

COSMOCOCAS - PROGRAMA IN PROGRESS: HÉLIO OITICICA E SEUS EXPERIMENTOS EXPANDIDOS NO CINEMA BRASILEIRO

COSMOCOCAS - PROGRAM IN PROGRESS: HÉLIO OITICICA AND HIS EXPANDED EXPERIMENTS IN BRAZILIAN CINEMA

Iomana Rocha
UFPE

Resumo

Diante do contexto de experimentação, transgressão e arte-vida, diretamente ligado às influências da arte participativa e à trajetória de Hélio Oiticica, nota-se o potencial das *Cosmococas*, obras de Hélio Oiticica e Neville de Almeida, como projeto experimental inovador e visionário. Trata-se de uma experiência híbrida, em que princípios teóricos e estéticos do cinema, artes plásticas, fotografia, performance e música se mesclam, gerando um programa de experiências que é, defende-se aqui, precursor, no Brasil, no que diz respeito às manifestações do que se conhece por cinema expandido.

Palavras-chave:

Cinema expandido; Helio Oiticica; Cosmococas.

EXPERIMENTAR O EXPERIMENTAL

Primeiramente, se faz necessário entender o processo evolutivo das técnicas e obras desenvolvidas por Hélio Oiticica. Sua formação artística se deu junto ao movimento concretista, expresso na pintura com linhas e ângulos retos, e na utilização restrita das cores. Trata-se de um movimento que busca a síntese absoluta. As composições eram reduzidas ao mínimo e a superfície da obra não deveria, de forma alguma, deixar transparecer o trabalho do artista. O objetivo maior deste movimento era, assim, a busca pela construção de imagens nas quais prevalecessem a harmonia e a ordem.

Esses ideais muito rígidos do Concretismo logo foram abandonados e, no lugar deles, emergiram características que culminaram

Abstract

Given the context of experimentation, transgression and art-life, directly linked to the influences of participatory art and the trajectory of Hélio Oiticica, the potential of Cosmococas, works by Hélio Oiticica and Neville de Almeida, can be seen as an innovative and visionary experimental project. It is a hybrid experience, in which theoretical and aesthetic principles of cinema, visual arts, photography, performance and music merge, generating a program of experiences that is a precursor to expanded cinema in Brazil.

Keywords:

Expanded cinema; Hélio Oiticica; Cosmococas.

no surgimento do Movimento Neoconcreto, que revolucionou a pintura e colocou a arte brasileira entre as vanguardas mundiais. O Movimento Neoconcreto foi lançado em 1959, propondo o rompimento com a bidimensionalidade do quadro e sua nova colocação no espaço tridimensional, de modo que a experiência do espectador com a obra se tornasse mais ampla. Tem-se aqui uma nova preocupação com a forma como o artista, o espectador e a obra se relacionam.

O grupo neoconcreto teve um curto período de duração, entre 1959 e 1963. Entretanto, os artistas prosseguiram individualmente. Entre eles, Hélio Oiticica, Ligia Pape e Lygia Clark procuraram desenvolver formas cada vez mais radicais, por meio das quais os espectadores

pudessem participar da obra de forma ativa e criativa, desenvolvendo experiências amplamente sensoriais.

Buscando uma análise evolutiva, Favaretto (2000, p. 48) nos mostra que é possível identificar na obra de Oiticica duas fases, a visual e a sensorial. Na primeira estão incluídas desde as obras iniciais, ligadas à arte concreta (1954), os *Meta-esquemas*, *Invenções*, *Bilaterais*, *Relevos Espaciais*, *Núcleos*, *Penetráveis* e *Bóides*. Estes dois últimos já se colocam no limiar do sensorial (1963). A partir de então se inicia sua segunda fase, que se prolonga até sua morte, em 1980.

Na fase visual, nota-se a presença dos elementos modernos da percepção como processo de construção do visível, articulando signos da linguagem visual. Oiticica busca instaurar 'novas ordens' artísticas e novas concepções da arte, para isso, rompe com o espaço plástico, centrando-se no problema pictórico por excelência: a cor.

Oiticica investiga, nesta fase, a relação de cor e estrutura na superfície, propondo a ruptura com a bidimensionalidade. Favaretto (2000, p. 50) explica que Oiticica, ao retomar as pesquisas construtivistas, especialmente as de Malevitch e Mondrian, juntamente com Lygia Clark, torna efetiva possibilidades inibidas, ainda não exploradas, como o salto do plano da pintura para o espaço, além de buscar superar a Arte Concreta, que havia perdido sua força criadora.

A obra de Oiticica, deve-se esclarecer, constituía, como ele mesmo denominava, um programa de experiências, em que cada proposição implica a anterior. Oiticica sente necessidade de propiciar formas, por meio das quais outras pessoas pudessem vivenciar o que ele vinha experimentando ao longo dos anos. Desejava retirar o espectador de seu universo habitual, território seguro e coeso, convidando-o ao desconhecido, como forma de "despertar suas regiões sensoriais internas." Estende, portanto, o ato de criar ao espectador, o qual passa a ser visto como cocriador. O que de fato considerava importante era a relação que o criador deve estabelecer com o "lazer-prazer-fazer", como forma de priorizar as experiências em detrimento de uma crença cega na racionalidade distanciada das "sensações de vida".

Ligado diretamente a essa busca da relação entre a arte e suas vivências, bem como ao caráter de marginalidade associado a esse artista, está sua experiência com a escola de samba Mangueira, local que começou a frequentar a convite de Amílcar de Castro e Fernando Jackson Ribeiro, para que, juntos, trabalhassem na confecção de carros alegóricos e alegorias carnavalescas. Frequentar a Mangueira foi mais que uma incursão às fronteiras do mundo burguês e escolarizado. Foi lá que ele descobriu o corpo e a dança. Elementos que tiveram grande impacto em tudo que realizou posteriormente.

Influenciado pela sua ligação com o samba, desenvolve os *Parangolés*, que são capas de tecido para serem 'vestidas' e com as quais quem as vestem pode interagir. Seria algo como tirar as cores das telas e sólidos, e as colocar de forma fluida, dançante. Sobre os *Parangolés* Oiticica (1964, p. 01) destaca: "O espectador veste a capa, que se constitui de camadas de pano de cores que se revelam à medida que este se movimenta, correndo ou dançando". Nesses mesmos escritos Hélio Oiticica conceitua o *Parangolé* como desenvolvimento de sua experiência com a cor no espaço, e enfatiza o caráter ambiental do *Parangolé*, evidenciando o papel do espectador na "participação ambiental". Faz também uma associação entre o *Parangolé*, a arquitetura e a dança (1964).

Em sequência aos *Parangolés*, vieram os *penetráveis*, dentre os quais se destaca *Tropicália* (1964). Esta obra era um labirinto, construído com uma arquitetura improvisada, semelhante às favelas, um cenário tropical com plantas características e araras. O público caminhava descalço, pisando em areia, brita, água, experimentando sensações. No fim do percurso se defronta com um aparelho de TV ligado. Trata-se de um conjunto de elementos sonoros, táteis, visuais e semânticos descobertos a partir do envolvimento físico do espectador.

O conceito de *Tropicália* foi pensado por Oiticica com o intuito de desenvolver uma nova linguagem com elementos brasileiros, numa tentativa ambiciosa de criar uma linguagem nossa, que caracterizasse a produção local, e fizesse frente à imagética *Pop* e *Op* internacionais, na qual mergulhavam boa parte dos artistas brasileiros.

Esse conceito, por sua vez, influenciou a cultura nacional como um todo, levando a posterior formação do movimento tropicalista.

A *Tropicália* inventada por Hélio Oiticica não significava a criação do mito tropicalista de araras e bananeiras, como foi divulgado, mas uma posição crítica diante de problemas e impasses na arte, na cultura e na política, advindos do sentimento de culpa da vanguarda com a linguagem nacional e do regime político implantado no País a partir de 1964.

Em meados de 1968, Oiticica recebeu um convite para realizar uma exposição em Londres, numa importante galeria chamada *Whitechapel*. Oiticica passa um grande período em Londres e nos EUA, continuando a produzir dentro de sua poética, e buscando, como sempre, ultrapassar seus graus de experimentação. É em sua estada internacional que entra em contato com as possibilidades audiovisuais e desenvolve trabalhos ligados a estes suportes.

