



Ana Gabriela Dickstein Roiffe

**O CONTATO “ANTOLÓGICO” ENTRE
HÉLIO OITICICA E JACK SMITH:
underground e tropical things**

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Frederico Oliveira Coelho

Rio de Janeiro
Agosto de 2018



Ana Gabriela Dickstein Roiffe

**O contato “antológico” entre Hélio Oiticica e Jack Smith:
underground e tropical things**

Defesa de Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Frederico Oliveira Coelho

Orientador
Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Maria Guiomar Pessôa de Almeida Ramos

UFRJ

Prof. Luiz Fernando Ramos

USP

Prof. Johannes Andreas Valentin

UERJ

Profa. Monah Winograd

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 13 de agosto de 2018.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da autora, do orientador e da universidade.

Ana Gabriela Dickstein Roiffe

Graduou-se em Comunicação (Jornalismo) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) em 2003. cursou mestrado em Sociologia (com concentração em Antropologia) na mesma instituição. É pós-graduada em “Fotografia como instrumento de pesquisa nas Ciências Sociais”, pela Universidade Cândido Mendes, e estudou edição de livros na Universidade Complutense de Madrid. Trabalhou como jornalista, editora e profissional de comunicação na *Folha de S.Paulo*, *GloboNews*, Petrobras, entre outros. Áreas de interesse: literatura comparada, artes visuais, cinema, fotografia, antropologia, comunicação.

Ficha Catalográfica

Roiffe, Ana Gabriela Dickstein

O contato “antológico” entre Hélio Oiticica e Jack Smith :
underground e tropical things / Ana Gabriela Dickstein Roiffe
; orientador: Frederico Oliveira Coelho. – 2018.

249 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do
Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2018.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Hélio Oiticica. 3. Jack Smith. 4.
Artes visuais. 5. Cinema underground. 6. Performance. I.
Coelho, Frederico Oliveira. II. Pontifícia Universidade
Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III.
Título.

CDD: 800

Para aquele que ainda não tem nome,
mas que já é a maior parte de mim.

Agradecimentos

A Rodrigo Serapião Batalha, grande companheiro e amor da minha vida.

A minha mãe, Lizete, meu avô Júlio e toda a minha família, por confiarem em mim, com tanto acolhimento.

Ao meu orientador, Frederico Coelho, por irradiar sua luz brilhante neste traçado conjunto.

À PUC-Rio, à Capes e à Comissão Fulbright, pelos auxílios financeiros, que me permitiram desenvolver o doutorado e o doutorado-sanduíche.

Aos professores da banca examinadora, Andreas Valentin, Guiomar Ramos, Júlio Diniz e Luiz Fernando Ramos, por me concederem o privilégio de refletir sobre a minha pesquisa.

A Irene V. Small, por me abrir caminhos desconhecidos e me fazer conectar com o verdadeiro ofício da pesquisa.

A Thomas Y. Levin e ao Department of German da Princeton University, por me receberem para o desenvolvimento desta pesquisa.

A Andreas Valentin, César Oiticica Filho, Gaby Rodgers, Jim Hoberman, Jerry Tartaglia, John Mhiripiri, Joshua Lubin-Levy, Luciano Figueiredo, Marcos Bonisson, Nena Von Schlebrügge, Oliver Leiber, Sonia Laforcade, Steve Berg, Theo Costa Duarte, Thomas Valentin e tantos outros interlocutores sem os quais esta pesquisa não teria sido possível.

Às equipes da Fireston e Marquand Libraries (Princeton), Fales Library & Special Collections (NYU), Green Library (Stanford), Gladstone Gallery e Projeto Hélio Oiticica, cujos acervos foram centrais para a minha pesquisa. Agradeço em especial à querida Ariane Figueiredo, de extrema gentileza e disposição para me ajudar em todos os momentos.

A Alexandre Montauray e Rosana Kohl Bines, ex-coordenadores do programa, solícitos e eficientes em todas as ocasiões.

À querida Marília Rothier Cardoso, pela constante generosidade e graciosidade.

À professora Lívia Flores, pela participação na banca da qualificação.

À professora Vera Lúcia Follain de Figueiredo, por me despertar para um mundo que estava adormecido.

Ao professor Felipe Scovino, pela presença como suplente na defesa.

A todos os professores e funcionários do Departamento de Letras, em especial aos secretários Daniele de Oliveira Cruz e Rodrigo Santana Pinheiro.

Aos amigos da PUC, Aïcha Figueiredo Barat, Daniela Freitas, Julia Casotti, Mariana Elia, Ricardo Domingos, Sofia Karam, Tiago Velasco e Valquíria Luna, pelo companheirismo na labuta acadêmica.

A meus queridos princetonianos, André Goldfeder, Fábio Salem Daie e Marina Bedran, pelo ano maravilhoso e cheio de frutos.

A todos os colegas da Fulbright, em especial a Paula Carina de Araújo, pelo apoio e carinho.

A Walter Romano Curi, Patrícia Fraga e todos os ex-companheiros de trabalho da Petrobras, que foram fundamentais para a concretização desta experiência, sempre me estimulando a seguir adiante.

A Mayumi Aibe, pela parceria durante o processo de seleção para a bolsa-sanduíche.

A Aline Leal, Catharina Eps, Diogo de Hollanda, Lia Bahia, Miguel Conde e Tiana Ellwanger, pela ajuda para que eu ingressasse neste curso.

A Ana Costa Ribeiro, Joana Corrêa, Leandro Pimentel Abreu e Marivi Véliz, amigos a quem sempre posso recorrer para falar de academia e de vida.

Às muchachas Maria Altberg e Marina Alice Moreira, pelos intensos sopros de vida.

A Alessandra Piedras, Alessandro Soler, Aloa Machado, Ana Eugênia Azulay Abulafia, Ana Paula Platenik, Ana Rosenblatt, André Couto, Bruna Levinson, Débora Lamm, Josef Chasilew, Josy Fischberg, Patrícia Rodin, Sabrina London e Simone Gheventer, amigos que, há décadas, me acompanham de perto em qualquer tempo e lugar.

Resumo

Roiffe, Ana Gabriela Dickstein; Coelho, Frederico Oliveira. **O contato “antológico” entre Hélio Oiticica e Jack Smith: underground e tropical things.** Rio de Janeiro, 2018. 249p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A tese aborda a relação entre os artistas Hélio Oiticica e Jack Smith em meio à efervescente atmosfera de Nova York nos 1970. Embora pouco conhecido no Brasil, Smith foi um importante personagem da cultura underground, sendo apontado como um dos precursores da arte de performance e do cinema expandido. Oiticica, durante os primeiros meses em que viveu em Nova York (1970-1978), relatou a amigos sua perplexidade ao entrar em contato com esse artista estadunidense, aproximando-se também de personagens e manifestações que faziam parte da sua esfera, como o ator Mario Montez e o Teatro do Ridículo. A partir de cartas do artista brasileiro e dos arquivos de Jack Smith, a pesquisa investiga de que maneira essa relação desenvolveu-se em termos pessoais e profissionais. No lugar de buscar pontos de semelhança e diferença, a tese procura friccionar a obra desses artistas a partir de seus buracos, faltas, gargalos e intervalos. Nesse sentido, o encontro entre eles será o ponto de partida para a discussão de questões dentro de suas próprias obras, como a relação que cada um estabeleceu com práticas arquivísticas, a ampliação do exercício de possibilidades de gênero e sexualidade, assim como de reflexões e projetos derivados de suas reivindicações contra cinemas convencionais. Além de trabalhos mais conhecidos de Oiticica, como *Cosmococa – program in progress* (1973-1974) e o artigo “Mario Montez, tropicamp” (1971), serão analisadas obras e documentos de Jack Smith, a exemplo de um roteiro inédito que o artista escreveu no Rio de Janeiro, em 1966, chamado *Carnaval in Lobsterland*.

Palavras-chave

Hélio Oiticica; Jack Smith; artes visuais; *camp*; cinema expandido; cinema underground; performance.

Abstract

Roiffe, Ana Gabriela Dickstein; Coelho, Frederico Oliveira. **The “Anthological” Contact Between Hélio Oiticica and Jack Smith: Underground and Tropical Things.** Rio de Janeiro, 2018. 249p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This dissertation concerns the relationship between artists Hélio Oiticica and Jack Smith in the bustling atmosphere of 1970's New York. Even though Smith is little known in Brazil, he was an important artist in New York's underground culture, often pointed as one of the forerunners of performance art and expanded cinema. During his first months in New York (1970-1978), Oiticica wrote to his friends about how perplexed he was at Smith and his work, comparing him to characters and manifestations that were part of his sphere, such as actor Mario Montez and the Teatro do Ridículo. Departing from the Brazilian artist's letters and Jack Smith's files, this research investigates how their relationship has developed in personal and professional terms. Rather than looking for points of similarity or difference, this dissertation aims to put the work of these artists in friction – from their holes, absences, apertures and gaps. In this sense, their meeting will be the starting point for the discussion both of questions in their own work and of the relationship each of them has established with archival practices, the expansion of exercises on the possibilities of gender and sexuality, as well as reflections and projects derived from their claims against conventional cinema. In addition to Oiticica's best known works, such as *Cosmococa – program in progress* (1973-1974) and the article “Mario Montez, tropicamp” (1971), this thesis will analyze some of Jack Smith's works and documents, such as an unpublished script he wrote in Rio de Janeiro in 1966, called *Carnaval in Lobsterland*.

Keywords

Hélio Oiticica; Jack Smith; visual arts; *camp*; expanded cinema; underground cinema; performance.

Sumário

Introdução	10
Buraco 1 – O caos como primado arcôntico	20
As cartas de 1971	21
O arquivismo no gerúndio de Oiticica	33
O fogo como arkhé	39
Emaranhado incrível de coisas-lixo	50
Buraco 2 – Ontologia do orifício	63
Hermaphroditized from you	67
Lipstick on, turban: o corpo como argumento	82
Tropicália things	89
A beleza amarga da paródia	109
O corpo do artista como máquina de guerra	120
Buraco 3 – Cinemas de gargalos	135
O quase-filme de Jack Smith no Rio de Janeiro	136
A expansão cinematográfica da criatura flamejante	164
Oiticica, aprendiz de cineasta	181
Jack Smitheando com as <i>Cosmococas</i>	189
Estruturas poéticas low-tech	201
Considerações finais	206
Referências bibliográficas	212
Referências filmográficas	227
Anexos	230

Introdução

“O que a arte pode fazer por você?”¹, provocava um crítico do *New York Times* a respeito de *To Organize Delirium*, uma grande retrospectiva de Hélio Oiticica (1937-1980), realizada em três museus estadunidenses entre 2016 e 2017. A arte não vai devolver o seu investimento, ou conseguir uma entrada VIP, ou acomodar valores estéticos de uma época formada por feiras de arte – alertava o periódico, convidando os leitores a mergulharem numa mistura entre política, drogas e “amor louco” saídos diretamente de outro planeta. Assim como essa crítica, inúmeras outras² renderam-se ao caráter inventivo do trabalho de Oiticica, classificando sua obra como “sensacional”, “brilhante”, “inspiradora”, “inquietante”, capaz de transcender rótulos e limites. Foi assim que tantos jornalistas norte-americanos trataram de guiar seus leitores para esse universo polissêmico, desenhando uma trajetória pessoal iniciada pela formação familiar de avô filólogo e pai cientista/fotógrafo e passando por sua relação com o neoconcretismo, a adesão a projetos ambientais, entre todas as metamorfoses que o levaram a ser reconhecido como um dos grandes representantes da arte brasileira e mundial.

A prolífica obra de Oiticica parece carregar consigo a força do inaugural não apenas por olhares estrangeiros pouco iniciados na sua esfera criativa, mas por quaisquer pesquisadores, artistas, curiosos e desavisados que se deixam permear pela relação peculiar entre formalismo e visceralidade que seus trabalhos apresentam. Não casualmente a produção teórica sobre o artista renova-se em teses, dissertações, artigos e publicações, que discorrem não apenas sobre as implicações materiais dos seus trabalhos na relação com a arte e suas narrativas, mas também sobre as suas proposições e conceitos na tradução de um pensamento que ultrapassa localidades, tempos e gerações, instigando novos cruzamentos e abordagens. Como um grande

¹ No original, “What can art do for you?”. Tradução minha. Artigo disponível em <https://www.nytimes.com/2017/07/13/arts/design/cool-heat-an-art-outlaw-who-still-simmers.html>. Acesso em 27 jun. 2018.

² Ver, por exemplo, críticas da *Time Out* (<https://www.timeout.com/newyork/blog/review-helio-oiticica-to-organize-delirium-080817>), da *College Art Association* (http://www.caareviews.org/reviews/3149#.WzNl0qlv_MI) e da *Studio International* (<http://www.studiointernational.com/index.php/helio-oiticica-to-organize-delirium-review-whitney-museum-of-american-art>). Último acesso aos links em 28 jun. 2018.

produtor de obras, mas também como escritor, articulador cultural e catalogador de referências, Oiticica deixou um legado irresistível para ser investigado e revisitado. Da arquitetura à psicanálise, da filosofia à música, da cor ao corpo, da escrita à instalação, da cidade ao mundo, tudo parece ser possível quando se inclina o olhar com mais atenção para esse artista total. Mas, diante de linhas reflexivas tão coesas e referenciais de pesquisadores como Beatriz Scigliano Carneiro, Celso Favaretto, Luciano Figueiredo, Guy Brett, Tânia Rivera, Frederico Coelho, Irene Small, Max Jorge Hinderer Cruz, Paula Braga, Paola Berestein Jacques, Carlos Basualdo, entre tantos outros, seria realmente possível colocar em questão tudo e qualquer coisa? Em que momento, depois do aporte crítico desse material, deve-se assumir um esgotamento ou uma redundância dos discursos em torno de um artista tão celebrado?



Exposição *To Organize Delirium*, em Pittsburgh/EUA (2016)

É nesse ponto que o próprio Oiticica parece sempre abrir pistas para incentivar novas análises a partir de pontos de aparente asfixia. De seu arcabouço teórico-sentimental surgem personagens fascinantes, a exemplo de Jack Smith (1932-1989). Pouco conhecido no Brasil, esse artista estadunidense, nascido em Ohio e marcado como uma emblemática figura nova-iorquina, é outro gigante, que resiste a leituras mais apressadas. A importância de sua obra contrasta com a maneira como se relacionava com quem estava ao seu redor. Talvez por conta da trágica perda do pai na infância pobre, da difícil relação com a mãe negligente, das precárias condições de

moradia em trailers, ou por sua própria idiossincrasia, tenha desenvolvido uma personalidade limítrofe, tornando-se ao mesmo tempo um grande agregador e um raivoso parceiro de trabalho, que colecionava inimigos com facilidade. Nada disso impediu que se transformasse em um dos grandes vetores da cena underground nos anos 1960, participando do New American Cinema e sendo reconhecido como um dos precursores do teatro *queer* e da arte de performance. Sua produção arrebatava barreiras com a intensidade de quem não reconhecia ou respeitava quaisquer tipos de limitação. Como autodidata, tornou-se um sofisticado fotógrafo, além de ter criado pôsteres, cenários e figurinos para peças e filmes. Também escreveu contos, artigos e roteiros que formam um robusto acervo. Embora tenha atuado em obras de uma série de cineastas experimentais, como Ken Jacobs e Ron Rice, ficou conhecido pela influência direta que exerceu sobre Andy Warhol. “Peguei algo dele para meus próprios filmes”³, disse o artista pop (1990, p. 31-2), reconhecendo que se aproveitava do seu estilo de trabalhar com não atores, filmar até a exaustão e explorar a extravagância dos seus personagens. Segundo P. Adams Sitney (2002, p. 349), foi por causa de Smith que Warhol passou a usar a paródia para ir contra o próprio cinema de vanguarda estadunidense. Ainda assim, enquanto o artista pop tornou essa estética uma mercadoria, Smith manteve-se sempre nas fronteiras da ilegibilidade. Havia em seu discurso uma resistência a qualquer tipo de instituição, fosse ela mainstream, experimental ou mercadológica, o que resultou numa atuação politicamente isolada, marginal e pouco comercializável. Da mesma forma, embora fosse gay, sua sexualidade ambivalente transpassava qualquer classificação. “Um homem que amava as mulheres e era obcecado pela traição, ele desprezava os homossexuais e se considerava um estranho”⁴, definia o curador Edward Leffingwell (1997, p. 71). No seu universo artístico, enquanto colegas dialogavam com o cinema estrutural, cinemas europeus e outros tipos de vanguarda, Smith construiu sua base referencial a partir da cultura de massa, mais especificamente da Hollywood dos anos 1940. Em artigos para a *Film Culture*, uma das mais importantes publicações do cinema experimental daqueles anos, defendeu a atriz dominicana Maria Montez e o diretor austríaco Joseph von Sternberg, apontando como o aspecto visual deveria se sobrepôr à narrativa no cinema (SITNEY, 2002, p. 333).

³ No original, “I picked something up from his for my own movies”. Tradução minha.

