

# HÉLIO OITICICA: QUASI-CINEMA NÃO NARRAÇÃO

Beatriz Morgado de Queiroz  
PPGCOM ECO UFRJ

ISSN 2316-6479

## Resumo

O presente trabalho propõe-se a investigar contribuições do artista brasileiro Hélio Oiticica (1937-1980) ao campo do cinema. Os escritos desse artista, vistos como efeito-instrumento de uma construção de si, serão a base desta investigação. Indagaremos como este artista inventa-se como um proponente do campo do cinema por meio da negação desta categoria, debruçando-nos sobre o conceito *nãonarração*, formulado e vivenciado pelo próprio em seus *quasi-cinemas*. Apontaremos as estratégias utilizadas por ele para transformar o cinema em instrumento experimental aberto à invenção, recusando o código narrativo.

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

## Abstract

The present essay aims to investigate the Brazilian artist Hélio Oiticica (1937-1980)'s contributions to the field of cinema. The writings of this artist, seen as an end and an instrument of a construction of the self, will base this investigation. We will ask how he invented himself as a proponent in the field of cinema through the denial of this category, addressing the concept of *nonnarration*, formulated and lived by this artist in his *quasi-cinemas*. We will point out the strategies he used to transform cinema in an experimental instrument to invention, refusing narrative code.

**Keywords:** Hélio Oiticica, *Quasi-cinema*, *Nonnarration*

## 1 *Quasi-cinema*

O artista brasileira Hélio Oiticica (1937-1980), participante do Movimento Neoconcreto, que ficou reconhecido pela radicalidade de seus “parangolés”<sup>1</sup>, foi também um grande proponente e pensador da arte no limite entre cinema, fotografia e literatura. Nos anos 60, entre núcleos, bólides, parangolés e penetráveis, Oiticica desloca a pintura do quadro para o espaço tridimensional, recusando a representação. Com a mesma operação, nos anos 70, libera o cinema da tela de projeção, confirmando a transformação do espectador em *participador*. Entretanto, muitos dos seus trabalhos planejados e experimentados nessas fronteiras jamais foram concretizados e nenhum deles chegou a apresentado publicamente.

Pode-se dizer que é em Nova Iorque, onde vive entre 1971 e 1978, que incorpora definitivamente a imagem cinematográfica a seu *campus* experimental.

1 Capa feita de materiais e cores diversas que só são descobertos através dos movimentos corporais de alguém que a vista. Oiticica considera esta obra como a “anti-arte por excelência”.

Em Manhattan, ele realiza *Brasil-Jorge* (1971), *Agripina é Roma-Manhattan* (1972); *Neyrótika* (1973); *Über-Coca* (1973); *Cosmococa - programa in progress* (1973), *Helena inventa Ângela Maria* (1975) e *Norma Inventa La Benguell* (1975). Enquanto propõe essas experimentações, também produziu inúmeras reflexões acerca do cinema; escreveu críticas de filmes; formulou conceitos e, elegeu seus cineastas prediletos, entre os quais podemos citar o próprio Neville D’Almeida, Júlio Bressane, Ivan Cardoso, Jean-Luc Godard, Andy Warhol e Jack Smith. Oiticica cunhou o termo *quasi-cinema* para conceituar suas experiências-cinema, processos não acabados e não lineares por meio dos quais buscou uma nova linguagem onde o “cinema” entendido como instrumento de experimentação aberta não se reduziria a uma categoria de arte.

Para investigar esta vasta contribuição à linguagem do cinema no limiar da arte, optamos por priorizar os próprios conceitos formulados pelo artista entre cadernos, escritos, anotações e cartas encontrados em seus Catálogo Raisonné. Oiticica tem a singularidade de pontuar toda a sua poética pelo texto escrito no qual demarcava territórios, filiações e estratégias para pensar sua obra. “Escrevo para deixar tudo claro”, dizia, preocupado em controlar as possíveis leituras de seu trabalho.

*Quasi-cinema, não narração, momentos-frame, crelazer, parangolé, programa ambiental, programa in progress, chance-operation, suprasensorial, participador, invenção*, foram alguns dos “conceitos” vivenciados pelo artista. Seus textos adicionam uma nova camada conceitual para a compreensão de sua obra sensorial, mas não podemos esquecer que ele recusava o rótulo de “artista conceitual”.