Oiticica desenvolveu algumas obras buscando experimentar com o cinema e com a imagem. Em 1972, desenvolve, em Nova York, *Agripina é Roma - Manhattan*, obra em super-8, inacabada, que fazia parte de um projeto futuro. Em 1973, desenvolveu *Neyrotika*, também inacabada, em Nova York. Junto a essa obra, 'criou' o conceito de 'NÃO-NARRAÇÃO'. Nela é possível criar diferentes ritmos a partir da maior ou menor velocidade da projeção dos *slides* que a compõem.

A partir de 1973, também em Nova York, desenvolve as *Cosmococas*, em parceria com Neville D'Almeida. Com esta série inaugura o conceito de 'Quase-cinema'. Em 1975, desenvolveu *Helena inventa Ângela Maria*, uma obra, assim como as anteriores, que visa à experiência de quase-cinema. São 5 blocos-seções, com instruções que variam de acordo com cada apresentação.

Essa amostra acerca da arte e do pensamento de Oiticica, bem como do contexto cultural em que ele estava inserido, introduz e respalda o conjunto de obras que será o foco desta análise: *Cosmococa - Programa in progress*. Trata-se, ao todo, de nove blocos - experimentos elaborados de 13 de março de 1973 a 13 de março de 1974, em Nova York,

identificados pela abreviatura Cc, seguida de um número, que marca a sequência cronológica de sua criação.

Os cinco primeiros blocos são resultado da parceria entre Oiticica e o cineasta Neville d'Almeida, ligado ao cinema marginal. Oiticica credits a Neville o incentivo para o desenvolvimento deste projeto, que surgiu a partir de longas conversas e discussões acerca da linguagem limite criada por Neville em seu filme *Mangue - Banguê*, que, segundo Oiticica (1974b, p. 4) é um dos experimentos menos 'culturalistas' e mais inventivos no Brasil. Já as quatro últimas proposições das *Cosmococas* são esboços inacabados.

O QUASE-CINEMA

Nota-se, nas experiências de Neville e Oiticica, o descontentamento quanto à linguagem tradicional e estática do cinema. Oiticica (1974a) buscava transgredir os parâmetros das artes plásticas e se questionava por que uma arte como o cinema se punha tão inerte, tanto em sua relação com o espectador, como no não aproveitamento de suas potencialidades experimentais.

Tanto Oiticica como Neville se incomodavam com a narração no cinema e a busca naturalista de reproduzir eventos com veracidade. Não se interessavam pela representação do tempo pela imagem-movimento, numa linha evolutiva, com um antes e um depois. O que de fato queriam era realizar uma experiência de não-narração, de não-discurso, contrariando a expectativa de contar uma história, de fazer cinema (Carneiro, 2008, p.189-190). Sobre as *Cosmococas*, Oiticica coloca que:

Na verdade esses BLOCOS - EXP. São uma espécie de quase-cinema: um avanço estrutural na obra de NEVILLE e aventura incrível no meu afã de INVENTAR - de não me contentar com a 'linguagem-cinema' e de me inquietar com a relação (principalmente visual) espectador-espetáculo (mantida pelo cinema - desintegrada pela TV) e a não ventilação de tais discussões: uma espécie de quietismo quiescente na crença (ou nem isso) da imutabilidade da relação: mas 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? (Oiticica, 1974a, p. 2).

Um dos maiores objetivos das *Cosmococas* é exatamente questionar a linguagem

cinematográfica e sua razão de ser, visando primordialmente quebrar a passividade do espectador, de soltar este da 'cadeira-prisão' do cinema. As *Cosmococas* buscam superar a unilateralidade do cinema espetáculo, desafiando a passividade da plateia cinematográfica. E um dos conceitos que guiam essa experimentação é o de NÃONARRAÇÃO, desenvolvido no projeto *Neerotica*:

NÃO NARRAÇÃO nos ninhos ou fora NÃO NARRAÇÃO por que não é estorinha ou imagens de fotografia pura ou algo detestável como "audiovisual" porque NARRAÇÃO seria o q já foi e já não é mais há tempos: tudo o q de esteticamente retrógrado existe tende a reaver representação narrativa (como pintores que querem "salvar a pintura" ou cineastas q pensam q cinema é ficção narrativo-literária)

NÃO NARRAÇÃO 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 sequência projetada de slides de modo acidental e não como sublinhamento da mesma - é play-invenção.

NEYRÓTICA É NÃOSEXISTA

Uma noite sentei a Beleza sobre os meus joelhos. - e achei-a amarga - e praguejei contra ela.

NEYRÓTICA é o que é pleasurable (Oiticica, 1973f).

Segundo Oiticica, o espectador, cada vez mais impaciente dentro do contexto atual, imerso na dinâmica da TV e do Rock, estaria sendo alienado por esta passividade e inércia a que era submetido pela estrutura de exibição do cinema tradicional, e se perguntava "como soltar o CORPO no ROCK e depois prender-se à cadeira do numb-cinema?" (1974a, p. 4).

Desde sua época neoconcreta Oiticica defendia as possibilidades geradas pela arte. Colocava o objeto como probabilidade, não o resultado de uma probabilidade, mas a potencialidade para uma probabilidade, que pode ser inúmera. Segundo Oiticica "Cada possibilidade, dentro de outras, devem manifestar-se no tempo e no espaço, de um modo aberto" (Oiticica, s.d. p. 1).

Diante desse contexto de experimentação, transgressão e obra aberta, diretamente ligado a influências da arte participativa, nota-se o potencial das *Cosmococas* como projeto experimental inovador e visionário. Trata-se de uma experiência híbrida, em que princípios teóricos e estéticos do

cinema, artes plásticas, fotografia, performance e música se mesclam, gerando um programa de experiências que é, defende-se aqui, precursor, no Brasil, no que diz respeito às manifestações do que se conhece por cinema expandido. A primeira *Cosmococa* foi desenvolvida em 1973, em Nova York. Oiticica conta como ocorreu o processo:

EU e NEVILLE quase q mão a mão desviamos do projeto de mais um filme para o primeiro ccl: em BABYLONESTS nos confins do LOFT 4: quanta leveza e que força certa emana desse simples shift: não ater-se ao que se acha que deva ser e que não se quer fazer: nem querer audiovisual do ranço professoral: há vias diversas e uma porção de circunstâncias que vieram ocasionar que ccl se fizesse a 13 de março de 73 e q digo ser quase-cinema pondo de lado a unilateralidade do cinema espetáculo (Oiticica, 1974a, p. 4).

A parceria entre Oiticica e Neville se deu nos cinco primeiros desses 'blocos experiências'. Cada um tinha seus interesses específicos. No caso de Oiticica, o que lhe animava era "insuflar experimentalidade nas formas mais ESPETÁCULO-ESPECTADOR que continuam a permanecer virtualmente imutável" (*Ibid.*, 1974a, p. 8). A Neville interessava "gadunhar a plasticidade sensorial do ambiente que quer como se fora 'artista plástico' (e o é mais que ninguém) INVENTAR" (*Ibid.*).

Cada bloco-experimento é composto por uma série de *slides* em número e duração variáveis, produzidos especificamente para a *Cosmococa* em questão, que são projetados em uma ou diversas paredes, conforme forem as particularidades. Compõe-se também de uma trilha sonora, que deve se relacionar com estes *slides*; de textos; de uma proposta de performance individual ou coletiva, em ambiente determinado (interno ou externo); e um conjunto de fotos e *posters*, que poderiam ser comercializados separadamente.

Todo o processo de concepção das Ccs, bem como o posicionamento de Oiticica e Neville frente ao cinema, estão contidos em documento escrito (*BLOCO-EXPERIÊNCIAS in COSMOCOCA - programa in progress*, 1974). Nele, Oiticica expõe os processos de desenvolvimento, os conceitos utilizados e alguns pontos cruciais das Ccs, tais como: a apropriação de imagens, a presença da cocaína como uma forma de redesenhar as imagens apropriadas e a noção de sarcasmo. Descreve também a forma como as Ccs devem ser

montadas e discorre a respeito dos três elementos que compõem as séries: os *slides*, as trilhas sonoras e os jogos-performance.

A ideia de realizar um filme só com slides, creditada a Neville d'Almeida, baseia-se no fato primordial do cinema ser formado por imagens estáticas postas em movimento. A projeção de *slides*, como uma película fílmica vista quadro a quadro, revelaria esse segredo da magia do cinema e o arbitrário da construção da percepção do tempo.