⁴ No original, “a man who loved women and was obsessed by betrayal, he alternately decried garden-variety homosexuals and pronounced himself a queer”. Tradução minha.

Essa postura singular traduziu-se também nas escolhas estéticas que tomou ao longo da carreira. Seu primeiro filme como diretor, *Scotch Tape* (1959-62)⁵, ganhou esse título por ter sido acidentalmente filmado com um pedaço de fita sobre a lente da câmera⁶. Em *Flaming Creatures* (1962-63), um desfile de personagens fantasiados, de gêneros ambíguos, protagonizava cenas de celebração, orgia e estupro, que chocaram as plateias conservadoras e desnortearam os cineastas mais ousados. De que, afinal, se tratava essa obra em preto e branco de 42 minutos que não era propriamente violenta, cômica ou lírica? Mais um fruto da estranheza anárquica de Smith e da sua liberdade formal, que jamais se deixava apreender por qualquer tipo de interpretação. Ainda assim, acusado de obscenidade, o filme foi banido dos Estados Unidos e de outros quatro países, transformando o artista em uma notória figura da cena experimental, ao mesmo tempo em que provocou um importante desvio na sua trajetória. Cansado do exaustivo périplo em torno da liberação da obra, Smith desvinculou-se cada vez mais dos formatos fechados em sua cinematografia, deixando apenas poucos títulos finalizados: *Overstimulated* (1959), *Scotch Tape* (1959-62), *Flaming Creatures* (1962-63), e *No President* (1967-70). Foi a partir daí que, aos poucos, passou a adotar processos ininterruptos de edição e, mais ainda, a abandonar as produções para as grandes telas, investindo em performances vivas – primeiro em bares, depois no seu próprio *loft*, chamado de The Plaster Foundation. Caracterizadas por um ritmo lento e por uma duração imprevisível, essas obras mantinham o público entediado e confuso, mas muitas vezes hipnotizado por tamanha inventividade. As tramas com elementos paródicos e autobiográficos traziam títulos hilários, como *Lobotomy in Lobsterland* [Lobotomia na Terra da Lagosta] e *Brassieres of Atlantis* [Sutiãs de Atlantis], e funcionavam como uma espécie de recorte da vida delirante de Smith, que jamais abandonava um estado de arte. Quando morreu por complicações decorrentes da Aids, em 1989, o artista já havia há muitos anos deixado de ser referência para uma geração, com sua arte barroca e seus cenários exóticos, que pouco condiziam com as formas menos exageradas das décadas seguintes. Foi especialmente depois de uma grande retrospectiva sobre a sua obra, no PS1 Museum, em Nova York, em 1997, que Smith voltou a despertar o interesse de pesquisadores, fãs e curiosos, o que se acentuou com o documentário *Jack Smith and the Destruction of Atlantis* (2006), de

⁵ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=iJY-NdPSk_I. Acesso em 25 jun. 2018.

⁶ Nessa obra de três minutos, três homens fazem espécie de dança, ao som de *Carinhoso*, de Pixinguinha, entre cabos e destroços do edifício que mais tarde seria o Lincoln Center.

Mary Jordan. Existem, assim, novas teses, remontagens e exposições, que procuram dar conta da atualidade de sua obra, mesmo com a escassez de registros filmados e sonoros.

Embora pertençam a escolas diferentes e pareça improvável uma relação entre esses artistas, durante alguns meses de 1971, Smith tornou-se uma constante referência nas cartas de Oiticica a seus amigos. Nesse momento, ele acabava de chegar a Nova York, onde morou por um período de pouco mais de sete anos (1970-1978), e procurava estabelecer novas linhas de afinidade na sua atuação. Depois de bem sucedidas exposições em Londres (1969) e na mesma cidade de Nova York (1970), o artista brasileiro confrontava-se com novas condições de produção e com a necessidade de se aproximar de diferentes formas de cinema. Nas apresentações de Smith, e sobretudo em seus *live films* – uma mistura de projeção de slides, trilha sonora e performance –, Oiticica encontrou um ponto de apoio, que ampliava as suas próprias investigações ambientais e traduzia algumas de suas reivindicações contra o cinema convencional. Disso resultou não apenas um breve encontro sexual entre os dois artistas, mas também materiais dentro da obra de Oiticica que flertam com esse novo universo. O principal deles é o ambicioso projeto *Cosmococa – program in progress* (1973-1974), em que o artista brasileiro refere-se algumas vezes à criatura flamejante, entre outros personagens de seu arsenal reflexivo.

Nos últimos anos, a relação entre os artistas tem sido explorada de modo crescente por pesquisadores e curadores, incitados pela força pulsional desse encontro. Existe, no entanto, uma narrativa subjacente a essa investigação, que mascara uma disputa simbólica sobre o legado de Oiticica. Qual seria a dimensão de uma suposta influência de Smith sobre as obras do artista brasileiro? De um lado, aponta-se a imagem do estadunidense como “essencial” para a construção do conceito *quasi-cinemas* e a experimentação de Oiticica a partir de elementos não narrativos⁷. Do outro, denuncia-se que o elo entre eles teria sido sobredimensionado, diante da quantidade de referências que habitavam os processos de criação do artista brasileiro. Para Paulo Herkenhoff (2005, p. 255), por exemplo, é um “grave equívoco tratar as relações Oiticica/Smith como influência” porque Jack Smith responderia apenas a uma pequena parcela das inquietações de linguagem de Oiticica. Paira também a desconfiança de que a exploração da figura de Smith relaciona-se a uma tentativa de

⁷ Ver, por exemplo, os comentários de Marco Bonisson (2013, p. 56) e Max Jorge Hinderer Cruz (BUCHMANN; CRUZ, 2014, p. 37) sobre a relação entre os artistas.

pesquisadores estadunidenses dilataram artificialmente a presença de uma linhagem em sua trajetória.

Diante da força disruptiva de ambos os artistas, soa insuficiente ou até mesmo injusto confiná-los a lugares de influência ou compará-los por relações de causalidade e vizinhança. Trata-se de potências maiores, que não apenas extrapolam qualquer tentativa de redução, mas que em vida procuraram estabelecer sua obra a partir de uma marginalidade que rejeitava quaisquer possibilidades de institucionalização discursiva. Por outro lado, esse encontro irradia uma série de aberturas pouco exploradas, que não fazem jus à dimensão do legado de Jack Smith. Como primeira pesquisa acadêmica voltada exclusivamente para essa relação, a ideia não se resume em encontrar pontos de contato ou atrito entre esses artistas, mas em buscar fricções, ressonâncias, sugestões entre obras que têm a capacidade de se potencializar mutuamente. Se a atenção recai sobretudo na maneira como Smith aporta elementos de leitura sobre a trajetória de Oiticica, o artista estadunidense será contemplado não apenas pela maneira como biografias e artigos investigaram a sua trajetória, mas também pela divulgação e análise de documentos inéditos.

Mergulhar nessa empreitada provocou o exercício de lidar com dois personagens que são verdadeiros cânones, além de seus porta-vozes e principalmente de seus excessos. Ambos produziram uma imensa quantidade de material, que demanda um esforço físico e mental desafiador para qualquer pesquisa, não apenas pelo desgaste, mas sobretudo pela confrontação com as limitações para dar conta de tamanha riqueza criativa no tempo de uma tese. Em contrapartida, trabalhar com essa documentação mostrou-se a maneira mais estimulante de encontrar novas chaves de leitura para essa relação.

Foi justamente um dos achados no arquivo de Jack Smith que promoveu um eixo conceitual para esta pesquisa. Como parte de uma bolsa-sanduíche da Capes/Fulbright, passei nove meses na Universidade de Princeton, nos Estados Unidos, entre 2016 e 2017. O que era para ser apenas a pequena parte de uma investigação sobre as incursões cinematográficas de Hélio Oiticica em Nova York, que incluiria ainda seu cruzamento com a obra de personagens como Yoko Ono, Andy Warhol, entre outros, tomou um vulto de coprotagonismo. A complexidade dos arquivos de Smith armazenados na New York University (NYU) mostrou seu inevitável poder de sedução e sobrepôs-se a tentativas mais controladas de costurar a pesquisa. Essa tendência acentuou-se no contato com uma pequena pasta com o título

“Jack Smith: in Brazil”, com informações escassas sobre uma viagem praticamente desconhecida. Desse material, luzia uma *shot list*, ou o esboço de um roteiro de ficção, que o artista escrevera no Rio de Janeiro. A grande surpresa foi revisitar o material de Oiticica e descobrir que um dos poucos relatos sobre essa viagem era do próprio artista brasileiro. Tratava-se, no entanto, de uma narrativa incompleta, que merecia ser investigada. Na busca de material e de interlocutores que encerrassem sentidos narrativos para esse evento, esbarrei na deficiência de informações que pudessem construir conexões mais evidentes entre as diferentes pontas dessa história. Ainda assim, foi curioso perceber que, em meio à pouca documentação, um ponto resistia nos poucos relatos e parágrafos que consegui reunir sobre o tema: o fato de que, durante a sua estada no Brasil, Jack Smith havia caído em um buraco e quebrado a perna. Esse buraco, que se colocava acidentalmente no trajeto de Smith e no meu próprio percurso, apresentava-se como uma convidativa metáfora para traçar um panorama que evocava o sentido de incompletude dessa trama, ao mesmo tempo em que acenava para diferentes possibilidades analíticas na relação entre Smith e Oiticica. Se o buraco produz uma falta, um oco, um abismo, também permite ver mais fundo ou ver do outro lado, construir túneis de apreensão de sentido, integrar espacialidades e temporalidades descontínuas. Portanto, assumir os buracos desse encontro permitia ir além das interpretações comparativas e das assimetrias, furando discursos coesos e abrindo linhas de fuga diretamente relacionadas à maneira como os artistas acionavam as suas próprias obras.

Cada capítulo escava, assim, um buraco na relação entre Hélio Oiticica e Jack Smith, a partir de temas que tangenciam questões pessoais e profissionais desses dois personagens, além de ilustrar um pouco da estimulante atmosfera cultural de Nova York nos anos 1960 e 1970. Uma vez incorporada a ideia de buraco, diferentes autores e teorias atuarão como suporte para uma análise que não se norteia por conceitos, mas busca a partir deles ampliar contradições, provocar deslocamentos e estimular desconfortos instigados por esses artistas. Esse itinerário privilegia, nesse sentido, obras nem sempre consideradas as mais emblemáticas, e sim as mais ilustrativas para realçar os pontos discutidos. Quaisquer tipos de ausência devem ser entendidos, assim, como parte dessa fratura narrativa e da tentativa de tensionar discursos hegemônicos.

O primeiro capítulo, “Buraco 1 – O caos como primado arcôntico”, procura entender de que maneira Smith colabora para inundar com a sua desordem o

controlado discurso que Oiticica procurou construir para si e para os personagens que o circundavam. Para isso, recupera a maneira como o artista estadunidense passou a fazer parte do repertório de Oiticica, por meio de cartas a amigos como Jards Macalé, Waly Salomão, Lygia Clark e Luís Fernando Guimarães, entre outros. Esses registros indicam que a perplexidade do brasileiro diante do trabalho de Smith reiterava-se em pontos como a sua relação arquitetônica com o espaço, a identificação de um *quasi-cinema*, uma latente associação entre o underground e a tropicália, a tentativa de construir uma linhagem artística desviante e, finalmente, a construção de uma afetividade. Da análise mais ampla de seus arquivos e do diálogo entre autores como Walter Benjamin, Clément Rosset, Philippe Artières, Heráclito, Jacques Derrida, Tânia Rivera e Antoine Compagnon, serão analisadas as suas práticas de arquivamento e a maneira como o fogo atuou como um importante articulador entre eles, provocando efeitos de transmutação e complementaridade.

O segundo capítulo, “Buraco 2 – Ontologia do orifício”, parte de uma única noite de encontro sexual entre Smith e Oiticica para analisar de que modo a contracultura nova-iorquina, mas especialmente a obra do artista underground, colaboraram para ampliar o exercício de possibilidades de gênero e sexualidade que já se desenvolvia em obras anteriores do brasileiro. Foi nesse sentido que a aproximação com Smith e com personagens de sua esfera criativa, como o ator Mario Montez e o Teatro do Ridículo, impactaram a sua relação com a ideia de tropicalidade, provocando a absorção do conceito de *camp* na sua formação. Surgem, nesse momento, projetos inacabados e obras como *Babylonests* (1971), *Agripina é Roma-Manhattan* (1972), *Neyrótica* (1973), *Teresa Jordão* (1973) e *Helena inventa Ângela Maria* (1975), que reforçaram vínculos com a geração de novos personagens e com a cultura de massa, a partir do resgate de musas do cinema e do rádio. Mas, diferentemente do que defendia o clássico artigo de Susan Sontag “Notes on Camp” (1964), a produção dessas criaturas trazia uma carga profundamente política e, muitas vezes, amarga. É assim que ambos os artistas são reconhecidos em processos de desterritorialização que os incitam a formar corpos estranhos, a partir de discussões sobre androginia, hermafroditismo e “transexualidade nômade”, em autores como Michel Foucault, Paul B. Preciado, Gilles Deleuze, Félix Guattari e Judith Butler, e de conceitos dos próprios, como *subterrânea*, *landlordism* e *lobsterism*.

Finalmente o terceiro capítulo, “Buraco 3 – Cinemas de gargalos”, revisita o ponto de contato mais notório entre os dois artistas, a partir da análise de material

inédito de Jack Smith e da articulação entre autores como Marshall McLuhan, Raymond Bellour, Philippe Dubois, Peter Weibel e Josette Féral. Será investigada aqui a documentação sobre a viagem do artista underground ao Rio de Janeiro, incluindo seu esboço de roteiro para um *film-in-progress*, além de cartas e imagens, que auxiliam a entender de que modo Smith conectou o seu repertório a uma construção de Brasil. Mais ainda, seu processo criativo variado, com o uso de fotografias, da escrita e, principalmente, dos projetores de slide, apresenta de que modo o artista construiu um formato próprio, que evocava os *tableaux vivants* e o conceito de *travelogue*, celebrizado nas primeiras décadas do século XX. Embora oscilasse entre a necessidade de aprender técnicas do cinema industrial e o desejo de romper com seus códigos convencionais, Oiticica encontrou na inventividade técnica de Smith elementos para a sua construção de um novo espaço fílmico. Depois das experiências em Super-8, a criação de *Cosmococa – program in progress*, ao lado de Neville d’Almeida, consagrou o que chamou de um “não-fluir narrativo”, a partir de uma extensão da duração e de uma embriaguez celebrativa, que demandava um novo tipo de participador. Nesse sentido, se os modelos de autoria de ambos os artistas diferem, assim como a relação que estabeleceram com formas artísticas dos anos subsequentes, é no que Kátia Maciel classifica como “estruturas poéticas *low techs*” (MACIEL, 2009, p. 279-280) que os artistas potencializam-se, produzindo cinemas de faltas, gargalos e intervalos. Como um conceito que, ao mesmo tempo, recua e ataca, a ideia de *quasi-cinemas* traduz esses hiatos, constituídos pelas passagens duras do projetor.

Ainda que esburacado, este percurso oferece a possibilidade de entrar em contato com dois artistas corajosos, que não se restringem a representar uma época. Mais do que semear a arte e o cinema que se seguiriam, esses personagens usaram o próprio corpo para investigar ao limite condições de libertação diante de forças reacionárias. Neste momento, em que um ciclo conservador restabelece seu pacto com forças sociais, a leitura desta tese é um convite a revisitar esse espírito utópico e extasiante, que não se furtava de ser verborrágico, exagerado e contraditório. Como recomendaria um híbrido entre Hélio Oiticica e Jack Smith, neste exercício experimental da liberdade, glamourize as suas bagunças!⁸

⁸ Esta última frase é uma livre associação entre frases e escritos dos dois artistas. A primeira parte – foi extraída do texto “Aparecimento do Supra-sensorial”, em que Oiticica cita duas vezes a expressão de Mario Pedrosa “exercício experimental da liberdade” (AHO/PHO doc# 0108/67). A segunda é minha tradução para uma das frases de Smith que se tornou célebre: “Glamourize your messes!” (HOBERMAN; LEFFINGWELL, 1997, p. 153). Sobre as traduções da tese, optei por versar todas as

Jack Smith e Hélio Oiticica⁹

citações para português, com exceção dos textos em inglês de Oiticica, pela maneira como o artista constrói a sua escrita. Nestes casos, a citação traduzida estará na nota de rodapé.

⁹ Jack Smith fotografado por Uzi Parnes (disponível em <https://www.moma.org/calendar/film/1196>. Acesso em 17 jul. 2018); Hélio Oiticica fotografado por Andreas Valentin no evento *Mitos Vadios* (1978). A imagem original, em cores, foi alterada por mim para esta versão em preto e branco, com fins estéticos.

