



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930

OS QUASI-CINEMAS DE HÉLIO OITICICA E A CRÍTICA AO CINEMA NARRATIVO

BARROS, Carla Fonseca Abrão de¹

RESUMO: Uma introdução às experiências “filmicas” de Hélio Oiticica, na década de 70, as quais chamou de quasi-cinemas. Suas propostas experimentais tinham o objetivo de tirar o espectador de uma posição passiva diante da tela e levá-los a participar da obra através da experiência sensorial. Questionando essa postura do espectador cinematográfico, Oiticica reconstrói o dispositivo do cinema e critica a narrativa clássica. Na obra *Cosmococa – programa in progress*, parceria entre o artista e o cineasta Neville d'Almeida, a divisão em blocos (*Trashiscapes, Onobject, Maileryn, Nocagions e Hendrix-War*) promove uma descontinuidade de tempo e espaço entre uma experiência e outra, sugerindo que o próprio espaço é o filme, transpondo os limites do quadro e propondo uma arquitetura cinematográfica. Fazendo referências ao rock e a ícones *pop*, Oiticica sugere uma arte voltada ao corpo, impossibilitado de se movimentar quando em estado contemplativo ao ver um filme ou observar uma obra de arte num museu.

PALAVRAS-CHAVE: arte, cinema, participação.

Uma Arte Libertária

Impulsionado pela vontade de trazer a arte para a experiência sensorial, Hélio Oiticica criou uma série de obras cujo propósito era a participação, não delimitada somente à visão, mas que invadisse o corpo de forma a expandir a relação entre a arte e o mundo. A experimentação era propósito mas também a base, o artista saía dela para chegar nela também no resultado final. A experiência vai do artista para a obra, da obra para o mundo. Afinal, para Oiticica “o museu é o mundo” então ele propõe “manifestações ambientais” iniciadas com o *Parangolé*.

¹ Graduada em Cinema na Faculdade de Artes do Paraná.



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

Após ingressar na escola de samba da Mangueira, Hélio passou a valorizar mais a dança e as relações entre o mundo e o corpo, sendo *Parangolé* e a “arte ambiental” formas de representação dessas relações, mas vai além como explica Favaretto:

Toda a experimentação de Oiticica passa a chamar-se *Parangolé*, não sendo mera referência a Merz de Schwitters. Para essa posição experimental convergem a 'ordens' anteriores, sintetizadas como estruturas-extensões do corpo. O *Parangolé* é mais do que a última ordem ambiental: é a invenção de uma nova forma de expressão: uma poética do instante e do gesto; do precário e do efêmero. (FAVARETTO, 1992. p. 104).

Os parangolés são camadas de tecidos coloridos, com escrituras e que vestem um corpo e, somente vestidos e em movimento, a obra se realiza. O movimento e a participação são inerentes à obra, pois somente desse modo é possível visualizar as diversas camadas, sua transformação. Hélio também levava seus Parangolés para as ruas, incorporava o homem popular à obra, sua verdadeira inspiração e público.



Figura 1 – Hélio Oiticica vestindo P4 Parangolé, Capa 1, 1964. Frame de HO, filme dirigido por Ivan Cardoso, 1979.



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

Fonte: The Museum of Fine Arts, Houston. <http://www.mfah.org/>

Oiticica não pensava na arte ambiental como algo elitista, pelo contrário, os *Parangolés* são feitos de materiais que remetem às favelas, a arte deve ser incorporada por todos e não somente pelos museus. O artista chegou a levar assistas da Mangueira vestidos com os parangolés numa exposição no MAM, em que causaram alvoroço e foram todos expulsos deixando Hélio revoltado. A atitude dos responsáveis pelo museu, na época, ia contra o propósito da própria obra cuja inspiração maior era a o povo da favela. A obra deveria sair do museu, ir para o mundo e o mundo entrar no museu, o povo da favela também é o mundo. Causa certo pesar refletir acerca dessas obras, pois hoje os parangolés são simplesmente pendurados em museus durante as mostras não podendo ser tocados, tampouco vestidos. O museu no intuito de preservar, muitas vezes, mata a obra, a trancafia em grandes salas brancas. Está ligado a esse desejo de valorizar o popular também a crítica social. Em *Bandeira* temos a frase “Seja marginal, seja herói”. Aqui percebemos a preocupação de Oiticica com quem está a margem, afinal ele próprio estava ao produzir uma arte voltada para um público diferente, um público marginal.