Relacionado a essa proposição, Oiticica cria o conceito de 'Momentos-frame', significando a fragmentação das sequências cinematográficas em posições estáticas sucessivas. Aos *slides*, Oiticica confere o poder de apresentar imagens de forma não-narrativa. Pois, para ele, são momentos-frame não naturalistas nem miméticos, que se delineiam no teto ou nas paredes, fazendo com que não se trate de uma projeção propriamente dita, mas de um ambiente no qual os espectadores 'submergem' nas imagens apresentadas.

Para projetar esses momentos-frame os equipamentos utilizados eram vários projetores de *slides*. Nas Cc o projetor de *slides* pode ser visto como a "forma século 20 da lanterna mágica" (Adriano, 2003). A lanterna mágica era um instrumento de diversão e saber, ligada a pesquisas científicas e entretenimento popular, constituindo-se numa verdadeira mania no século 19, sendo considerada uma das matrizes dos primórdios do aparelho cinematográfico.

Neville e Oiticica se aperceberam que, no cinema, assim como afirma Raymond Bellour (1997), de um lado existe o movimento, a presença; do outro, a imobilidade e certa forma de ausência, que presumem o consentimento à ilusão, uma espécie de pacto de suspensão da descrença que anula a possibilidade de participação. Neste sentido, o espectador é um ser alienado de sua própria existência, ao mesmo tempo em que aprisionado nas vivências de outrem (Bellour, 1997, p. 84).

Bellour afirma que as imagens sequenciais do cinema possuem uma velocidade que se imprime na percepção. Para o autor, o espectador de cinema pode pensar que um determinado filme é lento, sem se aperceber do quanto seu olhar é apressado pela sequência de imagens que lhe são apresentadas. A ilusão temporal que ali se

estabelece esconde o fato de que não há tempo para se deter em uma situação ou outra, como o autor afirma, "diante da tela não sou livre para fechar os olhos, se não abri-los não encontrarei mais a mesma imagem" (*Ibid.*, 1997. p. 84).

Por outro lado, diante da fotografia há tempo para se fechar os olhos e, portanto, para ver e rever, para estabelecer relações, para refletir, passear pela imagem. Ao se observar uma fotografia, existe a possibilidade do eterno retorno e que, por meio de tal procedimento, o sujeito se situe em relação ao que observa.

Oiticica e Neville, em suas *Cosmococas*, acrescentam movimento à fotografia e imobilidade ao cinema. Fazem as imagens se sucederem umas às outras, sem uma ordem específica, num quase cinema que abrange movimento e fixidez espaço-temporal. A este, acrescentam música e performance, buscando gerar, no que se sugere a princípio como uma experiência quase cinematográfica, sensações não apenas visuais, mas multissensoriais.

Em relação a essa busca do multissensorial, a relação de Oiticica com a música se mostra um ponto extremamente relevante. Ele acreditava que o que fazia se aproximava da música, em função de seu interesse pelas possibilidades do corpo. Possibilidades estas que havia descoberto em seu contato com a Escola de Samba Mangueira. Foi ao se iniciar no samba que Oiticica tomou consciência de uma forma de arte não contemplativa (Trovão, 2006, p. 48). Tendo em vista que a preocupação dele era criar formas de fruição ativas. Assim, a presença da trilha sonora nas Cc pode ser compreendida como uma espécie de estímulo suprassensorial. A ele o que interessava era a possibilidade libertária que tais obras poderiam proporcionar.

Nas Ccs buscou construir espaços que privilegiassem o princípio do prazer em detrimento da simples suspensão da realidade, ou seja, que explorassem o poder da experiência. Neste sentido, os Blocos-experiência, *Cosmococa programa in progress*, podem ser compreendidos como um espaço libertário, uma espécie de zona livre na qual tudo é possível, e na qual a busca pelo prazer se dá através do ato criativo proposto pelo artista aos espectadores. Isso se relaciona ao conceito de *Crelazer*, criado por Oiticica.

Com este conceito de *crelazer*, afirma ser possível a eliminação da dicotomia lazer e trabalho. Para Oiticica, crer no lazer significa, acima de tudo, uma forma de comportamento ligado ao gozo. Portanto, o artista criativo é aquele que faz de seu trabalho não apenas a fonte de sua subsistência e de seu prazer, mas, também, seu momento de lazer (Oiticica, 1969).

Outra interferência proveniente de Neville refere-se às intervenções plásticas de carreiras de cocaína, denominadas 'Mancoquilagens', que 'maquiavam' as imagens de capas de discos, fotografias, pôsteres, capas de livros, num processo em que eram refotografadas com estas intervenções e transformadas em slides. As 'trilhas' de coca por vezes camuflam as imagens, enfatizam marcas faciais, remetem a peculiaridades do personagem da imagem, virando parte do desenho. Essa 'maquiagem' se mostra como forma de paródia, em que Oiticica e Neville levantam a discussão do 'plágio' e da 'autenticidade' da obra. Segundo Oiticica, "as intervenções de coca nos faz pensar, com sarcasmo duchampiano, quão longe e passado estão os conceitos que caracterizavam o caráter de autenticidade das obras" (Oiticica, 1974a, p.4).

Como exemplo dessa apropriação nas Ccs, na Cc1 *Trashiscapes* se utiliza tanto de uma edição do jornal *The New York Times* com a foto de Luis Buñuel estampada, quanto de capas de discos de Frank Zappa; em Cc2 *Onobjectc*, coloca lado a lado os livros *Grapefruit*, de Yoko Ono e *What is a Thing?*, de Heidegger; já em Cc5 *Hendrix-War*, toma a capa do disco de Hendrix como ponto de partida e a ela acrescenta fósforos, cocaína e um canivete.

Estas apropriações e intervenções seguem as proposições da arte conceitual, que visava romper com o tradicional objeto de arte, procurando enfatizar as ideias e proposições dos artistas. Por isso, consistiam em propostas escritas, fotografias, documentos, mapas, filmes e vídeos e o uso do corpo. Uma das grandes preocupações do fazer artístico conceitual era a recepção. Toda obra conceitual deveria ter um correlato linguístico exato, de forma que pudesse ser descrita com exatidão e assim poder ser repetida. Esse novo fazer exigia uma nova espécie de atenção e "participação mental" do espectador e rompia com o universo das galerias e museus.

Um dos aspectos mais relevantes das Ccs foi exatamente seguir a radicalização da ideia de ato criativo proposta por Marcel Duchamp, que nelas se tornou intrinsecamente relacionado à decisão singular e intelectual do sujeito criativo (Trovão, 2006, p. 88).

O nome *Cosmococa* relaciona-se ao material utilizado na obra. Cosmo, relacionado ao termo latino *Kosmos*, que significa o mundo como totalidade, universo. Trata-se de um termo estético, que pode ser encontrado também relacionado a outro grupo de significado, se referindo a ornamento, decoração, enfeites femininos, cosmética, acentuando o sentido sensorial e sensual da palavra (Carneiro, 2008, p. 191). A cocaína funciona como cosmético para a maquiagem, 'mancoquilagem' das imagens. Essa intervenção de cocaína permeia a sequência de blocos, mesmo que subjetivamente, virando 'cocaoculta' na Cc6. Sobre a presença da cocaína nas *Cosmococas*, Oiticica coloca que:

A PRESENÇA DA COCAINA como elemento-prop nas primeiras cc não significa q essa presença seja obrigatória ou q justifique a idéia-INVENÇÃO de COSMOCOCA - programa in progress: essa PRESENÇA é mais um lado de blague geral: why not?: se se usam tintas fedorentas e tudo q é merda nas "obras de artes (plásticas)" porque não a PRIMA tão branco-brilho e tão afim aos narizes gerais? (Oiticica, 1974a, p. 9).

No que diz respeito à ligação de Oiticica com o 'marginal', é preciso lembrar que ser marginal nestes anos possuía um duplo significado. Em comum as duas acepções: marginais eram todos os que não se adequavam ou renegavam a ordem social vigente, extrapolando os limites e entrando em conflito com os propósitos capitalistas da sociedade de consumo. Entretanto, se para alguns tal posição no interior da sociedade significava alguém desregrado, ligado a vagabundagem, por outro lado existiam os que teciam uma ode aos marginais, ressaltando e muitas vezes glamourizando o fato destes serem errantes, abertos às descobertas, sempre em busca de vivências que propiciassem um maior autoconhecimento, uma espécie de anti-herói (Trovão, 2006, p. 51).