Buraco 1 – O caos como primado arcôntico

“No começo era o caos; depois vem a inteligência, que arruma tudo.” Com essa frase de Anaxágoras, Clément Rosset (1989, p. 13) ilustra de que maneira filósofos como os sofistas, Lucrécio, Pascal e Nietzsche aventuraram-se numa luta contra a filosofia ocidental, em diferentes tentativas de resgatar as ideias de acaso, desordem e caos. Essa empreitada formava o que considerou uma verdadeira filosofia terrorista, uma tarefa que julgava necessária e cujo ponto de partida seria o pior, a destruição como necessidade. Anterior a qualquer ordem, o caos primordial sequer conhece ou adota a premissa da ordenação. Trata-se de outra coisa. Sob formas que vão da natureza ao dionisíaco, essa potente imagem do caos pré-inteligência alimenta as forças da disjunção, das dissonâncias e discordâncias, do incontrollável e inominável, da resistência e da capacidade irrefreável de ação.

Embora ambos os protagonistas desta tese caminhem pelo *wild side* do trágico, são diversos os seus traçados pelos mundos do caos. E igualmente diversas são as necessidades de ordenação desses artistas diante de uma pesquisa acadêmica. Em Jack Smith, impõem-se as fronteiras do anonimato, de um artista que deixou pistas em meio a um legado de grande magnitude e praticamente desconhecido no Brasil; em Hélio Oiticica, uma farta documentação e seu excesso interpretativo circunscrevem as possibilidades discursivas em torno de uma herança com lugar quase aristocrático dentro das artes brasileiras. A tarefa aqui, no entanto, não se resume a uma análise comparativa entre os artistas, mas sim no reconhecimento de diferentes possibilidades de leitura sobre a obra do brasileiro a partir do diálogo com o estadunidense.

Neste primeiro capítulo, como uma porta de entrada para dois universos que desenham tantas possibilidades, essa relação será trabalhada a partir de seus arquivos: suas fontes primárias, na forma de documentos sonoros, imagéticos, audiovisuais e outras formas materiais, mas especialmente das suas práticas de arquivamento. No papel de um filósofo terrorista, é Smith quem irá recuperar ou amplificar o caos dentro da consagrada trajetória de Oiticica, atravessando a canonização artística do

brasileiro para colaborar com a desestabilização dos mesmos discursos dominantes que dão forma a esse personagem. Ainda assim, não haverá qualquer tentativa de reconstituição de um todo harmônico ou de construção de uma nova trajetória desviante, mas sim a exposição do caos como abismo, como um grande buraco desconhecido, de onde surgem falhas, brechas e assimetrias narrativas, dispostas a se desdobrar em outras possibilidades de perfuração.

As cartas de 1971

Quem é, afinal, esse tal de Jack Smith, artista de nome tão comum, que pode ser confundido com um pintor britânico, um colunista do *Los Angeles Times* e outros tantos anônimos? Para o cinema estadunidense, esse personagem é inconfundível: nos anos 1960 e 1970, já era um dos mais importantes nomes da cena underground nova-iorquina, sendo amplamente celebrizado pelo episódio que tornou seu filme *Flaming Creatures* (1962-63) censurado no seu país. Enquanto isso, a vanguarda artística brasileira pouco conhecia esse personagem. Foi justamente Oiticica quem, ao içar Smith como parte de sua constelação de referências, imprimiu algum tipo de luz sobre a sua obra, até hoje pouco explorada no Brasil. Recém-chegado a Nova York, em janeiro de 1971, o artista brasileiro passou a inundar suas cartas para amigos do Hemisfério Sul com relatos sobre suas apresentações, comentários e impressões sobre a obra de Smith e alguns poucos encontros presenciais com ele. Nesses textos, de modo geral, embora Oiticica tenha ilustrado o artista underground com grande dimensão, pouco dissecou importantes aspectos de sua profusiva obra – fato comprovado através de seus discursos redundantes, mesmo diante de diferentes interlocutores. Ainda assim, se as primeiras descrições ilustram Smith como um diretor de cinema, sua figura vai adquirindo contornos mais complexos e reflexivos ao longo das cartas.

De janeiro a agosto de 1971, ao menos Waly Salomão, Rogério Duarte, Luís Fernando Guimarães, Jards Macalé, Luís Carlos Maciel e Lygia Clark receberam extensos comentários de Oiticica sobre Smith, especialmente depois de o brasileiro visitar o loft do estadunidense para uma de suas apresentações performáticas.

Antes de entrar nas próprias cartas, é interessante colocar que a prática de escrever para amigos quando estava fora do país, fosse nas suas eventuais viagens a

Londres ou Nova York, funcionava como um diálogo, mas também como um exercício do seu discurso sobre si mesmo. Como lembra Michel Foucault (2004), desde os escritos greco-romanos, a relação epistolar colocou um “si mesmo” sob o olhar do outro, permitindo ao sujeito da escrita formular o exame de consciência “como um relato escrito de si próprio: relato da banalidade cotidiana, relato das ações corretas ou não, do regime observado, dos exercícios físicos ou mentais aos quais cada um se entregou” (FOUCAULT, 2004, p. 160). Da mesma forma, é como se Oiticica adotasse um Outro especular que lhe ajudasse a formular uma nova narrativa sobre o seu processo de desterritorialização. Nesse sentido, quando se mudou para os Estados Unidos, além de um constante desabafo sobre a sua situação em Nova York, entre as baixas financeiras e as oscilações criativas, esses textos configuravam verdadeiras crônicas sobre a cultura da vanguarda norte-americana dos anos 1970, em que Oiticica tecia observações atentas da cidade, a partir de uma mistura afetiva entre os personagens que circulavam por sua esfera pessoal mais próxima e a grande quantidade de referências que o alimentava naquele momento. Havia sempre extensos comentários sobre o que ele estava assistindo, quais eram as grandes novidades nas artes, como se relacionava com essas obras e com os realizadores delas. Essa costura formava uma teia transversal que hoje ultrapassa o sentido de documento de exílio para se somar, como narrador e narrativa, a uma trama de manifestações que fazia dialogarem os personagens que transitavam pelo eixo Rio-Nova York.

Jack Smith não foi o único personagem que apareceu reiteradamente nessas cartas. Ao contrário: foi parte de um grande emaranhado rizomático de referências, que compunham um mosaico de manifestações de diferentes tipos. A maneira como reincidiu nesses relatos ao longo dos primeiros meses de 1971, a extensão das descrições e a intensidade desse atravessamento nas cartas de Oiticica, no entanto, destacam-se em meio ao índice onomástico de artistas, intelectuais, cineastas e outros personagens que consolidavam uma base filosófico-conceitual para as suas experiências nova-iorquinas.

A primeira menção a Smith aparece já no início de 1971, no dia 8 de janeiro. Em uma carta ao músico Jards Macalé, Oiticica descreve as memórias frescas da noite anterior, em que havia estado na casa do artista (“um cineasta louco-gênio”). O brasileiro revela que já havia visto seus filmes e que se impressionara com o uso de travestis-gays e a maneira como o estadunidense criava a trilha sonora de forma aleatória, misturando músicas do mexicano Augustin Lara, de Cuba, Espanha e fox-

trots, que geravam incidências surpreendentes na sua relação com a imagem. Fala também sobre *Flaming Creatures* – “um vômito de imagem inacreditável”, em que “travestis devoram a única mulher real” – e sobre um outro filme de cujo nome não se lembrava, mas que era descrito como “lindíssimo com plantas e de vez em quando aparecem um cara pedaços de corpo e mulher pintada pop-gauguin flor no cabelo baton carmin”, que cairia bem para descrever *Normal Love* (1963-65). O relato sobre essa noite também mostra Oiticica extasiado pela nova forma de cinema que experimentava, um *cinemareal*, em meio a um cenário árabe-oriental-cubano, que incluía uma trilha montanhas de lixo e chuvas de pó azul e bolhas de sabão:

[...] o que aconteceu ontem foi como um filme só que cinemareal: entra-se numa semi escuridão: Jack Smith e um cara lourão-barbado-gordo-boneca sentado numa mesa (o gordo) e Smith de pé com lata para colocar dinheiro, cujo fundo é a mão dele (cada vez que alguém colocava ele dava uma olhada para ver se eram ten cents ou o que!); sentei na mesinha-antiquário pra conversar depois de colocar ten cents na lata: o ambiente em volta, além de algumas pessoas e da vestimenta deles, era bem uma coisa só: eles se vestiam com panos norte áfrica preto branco + acessórios inventados de coisas mais diversas: o gordo tinha um soutien (soutien) branco duro por cima da camisa quadrada que usa como terno, tudo isso por debaixo do pano árabe: na sala um emaranhado incrível de coisas lixo com árvores de natal bonecos caixas de moth balls, tudo como se fora mercado de canal street sem simbolismo evidente ou intenção de colagem: como nos filmes: no fundo música (pensei em você e waly o tempo todo): adeste fidelis, fox romântico antigo, cubano mexicano água com açúcar, música de filmes épicos, etc.; houve uma hora em que o Smith subiu pra outra metade do loft e começou a soprar pra baixo uma chuva de pó azul, depois bolhas de sabão; acima de tudo, em frente de quem entra, uma cena de um dos filmes dele projetada permanentemente: dois americanos de branco tropicalista num cenário árabe-oriental-cubano com mulheres e índios de sarong: de repente mudou o slide que estava há horas para uma cena com carros grande e american colors com teen agers guiando (parecendo um pouco nicholas ray – rebel without a cause) que ficou até a hora em que saí;
(AHO/PHO doc# 1087/71, p. 2-3)

O artista conta também ter achado genial a maneira ritualística como Smith pedia dinheiro a cada meia hora, reagindo com uma tossida regular, se a colaboração fosse de 10 cents, ou com uma tossida incrível, se ganhasse 25 cents. Narra ainda que, quando foi embora, às três e meia da manhã, o artista underground estava “deitado no meio do labirinto de coisas cabeça apoiada em travesseiro de ar enrolado em cobertas” (AHO/PHO doc# 1087/71, p. 3).

Dois dias depois, em 10 de janeiro de 1971, numa carta ao músico e poeta Waly Salomão, Oiticica menciona novamente a relação com o trabalho de Smith. Dizia estar cético em meio a mediocridade da “arte” (usa aspas) pseudovanguardista (“tudo parece ter sido absorvido num reacionarismo nunca visto”) e farto da música

branca norte-americana, um pop de fundo conservador, em que poucos se salvavam. Diante desse cenário de devastação, mostra-se entusiasmado com Andy Warhol, descrevendo cenas inéditas que o artista pop havia dirigido com a atriz Brigid Polk. Mas reitera que gostava mesmo era de Jack Smith: “depois de ver Jack Smith e pelo que quero fazer: não creio que minha linguagem esteja próxima de warhol, mais estaria de jack smith, mas boys&men deverá ser bem outra coisa”¹⁰ (OITICICA, AHO/PHO doc# 1088/71).

Já em 27 de março de 1971, na carta que escreve para o jornalista Luis Carlos Maciel, Oiticica constrói um amplo panorama das manifestações artísticas setentistas, apresentando um variado desfile de personagens e das obras que considerava as mais emblemáticas daquele momento, passando do jornalismo às artes plásticas. O texto começa com uma lista em tópicos em que enumera os objetos que estava mandando para seu destinatário: um texto dele próprio, para possível publicação; um artigo do *Village Voice* sobre a relação de Timothy Leary com os Black Panthers na Argélia; um livro sobre o antológico Festival de Altamont, onde dois anos antes quatro pessoas haviam morrido durante um show dos Rolling Stones; uma recomendação para que Maciel pedisse emprestado a Waly Salomão um exemplar do “come out”, o manifesto da *gay liberation*; e uma série de fotografias (de Miguel Rio Branco, de um filme de Lee Jaffe e Vito Acconci e dos “ninhos” que estava criando). Depois pediu ao jornalista que procurasse e enviasse um disco de Emilinha Borba, com a gravação de *Olhos verdes*, e passou a listar referências nas artes de tudo o que estava consumindo, separando os itens por categorias. Em “música”, conta ter ido, entre outros, a shows de Taj Mahal, Chamber Brothers, Quicksilver Messenger Service e Eric Burdon & War; em “teatro”, comenta ter gostado do Theater of the Ridiculous; em “cinema”, menciona Paul Morrissey e Andy Warhol. Logo depois, gasta uma série de linhas contando sobre a experiência de ter ido a uma performance de Jack Smith, em seu loft, e novamente destaca a relação do artista underground com o dinheiro durante as apresentações:

[...] outro cineasta que eu não conhecia era Jack Smith (filme mais famoso feito em 62, “flaming creatures”), mas parece que a embaixada americana andou exibindo isso aí: foi o primeiro a usar travestis, etc.: ele é muito inteligente; tem um loft com dois andares, onde se visita aos sábados e ele faz living performances a noite toda: há um

¹⁰ O filme *Boys & Men*, ao qual se refere, jamais foi realizado, mas teve seu roteiro escrito em 27 de abril de 1970, indicando que seria protagonizado por “jovens lindos adolescentes” (AHO/PHO doc# 0336/70).

labirinto de coisas apanhadas na rua: ele, nesse dia, estava vestido de árabe, com um amigo boneca gorda also in arab, fazendo consultas; coloca-se ten cents numa lata cujo fundo é a própria mão dele, e senta-se numa mesinha de antiquário para conversar: (OITICICA, AHO/PHO doc# 1103/71)

Nessa carta, chama a atenção, em primeiro lugar, a maneira como Oiticica classifica a arte de Smith. Alocado como parte da categoria “cinema”, o artista estadunidense tem suas obras descritas como “living performances”, mas curiosamente não é associado às “performances”. Sobre as obras listadas nessa categoria, Oiticica descreve que a mistura de videotapes, teatro e participação dos trabalhos que havia visto eram puritanas, com excessiva reverência pelas obras. Com isso, Oiticica revelava que ainda resistia reconhecer Smith como um artista que ultrapassava a esfera cinematográfica, mas também tentava preservá-lo do puritanismo que outorgava à arte de vanguarda daquele momento. Foi nesse sentido que criou uma relação de vizinhança com o tipo de manifestação à qual mais se conectava naquele momento, o próprio cinema. Mais ainda, pela primeira vez Oiticica associa Smith à ideia do tropical: “(...) no ambiente, como nos filmes, música cubano-mexicana, fox-trots antigos, natalinas: em geral, tudo em espanhol: uma espécie de tropicalismo nórdico, amargo” (OITICICA, AHO/PHO doc# 1103/71).

what my cunt sees" (close da foto escura na tela) : é genial. outro cineasta que eu não conhecia, era jack smith (filme mais famoso feito em 62, "flaming creatures"), mas parece que a embaixada americana andou exibindo isso aí : foi o primeiro a usar travestis, etc.: êle é muito inteligente; tem um loft com dois andares, onde se visita aos sábados e êle faz living performances a noite tôda : há um labirinto de coisas apanhadas na rua : êle, nesse dia, estava vestido de árabe, com um amigo boneca gorda also in arab, fazendo consultas : colosa-se ten cents numa lata cujo fundo é a própria mão dêle, e senta-se numa mesinha de antiquário pra conversar; o jack perguntou-me de onde tinha vindo : quando disse, êle me contou que foi ao rio em 66 for the carnival e que tudo aconteceu; acabou não fazendo filme, pois foi absorvido por tudo : "não adianta fazer planos nos trópicos, pois somos levado de roldão e absorvidos", é o que êle disse e muito true ! ;no ambiente, como nos filmes, música cubano-mexican a, fox-trots antigos, natalinas : em geral tudo em espanhol : uma espécie de tropicalismo nórdico, amargo.