Para abordar as experiências do artista com o cinema, decidimos, nesse artigo, investigar o conceito de *não narração*, em adjacência com seu plano de filme *Nitrobenzol & Black Linoleum* (1969) e os *quasi-cinemas Neyrótika* (1973) e *Cosmococas-program in progress* (1973). Acreditamos que este conceito é fundamental para o entendimento do cinema que Oiticica deseja, pois funda sua recusa ao código narrativo e à ilusão criada pelo movimento dentro da tradição do cinema.

Esclareceremos primeiramente qual é o cinema que ele recusa. Do ponto de vista genealógico, ao avaliar a institucionalização da forma narrativa no fazer cinema, entendemos este com um dispositivo. Segundo André Parente, em seus primeiros anos de vida o cinema experimentou diversas configurações espaciais, temporais, discursivas, tecnológicas e espetatoriais. O surgimento de uma tecnologia para filmar e projetar imagens não determinou, portanto, o modelo que se tornou hegemônico, que Parente chama de *Forma Cinema*. Apesar de dominante, não podemos cair na armadilha da “história” que naturaliza essa *Forma* 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.

## 2 *Nitrobenzol & Black Linoleum*

Trataremos o conceito de *nãonarração* fazendo um recuo à formulação deste conceito por Oiticica, ocorrida em 1973. Desta forma, abordaremos o que há de devir *nãonarrativo* em seu primeiro plano de filme, *Nitrobenzol & Black Linoleum (N & BL)*, escrito em 1969, em Londres. Encontramos a semente desta concepção, nesse primeiro impulso de propor uma “linguagem”, quando deixa claro qual cinema recusaria por toda a sua trajetória. Este, entendido aqui como *Forma Cinema*, está ligado à indústria do entretenimento que naturaliza uma configuração padrão supostamente estável e imutável.

Marco zero de sua crítica ao audiovisual, este projeto, escrito em inglês, se organiza 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...*”<sup>2</sup>.

Diferente de um roteiro cinematográfico “padrão”, o plano de *N & BL* não continha apenas descrições do visual e do sonoro, pois iniciava-se com um *script* sobre como seria a participação do público em cada ideia. Logo na primeira ideia, 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 estratégia utilizada para desestabilizar a estrutura fechada e linear do cinema. Tática que se confirmou no desenvolvimento de seu programa-*Cosmococas (CCs)*.

2 Arquivo HO, n° de tomo 0929.69 (AHO 0929.69)

Seguindo pesquisadores anteriores de Hélio Oiticica, como Paula Braga (2007), 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, incluindo fac-símiles dos manuscritos de Oiticica, recentemente 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](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.

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 carta<sup>3</sup>. Um dos locais mais frequentados por Oiticica nesse período era o *Arts Lab*<sup>4</sup>, 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 da *Forma 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 à acréscimos e modificações, Oiticica chega a um roteiro final para *N & BL*, sem conseguir quem o produza ou financie. E como tantos de seus projetos, *N & BL* não foi realizado. Transformar cinema em instrumento experimental de liberdade e livrá-lo de exigências narrativas foram as primeiras motivações da investigação-concreção do conceito de *nãonarração* em seu programa além da arte.

### 3 *Neyrótika*

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 novas possibilidades de invenção, que dará continuidade nos anos seguintes com sua ida para os Estados Unidos, em 1971.

É ao longo dos oito anos em que habita a “Manhattan Brutalista”, que concretiza sua crítica ao “áudio-visual” e ao cinema como espetáculo. Faz contato produtivo com a “barra pesada” do *underground* novaiorquino, entre drogas,

3 AHO 0986.69

4 AHO 1798.69

homossexualismo, cinema, espetáculos de rock, e todo tipo de transgressão. As experiências de (*quasi*)cinema planejadas e concretizadas refletem claramente as suas próprias vivências nesses anos babilônicos sem, no entanto, a intenção de documentar ou fabular.