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930



Figura 2 – Oiticica, Hélio. *Bandeira-poema [Seja Marginal, Seja Herói]*, 1968.
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural (http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_IC/)

Hélio também criou uma série de *penetráveis* que eram ambientes em que o público precisava entrar totalmente e caminhar por dentro, ter a vivência daquelas cores, das texturas da areia, tecidos, madeira, etc. Destaco a obra *Subterrânea* que nunca chegou a ser construída, apenas uma maquete formada por quatro penetráveis (PN 10, PN 11, PN 12 e PN 13) que seriam espalhados pelo Central Park em NY. A estrutura labiríntica tinha o propósito de criar diversos ambientes em que haveria momentos de encontro e de solidão para os passantes. Outro exemplo é o penetrável *Invenção da Cor Magic Square #5*, de 1977, em que o labirinto é formado por grandes estruturas em formas geométricas básicas, com cores fortes propondo uma forma nova de comunicação com os passantes, uma forma mais simples e pura.

Os labirintos para Oiticica eram cruciais na criação de suas obras, se perder neles era incorporá-los:

Assim, para mim, quando realizo maquetas ou projetos de maquetas,



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

labirintos por excelência, quero que a estrutura arquitetônica recrie e incorpore o espaço real num espaço virtual, estético, e num tempom que é também estético. Seria a tentativa de dar ao espaço real um tempo, uma vivência estética, aproximando-se assim do mágico, tal o seu caráter virtual. O primeiro indício disso é o caráter de labirinto, que tende a organificar o espaço de maneira abstrata, esfacelando-o e dando-lhe um caráter novo, de tensão interna. (OITICICA, 19986. p. 29).



Figura 3 – Oiticica, Hélio. *Invenção da cor; Penetrável Magic Square # 5*, 1977.
Fonte: Instituto Inhotim. <http://www.inhotim.org.br/>

Nota-se a preocupação com a relação entre espaço e tempo, uma tentativa de abstraí-la do cotidiano. Ao incorporar uma obra penetrável num parque, por exemplo, o caráter abstrato e mágico da obra se relaciona diretamente com o realismo do mundo e a vivência dessa obra liberta o público do mundo, o transporta para dentro e novamente para fora. A experiência estética torna-se libertária.

Hélio expressava desconforto com a produção artística da época, tanto das artes



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

plásticas como do cinema, por achar que ambas se esgotaram em linguagem, já prevendo o que atualmente encaramos como a crise criativa da arte contemporânea. O artista no entanto, não imaginava um futuro em que a arte fosse completamente engolida pelo mercado, mas uma arte que já não coubesse apenas ao espaço burguês:

[...] A arte já não é mais instrumento de domínio intelectual, já não poderá mais ser usada como algo 'supremo', inatingível, prazer do burguês tomador de uísque ou do intelectual expeculativo: só restará da arte passada o que puder ser apreendido como emoção direta, o que conseguir mover o indivíduo do seu condicionamento opressivo, dando-lhe uma nova dimensão que encontre uma resposta no seu comportamento. O resto cairá, pois era instrumento de domínio. Uma coisa é definitiva e certa: a busca do suprassensorial, das vivências do homem, é a descoberta da vontade pelo 'exercício experimental da liberdade' (Pedrosa), pelo indivíduo que a elas se abre. Aqui, só as verdades contam, nelas mesmas, sem transposição, metafórica. (OITICICA, 1986, p. 105).

É possível compreender a preocupação do artista com a crítica e o valor social da arte que cada vez se voltava para o mercado, para uma arte pautada no diferente pelo diferente, que agrada e atinja o mercado, matando a crítica que já não influencia ninguém, pois o que vende é o que importa. Os próprios artistas se tornaram figuras interessantes, curiosas, sendo julgados também pelo que aparentam ser e não pelo conceito e resultado do que criam.

Agarrados à ideia de “arte conceitual”, tudo que se produz pode ser legitimado de alguma maneira, o melhor artista é o que chama atenção e consegue vender qualquer coisa por preços exorbitantes, desde tubarões gigantes em vidro, até almondegas feitas de gordura humana. Luciano Trigo traz essa problemática do mercado:

Se, até o fim da arte moderna, a relação entre os diversos agentes do sistema era feita de tensões em atritos permanentes – tensões e atritos



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

que acabavam servindo como filtros aos quais só sobeuvia a verdadeira arte – , hoje os agentes atuam em unísono, com um objetivo comum: o lucro e a reprodução das redes que fazem o sistema girar. Nesse cenário, ficou até sem sentido falar em “verdadeira arte”, pois evidentemente toda arte aprovada pelo sistema (leia-se, pelo mercado) é verdadeira, ao menos naquilo que interessa. (TRIGO, 2009, p. 50).

Nesse sentido o conceito das obras de Oiticica não possibilitam diferenciações sociais, já que a experiência sensorial não se baseia em classes, não é necessário conhecimento artístico prévio para incorporá-la e toda forma de relação com a obra é legítima.