Trecho da carta a Luis Carlos Maciel sobre Jack Smith (OITICICA, AHO/PHO doc# 1103/71)

Outro extenso comentário sobre Smith está na carta escrita para Luís Fernando Guimarães no dia 11 abril de 1971, onde aparece na primeira – ou ao menos em uma das primeiras menções – o neologismo *quasi-cinema*, que mais tarde se transformaria em um conceito dentro da obra de Oiticica usado para reunir projetos que transgrediam determinados elementos da experiência cinematográfica convencional. Além de suas dificuldades financeiras em Nova York e da necessidade de encontrar alguma atividade que possibilitasse a permanência na cidade depois do término da bolsa que recebera da Fundação Guggenheim e que o levou a se mudar, Oiticica volta a falar do Theater of the Ridiculous como a única manifestação teatral que lhe interessava, demonstrando também familiaridade pessoal com seus membros (“o pessoal mais bacana que conheci até agora”). Comenta que, a convite do fotógrafo Leandro Katz, que fazia a iluminação das peças do grupo e morava em seu prédio, passou a frequentar certas festas e a conhecer alguns dos personagens que circulavam por esse ambiente, como Stefan Brecht, Ondine (estrela de Andy Warhol), o diretor Paul Morrissey, Francis Francine, entre outros. Fora essa “cena” e a de Jack Smith – que, na verdade, são uma espécie de cena comum, por onde transitavam os mesmos personagens –, Oiticica classifica todas as outras como “bem chatas”. O nome de Smith aparece no meio desse ambiente festivo, quando Oiticica conta que, por intermédio de um amigo, soube que estava sendo procurado por ele, depois de comparecer a uma de suas performances. Relata ter ido no dia seguinte ao loft do artista underground (“uma espécie de Artaud do cinema”) e conversado muito com ele. Destaca-se nesse relato o fascínio com o local onde o artista estadunidense vivia e apresentava as suas performances:

O tal loft é assim: dois andares, sendo o de cima cortado ao meio, ligado ao de baixo por uma escada de ferro, de incêndio: no de baixo, um labirinto de coisas incríveis, que são como lixo mas escolhidas e bem precisas no fundo: um amigo meu diz que são civilized, e isso é bem certo, pois não há arbitrariedade de coisas jogadas ao acaso etc., se bem que acaso tenha importância nisso: em cima, é onde jack smith mora e bola coisas: uma loucura de elementos nunca vista: loucura mesmo...
(OITICICA, AHO/PHO doc# 1107/71)

Outro ponto de atenção no que entende como “sublimes” performances é o tempo próprio que estabelece, de longa duração. Essa temporalidade é traduzida a partir de uma espera, que difere daquilo que havia sido anunciado em pôsteres e anúncios (“fui a uma apresentação marcada para as 19h, que começou às 22h30”),

mas também na imprevisibilidade do término (“a coisa começa meia noite e vai madrugada adentro”). É assim que o artista brasileiro identifica o que chama de “tempo Smith”, que remontaria a condições diversas daquelas do espetáculo. O tempo Smith é desconhecido, sem agenda ou calendário, de duração indefinida, geradora de um corpo desconfortável. Por outro lado, a maneira como Oiticica relata as alterações de posicionamento que Smith dispensava aos objetos durante as apresentações, como a maleável projeção de imagens a tela, recriada até que se conseguisse formar um determinado ambiente, também construía uma espécie de “movimento Smith”, uma forma de atuar com o seu próprio corpo, que tanto adensava o incômodo da plateia como ajudava a compor esse formato ambiental do “quasi-cinema”:

[...] ele ficou meia hora só nos primeiros slides, até que conseguisse uma ideia de corte que o satisfizesse: cada slide era projetado mexendo de lugar o projetor, de modo a dar um corte na tela, que extravasava pelo ambiente; durou até 1 da manhã e valeu a espera: o tempo de duração de cada coisa projetada, mais o sound track, resultavam num quase-cinema, próximo à ideia que se tem de super 8: clumsy procedures que funcionam magnificamente: eram geniais como fotografia e tudo; eu havia visto “curse of cretinism”¹¹, um filme de dez mns. dele uns dias atrás, e tudo se ligava de um modo absoluto...

(OITICICA, AHO/PHO doc# 1107/71)

Mas o bate-papo logo teria passado a uma relação mais íntima (“havia intenções por trás do convite, *also*, e você já pode imaginar no que deu...”). Segundo Oiticica, surge desse encontro um repertório compartilhado, em que ambos discutiram sobre musas como Maria Montez e Carmen Miranda e listaram canções que escutavam em suas rádios na infância, incluindo referências cubano-mexicanas. O brasileiro mostra um grande entusiasmo a partir desse contato: “tudo isso me deu uma vontade enorme de fazer coisas e maior confiança no que penso” (OITICICA, AHO/PHO doc# 1107/71).

Em outra carta para Waly Salomão, de 25 de abril de 1971, depois de falar de temas variados, como o aniversário de Mario Pedrosa e o filme *Vento dell'est* (1970), de Godard, Oiticica também descreve a força transformadora que extraiu da apresentação de *Travelogue of Atlantis* (1971), uma sessão de slides com trilha sonora, que Smith havia exibido em seu loft. Embora lamentasse o fato de considerarem o artista underground um “gênio louco artaudiano”, isolado, mitificado,

¹¹ Durante a pesquisa, não foi encontrada qualquer referência a algum filme com esse título ou outro semelhante dentro da obra de Smith.

julgado, Oiticica também não escapa da armadilha de traduzi-lo como uma figura carregada de genialidade, classificando como “maior do que Godard”. O brasileiro refere-se ao uso dos slides por Smith na apresentação, seja pela forma como o aparelho de projeção era movido pelo espaço de acordo com cada uma das imagens, pelo grande tempo de duração que elas permaneciam sobre a tela, pela força isolada de cada uma dessas imagens e, ao mesmo tempo, pela maneira como, reunidas, produziam uma ideia de conjunto. Outro elemento que despertava sua curiosidade de forma recorrente retorna na carta: a trilha heterogênea, que misturava música de rádio, canções latinas e ruídos. Embora seja extenso, o entusiasmo e a riqueza de informações do relato merecem a sua publicação sem interrupções:

waly: coisas decisivas aconteceram essas duas últimas semanas! jack smith: fui lá; tudo aconteceu e só o vi depois numa sessão de slides com sound track que foi maravilhosa; jack é um gênio e eu o amo; quer mesmo filmar comigo (sendo que filmar significa tudo, inclusive afeição e amor; e isso, eu já previa, e o que você deve estar pensando aconteceu; foi bacana; que fazer?) e aprendi com ele em poucos dias o que sempre desejei: como se fora a decifração visceral do mundo americano, restos de consumo, etc.: sujeito-filme: o gerar de um mundo de imagens riquíssimo: ao mesmo tempo o isolamento e a mitificação que fazem dele, é alienante e absurda: foi posto como o gênio louco artaudiano, a quem tudo é permitido e negado ao mesmo tempo, e as pessoas parecem se contentar com o papel passivo que desempenham nesse julgamento compulsivo absurdo: uma loucura! no dia dessa projeção de slides com sound track, era esse o ambiente: chamava-se “travelogue of atlantis” e estava marcado para sete e meia da noite; bem, a essa hora não havia projetor nem tela nem jack nem nada; depois ele chegou, ajudei um pouco a arrumar tudo; o toca-disco estava com som ruim, e então ele e outras pessoas foram buscar outro; em suma, tudo começou às dez e meia, três horas depois, e só nos três primeiros slides ele ficou meia hora: mudou a tela de lugar, de modo que os slides sofriam um corte ao serem projetados, e ele movia o projetor de lugar pra dar o corte devido a cada um: o resto do slide se espalhava pelo ambiente: incrível; a espera e a ansiedade que me dominou, valeram: foi uma espécie de quase-cinema, pra mim tão cinema quanto tudo que se possa imaginar: a mesma simplicidade complexa que se poderia sentir em Godard; maior ao meu ver que este: as imagens, a duração de cada slide na tela, etc. eram geniais e importantíssimas: sound track de música am rádio (tem am e fm rádios, sendo que am é o popular de consumo grande, mais de mau gosto, cafona, etc.) música latina malagueña, coisas incríveis, ruídos: telefone carros em tráfego, etc.: findou at one o'clock da manhã: saí transformado! Jack Smith em cor arrasa: você vê que cada slide é uma totalidade e a sequencia total é uma transformação no grau mais profundo: um travelogue, conceito genial! (OITICICA, AHO/PHO, doc# 1111/71).

Diferentemente do que descreve nas anteriores, o encontro com Smith traz aqui a força de transformar Oiticica de crítico-observador em um agente, tomado por esse inebriante quase-cinema que experimenta. Isso porque, não apenas afirma ter ajudado a arrumar o loft para a apresentação de *Travelogue of Atlantis*, mas também aponta ter

sido tomado por uma energia que o provocou a repensar o próprio espaço onde habitava. Tudo seria, nas suas palavras, fruto do contato leão-escorpião¹² entre eles:

E a energia que me dominou me fez trabalhar dias seguidos e erguer coisas que estavam adormecidas: construí um tablado em dois níveis que reformularam e definiram de vez os espaços aqui dentro e pode-se entrar para baixo como se fora um caracol-subterrâneo, e na parte mais apertada entra-se rastejando: teatro vivo: cinema: sei lá! miguel ajudou à bessa [*sic*] e trabalhamos febrilmente: está incrível e o plano de pisar nivela com as janelas do fundo; agora ainda há o que construir disso: luzes, materiais sensoriais, etc.; tudo vem do meu contato leão-escorpião com jack smith, só pode ser benéfico: é antológico, acima do bem e do mal (OITICICA, AHO/PHO, doc# 1111/71).

Na mesma carta, uma afetividade começa a se desenhar (“eu o amo”), como uma apropriação que só é possível a partir de uma intenção de intimidade. Para caracterizar o tempo que passaram juntos, por exemplo, Oiticica transforma Jack Smith em verbo: “jack smithear”. Passar um tempo na companhia do artista underground seria, assim, vaguear, trazer para si não apenas a longa duração do “tempo Smith”, mas também poder acompanhar e entender alguns de seus processos criativos. Na parte final da carta, Oiticica evoca um ar smitheano, ao lançar “um grande beijo nesses árabes lips” para o amigo Salomão. Se é certo que a origem síria do poeta sobressai nessa despedida, a atmosfera do artista underground, obcecado com qualquer referência das Arábias, também pode ressoar nos significantes desse beijo.

Para a amiga Lygia Clark, o contato com Smith foi relatado em tom diferente, em carta de 14 de maio de 1971. Oiticica volta a mencionar o artista como uma das raras exceções diante de um ambiente de artes plásticas “bem chato”. Os elementos já

¹² É curiosa a maneira como Oiticica conclui a sua descrição sobre essa experiência estabelecendo uma relação com Smith a partir da astrologia, no seu “contato leão-escorpião”. Nascido em 26 de julho de 1937, sob o signo de Leão, o brasileiro refere-se a Jack Smith, do dia 14 de novembro de 1932, a partir de seu signo, escorpião. Smith também demonstra uma ligação com os arquétipos astrológicos em textos como o artigo “The Astrology of a Movie Scorpio”, escrito em 17 de novembro de 1963, mas publicado pela primeira vez apenas na *Film Culture* # 76, de junho de 1992. O texto, uma espécie de manifesto para os artistas não incompreendidos (especialmente aqueles que, como ele, haviam sido censurados pelo uso da nudez em seus filmes), inicia-se com um relato misturando os escorpiões animal e signo: “Acordei esta manhã com tanta alegria e alívio como um pequeno escorpião branco se sentiria saindo da parte ruim de seu signo zodiacal – mais ou menos o meio de escorpião”. Na última parte do texto, ele aconselha: “Escorpianos: sejam ciumentos e briguem, essa é a sua natureza. Devemos ser bem-humorados, justos e afetuosos, mesmo quando discutimos ... a parte doce da vida depende disso. Podemos alcançar esse equilíbrio porque somos incríveis” (HOBERMAN, LEFFINGWELL, 1997, p. 54–57). [No original, “I woke up this morning with as much joy and relief as a little white scorpion would feel coming out of the bad part of its zodiacal sign – around the middle of scorio.” / “Scorpios: be jealous and quarrel on, that is your nature. We must be humorous, fair and affectionate even while we quarrel...the tender part of life depends on it. We can achieve this balance because we are incredible”. Tradução minha.]

narrados sobre o artista estadunidense aqui se repetem como um mantra, como se, para cada amigo, precisasse recomeçar um enredo completo, em que se encontram a comparação entre Smith e Artaud, a história sobre como Oiticica e Smith acabam tendo um encontro sexual, a maneira como Warhol bebeu da obra do artista underground, a ideia de um *quasi-cinema* (que cada vez mais se consolidava como conceito) e uma extasiada descrição do loft de dois andares do artista underground. Nesta carta, no entanto, alguns elementos são reforçados, como uma temporalidade simultânea durante essas performances (“mil coisas aconteciam simultaneamente”), a aproximação entre espectador e performer e a ideia de “um ritual não ritualístico”. Além disso, a carta dá a entender que Oiticica participou dessas performances mais de uma vez:

Há um cineasta que quer me fazer de ator – filmes mudos underground: é Jack Smith, mito do underground americano, estive lá uma vez e ele depois ficou me procurando, até que o amigo dele me encontrou numa festa louca, e disse que estavam quase colocando anúncio no jornal à minha procura; fui lá e além de interesse intelectual havia sexual também, como já era de supor; aliás, estava dizendo a Glauber isso: amizades intelectuais estão sempre muito próximas das sexuais. Até demais, mas um dia você vai ver os filmes dele; são incríveis. 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, é claro; Jack Smith é uma espécie de Artaud do cinema, seria o modo mais 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 estivesse acontecendo num tempo de filme, há refletores de teatro que se acendem, e os acontecimentos se passam a noite toda; o dia em que fui lá pela primeira vez, Jack e um amigo dele estavam vestidos de árabe; ligando o andar de cima, que é cerrado ao meio, ao de baixo, uma escada feito escada de incêndio, de ferro; todo mundo espalhado pelo labirinto de coisas. Sentei-me numa mesa de *antiques* para ser entrevistado por ele e foi incrível: depois mil coisas aconteciam simultaneamente; já nisso, não existe a tal distância de espectador e *performance*, como missa nem nada: a coisa simplesmente vai se desdobrando, como num ritual não ritualístico. Tomara que você venha em janeiro para que possamos ver tudo isso juntos (OITICICA, AHO/PHO doc# 1118/71).

Um hiato de três meses separa essa carta de relato sobre o artista underground a Rogério Duarte, de 13 de agosto de 1971. Ainda assim, Oiticica mostrava o mesmo entusiasmo com Jack Smith que havia descrito nas primeiras cartas de janeiro daquele ano. Além de repetir impressões sobre o labiríntico loft, com “coisas pegadas na rua”, o seu variado repertório musical e uma aproximação com a estética da tropicália, introduziu mais uma vez Smith como precursor de Warhol, mas destacou pela primeira vez o fato de ele ter sido “o primeiro a usar travestis com pau de fora” e mencionou o título de outro de seus espetáculos, *Claptalism of Palmola Economic Spectacle*:

[...] conheço jack smith; ele foi precursor de warhol, influenciando-o; fez muitos filmes, mas é mais conhecido por flaming creatures, feito no começo dos anos 60, que causou escândalos incríveis; foi o primeiro a usar travestis com pau de fora, etc.; é um filme lindíssimo; jack é louquíssimo: ele mora num loft de dois andares, onde, num labirinto de coisas pegadas na rua, etc., ele faz performances aos sábados à meia noite: só que a hora pra começar é bem vaga: na realidade não há começo nem fim: clapitalism of palmola economic spectacle, by the reptilian theatrical company: isso é a performance; em geral as músicas que jack usa, tanto nos filmes como nesses espetáculos, é mexicana, afro-cubana pré-tropicália, fox-trots, etc.: o approach dele a isso se assemelha com tropicália: ele me disse que cresceu em ohio e que era o que ouvia no rádio quando era criança; vi uma projeção de slides que ele fez, com música, som, etc., que foi uma maravilha, e muito próximo de tropicália: travelogue of atlantis...
(OITICICA, AHO/PHO doc# 0914/71).

As diferentes dimensões da obra de Smith aparecem nesta carta, em que é descrito tanto o cineasta como o performer, em variados tipos de apresentação: com a sua companhia teatral ou em uma projeção de slides com música. Oiticica também consolida a relação com a obra *Travelogue of Atlantis*, uma projeção de slides com trilha sonora, com o que intencionava com tropicália, como será explorado no próximo capítulo.

Outra referência, que sequer menciona o nome de Smith, também parece estreitar de forma mais abrangente o contato entre ambos os artistas. Num adendo a essa mesma carta, datado de 15 de agosto, Oiticica conta que teria visto *The Thief of Bagdad* (*O Ladrão de Bagdad*, de 1940), filme hollywoodiano dos estúdios da Universal. A escolha de assistir a esse filme não deixa de soar curiosa, diante do fato de que Oiticica costumava selecionar especialmente eventos e manifestações mais contemporâneos da cena nova-iorquina. Diferentemente dos extensos comentários que escrevia sobre tudo o que consumia, neste caso ele apenas tece uma mínima observação: “old times”, como se a obra em nada tivesse atravessado a sua experiência, sem dela extrair qualquer elemento que pudesse formar parte da sua criação. Por outro lado, assistir a uma reprise de *O Ladrão de Badgad* aproxima-o sutilmente de um repertório que é central dentro da constelação de Smith. Esse filme – ao lado de outros feitos pelos mesmos estúdios, como *As Mil e Uma Noites* (1942), *Branca Selvagem* (1943) e *Cobra Woman*, traduzido no Brasil como *Mulher Satânica* (1944) – alimentou desde a infância o imaginário de Smith e de alguns de seus amigos, como John Vaccaro e Ronald Tavel, tendo sido diretamente responsável pela

criação de espaços e repertórios que se tornaram predominantes na sua estética. Foi especialmente das décadas de 1920 a 1950 que Bagdad construiu-se como um paraíso imaginário no cinema, um mundo estereotipado de tentações eróticas, com dançarinas do ventre, sheiks e paráfrases contorcidas das *Mil e Uma Noites* e do Corão. Além disso, com exceção de *O Ladrão de Bagdad*, todos esses filmes dos estúdios da Universal traziam como protagonista a estrela dominicana Maria Montez, musa inspiradora de toda a obra de Smith. Nesse sentido, parecia haver alguma espécie de atração que levava Oiticica ao encontro dessa Hollywood, como uma esfera de interesse semioculta, mas que jamais tangenciava a forma apaixonada e quase religiosa com que Smith se relacionava com essa filmografia. É como se, dentro de seu motor apropriativo, Oiticica tivesse aberto um espaço intelectual, e não afetivo, para esse repertório. Parece que, diante da genialidade que Oiticica conferia a Smith, tratava de absorvê-la, mas o fazia sob um ponto de vista distanciado.