Sobre as gravações do roteiro de “Agridina é Roma-Manhattan<sup>5</sup>”, inspirado na Manhattan *malassombrada* do escritor brasileiro Sousândrade (autor de O Inverno de Wall Street), dizia: “Quero q fique o mais aberto possível sem nenhuma explicação, narrativa ou lógica óbvia”<sup>6</sup>, anuncia, usando pela primeira vez o termo *nãonarração* para nomear uma experiência no campo do cinema: “AVENTURA SOUSANDRADINA ‘não narração’ do HÉLIO OITICICA”, menciona<sup>7</sup>. 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”<sup>8</sup>, acreditava ele, citando a frase de McLuhan.

Ainda que essa experiência nos ajude 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 cartas<sup>9</sup> enviadas por Oiticica, que ao contrário do que se acredita, este trabalho não foi finalizado nem participou da referida mostra.

No texto enviado ao catálogo da Expo-projeção, reforça que este trabalho deveria impreterivelmente ser chamado de *nãonarração* e jamais de áudio-visual<sup>10</sup>, 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 trabalho<sup>11</sup>:

nos ninhos ou fora  
NÃONARRAÇÃO porque  
não é estorinha ou  
imagens de fotografia pura  
ou algo detestável como “audiovisual”

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

6 AHO 1248.72

7 AHO 0472.72

8 AHO 1249.72

9 AHO 1062.73 e AHO 1064.73

10 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.

11 AHO 0480.73

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

Oiticica deixa claro que nenhum discurso interpretativo daria contar de sua proposta. A própria estrutura fragmentada do texto escrito por Oiticica na ocasião já nos oferece pistas ao entendimento do sentido de *nãonarração*. Ele nega qualquer possibilidade de se determinar um fio condutor anterior para a compreensão do trabalho: “NÃONARRAÇÃO é NÃO DISCURSO”.

Em Neyrótika, a narrativa cede lugar ao corpo-performance preocupado em se exibir e sensualizar para o espectador antes de contar qualquer história. Com os belos garotos babilônicos Joãozinho, Dudu, Conell, Romero, Didi, Carl e Artur, que davam nome às séries, Oiticica produziu mais de 250 fotografias em sete sessões fotográficas de diferentes estilos. As cores, luzes e espaços escolhidos para fotografar cada “modelo” contribuíam para a criação de uma atmosfera única para cada série. Entretanto, a atuação dos garotos aparece marcada pela ausência de drama. As poses eleitas para os cliques não criavam personagens fechados em estereótipos, mas confundiam o espectador entre recortes de peitos cabeludos, cabelos longos e batom vermelho, na fronteira entre o viril e o feminino. O corpo nu se insinua em todas as séries, sempre através de um jogo entre vestir e despir o jovem retratado. Por vezes, todo o destaque era dado a partes do corpo, como torço, pés e pernas em foco, preenchendo todo o espaço da imagem. Os enquadramentos eleitos não contribuíam para compor uma sequência entre as imagens. Os jovens, ora deitados, ora em pé, de frente ou de perfil, podiam surgir encarando as lentes, mas também distraídos, com olhar vago. A discrepância entre os diferentes enquadramentos contribuíam para esvaziar a linearidade entre as imagens expostas. Notamos a insuficiência da

imagem, que não se fecha na representação e abre brechas para a subjetividade, uma das possibilidades da não-narração.

A áudio deste trabalho contribuía para desorientar as imagens, abrindo à 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.

#### 4 *Cosmococas-program in progress*

O conceito de *não-narração* 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, no mesmo ano de 1973, Oiticica radicaliza sua opção pela *não-narração*, 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. Ao mesmo tempo que identifica nesse filme 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).

O filme de Neville compartilha a postura *não-narrativa* formulada por Oiticica, formando, para tanto, um grande mosaico de *blocos-sequências* - ao mesmo tempo fragmentos independentes e componentes do filme. É a lógica do duplo caráter dos devaneios curtidos de *Mangue-Bangue* que inspira a formulação do conceito de *momentos-frame*, no momento de concreção das *Cosmococas*. “Os MOMENTOS-FRAMES dos SLIDES são a suíte lógica de MANGUE BANGUE limite”<sup>12</sup>, acredita.