Os quasi-cinemas

As obra *Cosmococa – programa in progress* é um dos trabalhos mais ousados de Oiticica. Em parceria com o diretor Neville D'almeida², a ideia inicial era a de se fazer um filme, mas para Oiticica o cinema narrativo deixava a desejar no sentido que permitia uma imersão do espectador na verdade da história, mas não o integrava sensivelmente a ela, tampouco permitia que ele pudesse acrescentar a ela através de sua própria vivência. Desse modo, o trabalho de Neville e Oiticica caminhou para uma compreensão do que é o cinema e o que eles queriam com as cosmococas.

O cinema de Neville D'almeida é ousado e seus filmes não são clássicos narrativos³, mas Oiticica tinha interesse em criticar a relação tradicional do público com o cinema pois, para ele, através da verossimilhança o filme se tornava naturalista e previsível demais. O projeto de Oiticica era de de uma anti-arte e, segundo Celso Favaretto “esse impulso vanguardista possibilitou-lhe a elaboração das promessas de

² Neville D'almeida é um diretor do cinema marginal brasileiro cuja carreira incluem pornochanchadas e filmes experimentais.

³ Em que se supõe uma estrutura linear, com começo meio e fim.



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

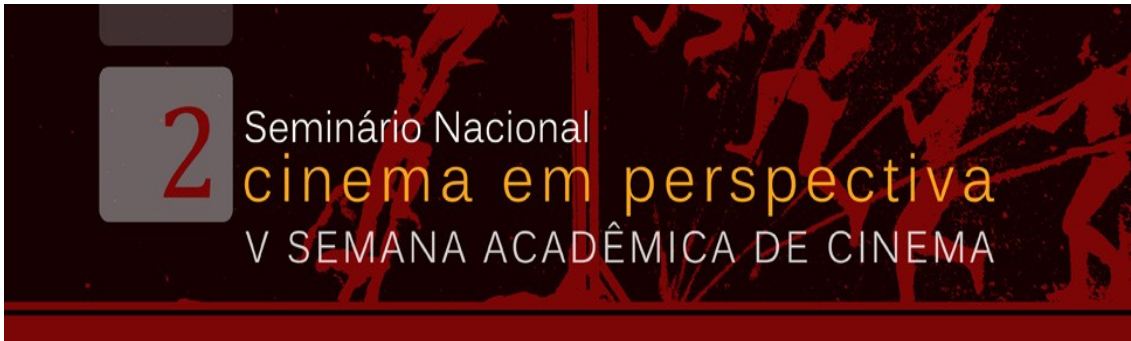
liberdade na utopia de uma arte unida à vida, em que a criatividade generalizada não se confunde, contudo, com a diluição da arte na vida” (FAVARETTO, 1992, p.206)

Para tanto, o artista desconstrói o filme, e reconstrói numa nova estrutura, agora num ambiente multímedia. O filme é formado por roteiro, fotografia, montagem, som e, para Hélio, também espectador. A experiência foi chamada por Oiticica de quasi-cinema, por propor uma nova forma de compreender o trabalho artístico, de entendê-lo não mais como meramente contemplativo, mas participativo.

As cosmococas são *block-experiments*, (CCI-CC9) e, em cada uma dessas salas, há projeções de slides (aqui a fotografia do quasi-cinema se apresenta através de imagens separadas, não há uma imagem em movimento, o artista desconstruiu a ideia de copiar o movimento e realidade da câmera por desmenbrá-lo em “frames”) que ocupam o teto e as paredes de uma sala, ao mesmo tempo que há música no ambiente e objetos com os quais é possível interagir (é possível tocar tudo, tirar sapatos, dançar, etc). Quanto às imagens, são capas de disco e revistas com artistas famosos, como Marilyn Monroe, “maquiadas” com cocaína. Mesmo que a imagem de Marilyn possa remeter a pop art de Andy Warhol, a de Oiticica é desmistificada (desde o nome Maileryn). Tatiane Elias comenta:

Oiticica, na série Cosmococas, buscava transformar a matéria-prima (cocaína) numa espécie de maquiagem para as personalidades retratadas e que iriam compor seus slides – estes eram responsáveis pela reprodução das fotografias que diferia, assim, da serigrafia utilizada por Warhol. O artista passou cocaína na foto de Marilyn Monroe em volta de sua boca e dos seus olhos. A cocaína, neste caso, valeu-lhe como matéria-prima para sua obra. (ELIAS, 2003, p. 124).

Com o uso da cocaína como matéria-prima, o artista assume a marginalidade da sua obra, ironiza e questiona os valores burgueses. A sala tem a imagem projetada nas paredes e teto e também inclui um piso coberto com plástico, areia branca e balões.