A partir de tamanho excesso de redundantes versões, as cartas de Oiticica permitem extrair os principais pontos que ele selecionou do seu encontro com Smith. Ao longo de todo esse material, suas impressões mais recorrentes apontam para:

1. *O labiríntico loft onde Smith morava e fazia as suas apresentações.*

O espaço, construído com dois andares cortados ao meio e ligados por uma escada de ferro, trazia uma acumulação de objetos, móveis e bugigangas selecionados nas ruas;

2. *A maneira como Smith constrói o que classifica como um quasi-cinema.*

Nesse ponto, o artista brasileiro destaca a espera, relação de edição viva do material, a criação de um ambiente e a aproximação entre espectador e performer;

3. *Uma associação entre o underground de Smith e a tropicália.*

A partir de elementos como a trilha sonora e outras referências compartilhadas, Oiticica passou a alimentar um enlace que teve como primeira definição a ideia de um tropicalismo nórdico/amargo;

4. *A tentativa de construir uma linhagem desviante.*

Ao construir um discurso em que Smith situava-se a meio-caminho entre

Artaud (uma espécie de precursor) e Warhol (no papel de sucessor – ainda que de forma crítica), o artista brasileiro procurava desenhar um traçado de personagens que, assim como ele, desafiaram convenções da arte;

5. *A afetividade entre os dois artistas.*

Fosse a partir de uma relação sexual ou intelectual, os relatos de Oiticica procuram cooptar Smith para a sua esfera de referências. Embora contatos pessoais mais profundos não tenham sido encontrados em registros, as narrativas de 1971 firmaram bases que seriam desenvolvidas mais à frente.

Todos esses pontos foram elaborados nos anos seguintes, especialmente a partir de dois diferentes documentos: o material gerado a partir de seu contato com Mario Montez (em entrevista com ele, que derivou no artigo “Mario Montez, Tropicamp”) e os cadernos escritos para a montagem de *Cosmococa – program in progress* (1973-4), que serão analisados, respectivamente, nos capítulos 2 e 3 da tese.

O arquivismo no gerúndio de Oiticica

É interessante notar que, da mesma maneira como desenvolvia um discurso sobre si, Oiticica construiu nessas cartas uma imagem de Smith ao mesmo tempo polifônica e redundante. Nesse sentido, os artigos, dissertações e teses que mencionam a relação entre os dois artistas – cada vez mais numerosos – tendem a adotar esse prisma, seja aproximando-se da questão arquitetônica relacionada a seu loft (SOLFA, 2010; LOPES, 2012), ou na maneira como Smith atravessou Oiticica via cinema (ver, por exemplo, BENTES, 2002; HERKENHOFF, 2005). Essa tendência reforça a ideia de que o artista brasileiro colaborou para construir um discurso dominante não apenas sobre si, mas sobre os personagens que trazia para o seu universo referencial. Dotado de uma voz de autoridade, Oiticica elaborava uma versão própria de seus parceiros, amigos a quem admirava, artistas de quem apenas conhecia algumas obras, escritores de quem usurpava algumas linhas. Existem, assim, o Waly Salomão de Oiticica, o Neville d’Almeida de Oiticica, o Haroldo de Campos de Oiticica, assim como o Jack Smith de Oiticica. Mas se os primeiros adquirem contornos próprios por meio de suas virtuosas obras e falas, Smith resiste no Brasil

pelo olhar de um artista com quem pouco teve contato pessoal e profissional. É possível, assim, que grande parte da desproporção entre o “Smith de Oiticica” e o “Oiticica de Smith” deva-se à importância que cada um deles dispensava ao seu “personagem”. Mais ainda, identificar o exercício de formação de personagens em Oiticica só é possível porque existem registros que dão acesso a essas construções. Nisso reside a assimetria entre as práticas arquivísticas que ambos desenvolveram ao longo de suas trajetórias.

No artigo “Arquivar a Própria Vida” (1998), o historiador Philippe Artières analisa de que maneira os vestígios escritos gerados ao longo da vida traduzem práticas de arquivamento do eu, uma intenção autobiográfica relacionada a um movimento de subjetivação. As simples práticas de arrumar, desarrumar, classificar e fazer triagens por motivos variados, que se alteram ao longo da vida, seriam formas de manipular a nossa existência e de construirmos uma imagem de nós mesmos, para nós e para os outros. Uma espécie de espelho de si, que se relaciona não apenas a uma atividade íntima, senão responde às demandas de controle social, com a inscrição em registros, fichas médicas, pagamentos. “O anormal é o sem-papéis. O indivíduo perigoso é o homem que escapa ao controle gráfico” (ARTIÈRES, 1998, p. 10). Na mesma linha, Artières compara o processo judicial ao arquivamento da própria vida:

Arquivar a própria vida é simbolicamente preparar o próprio processo: reunir as peças necessárias para a própria defesa, organizá-las para refutar a representação que os outros têm de nós. Arquivar a própria vida é desafiar a ordem das coisas: a justiça dos homens assim como o trabalho do tempo (p. 31).

Oiticica parece tentar manipular a própria existência, a partir de uma intenção autobiográfica ciente de sua função pública e de uma esfera de pertencimento, como se antecipasse a possibilidade de leituras equivocadas. Cuidadoso zelador da sua própria produção, criou formas de controle tão constantes e planejadas que revelavam um medo de ser incompreendido – ou pior, esquecido. Isso se sustenta por um rigor disciplinar, que se encontra na sua obsessiva necessidade de catalogar cadernos e trazer para a sua poética procedimentos taxonômicos, com a convergência de lógicas científicas e artísticas.

Como analisaram alguns pesquisadores, houve uma ligação direta entre o trabalho que Oiticica desenvolveu como assistente do pai – o entomólogo José Oiticica Filho – no Museu Nacional do Rio de Janeiro, de 1961 a 1964, e o sistema

classificatório que criou para suas próprias obras. Se antes o artista apenas reunia trabalhos relacionados sob um mesmo nome, como com *Bilaterais* e *Relevos Espaciais* (ambos de 1959), Small (2016, p. 193-4) identifica uma mudança, a partir do seu trabalho de classificação de espécies de borboletas, que teria sido inspirada pela taxonomia de Carl Linnaeus. Com o nome motivado por um sistema de designação, e não pelo que designa, surgem títulos a partir de uma lógica rizomática, com múltiplas possibilidades de especiação, como “*Pequeno Nucleo n° 1*” (NC1), *B39 Bolide Luz I Apropriação 3* e *P7 Parangole Capa 4 “Lygia Clark”*¹³. Marcos Bonisson (2013, p. 40-41) lembra que os esquemas classificatórios de Oiticica, derivados da experiência de catalogação, acentuaram-se no período em que ele morou em Nova York, quando passou a duplicar todo o material produzido a partir de fotografias, como uma obsessão para assegurar aceso o seu legado.

É muito simples, cada coisa que eu faço eu tiro uma fotografia. Cada texto que eu escrevo, eu tiro várias xeroxes. Eu tenho todas as cópias guardadas, em todo caso, para alguém reconstituir todo o meu passado. Eu guardo todas as xeroxes de tudo que eu escrevo, e guardo todas as cartas que recebo, até cartõezinhos, está tudo *filed* (OITICICA *apud* BONISSON, 2013, p. 41).

Mais do que uma tentativa de evitar uma perda, essa consciente produção de duplos procura reduzir a ambiguidade interpretativa, numa tentativa de manter a menor distância possível entre seus registros e a autonarrativa que esboçava com a geração de repetições. Como se a fotografia tivesse uma capacidade de restauro do passado, Oiticica vislumbrava controlar o futuro, produzindo documentos não auráticos de seu trabalho, em nome de um discurso que reunisse o original e um “falso idêntico”.

Foi em Nova York também que, como lembra Frederico Coelho (2008), o artista desenvolveu dois movimentos complementares, acentuando o sentido de catalogação que percorreu todo o seu trabalho. De um lado, Oiticica passou a criar proposições, de performances projetadas para a execução de terceiros, que nem sempre tinham uma realização concreta, mas se mantinham no plano da intenção. Paralelamente, inspirado por projetos como *Galáxias* (1963-76), de Haroldo de Campos, e *Notations* (1969), de John Cage, surgiu a tentativa de produzir uma

¹³ Small (2016) compara o trabalho do taxonomista, que identifica novas espécies, as aloca em uma genealogia existente e constitui “descobertas históricas que alteram a organização discursiva das coisas” (p. 186) à introdução do parangolé, em 1965, quando Oiticica estabelece uma mudança da arte para a vida.

publicação, originalmente concebida em Londres, que passou a ser denominada provisoriamente como *Newyorkaises*. De uma publicação fechada, o projeto tornou-se reunião de blocos-seções temáticos, que seriam conectados de forma randômica, um *Conglomerado*. Mais processo que produto, mais movimento que ponto de chegada, a ambiciosa missão – que nunca chegou a se concretizar – tornou-se na prática de Oiticica uma grande ideia de catalogação (de escritas, imagens, colagens, manuscritos, páginas datilografadas), numerados e categorizados sob a rubrica “NTBK”. É curioso como aqui, na mesma linha operacional da taxonomia desvelada por Small, o sistema antecede a coisa, ou seja, antes do recheio, a moldura, o nome, o caderno, o número, a categoria.



Capas dos cadernos das *Cosmococas*: *program in progress* – NTBK 1/73 e NTBK 2/73

A catalogação de Oiticica parece, portanto, partir de uma premissa de que cada um de seus registros, obras, ideias, projetos configurasse a fração de uma portentosa empreitada de vida, que deveria ser reavivada, mas sem os riscos de interpretações que fugissem ao que ele previamente havia estabelecido como pertinente. Coelho (2005, p. 4) lembra que o artista construiu de forma metódica o próprio acervo, tornando-se o principal arquivista, conhecedor e estudioso de sua própria obra. Havia nessa atividade a sistematização de uma rotina que incluía a produção de reflexões

teóricas que “acompanhavam” as obras materiais, a datilografia das cartas escritas a amigos, a diagramação e tradução dos textos seus, assim como a ordenação e classificação em pastas. Em primeiro lugar, portanto, esse arquivo construía-se a partir da criação de um repertório para consulta, como fonte para a pesquisa de terceiros, que passaram a animá-lo como forma de atuar no presente, mas também funcionava como uma forma de organizar e disciplinar a própria atividade do artista, em seu movimento de registrar processos em progresso e de inventariar o mundo para seus estados de invenção (COELHO, 2005; 2010). O arquivo de Oiticica apresenta-se, assim, num estado contínuo de arquivismo, um arquivo no gerúndio, que, mais do que alimentar a maneira como se relaciona com o ato de criar, mistura-se à própria criação.

Além de assumir um caráter de autopreservação diante das instituições artísticas e estatais, essa construção consciente de uma forma de organização também comporta uma dimensão estética. É interessante notar que justamente nas décadas de 1960 e 1970 uma “virada arquivística” passou a operar como linguagem na arte contemporânea, adotando os conceitos de memória, repetição, sequencialidade e serialidade, por exemplo. No livro *Performing the Archive* (2009, p. 11), Simone Osthoff fala de performances que se relacionam com o arquivo, produzindo uma mudança ontológica da sua condição de repositório de documentos para uma ferramenta dinâmica e geradora de produção, seja transformando o arquivo em uma obra de arte ou questionando seus limites institucionais. O arquivismo de Oiticica, dessa forma, pode encontrar certo paralelismo com algumas das características da arte arquivística, como o que Hal Foster chamou de uma “dimensão paranoica” desse tipo de manifestação, que se alia à recuperação de um projeto utópico (FOSTER, 2004, p. 22). É curioso especular se, no contexto contemporâneo, haveria um desejo intencional do próprio Oiticica de apresentar a documentação e seus processos de arquivamento como produtos artísticos, assim como o fez, por exemplo, Paulo Bruscky, quando trasladou a sua valiosa coleção de arte postal, com mais de 15 mil obras, de Recife para São Paulo, onde se tornou uma instalação na 26^a Bienal de São Paulo (2004), chamada *O ateliê como arquivo*. Não por acaso a retrospectiva de Oiticica *To Organize Delirium*, exibida em três diferentes museus dos Estados Unidos entre 2016 e 2017, expôs parte dos escritos de seus cadernos, ao lado das obras físicas, despertando uma série de questões sobre a curadoria desse tipo de material.

Essa preocupação em arquivar a si mesmo estendeu-se também para além de sua morte, em 1980. Uma série de iniciativas ampararam esse esforço, a começar pela

preocupação de amigos e familiares em preservar o seu legado, que se iniciaram com encontros informais até a formação de um grupo de voluntários que trabalhou para inventariar todas as obras de Oiticica. Com a criação do Projeto Hélio Oiticica, por seus irmãos, César e Claudio Oiticica, e a continuação do trabalho por um grupo mais reduzido, que incluía Luciano Figueiredo e Thomas Valentin, algumas parcerias e apoios se seguiram, como um convênio com a Funarte, nos anos 1980, e outro com a prefeitura do Rio de Janeiro, a partir de 1996, que teria se oferecido para abrigar, conservar e expor o seu acervo no Centro de Arte Hélio Oiticica. Mais à frente, entre setembro de 1999 e junho de 2002, o Itaú Cultural tornou-se parceiro na digitalização dos escritos do artista – num projeto cunhado como Programa Hélio Oiticica, com curadoria de Lisette Lagnado –, que colocou cerca de 5.000 fac-símiles disponíveis *online*¹⁴. Outro esforço de catalogação foi uma parceria com o Museu de Belas-Artes de Houston, com o apoio da então curadora da instituição, Mari Carmen Ramírez, de constituir um catálogo *raisonné* de Oiticica, realizando também duas grandes exposições que cobririam todo o seu legado. Essa iniciativa incluiu uma nova sistematização e restauração, que resultou em cerca de 8.000 documentos e na exposição *Hélio Oiticica: The Body of Color*, apresentada tanto no Museu de Belas Artes de Houston como na Tate Modern, entre 2006 e 2007. Muitas dessas iniciativas foram apenas parcialmente desenvolvidas, e nenhuma delas impediu que a casa da família Oiticica, no bairro do Jardim Botânico, fosse atingida por um grande incêndio no dia 16 de outubro de 2009, que destruiu parte importante da obra de Hélio Oiticica, como *Parangolés*, *Bólides* e uma série de pinturas de sua fase neoconcreta¹⁵, e levantou amplas discussões sobre o papel das políticas públicas e privadas na preservação da arte¹⁶. O obsessivo arquivismo transformou-se, assim, em ruína e caos, numa desordem que provocou uma nova necessidade de ordenamento e classificação, numa redistribuição de termos, protagonismos e narrativas. É nesse sentido que o fogo torna-se um instigante articulador na relação arquivística entre Oiticica e Smith, conduzindo o entendimento sobre suas práticas, assim como o cruzamento entre suas trajetórias. Como um fogo relacional, acena para novas imagens, gerando uma cadeia de diferentes sentidos diante de seus arquivismos em movimento.

¹⁴ Esse acervo está disponível em <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/>. Último acesso em 9 abr. 2018.

¹⁵ É importante lembrar que o incêndio também destruiu quase a totalidade das obras do pai de Hélio Oiticica, José Oiticica Filho, além de trabalhos de outros artistas.

¹⁶ O acervo, retirado pela família do Centro de Arte Hélio Oiticica por uma alegada falta de condições de armazenamento, encontrava-se na residência de César Oiticica.

O fogo como arkhé

Esta ordem mundial [kosmos], o mesmo para todos, nenhum deus, nenhum homem o criou, mas sempre foi e é e será: fogo eterno, aceso em medidas e apagado em medidas¹⁷.

Heráclito

Ao longo dos séculos, Heráclito eternizou-se como o filósofo para quem “tudo flui”, revelando um mundo em constante movimento, em contraponto à imutabilidade e à constância do ser em Parmênides. Essa fluidez de Heráclito funda-se sobre a ideia do fogo como uma *arkhé*, como o princípio de todas as coisas. Para o pré-socrático, não apenas o cosmos vem do fogo, mas tudo nasce do fogo, e tudo se transforma em fogo. Em sua mais importante afirmação cosmológica, sustenta a ideia de um fogo eterno, que se acende e se apaga a partir de diferentes e ininterruptos ciclos. Trata-se, no entanto, de uma *arkhé* que deixa tudo fluir a partir de uma lei que a tudo regula: a luta dos opostos, a guerra, a oposição segundo a qual todas as coisas são geradas e se transformam¹⁸.