As *Cosmococas* inicialmente se mostram como projeto, existindo apenas enquanto esquema, expressas formalmente nas fichas descritivas.

Wally Salomão afirma que, enquanto vivo, Oiticica exibiu as *Cosmococas* apenas para algumas pessoas, em geral amigos, que o visitavam em Nova York. Oiticica pressentia que estava a ponto de criar algo realmente novo e bombástico, não apenas pelo uso da cocaína, mas pela proposição aberta que se anunciava. Afirmava sentir-se sentado sobre um barril de pólvora (Salomão, 2003, p. 103).

Apenas em 2003 ocorreu, na Pinacoteca de São Paulo, uma mostra mais completa das *Cosmococas*. Nesta ocasião, foi feita a primeira exibição no Brasil de Cc1 "Trashscapes", a primeira exibição mundial de CC2 "Onobject", a primeira exibição paulista de CC3 "Maileryn" e a segunda exibição nacional de CC5 "Hendrix-war", exibida anteriormente, em maio de 1994, na Galeria São Paulo (Adriano, 2003).

Mostras anteriores também foram incompletas, como a retrospectiva HO, que desde 1992 circulou por Roterdã (*Witte de With*), Paris (*Jeu de Paume*) e Barcelona (*Fundación Tàpies*), onde foram exibidas apenas duas Ccs. Em 2001, três Ccs saíram de Ohio (*Wexner Center*), passaram por Colônia (*Kunstverein*) e Londres (*WhiteChapel Gallery*), local da primeira plataforma internacional de Oiticica, até chegarem, em junho de 2002, a Nova York (New Museum), cidade onde as CCs foram concebidas.

Esse cosmo, criado por Neville e Oiticica, se insere no espaço da indefinição: não é exatamente cinema, não é exclusivamente fotografia, nem é apenas performance, porém, ao mesmo tempo, não deixa de conter características inerentes a todas essas formas de expressão. Portanto, se configura como um espaço mais que aberto, que nasce sob a égide libertária de base anarquista enquanto prática de vida, mas que contém regras bastante específicas, forjadas pela capacidade reflexiva e sistemática do artista.

AS COSMOCOCAS

Como já foi dito, as *Cosmococas* se concretizam, a princípio, a partir de detalhadas descrições escritas por Oiticica sobre suas especificações técnicas. Nelas são dadas informações acerca dos *slides* (número, duração), da trilha sonora, do conteúdo das imagens, e as instruções para performances públicas e privadas (aqui serão

analisadas as performances públicas apenas). As Ccs serão descritas aqui de acordo com as fichas desenvolvidas por Hélio Oiticica. A essas informações se acrescentam referências bibliográficas sobre as *Cosmococas*. As *Cosmococas*, como também já foi dito, são reconhecidas por sua numeração: Cc1 a Cc9. Aqui serão analisadas da Cc1 à Cc5, que são exatamente as desenvolvidas por Oiticica em parceria com Neville D'Almeida.

Segundo a ficha descritiva, a Cc1 *Trashscapes*¹⁷ tem 32 slides, projetados sem tempo determinado (normalmente determinado aleatoriamente pelo responsável pela projeção). As fotos foram feitas por Oiticica, e as 'mancoquilagens' por Neville. A trilha sonora determina a montagem de uma música popular nordestina, com os seguintes elementos: dissonâncias ao estilo de Stockhausen, música de Hendrix, sons ambiente da *2nd Avenue*, voz masculina lendo texto inventado. Quanto ao conteúdo das imagens, estas deviam incluir: Um exemplar do New York Times com foto de Buñuel, pôster de Luiz Fernando Guimarães vestindo Parangolé (Cape 23 P30) em Nova York, capa do disco *Weasels ripped my flesh* de Frank Zappa e *The mothers of invention*, cocaína, objetos diversos relacionados ao uso de cocaína que se encontram em *Babylonest*¹⁸. A performance pública indica que os slides devem ser projetados simultaneamente, em duas paredes opostas, com tempo livre. Os participantes se deitam em colchões dispostos no chão e manuseiam lixas de unha fornecidas a estes (Oiticica, 1973a, p. 188).

Na Cc1 observa-se, dentre os *slides*, a imagem de Luis Buñuel, na capa do *The New York Magazine* maquiada de cocaína, com uma navalha sobreposta à linha branca que corta seu olho, em referência à cena inicial de seu filme *Un Chien Andalou*, em que uma nuvem corta a lua cheia, e posteriormente um olho é cortado por uma navalha. Essa imagem é vista em múltiplas projeções. Os espectadores são convidados a deitar e lixar suas unhas. Vários sons são ouvidos, dentre eles música popular nordestina.

Nesta primeira *Cosmococa*, foi introduzida uma discussão acerca da desmistificação da mágica do cinema (24 imagens estáticas que, aceleradas, dão ilusão de movimento). Brinca-se com as imagens e com o fato delas existirem por si só,

independentemente de sua inter-relação, ou interdependência, desvinculando-se assim dos princípios de edição do cinema, em especial da montagem intelectual.

Discute-se nesta *Cosmococa* também a questão do corte, elemento primordial da linguagem cinematográfica. Associa-se o corte do olho da cena do filme de Buñuel à navalha e à performance dos espectadores, que, enquanto 'assistem' às imagens, 'cortam' suas unhas. Nesta, assim como em todas as *Cosmococas*, observa-se a interação das imagens com instrumentos utilizados no processo de quebrar os cristais de cocaína, preparando-a para o consumo. Associam-se estes com o ato de corte no cinema, e de fragmentação do cinetismo. Ao se referir aos *slides*, Oiticica coloca a questão do corte e da autonomia das imagens. Segundo ele:

São MOMENTOS-FRAMES: fragmentação do cinetismo: a mão que faz a rastrococa - maquiagem move-se gilete/lâmina/faca ou o q seja sobre imagem-flat- acabada: filme-se ou fotografe-se não importa - 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 (Oiticica, 1974a).

Assim como acontecia em *Éden* e nos *Ninhos*, os espectadores da Cc1 se encontram confortavelmente instalados, relaxados e contemplativos. Entretanto, aqui eles não estão apenas submersos na obra, mas também nas imagens. Estão cercados pela projeção em uma atitude que, paradoxalmente, é passiva, posto que estão deitados, e ativa, já que estão livres para interagir, 'brincar' com a situação. Ademais, estes sujeitos estão no meio da tensão entre tempo e espaço proposta pelo artista, e em certa medida, é por isso que podem se dar ao luxo de imergir na fruição que Oiticica sugere, sem preocupação com os compromissos externos, podendo entregar-se inclusive à preguiça. Isso se dá devido ao conceito já exposto de *Crelazer*, que implica a dissolução das distâncias entre prazer, lazer, trabalho e criação.

Em *CC2 Onobject20*, os slides são numerados de 1 a 25, possuem duração livre, sendo determinado apenas que no ato de projeção se omita o *slide 5* e o *slide 6* (o que gera um intervalo na projeção). As fotos são feitas por

Oiticica (aqui ele especifica o filme que será utilizado - *ektachrome hi speed daylight film*), a 'mancoquilagem' por Neville. Quanto à trilha, deve ser uma montagem de gritos de Yoko Ono e elementos sonoros ocasionais gravados em *Babylonests*. As referências às imagens incluem: livros (*Grapefruit*, de Yoko Ono; *What is a thing?*, de Heidegger; *Your Children*, de Charles Manson); itens como faca, papel, canudo de prata; cocaína; objetos sortidos dispersos sobre uma superfície de trabalho, como cartão, lápis; mesa de desenho (Oiticica, 1973b, p. 110).

Nas instruções para a performance pública, Oiticica diz que esta deve ser bastante inovadora: "*SOMETHING NEW as Yoko herself*", diverso de tudo já feito até então. Deve ser um jogo ambiental, que interfira na situação, na relação objeto-função e na relação espectador - espetáculo. O participante será induzido a uma divertida e iluminada brincadeira do corpo e da dança, se esbaldando acima do chão. Os participantes sentam, reclinam, repousam, mas principalmente dançam, durante o tempo de projeção e no intervalo deste, sobre um chão completamente coberto de espuma branca emborrachada. Por fim, os slides são projetados em velocidade contrária, em dois vértices da sala e em duas paredes. Neste momento, os participantes ocupam as áreas intermediárias (sem projeção) e passam manualmente entre si os objetos que se encontram na sala (Oiticica, 1973b, p. 111).