Insatisfeitos com a *forma cinema*, os desejos de ambos se atravessam nesse momento: Neville queria investigar “a plasticidade sensorial do ambiente

---

12 AHO 0301-74

q quer como se fora “artista plástico” (e o é mais q ninguém!)”<sup>13</sup> e Oiticica, mantendo seu compromisso ético-estético com o experimental, buscava “insuflar experimentalidade nas formas mais ESPETÁCULO-ESPECTADOR q continuam a permanecer virtualmente imutáveis”<sup>14</sup>.

EU q não sentia a menor tensão em ‘montar’ os takes q fizera para diversos projetos: me jubilava em não ser cineasta e ter-me q preocupar com problemas “gravíssimos” etc.!: EU e NEVILLE quase q mão a mão desviamos do projeto de mais um filme para o primeiro CC1: em BABYLONESTS nos confins do LOFT 4: quanta leveza e q força certa emanam desse simples shift: não ater-se ao q se acha q deva ser e q não se quer fazer: nem querer audiovisual de ranço professoral: há vias diversas e uma porção de circunstâncias q vieram ocasionar q CC1 se fizesse a 13 de março de 73<sup>15</sup>

Esta 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. Cada bloco de CC era realizado com apenas uma câmera fotográfica e um rolo de *slide*. A radicalidade desta proposição expande de tal forma a categoria “cinema” que instaura uma “coisa nova” a qual Oiticica também chama de *quasi-cinema* (termo que já havia utilizado para se referir aos experimentos de Jack Smith e à *Mangue-Bangue*). Nas palavras dele: “*quasi-cinema*: a seqüência cinematográfica é fragmentada em *slides*, ou seja, em momentos-frame, num jogo aberto cheio de incidências acidentais como trilha sonora, INSTRUÇÕES para performances (diferentes áreas de projeção) etc.”<sup>16</sup>. Junto com Neville, Oiticica planejou as cinco primeiras CCs, e posteriormente, o artista propôs quatro novos blocos-experimentos a outros parceiros, seguindo a crença de um programa *in progress*.

Conscientes de que o cinema não tem uma forma única, natural e invariável, Neville e Oiticica explodem-no em “fragmentos-slides”, que deslocados do espaço e do tempo convencionalizado pela *Forma Cinema* ajudam a construir um ambiente imersivo, participativo e indeterminado. No programa *Cosmococas*, a fotografia é entendida como *momentos-frame* e ganha autonomia ao se livrar da ocultação pela velocidade do projetor de cinema ao mesmo tempo que só ganha sentido colocada no ambiente em relação aos outros *slides*, disputando

13 AHO 0301-74

14 AHO 0301-74

15 AHO 0301-74

16 AHO 0318.73-p53



a atenção subjetiva de cada participante. Questionando a relação temporal do espectador ao relacionar *slides* e cinema, Oiticica afirma:

o cinema tem q virar quase como se fosse um instrumento e na realidade essas coisas do slide é como se fosse assim quase um cinema, você e o seu timing interior que dá o timing também da projeção do slide, e tem milhões de coisas que envolvem isso, que na realidade é uma continuação lícita dessa experiência de cinema.<sup>17</sup>

*Cosmococas-programa in progress* rompe com o modelo hegemônico de cinema-espetáculo fixado em meio ao fortalecimento das indústrias das imagens e do espetáculo no século XX. Entre as configurações pregadas por esse modelo, incluímos: a ilusão do movimento que esconde a fotografia como seu componente; a hierarquia entre as imagens colocadas em sequências lógicas; a preocupação em representar fielmente a realidade; previsão dos sentidos do filme estruturado em narrativas lineares de causa>efeito; o desejo por um espectador contemplativo fixado em poltronas; os filmes acabados com duração pré-estabelecida; as trilhas sonoras que encerram o sentido do visual; e, a tela única de exibição.