Com seu efeito de transmutação, o fogo no acervo de Oiticica assume esse mesmo lugar cíclico, que provoca oclusão e iluminação. A primeira consequência de um grande incêndio é a exposição à condição frágil da materialidade e de toda a carga mnemônica a ela associada. Interpõe-se uma perda da possibilidade de se estabelecer uma relação fenomenológica com muitas das obras e dos cadernos de Oiticica, reduzindo a dimensão corpórea a uma relação meramente visual com os arquivos

¹⁷ No original, “This world-order [*kosmos*], the same of all, no god nor man did create, but it ever was and is and will be: everliving fire, kindling in measures and being quenched in measures.”. Tradução minha. Ver <https://plato.stanford.edu/entries/heraclitus/>. Acesso em 6 set 2017.

¹⁸ A pesquisadora Barbara Lucchesi (1996) lembra que Nietzsche dialogou com o pensamento de Heráclito em diferentes momentos de sua vida. Em *O nascimento da tragédia*, por exemplo, associa-o à filosofia dionisiaca a partir do vir-a-ser e da guerra. “Permanece-me uma dúvida com relação a Heráclito, em cuja vizinhança me sinto mais aquecido, sinto mais bem-estar do que em qualquer outra parte. A afirmação do perecimento e do aniquilamento, o que é decisivo em uma filosofia dionisiaca, o dizer-sim à oposição e à guerra, o vir-a-ser, com radical recusa até mesmo do conceito de ‘ser’ – nisto tenho de reconhecer, sob todas as circunstâncias, o mais aparentado a mim que até agora foi pensado” (NIETZSCHE *apud* LUCCHESI, 1996, p. 54). A relação entre Heráclito e Nietzsche, assumida pelo próprio pensador alemão, aproxima-se em seu sentido trágico, a partir de uma série de noções compartilhadas, como o vir-a-ser, no lugar do ser, e de uma afirmação do fluir e do destruir (LUCCHESI, 1996, p. 56).

digitais¹⁹. Por outro lado, a degradação física carrega consigo um papel instaurador. Ao lado das obras restantes, sobressaem os textos digitalizados, um vastíssimo material, totalmente disponibilizado pelo Projeto Hélio Oiticica para pesquisadores. É assim que a escrita passa a ampliar sua relevância diante do conjunto de seus trabalhos, o que teve como efeito imediato a reordenação de uma certa narrativa sobre a sua trajetória. Com as novas condições limitadas de pesquisa, obras como a série de *Metaesquemas*, a *Tropicália* (1967) e os *Parangolés* passaram a caminhar – não sem ressalvas de críticos – ao lado dos seus cadernos de Nova York, momento em que a criação artística concentrou-se muito mais em planejamento e projeção textual que em realização material. Essa nova configuração demandou, portanto, a inserção também em universos secundários com relação aos domínios da arte, como a questão do texto, as condições de escrita e seus meios de circulação.



Hélio Oiticica em seu processo de escrita
(cortesia Projeto Hélio Oiticica)

¹⁹ Logo depois do incêndio, Lisette Lagnado publicou “A sobrevivência de Oiticica”, em que questionava de que maneira seria reorganizado esse legado. Ver <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/3134,1.shl>. Acesso em 22 set 2017.

Foi assim que o incêndio colaborou para despertar curiosidade sobre figuras que existiam em seus papéis, como Smith, que ganhou voz como um “personagem de Oiticica”, tal como se confirmasse a criação de um escritor. Recentemente, uma série de teses, dissertações e artigos sobre Oiticica tem procurado retomar a criatura flamejante, a partir do contato do artista brasileiro com suas performances e de como esse atravessamento resvalou em sua extensão reflexiva sobre o cinema. De modo geral, esse material adota a perspectiva de um heterogêneo Oiticica, enquanto reifica a figura de Jack Smith, adjetivando-o apenas como o “genial”, o “ícone”, o “antológico”, “o diretor de *Flaming Creatures*” ou, quando muito, que Oiticica o considerava “um Artaud do cinema”. Uma das exceções é a dissertação de mestrado de Marcos Bonisson (2013), que explora os efeitos do encontro entre Smith e Oiticica, a partir de um maior dimensionamento do artista estadunidense como um cineasta experimental, cujo “trabalho transgressor aliado a uma total rejeição da narrativa cinematográfica convencional haviam o colocado à margem até mesmo do cinema *underground* vigente à época” (BONISSON, 2013, p. 79). Isso permite que o pesquisador promova um múltiplo atravessamento entre os artistas, que inclui relações com a cena *underground*, o cinema, o espaço arquitetônico e a música, por exemplo.

O volume 56 da revista em inglês *Criticism* (no. 2, Spring 2014), com dossiê especial sobre Jack Smith, também apresenta dois textos com análises cruzadas entre esses artistas, dando o mesmo grau de importância aos dois e provocando reverberações que ultrapassam a ideia de uma influência direta: “Introduction to Hélio Oiticica’s ‘Héliotape with Mario Montez (1971)’” (CRUZ, 2014, p. 375-378), de Max Jorge Hinderer Cruz, mas especialmente “Jack Smith, Hélio Oiticica, Tropicalism”²⁰ (SUÁREZ, 2014, p. 295-328), de Juan A. Suárez. Ambos permitem recolher elementos de parentesco que colaboram para a criação de filtros durante as buscas de documentação em arquivos.

O artigo de Suárez (2014) articula um diálogo mais completo entre Smith e Oiticica, analisando diferentes pontos da trajetória de cada um, como se estabeleceram seus encontros e de que modo essas referências permitem construir uma análise que não recaia na mera e insuficiente esfera das influências mútuas. Indo além da questão do loft de Smith, da construção do quasi-cinema pelo artista

²⁰ É interessante notar com, em meio à escassez dessa instigante relação, uma publicação com dossiê especial para Jack Smith incluía três de seus 13 artigos cujo tema central relaciona-se a Hélio Oiticica. Além dos artigos mencionados, também foi publicada uma versão inglês do Héliotape com Mario Montez.

brasileiro em seus escritos, da participação de Oiticica como voluntário em uma das performances de Smith e do quasi-affair entre eles, Suárez conclui que a relação de proximidade não se ampliou para uma camada mais profunda: “Parece que Oiticica nunca realmente ficou amigo de Smith, mas se conheceram e ele colaborou com algumas das estrelas de Smith”²¹. Para o autor, estabeleceu-se uma curiosa e desequilibrada atração, que colocava em jogo, de um lado, um tropicalismo underground e, do outro, a combinação de uma iconografia brasileira com preocupações internacionalistas:

É bastante improvável que Smith tenha sabido muito sobre Oiticica, mas é de alguma forma apropriado que o campeão do tropicalismo underground e das coisas exóticas baratas tenha se encontrado e perseguido, aparentemente sem sucesso, o artista que cunhou o termo *tropicália* e que contribuiu para lançar o que os críticos recentes chamaram de “uma revolução cultural no Brasil” – uma revolução que consistiu, em parte, em desestabilizar as concepções atuais da brasilidade, unindo a referência indígena à cultura de massa estrangeira, especialmente a língua inglesa. E parece bastante apropriado que, na busca de uma linguagem artística que combinasse a iconografia brasileira com preocupações internacionalistas, Oiticica tenha encontrado inspiração em Smith, mesmo que isto apenas confirmasse uma via que ele já tinha tomado muito tempo antes de ter se familiarizado com a prática de Smith²² (SUÁREZ, 2014, p. 297).

Suárez identifica, nesse sentido, uma espécie de dupla via em que formas de tropicalismo estéticas e políticas perpassam os percursos de ambos os artistas: de um lado, artistas latino-americanos encontravam em Nova York um lugar de articulação e criação; de outro, o cinema underground de seus países de origem era diretamente alimentado pela produção do cinema de vanguarda.

De toda forma, abre-se na relação entre os artistas uma brecha entre a análise comparativa e o terreno da ficção especulativa. O que não se pode negar é que o incêndio acabou por lançar uma luz indireta sobre Smith, fazendo sua trajetória atuar de forma mais direta sobre a obra de Oiticica, como uma perfuração que a permeia

²¹ No original, “It seems that Oiticica never became friendly with Smith but met and collaborated with some of Smith’s stars”. Tradução minha.

²² No original, “It is quite unlikely that Smith might have known much about Oiticica, but it is somehow apposite that the champion of underground tropicalism and chintzy exotica met and pursued, apparently without success, the artist who coined the term *tropicália* and contributed to launch what recent critics have called “a cultural revolution in Brazil”—a revolution that consisted in part in destabilizing current conceptions of *Brasilidade* (Brazilianess) by merging indigenous reference with foreign—especially english-speaking—mass culture. And it seems quite apt as well that, in his search for an artistic idiom that would combine homegrown Brazilian iconography with internationalist concerns, oiticica found inspiration in Smith, even if this last only confirmed oiticica on a course that he had already undertaken long before he ever became familiar with Smith’s practice”. Tradução minha.

mais do que se poderia prever, que a inunda pela potência do encontro, mas também pela necessidade de construir novas pontes de sentido diante das perdas. Curiosamente, se o fogo que ampliou novas vozes em Oiticica, também atuou na trajetória de Smith, de maneira diversa, como princípio de destruição, transformação e criação.

Como um desfalecido que é levado a renascer, o arquivo de Smith foi salvo da destruição pelo fogo. Isso porque, em 1989, já próximo da morte, pediu à performer Penny Arcade que desse fim a todo o seu material. “Queime tudo!”, teria ordenado. A amiga negou-se a atender o pedido e, dessa espécie de traição, surgiu um imenso aglomerado de acervo não catalogado, que ficou durante anos armazenado sob a responsabilidade da própria Arcade e do jornalista J. Hoberman, um dos grandes responsáveis pelo legado crítico sobre a obra de Smith (SIEGEL, 2016b, p. 6). Hoberman conta que começou a administrar o arquivo com Arcade, a convite dela, logo depois da morte de Smith, em 1989, até sua compra em 2008²³. O que preencheu esse intervalo foi um processo de disputa folhetinesco com a família de Smith. No artigo “Flaming Intrigue” (2014), a jornalista C. Carr, do *Village Voice*, relata que essa trama teve início ainda no hospital, quando Smith recusou-se a assinar um termo autorizando Arcade a deixar seu material aos cuidados de alguma instituição. O escritor Irving Rosenthal apareceu no local com Smith já em coma, acusando Arcade – a quem acabava de conhecer – de se promover às custas da imagem da criatura flamejante. A performer decidiu armazenar todo o acervo de Smith no edifício em que morava e entrou em contato com J. Hoberman, o jornalista que acompanhava de forma mais próxima o trabalho do artista, para que a ajudasse nessa missão, emprestando sua renomada reputação para legitimar o projeto de manter a obra de Smith sob seus cuidados. Algum tempo depois, a família de Smith (os Slaters), pouco interessada no acervo, autorizou Hoberman a representá-los em qualquer questão relativa a esse material, mas seus membros nunca teriam retornado eventuais tentativas de contato. Em 1997, Arcade e Hoberman fundaram uma entidade para preservar e promover a arte de Smith – a Plaster Foundation, mesmo nome do loft em que o artista apresentava suas performances. Toda essa relação, mais passiva do que pacífica, com a família de Smith mudou com a exposição *Jack Smith: Flaming Creature*, realizada no PS1 Museum, em Nova York, de outubro de 1997 a março de 1998. Montada

²³ Entrevista realizada por e-mail em 05 mar 2017.

menos de dez anos após a sua morte, essa foi a primeira retrospectiva de Smith e trouxe uma notoriedade inédita à sua obra, apresentando a um público não apenas a figura mítica desse personagem do underground artístico nova-iorquino, mas também os variados territórios do seu trabalho. Foi então que Rosenthal entrou em contato com os Slaters, para evitar que a administração de um patrimônio que julgavam ser financeiramente valioso ficasse nas mãos de Arcade e Hoberman. Teve início uma disputa judicial, que terminou em 30 de janeiro de 2004, com a determinação de que o arquivo de Jack Smith fosse entregue à irmã dele, Mary Sue Slater. Dona de casa no Texas, ela não via o irmão desde 1956 e reprovava tanto seu estilo de vida como sua obra. Como Arcade e Hoberman recusaram-se a entregar os documentos, a disputa só terminou em 2008, com a compra do patrimônio pela Gladstone Gallery e a transferência da memória material de Smith para essa galeria e outras instituições. Atualmente, grande parte dos filmes de Smith encontra-se no MoMA Film Studies e de seus arquivos, na Fales Library and Special Collections, da Elmer Holmes Bobst Library, ambos na New York University.

No caso de Smith, portanto, o fogo ressurge a partir de uma ideia de destruição, de uma tentativa de fracionar a própria narrativa, deixando-se ler a partir do visível, daquilo que é dado aos que ficam – a exemplo de Kafka, que supostamente teria pedido ao amigo Max Brod para queimar obras inacabadas como *O processo* (1925) e *O castelo* (1926). Embora de maneira invertida, o controle de si persiste com o desejo de se desarquivar. Ainda assim, o que Penny Arcade tornou disponível foi a possibilidade de imersão em um universo que se totaliza na absoluta fragmentação. Se há controle, ele esvai-se na falta, no abismo que retorna, no caos que impossibilita legibilidades totalizantes. Essa situação reflete-se no próprio estado de seus arquivos.

Na biblioteca da New York University, Jack Smith está arquivado em duas principais coleções. A primeira delas, chamada “Jack Smith Papers” (referência MS440), consiste dos resquícios materiais gerados pelo artista ao longo de sua trajetória, que haviam sido mantidos em posse de Arcade e Hoberman. Como aponta a descrição do arquivo no site da biblioteca²⁴, o acervo inclui também material de outros autores, traduzindo o contexto mais amplo das décadas de 1960 a 1980, especialmente em temas relacionados ao cinema underground e à arte de performance. São caixas de variados tamanhos, que formam uma coleção de roteiros,

²⁴ Ver http://dlib.nyu.edu/findingaids/html/fales/mss_440/. Acesso em 22 set 2017.

notas rasuradas nos mais diferentes suportes (envelopes enviados pelos correios, pedaços de caixas de filme fotográfico usado, pequenos recortes de papel de caderno etc.), colagens, pôsteres e folhetos das suas apresentações, artigos e escritos de maior fôlego com diferentes formatos, fotografias (em papel, contato fotográfico, slides, negativos, fotolitos recortados, imagens fotocopiadas, colagens), itens pessoais, cadernos de contabilidade financeira, uma grande quantidade de livros, além de uma série de materiais avulsos, como kits de cartelas usadas para a gravação de fontes tipográficas e elementos decorativos. Distribuída em seis séries (Series I. Films and Performances, Series II. Subject Files, Series III. Books, Series IV. Business Records, Series V. Personal Items, and Series VI. Exhibition and Writings on Jack Smith), a coleção é um convite ao mergulho na desordem criativa desse personagem, a partir de um material disposto de forma igualmente entrópica nas pastas. Não raro os mesmos materiais – especialmente os cartazes – aparecem diversas vezes em pastas diferentes, muitas vezes com tamanhos variados ou em estágios diversos de produção; trata-se de cópias de cópias, que demonstram uma notória desorganização dos documentos.

A segunda coleção, chamada “Ed Leffingwell Jack Smith Curatorial Files”²⁵ (referência MS380), inclui o extenso material compilado por Edward Leffingwell entre 1993 e 1997, que atuou como curador da grande retrospectiva de Jack Smith no PS1 Museum. Além de diversos documentos fotocopiados dos originais (que se encontram na coleção anterior), Leffingwell reuniu e produziu para a preparação dessa exposição uma vasta correspondência entre Smith e importantes personagens daquelas décadas, gerando trocas de faxes entre o próprio curador e uma série de personagens para a aquisição de material e montagem da exposição, rascunhos de textos para a exposição, artigos e críticas escritos por jornalistas, listas bibliográficas, fitas cassete (de ensaios, entrevistas e performances), cadernos, clippings e uma miscelânea de outros registros. Como um “arquivo do arquivo”, essa coleção revela o empenho do curador em colher mais documentação, tentando dar forma às diferentes perspectivas em torno do trabalho do artista, especialmente nas importantes entrevistas em áudio com personalidades que passaram por sua trajetória pessoal e profissional em diferentes momentos, como o cineasta Jonas Mekas, o diretor de teatro John Vaccaro, o dramaturgo Ronald Tavel, a atriz Gaby Rodgers, a fotógrafa Gwen Thomas e a artista Joan Jonas.

²⁵ Ver <http://dlib.nyu.edu/findingaids/html/fales/leffingwell/>. Acesso em 21 set 2017.