Dentre as imagens projetadas, observa-se a do livro de Yoko Ono e a da capa do livro de Heidegger, relacionadas a objetos ligados ao consumo de cocaína, e maquiados com a droga. Ouvem-se sons da voz de Yoko Ono e de música 'cantada' por esta. Objetos geométricos de espuma são espalhados pela sala. Ocorrem projeções nas quatro paredes da sala. A instrução é "dançar" ao som da música irresistível cantada por Yoko, originária do disco *Fly* (1971), da Yoko Ono & *Plastic Ono Band*.

A Cc2 começa com a sala escura e o telefone tocando longamente. Uma voz atende e diz "*This is Yoko*" (trata-se da obra *Telephone piece* de Yoko), e pede em grito prolongado para tocá-la. Neste momento as telas se 'animam'. No fim de Cc2, ouve-se o som da cantora ensaiando uma música que pede: "*When do you touch me... do*

you reach my body full... sob a imagem do livro em ângulo enviesado, com três carreiras horizontais de cocaína (Maciel, 2008, p. 172).

No caso das projeções, C2 propõe algo de outra ordem. Ocorrem projeções que seguem uma ordem estrutural específica. Ao contrário das demais Ccs, nas quais ocorre um *loop* das imagens projetadas, e não se nota o ponto inicial e final das imagens-frame. Em Cc2 ao 'fim' do carrossel de slides, as projeções das paredes 1, 3 e 4 apagam-se consecutivamente até restar apenas o último plano projetado na parede 2. Após esta desaparecer, as imagens são projetadas em sentido contrário e ritmo acelerado.

Nota-se também que o 'recarregar' do carrossel de *slides* não é escondido, como o é nas demais Ccs. Carlos Adriano diz que o fato da projeção ao inverso não ser escondida, remete a forma circular da trilha de cocaína sobre o olho dos óculos escuros de Yoko. E, retroagindo tanto o próprio dispositivo como os objetos em jogo e a performance, acaba ecoando a indagação de Heidegger sobre o que é a coisa, a coisa conceitual de Ono e da Cc2 (2003).

Oiticica e Neville queriam, com a utilização das imagens desse livro de Heidegger, aproximar os processos conceituais do pensador e do artista. Já o livro de Yoko e os contornos de pó mostram a dessacralização do conhecimento por diferentes movimentos artísticos, indicando também uma questão comum à complexidade filosófica e sensorial da arte, questionando sobre 'o que é uma coisa:' 'é a coisa ou a representação da coisa:' (Maciel, 2008, p. 176).

Estes questionamentos, desde as vanguardas do início do século externados na obra surrealista de Magritte "*Isso não é um cachimbo*", podem ser associadas aos que são feitos acerca da realidade fílmica, da veracidade das imagens, da necessidade de se buscar filmar o real na concepção dos filmes tradicionais. E em um aspecto ainda mais abrangente pode-se dizer que, com a projeção de imagens estáticas, com a introdução de pausas durante a projeção e diante da despreocupação em esconder o aparato usado para a projeção de slides, Oiticica esteja questionando: o que é o cinema?

Na *Cc3 Maileryn25*, Oiticica não define o número de *slides* e o tempo de projeção é livre. As fotos são de Oiticica e a 'mancoquilagem' de Neville. A trilha sonora deve ser feita usando sugestões de Neville para músicas e sons relacionados a 'arquétipos sul-americanos'. Quanto às imagens, devem conter: foto de Marilyn Monroe tirada por Norman Mailer, embrulhada em papel celofane; cocaína e equipamento associado ao seu consumo; tesoura; ventilador elétrico; nota de 5 dólares; capa L4 P31 *Parangolé* - HO-NYC-1972; imagens diversas do seu apartamento (Oiticica, 1973c, p. 188).

Na performance pública, as referências são quanto ao chão do local de projeção, que deve ser coberto por vinil transparente e resistente sobre areia disposta em forma de dunas, de forma a deixar o chão cheio de ondulações. Oiticica indica que essa topografia é variável e deve ser improvisada de acordo com o local, de forma que fique inventivo e bem feito. Os participantes deverão estar descalços e retirar, antes de entrar na sala, qualquer coisa que possa vir a danificar o chão. As projeções são feitas nas quatro paredes e no teto, simultaneamente. O participante se deita no chão, rolando e rastejando por ele. Balões de ar serão distribuídos para serem enchidos e esvaziados (com barulho), pelos participantes (Oiticica, 1973c, p. 188).

O nome desta Cc deriva da junção entre o nome do famoso jornalista e crítico da sociedade americana Norman Mailer com o da atriz Marilyn Monroe. Apresenta *slides* com imagens de Marilyn Monroe, maquiadas com cocaína, em que são evidenciados os traços femininos da artista. Oiticica sobrepõe objetos a uma foto e refotografa as interferências de canivetes, faca, tesouras, dólar, papelote. Estes slides são projetados por cinco projetores em uma sala, o que resulta em projeções nas quatro paredes e no teto. As múltiplas projeções são ritmadas pela música, em um tempo fragmentado e entrecortado. O espectador fica imerso em meio às projeções que o envolvem, sentindo a textura do chão, rolando, arrastando-se e interagindo com as bolas espalhadas pela sala, que podem ser enchidas e esvaziadas.

Ícone do cinema americano e da beleza feminina, Marilyn tem sua imagem submetida a diversas intervenções, nas quais se pode

identificar a ação de ressignificação, comum aos trabalhos de Oiticica, e a utilização de ícones *pop* para desenvolver o deboche e o escracho, característica do movimento tropicalista. Esses desenhos não camuflam a atriz a ponto de torná-la irreconhecível, apenas ressaltam os elementos de feminilidade da fotografia utilizada como base.

A utilização de Marilyn remete também às obras do artista americano Andy Warhol, que criticou, através da *pop art*, a sociedade de consumo, realizando em 1967 uma série de retratos de Marilyn, marcada por chocantes variações cromáticas. A *pop art* influenciou de fato a obra de Oiticica, que estava inserido no contexto *pop* de Nova York, cidade em que residia e onde as *Cosmococas* foram pensadas.

Nota-se também ligações das Ccs com o Cinema Marginal, no que diz respeito à re-apropriação de elementos do cinema em suas obras, seja aproveitando-se da estética, seja para estabelecer uma maior proximidade com o público, seja como mote para escracho. Assim como é visto no Cinema Marginal, critica-se nas Ccs a imposição de conceitos e pontos de vista implementados pelo cinema clássico americano. Oiticica diz que: “E hoje nos faz rir a complacência da plateia macartista dos anos 50: e nos faz pensar com q efeito e unicidade certos conceitos e ‘pontos de vista’ se impunham: de como era ‘estrangeiro’ a ousadia de experimentar” (1974a, p. 8).

A referência a filmes e estilos cinematográficos, era, como visto, muito recorrente no Cinema Marginal e, no caso de Sganzerla mais especificamente, era notável sua admiração por Godard e Welles. Oiticica, por sua vez, demonstra essa mesma admiração no caso de Godard, como pode ser visto em seus escritos:

Como MONDRIAN pra PINTURA GODARD fundou o antes 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?: em 10 anos ele levou a conseqüências-limite o q dificilmente outros cineastas fariam ou sequer teriam necessidade manifestada para tal (...) GODARD ao contrário do romântico naturalista q se volta ao q chamam cinema verité (como se cinema fosse ficção!) penetra todos os meandros possíveis do cinema: joyful pela libertação gradativa do espectador numbeizado²⁶ por absolutismos de linguagem e imagem (Oiticica, 1974a, p. 2-3).

