em movimento, interagir, completar o espaço da imagem, o que em geral não podemos no cinema por estarmos sempre diante de imagens tão ausente de lacunas. Inserindo o espaço físico nas imagens congeladas Hélio nos impele a ocupá-lo com nossos corpos, ainda que de um modo diferenciado dos parangolés.

Mas o artista não se detém a mexer apenas com o corpo do observador agora participante, mas também com os dispositivos cinematográficos.

A radicalidade dos blocos de experiência cosmococas instaura um deslocamento duplo em relação ao dispositivo cinema. Por um lado multiplica-se a projeção que se estende como uma construção e por outro lado o uso das imagens fixas retorna ao fotográfico que antecede e forma a experiência do cinema. (MACIEL: 2010)

Oiticica se coloca em um lugar-instante entre a origem e o futuro do cinema e nos convida a participar, experienciar. Congela imagens, e o movimento espaço-tempo se dá no corpo do observador-fruidor, desconstrói a idéia tradicional do cinema reconduzindo-o a sua ontologia, lá, na fonte que não cessa, a imagem congelada se transubstancia em quase música, e somos tragados pelas experiências perceptivas de um espaço móvel, em terreno quase tão movediço quanto o da própria cocaína. Embalados pelo som de Hendrix avistamos seu rosto congelado nas paredes e teto, redesenhado em pó branco. Pó que nos remete não a uma apologia às drogas, mas a algo quase sagrado ao ser desviado para o território da arte. Podemos quase ler grafado no rosto de Hendrix, no balanço da rede que nos diz da cadência do tempo: do pó vieste, a ele retornarás. A imagem parada convoca o observador, que em seu balanço cadenciado, atua em corte e montagem – O dar-se do Movimento.

Se com os *Parangolés* Hélio propunha não-condicionamentos sensoriais, criando uma obra que não apresentava preocupações com as significações corporais, em *Cosmococas* nos convida ao oposto. Há busca por libertar um corpo que já não é livre, aprisionado pelos ditames do consumo e da moda, imerso no mundo das mercadorias. O artista conduz nossos sentidos a obrar. No mais, pensamentos-sensações.

Considerações finais:

Pensar as *Cosmococas* nos faz rememorar fotogramas – onde uma sucessão de imagens fixas projetadas em determinada cadência é posta em movimento através de uma espécie de “incapacidade” no cérebro do observador em perceber tais imagens como fotografias separadas. A imagem alcança o movimento através da interação do observador. Como teria dito o próprio Hélio “a imagem não é o supremo condutor ao fim unificante da obra⁸”, há o jogo, a dança, há o homem e sua relação com o espaço e o tempo. Nas *Cosmococas*, artes visuais e cinema se aproximam mas só se fundem, atingindo a completude, com a colaboração do observador, convocado a participador, reafirmando com sofisticação a essência da poética de Hélio Oiticica: A interação Arte-vida.

Referências:

ALVES, Cauã. Hélio Oiticica: cinema e Filosofia. Revista FACOM nº 21, 1º semestre de 2009.

ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: Uma História Concisa*. Tradução: Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BATCHELOR, David. *Minimalismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

BATTCKOCK, Gregory. *A Geração Warhol*. In: *A Nova Arte* (org. por Gregory Battcock) São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 45-52.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Obras escolhidas, 1: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DE DUVE, Thierry. *Kant depois de Duchamp*. In: *Arte & Ensaio* nº 5, Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 1998.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

⁸ OITICICA (1992-1997) p. 166.

_____. Cinema, Vídeo, Godard. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

OITICICA, Hélio. H., *Catálogo da exposição Hélio Oiticica*. Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris; Witte de With, Center for contemporary art, Rotterdam; Fundació Antoni Tàpies, Barcelona; Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa; Walk Art Center, Minneapolis; Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 1992-1997.

COSTA, Cacilda Teixeira da. *Performance*. In: *Arte no Brasil 1950-2000: Movimentos e Meios*. São Paulo: Alameda, 2004.

COSTA, Cláudio. *O cinema expandido de Andy Warhol: repetição e circulação*.

IN: Revista Poiésis nº 12: Cinema de artista, 2008. Disponível em:

www.poesis.uff.br/PDF/poesis12/Poesis_12_andywarhol.pdf

KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa: ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LEBEL, Jean-Jacques. *Happening*. Trad. Beatriz Danton Coelho e Antônio Teles. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1996.

MACIEL, Kátia. O cinema tem que virar instrumento – as experiências quase-cinemas de Hélio oiticica e Neville de Almeida, 2010. Disponível em http://www.katiamaciel.eco.ufrj.br/textos_cinemaInstrumento.htm

QUEIROZ, Beatriz Morgado de. *Experimentando o audiovisual em performance*. (Resumo expandido do trabalho apresentado em seminário na SOCINE – Sociedade Brasileira de estudos de Cinema e Audiovisual). 2011.

Disponível em: http://www.socine.org.br/adm/ver_sem2.asp?cod=736

SOLOMON, Alan. *A nova Arte*. In: *A Nova Arte* (org. por Gregory Battock) São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 225-40.