Na Universidade de Stanford, na Califórnia, encontra-se também outro arquivo com resquícios de Jack Smith. Trata-se do acervo do escritor Irving Rosenthal, um dos protagonistas do litígio sobre o material do artista underground. Esse editor, responsável por publicações de uma série de escritores da geração beat, foi um grande amigo de Smith, até romperem relações, tendo atuado em dois de seus mais importantes filmes, *Flaming Creatures* (1962-63) e *No President* (1967-70). O material da época em que Rosenthal editava o jornal *The Chicago Review*, além de uma extensa troca de cartas com figuras como William Burroughs e Allen Ginsberg, encontram-se armazenados na Green Library, sob a referência M1550. Smith tem um lugar especial dentro dessa coleção, em pastas com seu nome que reúnem material de 1958 a 1996²⁶, como correspondências, uma entrevista transcrita de Rosenthal com a irmã de Smith, fotografias, colagens, clippings e pôsteres. O arquivo inclui ainda algumas peças de figurino, enviadas do acervo de Smith para Rosenthal depois da morte do artista. Segundo uma nota explicativa, datilografada pelo próprio editor e ator, o que se encontra nas caixas compridas com o nome de Jack Smith são seis itens que o dramaturgo William Niederkorn salvara para ele depois do apartamento do artista ser desmantelado: um largo pano marrom com tachas e bordado branco; uma camisa verde com manchas alaranjadas; um lenço azul e branco listrado; uma saia azul de cetim, com imagens de mulheres azuis na barra, vestindo tecidos coloridos; parte de uma blusa bordada em arte Huichol; um lenço tipo echarpe azul claro com flores e plantas pintadas.

Se mergulhar no universo material de um acervo é frequentemente uma imersão em algum caos criativo e processual, esse caráter acentua-se diante de todo o fragmentado conjunto de dados e escritos de Smith. Não se trata apenas do resultado de uma frágil catalogação institucional, mas de uma origem que se recusa a se arquivar. Existe, assim, uma espécie de pulsão anti-arquivista na produção material de Smith, que trabalha a partir da elaboração de formas e processos que tendem à autodestruição ou, quando muito, permitem um precário estado de restauração. É como se uma espécie de desmoronamento fosse parte inerente a todos os seus trabalhos, fazendo desse aniquilamento também uma forma de renovação de si. O pesquisador Dominic Johnson (2012, p. 2) acredita que a dificuldade em historicizar e formar alguma espécie de ordenação no trabalho de Smith deva-se sobretudo à sua

²⁶ As pastas de Jack Smith correspondem às referências de 25.1 a 30.3. Ver o detalhamento completo da coleção em <http://www.oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/kt6d5nf20x/>. Acesso em 25 jun. 2018.

relação com as ideias de decadência, excesso e colapso, que refletem a personalidade pessimista de Smith, mas também seu confronto entre a recusa aos produtos de consumo da cultura dominante e o reconhecimento de que existe uma inserção nessa mesma cultura.

Não é casual, portanto, que uma das mais importantes partes da sua obra, sua filmografia, tenha resistido a diferentes tentativas de encontrar um formato delimitado. A partir de 1965, Smith começou a abandonar gradativamente o formato de filmes finalizados e voltados para exibição em salas convencionais, e passou a investir em performances com música e imagens, em que desenvolveu uma técnica de edição ao vivo desses pedaços de filmes e slides de material antigo e novo. As imagens eram reordenadas no meio das próprias apresentações, com fitas adesivas improvisadas, que cumpriam a tarefa de transformar os filmes em obras únicas, mas deixavam à mostra os rastros desse manuseio, não apenas na tela, senão também com as marcas nos rolos. Essa resistência aos modos de arquivamento de Smith com relação ao seu trabalho vincula-se, dessa forma, com uma produção que se encontra sempre além das fronteiras de determinada categoria, indicando uma recusa a se tornar legível, constante, regular. O legado dessa arte processual foram muitos registros, mas com poucas “formas finais”, o que resultou em filmes com inúmeras versões, muito material perdido e uma grande dificuldade na restauração daquilo que havia sido encontrado. Contratado para realinhar *Flaming Creatures* e restaurar os filmes de Smith, o cineasta Jerry Tartaglia²⁷ relatou em entrevista (06/05/2017) que as condições entrópicas de preservação do material foram as principais responsáveis pela duração da tarefa, de mais de 20 anos.

Essas experiências adensam a ideia de que estar em contato com Smith, a partir de seu acervo, é sempre reescrever, recriar, reficcionalizar. Nesse sentido, as idas e vindas a esses arquivos jamais seriam suficientes para abarcar uma visão totalizante dessa criatura, o que se acentua com o fato de que, paradoxalmente, diante de tamanha pulsão de destruição, Smith tenha produzido uma imensa quantidade de material, mas que, como anteriormente mencionado, mantém em sua conservação a anomia do artista, com a má catalogação, a falta de clareza de muitos textos, a difícil

²⁷ Tartaglia conta que sua relação com Smith começou porque encontrou, casualmente, o rolo original de *Flaming Creatures*, em 16mm, em uma pilha para descarte, quando trabalhava em uma loja de material para filmes. Foi apresentado ao artista por um amigo comum e esteve na casa dele para contá-lo sobre o achado. Lembra-se de que essa experiência teria sido classificada por Smith como “bagdadiana”, ou seja, havia sido aprovada com louvor dentro da sua escala de gosto.

compreensão das poucas fitas de áudio acessíveis.

Em Smith e Oiticica, portanto, os arquivamentos do eu respondem a diferentes possibilidades de futuro, estabelecendo relações com suas próprias produções materiais, que parecem complementar-se por oposição. Enquanto Smith procurava a morte física de suas obras, tanto pela produção de formas inapreensíveis, como pela recusa à documentação e ao armazenamento, Oiticica ocupava-se com a atividade de catalogação em seus processos artísticos, como se a sua existência só pudesse ser assegurada a partir das inscrições de uma vida vivida para a posteridade. Mais ainda, o próprio contato com os arquivos sugere relações de opacidade e transparência: analisar os traços de Smith é uma tarefa que demanda o processo de reconhecimento do tipo de material com que estamos lidando – tatear, tocar, fotografar, selecionar, categorizar –; já em Oiticica, seus arquivos dizem muito sobre si mesmos, mostrando uma inusitada coexistência entre um pensamento metódico-classificatório, que passeia às margens da cientificidade, e uma potência criativa que acena para o primado caótico.

No clássico ensaio “Mal de Arquivo” (2004), Jacques Derrida lembra que esquecimento e memória são duas faces das práticas arquivistas. Escrito a partir da análise de partes do livro *O Moisés de Freud* (1992), de Yosef Hayim Yerushalmi, o texto analisa de que maneira a psicanálise freudiana relaciona-se à problemática do arquivo, indicando questões latentes sobre seu uso e a outorga de autoridade sobre ele. Entre outras características, Derrida lembra a procedência de *arkhê*, que designa, ao mesmo tempo, começo (princípio histórico, fisicalidade, ontologia) e comando (o lugar de onde se exerce a autoridade). Com o poder de interpretar os arquivos, os magistrados superiores vivam no *arkhêion* grego, lugar de onde se exercia o poder de conservação (lá se depositavam os documentos oficiais) e de instituição. Trata-se, nesse sentido, de uma capacidade de adotar um lugar, mas também de irradiar uma autoridade. Mais ainda, no lugar de remeter à recorrente associação entre arquivo, passado e memória, Derrida realoca o arquivo a partir do sentido de projeção para o futuro: “A questão do arquivo não é uma questão do passado. Trata-se do futuro, a própria questão do futuro, a questão de uma resposta, de uma promessa e de uma responsabilidade para amanhã” (DERRIDA, 2004, p. 51). O arquivo seria, nesse sentido, atravessado por uma spectralidade messiânica, por uma experiência de promessa, por uma abertura de futuro que jamais se fecha. Ao mesmo tempo, é constituído por um paradoxo, o “mal de arquivo”, que conjuga a uma só vez desejo de arquivo, relacionado à ideia de conservação de uma memória, e pulsão de morte, uma

possibilidade de esquecimento, agressão ou destruição ameaçadora ao primado arcôntico – imposto a partir de uma “falta originária e estrutural da chamada memória” (p. 22). O mal de arquivo ultrapassa a ideia de “sofrer de um mal”, mas incorpora também um estado febril de necessidade e perturbação:

É arder de paixão. É não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde. É correr atrás dele ali onde, mesmo se há bastante, alguma coisa nele se anarquiva. É dirigir-se a ele com um desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um desejo irreprimível de retorno à origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia do retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto. Nenhum desejo, nenhuma paixão, nenhuma pulsão, nenhuma compulsão, nem compulsão de repetição, nenhum “mal de”, nenhuma febre surgirá para aquele que, de um modo ou outro, não está já com mal de arquivo (DERRIDA, 2004, p. 118-119).

Se Derrida refere-se a um paradoxo constitutivo dentro de um mesmo arquivo, ou seja, se colidem e convivem as forças que possibilitam o arquivamento e as ameaças de sua própria destruição, é quase inevitável reconhecer nas práticas de Smith e Oiticica as duas diferentes faces do “mal de arquivo”. É como se subsistissem, a partir de uma mesma premissa, mas com respostas opostas, a pulsão de morte de Smith e o desejo de arquivo de Oiticica, formando um arquivo composto, em que os elementos jamais se estabilizam. De toda forma, os possíveis paralelismos e contraposições diluem-se diante de dimensões menos visíveis de seus arquivismos, entre elas os eventos imprevisíveis que deformam contornos supostamente estáveis. Neste caso, arquivo e anarquivo²⁸ correm ao encontro um do outro, criam torções a despeito de intenções autobiográficas, já que, enquanto o arquivo de Smith deveria ter sido queimado – e não o foi –, o de Oiticica não sustentou integralmente seu projeto preservacionista, vendo parte de seu acervo incendiado. É como se o fogo pudesse, ao mesmo tempo – e de maneira sempre imponderável –, destruir e instaurar.

Assim como quando Derrida fala do arquivo como promessa de futuro, aqui também a *arkhé* abandona continuamente o passado para se reinventar. Neste caso, a reinvenção é a potência desse cruzamento, que busca nos buracos abertos pelo fogo e no abismo imposto pelo caos o seu sedimento.

²⁸ O pesquisador Joshua Lubin Levy, da NYU, parece trabalhar com um sentido semelhante com relação aos arquivos de Smith, a partir do ensaio de Derrida, como apontam títulos de suas conferências, às quais não tive acesso. Dois exemplos são “An Archive of Waste: Between Jack Smith’s Archive and his Anarchival Wish” (2013) e “Trashing the Archive: Jack Smith, New Materialism, and Archive Fever” (2012). Ver <http://joshualubinlevy.com/cv.html>. Acesso em 03 jul. 2018.

Emaranhado incrível de coisas-lixo

“O homem da tesoura é o único verdadeiro leitor”, defendia Antoine Compagnon (1996, p. 25), no clássico *O trabalho da citação*. É a partir da ideia de uma brincadeira infantil, do contato físico com as operações de recorte e colagem que o autor desenvolve as ideias de leitura e escrita, que seriam formas derivadas, transitórias e efêmeras das experiências fundamentais com o papel, a partir de operações contínuas de deprecação e apropriação:

Recorte e colagem são o modelo do jogo infantil, uma forma um pouco mais elaborada que a brincadeira com o carretel, em cuja alternância de presença e de ausência Freud via a origem do signo; uma forma primitiva do jogo da porrinha – papel, tesoura, calhau – e mais poderosa se nada, no fundo, resiste à minha cola. Construo um mundo à minha imagem, um mundo onde me pertença, e é um mundo de papel (COMPAGNON, 1996, p. 12).

A construção de um mundo por recorte e colagem, apropriação e destruição, foi um dos motivos que cooptou Oiticica para o universo de Smith. O artista estava impressionado com seus “quilos de national geographic magazines, e tudo o que se possa imaginar de inteligente” (OITICICA, AHO/PHO doc# 1107/71). O loft de Smith era, de fato, tomado por um compulsivo armazenamento dessas revistas, o que se confirma nos seus arquivos na NYU. Escavar esse universo de imagens e papéis é lidar com fragmentos, recortes e colagens, operações de esquarteramento e meticulosa justaposição. Descontextualizar e recontextualizar, considerando que nada há de original, aurático, preservado. Em Smith, tudo é matéria-prima para a construção do seu mundo à imagem de fragmentos recortados e colados.

Se essa prática é mais evidente nas suas intervenções em folhas de papel, trata-se de uma operação extensiva a seus modos de criação, que delimita uma topologia, cujas relações de vizinhança são sempre construídas por estranheza e heterodoxia.

Um exemplo curioso são os livros dispostos na própria biblioteca de Smith, disponível nos arquivos da NYU. Dentro da estranha diversidade que compõe a reunião desse material, é possível diferenciar tendências na sua seleção de livros que revelavam diferentes faces de seu autodidatismo. É curioso, por exemplo, que na sua coleção haja pouquíssimos livros de cinema e arte – e apenas um pouco mais sobre teatro, especialmente sobre Shakespeare. Por outro lado, encontram-se inúmeros outros sobre algum tipo de apoio para a saúde mental, o que comporta tanto a

psicanálise freudiana como as filosofias chinesa e do indiano Krishnamurti, além de livros de autoajuda com títulos hilários, como *How Your Mind Can Keep You Well*, *Change Your Voice*, *Change Your Life*, *A Practical Guide of Overcoming Life's Anxieties* ou ainda o guia do absoluto extravasamento, com *Sue the B*st*rds – Warning: To landlords, TV repairmen, auto mechanics, dry cleaners, furniture movers, appliance stores and others....* Como um retrato de alguém que procurava resolver a dinâmica da própria vida sem contar com apoio externo, de forma isolada e nas suas diferentes dimensões, Smith também contemplava dentre seus livros a saúde física, com uma série de publicações sobre doenças e vitaminas; manuais do tipo “faça você mesmo”, com dicas sobre fiações e reparos elétricos; e títulos de design, mais voltados para o desenvolvimento de habilidades técnicas do que para mera apreciação, como trabalhos vintage em madeira, caligrafia, tipografia e motivos de decoração. Na literatura, não é de se estranhar que, além de algumas obras clássicas, como *As Mil e Uma Noites*, *Odisséia*, *Oliver Twist* e *Alice Através do Espelho*, e de livros do seu escritor favorito, Sinclair Lewis, Smith colecionasse uma grande quantidade de romances policiais, de autores como a neozelandeza Dame Ngaio Marsh e Raymond Charles, mas sobretudo de Agatha Christie e das obras de Sax Rohmer que tinham como protagonista o personagem Fu Manchu, um doutor chinês, de bigode fininho, que comandava uma organização criminosa e reunia uma série de estereótipos relacionados à sua origem. Em comum, esses autores tiveram suas obras adaptadas para cinema – muitas delas na Hollywood dos anos 1940, a década de ouro para Smith – e foram alguns dos grandes best-sellers no gênero de romance policial, constituído por narrativas clássicas, em que o protagonista-herói desvenda um grande mistério na sua luta contra o mal. Tzvetan Todorov define o romance policial como a “obra prima da literatura de massa”, colocando-o como aquele que não transgride, mas se adapta às regras do gênero (TODOROV, 1970, p. 95). Se essa descrição não dá margem para se reconhecer a diversidade da literatura policial, ao mesmo tempo revela que a preferência de Smith tende a uma literatura que carrega uma herança folhetinesca, com personagens simples e tramas que carecem de maior complexidade narrativa, à diferença do hermetismo que desenvolveu em sua própria obra.

A grande estrela da biblioteca de Smith são as publicações de toda espécie com imagens dos lugares mais recônditos, montando cenários de palmeiras e praias idílicas, tropicalidades coloridas por sorrisos publicitários, dóceis animais selvagens e paisagens retocadas, além de outras culturas, a partir de um ponto de vista distanciado

e exótico, como *Realm of the Incas*, *Tales of the Alhambra*, *Arabia Felix – A Land of Builders*, *The Aztec: Man and Tribe* e *Picturesque North Africa*. Não casualmente coletava panfletos de companhias aéreas, como a United Airlines e Hawaiian Air, em que se avistavam cenários, por exemplo, da Flórida, Havai, Maui e Canal de Suez.