Oiticica admirava figuras como Godard, principalmente pelas janelas que estes abrem frente à experimentação e transgressão da linguagem. Para Oiticica, o fenômeno da liberdade de invenção de Godard só é comparado aos fenômenos da TV e do rock. Diante de seu potencial experimental e de sua busca pela multissensorialidade, criticava o cinema brasileiro pela sua posição séria diante das possibilidades experimentais. Dizia que:

No BRASIL de experimentalidade quase q ao alcance da mão o pessoal foi ficando cada vez mais ‘sério’ e com obsessiva ‘preocupação quanto aos destinos do cinema brasileiro’, e a busca de ‘sentidos’ e ‘significados’ q pudessem justificar outra ambição maior: criar a indústria cinematográfica brasileira’: sempre a carroça na frente dos bois: excessivo concerne: muita busca: ser joy: com COCA: mergulhos nas coisas da terra (do útero): literatura obscura lado a lado com solturas altamente frescas e experimentais: mas é que GODARD já ia longe num passo q jamais seria possível aos q pensam demais ou se preocupam-se com destinos desconhecidos (q nem o deles é!) etc. etc. (Oiticica, 1974, p. 3).

Outra referência, no que diz respeito à relação da Cc3 com o Cinema Marginal e com as características tropicalistas, é a ênfase dada à posição latino-americana, colocada na CC3 através do elemento musical (sons-música com arquétipos sul-americanos), levantando discussões acerca do subdesenvolvimento, do submundo, do que está à margem do mundo capitalista. Outros elementos desta Cc que podem ser associados à brasilidade de Oiticica é a areia, a topografia acidentada remetendo a dunas, que leva o participante a sentir ‘sua terra’, a ficar à vontade nela, mesmo que esta esteja repleta de signos internacionais e imperialistas.

No caso da Cc4 *Nocagions*, Oiticica não determina o número de slides, mas indica que estes terão o tempo regulado. As fotos são de Oiticica e a mancoquilagem de Neville. Para a trilha sonora sugere convidar John Cage e propor que este desenvolva uma peça usando o jogo de slides como base para as notações. No que diz respeito às imagens, estas devem conter: o livro *Notations* de John Cage, com capa branca; canudo de prata da *Tiffany’s*; dois canivetes; meio cigarro de maconha queimado; cocaína; tecido azul em água do vaso sanitário.

Nesta Cc surge, nas fichas, uma nova referência - elementos de cenário, sendo proposto: uma piscina (tamanho ideal indicado no projeto, mas pode ser adaptado ao local); iluminação específica (luz verde difusa no fundo, e em alguns momentos, luz azul nas margens, além de uma luz verde em movimento, formando uma linha brilhante); participante- espectador (que deve escolher se irá nadar ou ficar parado 'vagabundando'); localização do projetor e da tela (dois projetores e duas telas um em oposição ao outro, em cada extremidade da piscina, nos quais as projeções se cruzam e se encontram no meio desta) (1973d, p. 112).

Quanto à performance pública, antes de começar a projeção, uma luz azul envolve toda a piscina, as pessoas nadam ou ficam nas bordas, onde há almofadas. Oiticica escreve sobre a sincronicidade e simultaneidade que devem ocorrer na projeção. São dadas as seguintes referências: projetor X e projetor Y, tela 2 e tela 1, carrossel X e carrossel Y. Ambos são idênticos em tempo e sequência, mas o jogo de slides X é um slide atrás do carrossel Y. Assim, Y projeta o primeiro slide, X espera, Y projeta o segundo, X projeta o primeiro, Y projeta o terceiro, X projeta o segundo, e assim por diante, até chegar ao último slide, momento em que a tela fica branca por alguns instantes e posteriormente fica preta. Ao fim da projeção, os espectadores nadadores e os que estavam parados (segundo escolha pessoal) são levados a interagir e se entreter entre si. Há também uma referência técnica ao som: Oiticica determina que quatro alto-falantes, nas bordas da piscina, tocarão uma peça de Cage, de forma extremamente barulhenta, durante a projeção (1973d, p. 113).

Observa-se, nesta Cc, slides com imagens da capa de John Cage *Notations*, maquiadas com fileiras de cocaína, assim como um canudo de prata da *Tiffany's* e outros materiais que remetem ao uso da droga, intervindo na imagem refotografada. No meio da sala onde ocorrem as projeções está a piscina. Os espectadores são convidados a ir de roupa de banho, para interagir com este espaço. A água constitui mais uma superfície passível de projeção, bem como de possibilidade de se imergir não apenas de forma sensorial, mas também física, na cor (pigmentação proporcionada pela incidência da luz colorida na água) e no som (proporcionado pelos alto-falantes localizados nas margens da

piscina). As carreiras de pó branco 'desenhadas' sobre o fundo branco do livro de Cage remetem diretamente aos conceitos artísticos de Malevitch, mais especificamente à sua obra *Branco sobre branco*. Oiticica retoma, nesta Cc, sua relação com as cores de forma mais direta, e o estudo plástico conceitual destas.

Nota-se, na utilização de objetos de luxo, como o canudo de prata da *Tiffany's*, a relação direta com a sociedade de consumo. Todavia, apesar de ser da marca *Tiffany's*, ligada a tradição da alta sociedade americana, é um produto utilizado para o consumo de droga ilícita - a cocaína. Oiticica ironiza, assim, a associação desta marca com o consumo de drogas ilegais, aproximando-a de um contexto de certa forma marginalizado, ao mesmo tempo em que ressalta a hipocrisia da alta sociedade.

A Cc5 *Hendrix-War*, por sua vez, contém 34 *slides* e o tempo de projeção é livre. As fotos são de Oiticica e a mancoquilagem de Neville. Para a trilha sonora, Oiticica recomenda qualquer música de Hendrix, para ser tocada antes, durante e depois da projeção de *slides*. Quanto às imagens, incluem: canivete; fósforos novos, em chamas, e usados; capa de *Parangolé* inacabado; capa do disco *War Heroes*, de Hendrix. Para a performance, as referências são para que os participantes ocupem as redes, que estão suspensas e dispostas por toda a sala. Projeções de slides serão realizadas nas quatro paredes-telas que definem o espaço da sala. Em cada quina dessas 'telas de projeção' haverá entradas abertas. Oiticica faz referência à necessidade de se incluir, na ficha, um esboço que determine a distribuição das redes, o tipo da superfície de projeção etc. (1973e, p.115).

Ao contrário do que possa parecer em um primeiro momento, o título desta Cc não faz alusão a uma guerra pessoal que o astro poderia ter travado contra as drogas, que acabaram por vitimá-lo. Não há uma crítica à cocaína, e sim uma referência ao disco *War Heros* de Hendrix, o que reafirma a importância da música na construção dos trabalhos de Oiticica. Trata-se de uma *Cosmococa* em homenagem a Hendrix (Trovão, 2006, p. 92).

Nesta Cc há slides da capa do citado disco de Jimmi Hendrix, em que sua foto é maquiada por carreiras de coca, evidenciando as linhas do rosto do astro. A todo momento ouve-se a música de Hendrix,

que constitui a trilha sonora. Na sala há várias redes penduradas, nas quais os espectadores se balançam enquanto ouvem a música e veem as imagens. A 'dança' das redes suspensas amplifica o movimento entre as imagens projetadas. Essas redes fazem referência ao que Oiticica dizia: "O samba prende o homem à terra enquanto o *rock* retira o homem da terra" (apud Maciel, 2008, p. 177). Esse balanço contribui para a fruição relaxada do espectador, possibilitando que este se sinta flutuando, embalado pela trilha de Hendrix. Ao mesmo tempo, o balançar constante das redes pode ser associado à fuga da posição estática das cadeiras das salas de cinema.

Nota-se aqui novamente um aspecto marcante do tropicalismo: a hibridização de elementos regionais com aspectos da cultura de massa e do contexto globalizado. A música americana, a figura de Hendrix, associada ao elemento nordestino da rede e à figura estereotipada da preguiça, são elementos que se fundem para compor a obra, dando-lhe uma peculiaridade estética e certa brasilidade. Esse relaxamento, proporcionado pelas redes e pelo ambiente imersivo, produz no espectador uma sensação relativa do tempo das projeções e do tempo que se passa imerso na obra. O tempo, enquanto elemento constitutivo do cinema, mas principalmente a sensação relativa do tempo, está presente em todas as *Cosmococas*.

Oiticica não trabalha o tempo no que diz respeito à duração e manipulação do movimento das imagens cinéticas, como o fizeram alguns gêneros do experimental, a exemplo da obra de Jean Epstein, e de Mario Peixoto em *Limite*. Não há sequer imagens em movimento nas Cc. Sua relação com o tempo se aproxima mais das experiências que Andy Worhol desenvolveu junto ao cinema estrutural, em que se enfatiza a sensação frente à longa duração das imagens e a sua escassez de movimento.