É esse movimento efêmero de Neville que Oiticica fotografa em *momentos-frame*, rompendo com a linearidade e misturando o efeito instantâneo e parado da fotografia ao fluxo descontínuo de um *não cinema*. Como ele destaca<sup>18</sup>, os *slides*:

não são “fotos dos arranjos de NEVILLE”: são simultâneos com eles – neles – q acidentalmente (os slides) hão de variar na duração projetada de acordo com quem projeta e juntar-se à música q tem fita-track sempre maior q ½ hora (figure out!): são MOMENTOS-FRAMES: fragmentação do cinetismo: a mão q faz o rastrococa-maquilagem move-se gilete/lâmina/faca ou o q seja sobre imagem-flat-acabada: filme-se ou fotografe-se não importa: à o cinetismo do “fazer o rastro” e sua duração no tempo resultam fragmentados em posições estáticas sucessivas como momentos-frames one-by-one q não resultam em algo mas já constituem momentos-algo em processo-MAQUILAR MANCOquilagem

Desta forma, compreendemos que a “fragmentação do cinetismo” em *momentos-frame* torna-se pretexto-consequência para a *nãonarração*. E a fim de tornar ainda mais não narrativo e não linear as sequências de exibição dos *slides*, cria uma “semi-chance operation” para ordená-los de acordo com a disposição aleatória apresentada na caixa onde voltaram da revelação.

O quadro a quadro que dá corpo a uma película, ganha autonomia ao desligarem-se da imposição de uma sequência linear. Os *slides* de CC não são fotografias puras, mas “não cinema”, pois atuam negando e reinventando

17 AHO 0505.74

18 AHO 0301.74

o “cinemar”. O que fica como imagem é um “quadro” deslocado do cinema que, multiplicado pelo cubo de projeção, passa a durar tempo suficiente para ser percebido como fotografia. “Mas essa coisa de momentos-frame... eu acho... mas é quase cinema que na realidade tem mais da linguagem de cinema de q de fotografia a sequência não é uma sequência naturalista mas é uma sequência de contigüidade”<sup>19</sup>, avalia Oiticica.

Os *momentos-frame* não “representam” as composições criadas por Neville, mas atuam como um acontecimento singular e simultâneo a essas, lembrando o conceito de “singultâneo” de Oiticica, caracterizado por uma dupla afirmação de singularidades simultâneas que se encontram na mesma encruzilhada<sup>20</sup>. Em resumo, podemos considerar *momentos-frame* como unidades de *nãonarração* que não se prestam à representação, “momentos-algo em processo”. Desta forma, o cinema ambiental lançado pelo artista desde o roteiro de *N & BL* se concretiza nas proposição das *Cosmococas-program in progress*.

## 5 Fios Soltos

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 que lança 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 *nãonarração*. E com esse conjunto de

19 AHO 0505.74-p.13

20 “una doble afirmación de singularidades simultâneas que se encuentran en la misma encrucijada” (tradução nossa). AGUILAR *apud* Braga, 2007: 30. No artigo “Na Selva Branca: O Diálogo Velado entre Hélio Oiticica e Augusto e Haroldo de Campos”, Gonzalo Aguilar (*in* Braga, 2008) discute o termo “singultâneo” em relação ao vínculo estabelecido entre Oiticica e os irmãos Campos.

proposições negativas-afirmativas esperamos germinar novas e construtivas questões à *ética-estética* do mundo contemporâneo.

### Referências bibliográficas

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, Lígia. “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. e Martins I. M. Estéticas do digital. Cinema e Tecnologia. Covilhã: LABCOM, 2007.

QUEIROZ, Beatriz Morgado. Hélio Oiticica e o não cinema. 2012. 184f. Dissertação (Mestrado em Tecnologias da Comunicação e Estética) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

Programa Hélio Oiticica (PHO) / Itaú Cultural <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho>

Arquivo Hélio Oiticica (AHO) - Catálogo *Raisonné* disponível em DVD.

---

### Minicurrículo

Beatriz Morgado de Queiroz é doutoranda em Comunicação e Cultura pelo Programa de Pós Graduação da Escola de Comunicação (PPGCOM ECO) da UFRJ, com bolsa CNPQ. Mestre pela mesma instituição, com bolsa CAPES. Formada em Comunicação Social/Relações Públicas pela Faculdade de Comunicação da UERJ. Coursou Produção Cultural, na UFF.