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930



Figura 4 – OITICICA, Hélio. D'ALMEIDA, Neville. CC3-MAILERYN.
Fonte: Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA). <http://www.macba.cat>

As cosmococas possuem orientações para o participante tais como usar as lixas de unha e se deitar nos colchonetes na *CC1 Trashiscapes* (que possui entre as fotografias projetadas, o rosto de do diretor Luís Buñuel na capa do New York Times), por exemplo, ou que entre na piscina de *CC4 Nocagions* (que apresenta entre as imagens uma capa de disco de John Cage).

2 Seminário Nacional
cinema em perspectiva
V SEMANA ACADÊMICA DE CINEMA

ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930



Figura 5 - OITICICA, Hélio. D'ALMEIDA, Neville. CC4 – NOCAGIONS
Fonte: Universes in Universe Magazine. <http://universes-in-universe.org/eng/magazine/>

Desse modo, o artista enriquece a relação do espectador com o quasi-cinema, que num modelo tradicional assiste ao filme e penetra nele psicologicamente, ignorando o próprio corpo. Ainda que haja filmes que trabalhem a relação fora do quadro, o estímulo do cinema é somente a imaginação e não o supressensorial. A obra de Oiticica se baseia em confrontar o público com as imagens e música, ao mesmo tempo que pede que o público participe e se liberte fisicamente dentro dela.

É importante se destacar também que Hélio utilizou personalidades famosas como Hendrix, ou as músicas dos Rolling Stones tocadas durante as projeções, mas também fez referência a John Cage, integrante do *Fluxus*, uma vanguarda de contracultura. No entanto, o conhecimento prévio não é necessário para que se participe e acrescente sua experiência à obra .

As *Cosmococas* se aproximam mais do que é chamado hoje de vídeo-instalação



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

do que propriamente cinema, sendo questionada até mesmo no nome quasi-cinema. Porém o meio utilizado por Hélio não é o vídeo, sua inspiração veio do próprio cinema e da linguagem da TV, cujos programas de auditório permitiam uma relação direta do público com o que era apresentado. Ele narra sua experiência com a TV: “fui ao programa do Chacrinha, servir de júri(...) a experiência foi genial. Chacrinha é realmente incrível, e, pela primeira vez, senti que o 'público', na platéia, é tão ator-participante quanto os que estão no palco. (OITICICA, 1987, p.76)

Hélio ao ver o apelo popular do programa do Chacrinha, a possibilidade do público de se expressar trouxeram a ideia de trazer essa linguagem pro mundo da arte, que estava em crise mas há, nesse caso, uma busca por uma vivência mais pura e livre através das relações com as cores e formas, com os elementos populares desviados da TV e do Cinema, ou até mesmo o uso da cocaína como matéria, já que na arte “se usam tintas fedorentas e tudo que é merda nas 'obras de arte (plásticas)' porque não a PRIMA tão branca-brilho (...) (Org. Galerie Je du Paume. OITICICA, 1992, p. 166). Oiticica incorpora à obra também a própria cocaína como elemento pop, maquiando os personagens, redesenhando sobre as fotografias, quase plagiando a imagem inicial.

Em contraponto, temos a crítica ao cinema narrativo, verdadeira inspiração de Oiticica. O cinema de entretenimento leva o público ao cinema a cada novidade tecnológica, aos filmes carregados de efeitos especiais, de ação por todos os lados permitindo muito pouco do espectador. O cinema de Hollywood busca tecnologias que tragam mais sensorialidade para os filmes como, hoje em dia, o 3d ou o som 5.1, no entanto, a cada novo aparato o cinema limita ainda mais as possibilidades criativas e também contemplativas dos espectadores que mal têm tempo para refletir sobre o que estão assistindo pois a chuva de estímulos visuais e sonoros engole o público ao invés de estimulá-lo.

Os quasi-cinemas de Hélio Oiticica, através de uma proposta ambiental e



ANAIIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

suprassensorial trouxeram à tona questões como a imersão no espaço, a relação com o tempo nas obras, além da crítica a uma arte voltada para um mercado. Questões relevantes tanto às artes plásticas quanto ao cinema contemporâneo.

O pensamento sempre crítico e libertário do artista não cessou até encontrar formas novas de compartilhar a arte. Seu trabalho se voltou para uma nova compreensão da arte, que não a limite a um espaço físico, como o museu, nem a uma única postura por parte do público, a de olhar. Através de uma arte ambiental, Oiticica propunha uma arte realmente pública e livre.

Referências Bibliográficas

FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

ELIAS, Tatiane de Oliveira. *Hélio Oiticica: Crítica de Arte*. São Paulo: [s.n.], 2003.

CLARK, Lygia, OITICICA, Hélio, (1968) *Cartas Lygia Clark e Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.

(Org.) *Galerie du Paume, Hélio Oiticica*. Paris, 1992.