No tocante às influências observadas nas *Cosmococas* como um todo, é possível identificar, semelhante às relacionadas ao Cinema Marginal, a presença do tropicalismo, da contracultura, da arte participativa, do movimento *underground* americano, do cinema americano em si. Isso se dá obviamente devido ao contexto artístico, social, político e cultural da época. Todavia, essas influências se manifestam de forma diferente em cada objeto analisado.

O movimento *underground*, como foi mostrado, possui uma diversidade de subgêneros, bastante heterogêneos entre si, e ao mesmo tempo extremamente inventivos. Dentre as diversas facetas do *underground*, o que pode ser notado com maior força nas Ccs é a influência das experiências de cinema expandido, mas se nota também, com menos intensidade, referências ao cinema estrutural, mais especificamente nas experiências realizadas por Andy Worhol, dos filmes de flicagem e do estilo *found footage*.

Este último se caracteriza por trabalhar com reciclagem de imagens de arquivos e se reapropriar de artefatos históricos, dando-lhes outras configurações e sentidos. Este estilo tem como técnica reprocessar um material de arquivo já filmado, refilmando-o da tela ou por trucagem, como se procedesse a uma análise conceitual e sensorial da percepção. É o que ocorre no caso da 'Mancoquilagem'. Neville desenha com cocaína sobre imagens preexistentes de ícones pop como Marilyn Monroe e Jimmy Hendrix, e Oiticica as refotografa. Com essa intervenção e a inserção desta nova foto no contexto da *Cosmococa*, ele as ressignifica.

O filme de flicagem se pauta em dois princípios básicos: o cinema não é movimento, é a projeção de imagens estáticas num ritmo determinado de impulsos luminosos; e o cinema se faz a cada fotograma. Neste estilo, extremamente métrico, é entre os fotogramas que o cinema se manifesta. Os filmes de flicagem, especialmente os realizados por Peter Kubelka, negam qualquer naturalismo e valorizam o material concreto do cinema: a película. O envolvimento entre o espectador e aquilo que é projetado nunca é psicológico, como em um filme 'encenado', tem-se sempre a consciência de estar, antes de tudo, presenciando uma película que corre dentro de um projetor. Como se fosse impossível ignorar, mesmo por instantes, que um filme é nada além de 24 fotogramas projetados a cada segundo sobre uma superfície branca (Adriano, 2006).

Nesse ponto se associa a intenção de Neville e Oiticica de desconstruir a 'ilusão' do cinema e trabalhar com slides estáticos independentes entre si, em que o som do 'carrossel' de slides, ao mesmo tempo que não camufla sua presença, completa a função de manter no espectador a consciência

de que ele está diante de uma projeção. Além disso, os dois trabalham ritmicamente tanto com a projeção como com seus intervalos (Cc2).

Dentro das experiências audiovisuais de Andy Warhol, associado comumente ao cinema estrutural e considerado um dos precursores do cinema expandido, ele desenvolve experiências com múltiplas projeções e manipula o tempo em filmes como *Sleep* (1963; 6 horas do rosto de um homem dormindo), *Eat* (1963; 45 minutos de uma boca comendo cogumelo), *Blow Job* (1964; 35 minutos do efeito felativo), *Empire* (1964; 8 horas do prédio, da noite à aurora), em que a referência temporal e a atenção do espectador é discutida. Warhol mantém, em seus filmes, sua poética de confundir estatutos *pop* e conceituais, elementos da alta cultura e da cultura popular dentro da sociedade industrial contemporânea, além de, devido à sua ligação ao underground, focar grupos excluídos, temas sexuais e a alienação da sociedade *mainstream*.

Como já mostrado, essas experiências enfatizam a fruição do espectador e a sua relação com o tempo de exibição, e com o tempo em si. Nas *Cosmococas*, por sua vez, uma série de *slides* são apresentados em *loop*, o que faz com que o espectador determine o tempo que deseja passar diante deles e, nesse período, o grau de atenção que deseja direcionar, sendo proposto inclusive a possibilidade de dispersar sua atenção interagindo com objetos (balões, lixas de unha, etc.), ou se entregando à 'preguiça' nos colchões, redes, piscinas.

No caso do cinema expandido, sua influência nas Ccs, ocorre de forma mais direta, a partir da inspiração de Oiticica nas obras (performances multimídias) de Andy Warhol e Jack Smith. Ao descrever como seriam suas experiências, Oiticica afirma: "Jack Smith com seus slides fez algo q muito tem a ver com o q almejo com isso: do seu cinema extraiu - em vez de visão naturalista imitativa da aparência - um sentido de não-fluir não-narrativo" (Oiticica, 1974b, p. 8).

Jack Smith é um dos pioneiros do cinema underground e um dos fundadores da arte performática americana. Também é um dos primeiros a se utilizar da estética conhecida como *camp*, além de elementos ligados ao *kitsch* e à estética *queer*. Em seus filmes, objetivou

quebrar os limites do meio cinematográfico, experimentando com películas fora da validade e recursos esparsos. Sua maior experimentação, todavia, diz respeito à inter-relação entre seus filmes e suas performances.

Smith passou a incorporar trechos de seus filmes e slides em suas performances, criando efeitos visuais com o rearranjo aleatório de imagens. Ele editava e reeditava as imagens no decorrer da performance ao vivo. Devido ao método utilizado, era criada uma única versão do filme para cada performance. Oiticica presenciou tais experiências e as reconheceu como experiência de quase cinema, bem como viu em Jack Smith um artista visionário, como mostra seu relato:

Fui a uma projeção de slides com trilha sonora, uma espécie de Quase cinema, que foi incrível; Warhol aprendeu muito com ele, quando começou, e tomou certas coisas que levou a um nível diferente, é claro; Jack Smith é uma espécie de Artaud do cinema; seria o objetivo de defini-lo; o lugar onde ele mora são dois andares de loft, um labirinto de coisas inacreditáveis, que parecem os filmes, e tudo o que acontece é como se tivesse acontecendo num tempo de filme[...] (Oiticica, 1971).

O conceito de 'Cinema Expandido', foi criado por Gene Youngblood, em seu livro *Expanded Cinema* (1970). Este conceito designa exatamente obras como as performances multimídias de Jack Smith, bem como as *Cosmococas* de Oiticica e Neville. O advento deste conceito está associado ao contexto do surgimento e difusão do vídeo, da TV, da interatividade, da fluidez da modernidade, ao aspecto de convergência das mídias.

O 'cinema expandido' é um fenômeno que resulta na explosão do frame nas formas interconectadas de cultura e no contexto emergente de interatividade. Trata-se do cinema, que se desvincula de sua forma tradicional de espetáculo, se colocando na fronteira das mídias interativas, performáticas e em rede (Marchssault; Lord, 2008, p.10). Trata-se da expansão do conceito do que se entende por cinema (em especial o cinema dito clássico) e, ao mesmo tempo, de uma hibridização entre as estéticas e tecnologias do cinema com outras estéticas e novas tecnologias.

É a busca pela participação consciente do espectador (não apenas física, mas mental e sensorial), que é forçado a criar, a interpretar de forma autônoma suas impressões, a imergir

nas projeções. Distanciando-se assim do cinema comercial, que perpetua um sistema de respostas condicionadas a fórmulas, manipula o espectador para que sua atenção siga caminhos e sentidos predeterminados, destrói a habilidade do espectador de apreciar e participar no processo criativo da obra cinematográfica. Youngblood explica ainda que essa expansão não se refere apenas a 'filmes computadorizados', luzes atômicas ou projeções esféricas, mas à 'consciência' acerca do que se vê (Youngblood, 1970, p. 72).

O Cinema Expandido, segundo Youngblood, é um cinema sinestésico, em que as imagens formam um espaço-tempo *continuum* e se busca a ênfase na experiência do espectador. Ocorre, nesse cinema sinestésico, a busca da multissensorialidade. Para tanto, há um uso recorrente de ambientes imersivos, bem como de interatividade e fluidez das telas (*Ibid.*, 1970, p. 71).

Muito interessado em tecnologia e ciência, Youngblood acreditava que a arte não é verdadeiramente contemporânea até se relacionar com o mundo da cibernética, teoria do jogo, molécula de DNA, teorias da antimatéria, transistorização, entre outras (1970, p. 68). Considera-se o cinema expandido um desenvolvimento gradual da linguagem cinematográfica e sua adequação ao contexto e características da sociedade contemporânea. Trata-se da assimilação, pelo cinema, dos novos elementos artísticos e cinematográficos, tais como a arte participativa que surge em meados dos anos 60, a tecnologia do vídeo, a linguagem da TV e seus primórdios interativos por meio do controle remoto.

Janine Marchessault (2008, p. 15) considera que, no contexto desse conceito, a palavra 'cinema' se refere não ao filme como uma tecnologia, mas a uma rede de tecnologias de imagem-movimento que se baseiam na fenomenologia do cinema. Pode-se dizer, diante disso, que as *Cosmococas* constituem uma das primeiras e mais relevantes experiências do que se entende por cinema expandido, dentro do contexto nacional, representando assim uma grande contribuição para a cinematografia brasileira e para a experimentação cinematográfica.

Nesse conjunto de obras *in progress* podemos observar elementos como o ambiente imersivo,

as performances interativas, o caráter sinestésico multissensorial, a intermedialidade, a hibridização e convergência de mídias. Trata-se de um cinema que busca expandir-se das amarras do modo institucionalizado e direcionador do cinema 'de espetáculo', moldando-se ao novo contexto social e artístico.

Isso se dá, como já visto, a partir da exploração de elementos primordiais da tecnologia do cinema e principalmente utilizando-se de elementos constitutivos deste, como o tempo e o espaço. Ocorre nas Ccs como que uma retomada do caráter estético e experimental presente no cinema inicial das vanguardas artísticas, em que havia uma busca pela potencialização da forma e experimentação da imagem. O que se acrescenta nesse momento experimental do cinema é a ativação sensorial como prioridade. Trata-se não apenas da ativação primordialmente visual e complementarmente sonora, mas busca-se a ativação multissensorial do espectador e uma imersão deste no contexto fílmico.

Assim, observa-se que Oiticica e Neville, no afã de questionar e criticar a linguagem clássica do cinema e principalmente quebrar a relação estática espectador-espetáculo, utilizam-se de técnicas que desmascaram o princípio primordial do cinema - a persistência retiniana - e retomam princípios dos aparatos da arqueologia do cinema - a lanterna mágica - adicionando ainda elementos táteis e de performance, para desenvolver uma precursora experiência ligada a conceitos inovadores e visionários - o cinema expandido.

Pode-se dizer que as *Cosmococas* são obras ainda atuais, pois muito do que foi questionado, no que diz respeito à 'cadeira-prisão' e ao hábito de tendenciar o olhar do espectador, continuam sendo criticados ainda hoje no 'cinema espetáculo' tradicional. Bem como experiências com o cinema expandido, cinema participativo, hibridização de mídias, mídias interativas, são tendências do contexto digital-tecnológico contemporâneo.

Desta forma, o *Bloco-Experiência in Cosmococa - programa in progress* é uma reflexão acerca dos questionamentos presentes na contracultura dos anos 60 e 70 e nos conceitos artísticos que eram reconhecidos por Oiticica como opressores, inclusive no que concerne à linguagem cinematográfica em si e ao próprio cinema brasileiro.

REFERÊNCIAS

ADRIANO, Carlos. Os quase-filmes de Oiticica. **Revista Trópico**, São Paulo, 2003. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1640,1.shl>>. Acesso em: 10 set. 2007.

BELLOUR, Raymond. **Entre imagens**. Campinas. São Paulo: Papyrus, 1997.

CANONGIA, Ligia. **Quase cinema - cinema de artista no Brasil, 1970/80**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

CARNEIRO, Beatriz Scigliano. Cosmococa - Programa in Progress: Heterotopia de Guerra. In: BRAGA, Paula (Org.). **Fios Soltos: A arte de Hélio Oiticica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: EDUSP, 2000.

FAVARETTO, Celso. Inconformismo Estético, Inconformismo Social, Hélio Oiticica. In: BRAGA, Paula (Org.). **Fios Soltos: A arte de Hélio Oiticica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália, alegoria, alegria**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

MACIEL, Kátia. "O Cinema Tem que Virar Instrumento": As experiências quase-cinemas de Hélio Oiticica e Neville d'Almeida. In: Braga, Paula (Org.). **Fios Soltos: A arte de Hélio Oiticica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MARCHESSAULT, Janine; LORD, Susan. **Fluid Screens, Expanded Cinema**. Toronto: University of Toronto Press, 2008.

OITICICA, Hélio. Tropicália, 1964. In: **Hélio Oiticica** - exhibition catalogue, Witte de With, center for contemporary art, Rotterdam, Galerie nationale Jeu de Paume, Paris. 1992, p. 124-126.

OITICICA, Hélio. Bases fundamentais para uma definição do "Parangolé", 1964. In: **Hélio Oiticica** - exhibition catalogue, Witte de With, center for contemporary art, Rotterdam, Galerie nationale Jeu de Paume, Paris, 1992, p. 85-88.

OITICICA, Hélio. As possibilidades do crelazer. In: **Hélio Oiticica** - exhibition catalogue, Witte de With,

center for contemporary art, Rotterdam, Galerie nationale Jeu de Paume, Paris, 1992, p. 136-138.

OITICICA, Hélio. **Carta para Waly Salomão**, 25/04/71, arquivo projeto HO.

OITICICA, Hélio. "NEYRÓTIKA", 1973. In: **HÉLIO OITICICA: quase-cinemas**. Exhibition catalogue Kölnischer Kunstverein, New Museum of Contemporary Art, 2002, p. 125-127.

OITICICA, Hélio. Cc1. 1973a. In: **Hélio Oiticica** - exhibition catalogue, Witte de With, center for contemporary art, Rotterdam, Galerie nationale Jeu de Paume, Paris, 1992, p. 188.

OITICICA, Hélio. Cc2. 1973b. In: **HÉLIO OITICICA: quase-cinemas**. Exhibition catalogue Kölnischer Kunstverein, New Museum of Contemporary Art, 2002, p. 110-111.

OITICICA, Hélio. Cc3. 1973c. In: **Hélio Oiticica** - exhibition catalogue, Witte de With, center for contemporary art, Rotterdam, Galerie nationale Jeu de Paume, Paris, 1992, p. 188-189.

OITICICA, Hélio. Cc4. 1973d. In: **HÉLIO OITICICA: quase-cinemas**. Exhibition catalogue Kölnischer Kunstverein, New Museum of Contemporary Art, 2002, p. 112-114.

OITICICA, Hélio. Cc5. 1973e. In: **HÉLIO OITICICA: quase-cinemas**. Exhibition catalogue Kölnischer Kunstverein, New Museum of Contemporary Art, 2002, p. 115-120.

OITICICA, Hélio. "MANGUE BANGUE", de Neville d'Almeida. 1973f. In: **HÉLIO OITICICA: quase-cinemas**. Exhibition catalogue Kölnischer Kunstverein, New Museum of Contemporary Art, 2002, p. 89-95.

OITICICA, Hélio. BLOCO-EXPERIÊNCIAS in COSMOCOCA - programa in progress, 1974a, arquivo projeto HO.

OITICICA, Hélio. MANGUE BANGUE de NEVILLE D'ALMEIDA 1974b. **Itaú Cultural**. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4355&cod=441&tipo=2>. Acesso em: 10 out. 2018.

REES, Alan Leonard. **A History of experimental film and video**. London: BFI Publishing, 2005.

TROVÃO. Ana Carolina Rubini. **Cosmococa: anarquismo, liberdade e experimentalismo na**

obra de Hélio Oiticica. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Departamento de Ciências Sociais, Setor de Ciências Humanas Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, 2006.

YOUNGBLOOD, Gene. **Expanded Cinema**. New York: A Dutton Paperback, 1970.

SOBRE A AUTORA

Iomana Rocha é Professora Adjunta da Universidade Federal de Pernambuco/CAA. Membro do Programa de Pós-Graduação em Comunicação- PósCom (UFPE/CAA). Formada em Arte e Mídia (UFCG), mestrado e doutorado em Comunicação (UFPE). Pesquisa experimentalidades e hibridações entre cinema brasileiro e arte contemporânea. E-mail: iomana.rocha@gmail.com