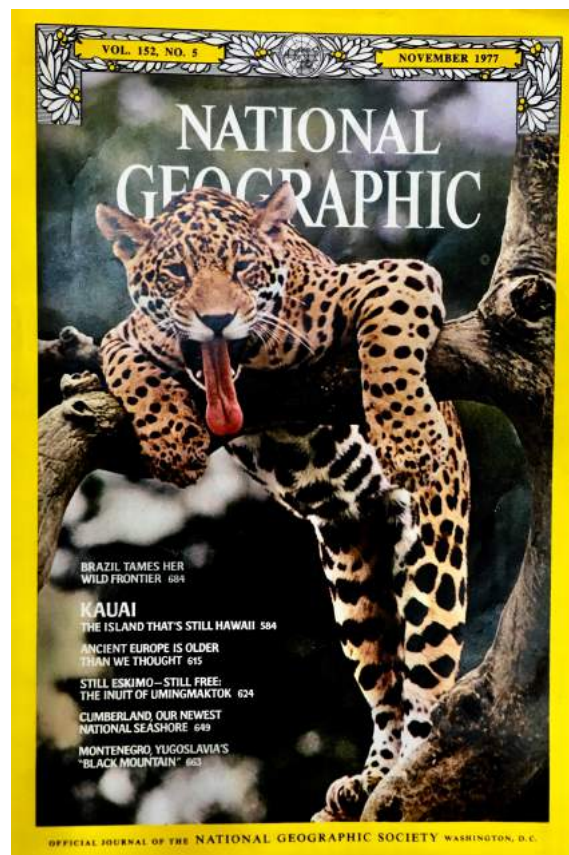


Folhetos e revistas da biblioteca de Jack Smith, armazenados na NYU

O Brasil, por exemplo, não fazia parte dos destinos mais recorrentes nesse trabalho compulsivo de recorte e colagem, mas participa dessa coleção discretamente, a conta-gotas, com pouquíssimos representantes, tais como: a página destacada de uma revista que trazia uma propaganda do Sheraton, com a imagem central de uma arara-vermelha e outras seis fotografias pequenas de seus hotéis na América Latina, entre eles o Rio Sheraton, seguido do texto “Quer um gosto da ação? Capturamos o sabor do carnaval com nossa vista para o mar e a nossa personalidade especial! Delicioso!!!”²⁹; o livro *Baroque and Rococo in Latin America*, que continha algumas páginas com igrejas de Recife, Salvador e Ouro Preto; e o catálogo *Primitive Peoples Today*, publicado em 1958 e reprodutor de um discurso evolucionista sobre tipos

²⁹ No original, “RIO SHERATON – Want a taste of the action? We’ve captured the carnival flavor with our view of the beach and our special personality! Delicious!!!”. Tradução minha.

raciais, que incluía retratos e pequenos textos sobre os índios Carajá, Xavante e Camayurá, no Brasil. Curiosamente, na parte de literatura, encontram-se dois livros de Jorge Amado: *Home Is the Sailor* (*Os Velhos Marinheiros ou o Capitão de Longo Curso*, de 1961), a respeito de um comandante que passa os dias contando sobre suas aventuras em países exóticos, até ser desmascarado; e *Shepherds of the Night* (*Os Pastores da Noite*, de 1964), cujas três narrativas independentes traziam tramas na Bahia, entre elas um casamento que desperta traições, um batismo que sincretiza catolicismo e candomblé e uma ocupação em um morro, que atacava a influência política nas desapropriações de terra. A pesquisa de indícios do Brasil culmina com uma edição da revista *National Geographic* de novembro de 1977, que trazia na capa uma onça pintada, com a chamada “Brazil tames her wild frontier” ou, em português, “O Brasil doma a sua fronteira selvagem”. Embora a matéria tenha sido recortada da revista, provavelmente pelo próprio Smith, seu teor importa menos do que o fato de que a vasta coleção de revistas *National Geographic* do artista, que tanto impressionara Oiticica, trazia um tipo de representação mais amplo, uma determinada forma de construção das culturas que não faziam parte da Europa ou dos Estados Unidos.



Uma das edições da *National Geographic* que faziam parte da biblioteca de Jack Smith

Fundada em 1888, para ampliar o conhecimento geográfico do grande público, a *National Geographic* ficou conhecida por seu caráter exploratório e criou algumas das imagens mais icônicas de lugares e costumes, como campos de refugiados paquistaneses, pinguins na Antártida, pinturas rupestres feitas pelos maias em cavernas, cerimônias de diversas tribos indígenas. Para as antropólogas Catherine A. Lutz e Jane L. Collins (1993), as imagens que a revista coletava trabalhavam para a apresentação de um mundo natural ordenado. Ao analisarem fotos da publicação entre 1950 a 1986, as pesquisadoras concluíram que, embora o olhar da *National Geographic* buscasse a diferença cultural, essa diversidade era apresentada a partir de um estilo de cobertura que construía um Outro idealizado, num esteticismo romântico e sexualizado. O exotismo da revista afastava-se, por exemplo, dos grandes produtos de comunicação, que apontavam diferenças culturais de forma caluniosa e pejorativa, a exemplo dos árabes do filme *Os caçadores da Arca Perdida* (1981) ou das imagens noticiosas de pobreza e fome na América Latina ou na Etiópia. Ao mesmo tempo, criava um outro belo e sexualmente atraente, com roupas festivas, cores vibrantes e uma atmosfera de espetáculo, gerando não apenas distanciamento, mas também uma tendência à ficcionalidade. Para isso, seus profissionais usavam certas técnicas nas fotografias, como: o sorriso, a ênfase no retrato, a intimidade dos pequenos grupos, os registros de nativos gentis e de guerras sem corpos brutalizados, a predominância de imagens sem grandes riquezas ou pobreza, uma preferência por pessoas em atividades produtivas e um ideal de virilidade, que constrói um mundo predominantemente jovem e masculino. Tudo isso acabou reforçando antigos estereótipos, que tratavam de eliminar doenças e deformações das fotografias, traduzindo o que as autoras classificaram como “soft evolutionism” (LUTZ; COLLINS, 1993, p. 109), uma plasticidade que ressaltava a pureza da vida em natureza e valorizava o caráter ancestral dessas alteridades, como se, à diferença das sociedades norte-americanas e europeias, esses grupos não fossem dotados de uma história mutável ao longo do tempo, incluindo diferentes formas de sincretismo e transformação.

A busca de um olhar dentro desse arquivo de revistas passa, portanto, pelo reconhecimento de que as formas de Smith são sempre marcadas pelo “primitivismo” belo e sexualizado, ilustrado nas páginas da *National Geographic*, aliado à construção de espaços utópicos associados a uma estética hollywoodiana, especialmente relacionada ao Egito Antigo. Johnson (2012, p. 207-210) aponta que, embora as

fotografias de Smith dos anos 1950 e 1960 trouxessem motivos exóticos e penumbras que lembravam os filmes mudos dos anos 1920, remetendo a uma espécie de Bagdá mítica, foi sobretudo nos anos 1970, quando decidiu abandonar o cinema para investir nas suas performances e slide-shows que desenvolveu “tendências egitofílicas” que se tornam recorrentes em sua obra e acentuaram-se em seus últimos trabalhos. Para Johnson, embora se aproxime da carga racista identificada na cinematografia hollywoodiana dessas décadas, a apropriação de Smith traz uma artificialidade e um pastiche mais pronunciados (p. 204). Haveria, nesse sentido, a exploração de uma forma de teatralidade como crítica ao próprio processo, o que se manifestava na “extorsão” de convenções cinematográficas e teatrais para a criação da sua linguagem performática (p. 208). Trata-se, portanto, novamente de um arquivamento como matéria, como ponto de partida para a construção de um mundo idiossincrático, formado por imagens da cultura de massa e recomposições de um primitivismo a partir de uma conotação própria, mas cuja força principal era especialmente o ato de fazer, o estar em movimento, o recorte e cola da infância. Existe, assim, certa distância entre esse tipo de fazer e a ideia de apropriação, segundo aponta Compagnon (1996, p. 143). Para o autor, na apropriação o sujeito procura uma identidade entre os objetos que o circundam, numa confusão entre “mim e o que não sou eu”. No caso de Smith, essa distorção não existe, na medida em que tudo torna-se ele como numa verdadeira fusão entre recorte, objeto, matéria, corpo. Não se trata de uma cópia, zombaria ou distanciamento, mas de uma profunda extensão de sentidos a partir da tesoura. Uma prática de arquivamento que se faz na trituração. Esse movimento confirma-se no relato de Oiticica a Waly Salomão, de 25 de abril de 1971:

[...] descobri que o sentido mais profundo que descobri na sua groovey promotion (aliás é groovie que você chama, distorcidamente e genial, pois brasileira de certo modo o termo, ou afrancesa, sei lá!) me veio depois de jack smithear na casa dele: depois de ver durante horas como jack smith escolhe as imagens de revistas national geographic (tem até dos anos 20) magazine e o sentido que as mesmas adquirem com essa “escolha”: a sua, da groovie, é uma escolha poética: texto, assunto, sad-memory, etc. (OITICICA, AHO/PHO doc# 1111/71).

O artista brasileiro revelava, nesse trecho, o quanto observar Smith em seu processo acurado de edição despertara um novo entendimento sobre o trabalho epistolar que desenvolvia, como remetente, na interlocução com Salomão, chamado de *Groovie Promotion*. Tratava-se de pacotes e envelopes que o amigo lhe enviava do Brasil por correio, com manchetes, notícias e fotografias dos jornais populares do Rio

de Janeiro, numa montagem sobre as situações violentas daquele momento (COELHO, 2008, p. 78). Se a escolha de Salomão é classificada como poética, a de Smith é descrita apenas pelo ato de seleção, como se o que importasse fosse a continuidade do gesto, e não o resultado.

Na obra de Oiticica, a brincadeira da tesoura ganha em fisicalidade em seu período nova-iorquino, quando a escrita torna-se proeminente em seu processo criativo, sobretudo com o mallarmaico projeto do *Newyorkaises*, o livro natimorto que teria entradas randômicas, com seu mapeamento de referências, blocagens de ideias, colagens e montagens, que jamais foi finalizado. Em diferentes cadernos, numerados e abreviados como “NTBK” (notebook), exercitava manuscritos, páginas datilografadas, colagens e recortes. Os cadernos de *Cosmococa – program in progress* (1973-4), por exemplo, traziam páginas coloridas, com enxertos de textos sobre fotografias, colagens de trechos sobre outros trechos e ilustrações. É visível a mão forte do homem da tesoura, que deixa à mostra emendas, formando um mosaico de totalidade multiforme. Assim como em Smith, que “escolhe imagens de um modo preciso”, o recorte torna-se algo atuante e metucioso, arquivos fragmentários de um novo eu, formado pelo mundo, pelos outros, pelas coisas.

De toda forma, procedimentos apropriativos foram correntes na trajetória de Oiticica, a exemplo da confecção de obras como os *Parangolés* e *Bólides*. Se o artista adotava materiais de diferentes procedências, alguns trabalhos destacam-se no seu “arquivismo” da rua, a exemplo de *Delirium Ambulatorium* (1978), experiências de “deambulações” em ruas, com a apropriação de objetos, que resultou em *Manhattan Brutalista* (1978), um pedaço de asfalto com a forma da ilha de Manhattan, encontrado na Avenida Presidente Vargas, no Centro do Rio de Janeiro. Um exemplo, que também remonta à ideia do fogo como construção, é a obra *Bólide Lata, Apropriação 2, Consumitivo* (1966), em que Oiticica adota as latas com fogo, usadas para sinalização em estradas, como obra, deixando-as acender e apagar:

É a obra que eu isolei na anonimidade da sua origem – existe aí como que uma “apropriação geral”: quem viu a lata-fogo isolada como uma obra não poderá deixar de lembrar que é uma ‘obra’ ao ver, na calada da noite, as outras espalhadas como que sinais cósmicos, simbólicos, pela cidade: juro de mãos postas que nada existe de mais emocionante do que essas latas sós, iluminando a noite (o fogo que nunca apaga) – são uma ilustração da vida: o fogo dura e de repente se apaga um dia, mas enquanto dura é eterno (OITICICA, AHO/PHO doc# 2527/67).



B38 *Bólido-Lata 1* (1966)
(cortesia Projeto Hélio Oiticica)

Como parte do que chamou de programa ambiental, em 1966, e da ideia de uma antiarte, os *bólidos* de Oiticica estavam em busca do abandono da representação diante não apenas da vivência do “participador”, mas especialmente do seu encontro com as “coisas”, com o cotidiano, o ambiente, o entorno: “acham-se ‘coisas’ que se veem todos os dias mas que jamais pensamos em procurar. É a procura de si mesmo na coisa, uma espécie de comunhão com o ambiente...” (OITICICA, AHO/PHO doc# 2527/67, grifos do autor). Tânia Rivera (2009, p. 16) aponta que, no *Bólido-lata*, o que o artista reacende é a poesia que já existe. Quem sabe por esse motivo, entre as impressões de Oiticica sobre Jack Smith, repita-se, com pequenas diferenças de nuance, o fascínio sobre a sua relação com as coisas:

*uma loucura de elementos nunca vista: loucura mesmo
um labirinto de coisas apanhadas na rua
um labirinto de coisas pegadas na rua
um labirinto de coisas inacreditáveis
um labirinto de coisas incríveis, que são como lixo mas escolhidas e bem precisas
um emaranhado incrível de coisas lixo*

A partir dessas diferentes descrições pinçadas de cartas para amigos, Oiticica descreve o loft de dois andares de Jack Smith, onde experimentou a fusão que o

estadunidense promovia entre performance, arquitetura, imagem e vida. A “coisa” aqui exalta-se como lixo, ou sob a forma de algo “como” lixo, mas selecionado com rigor. Na sua prática de “arquivar as coisas”, Smith não trazia o lixo como parte de uma cenografia, mas constituía um estado de arquivamento tal como um eixo ontológico, que buscava afetividade nos restos encontrados nas latas das ruas de Nova York, nos sebos e nos mercados de pulga, como materiais sobre a cultura pop cinematográfica e televisiva ou restos de mobília. Como um arquivo vivo e em movimento, uma espécie de *assemblage* gigantesca, tudo o que coletava passava a fazer parte do seu material filmico – entre figurino e cenários –, mas especialmente das performances e *slide-shows* que apresentava em seu loft. No artigo “The Sheer Beauty of Junk” (1978, p. 12), Stefan Brecht descreve que garrafas, containers, velhas árvores de Natal, sinais, brinquedos quebrados, carrinhos de bebê compunham mais de 80% da área destinada à performance. O autor confirma o comentário de Oiticica, apontando que a maneira como Smith arranjava e rearranjava meticulosamente esses objetos traduz um rigor e uma formalidade artificial que o distanciam do mundo dos devaneios para configurarem um pertencimento no mundo da arte (p. 16).



Imagens de Jack Smith no filme *Bowery Dawn* (1972), de Andrew Lamy

Dominic Johnson (2009, p. 169, nota 21) lembra que outros artistas daquele período também serviram-se de uma estética do lixo como inspiração criativa, entre eles as peças de Maria Irene Fornes e as esculturas e instalações de Claes Oldenburg³⁰. Assim como Smith, Fornes e Oldenburg eram fascinados pelos objetos de consumo da vida cotidiana em seu estado de decadência. Enquanto a primeira criava no teatro uma estética oriunda dos garimpos em antiquários, brechós e mercados de pulga, o segundo passou a revelar a falência de uma sociedade do excesso a partir dos seus restos. Foi assim que surgiram duas de suas mais importantes obras, *The Street* (1960), a instalação feita de papelão e jornais descartados, que representava os arredores de onde vivia, e especialmente *The Store* (1961), em que expunha numa vitrine esculturas representando roupas, mantimentos e outros itens, sempre amassados, a partir de movimentos que remetem não apenas ao Expressionismo Abstrato, mas também a um processo mórbido de desgaste e decomposição. Segundo Barbara Haskell (1984, p. 27), artistas como Oldenburg, Jim Dine e Allan Kaprow participaram de um intenso período entre 1958 e 1960 conhecido como *junk art*, antecedente da Arte Pop e que culminou com a exibição *New Media – New Forms* (1960), na qual 71 artistas – entre eles, Kurt Schwitters – expuseram obras relacionadas ao lixo ou a detritos industriais.

Schwitters, aliás, foi uma importante referência na obra de Oiticica, o que se evidencia em alguns textos da década de 1960, como “Notas para um trabalho” (1962) e “A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade” (1962). Em “Base fundamentais para uma definição do ‘Parangolé’” (1964), por exemplo, o artista brasileiro refere-se ao termo *merz*, um fragmento da palavra comércio (*Kommerz*) supostamente escolhido de forma aleatória pelo alemão, para nomear diferentes processos artísticos, outorgando-lhes liberdade formal. De modo análogo, como lembra Waly Salomão (2003, p. 37-8), o parangolé surgiu como gíria do morro, para designar sentidos elásticos como “O que é que há?” ou “O que é que está rolando?”. Tratava-se, nas palavras do poeta, de um ser linguístico não plenamente articulado nem desarticulado, que acabou fixando-se no que chamou de “objetos anti-stáveis”, mas que sempre preservou algo misterioso de sua “vida anterior volátil”. De um modo mais amplo, Oiticica destacou nesses textos o método

³⁰ Mais do que uma proximidade de alguns procedimentos estéticos, Oldenburg pertenceu ao mesmo círculo de Jack Smith. Não apenas ambos aparecem no filme *Wynn Gerry Claes* (1963), de Andy Warhol, como uma das mais belas cenas filmadas por Smith em *Normal Love* (1963-5) teve como objeto central um gigantesco bolo de aniversário feito em madeira por Oldenburg, a pedido de Smith.

de bricolagem do artista alemão e seu uso de “toda espécie de materiais” (OITICICA, AHO/PHO doc# 0182/62, p. 5). Embora a associação não seja explicitada por Oiticica, a *Merzbau* (1923), em que Schwitters transformou a sua residência em Hanover em uma grande obra instalativa, também pode ser considerada uma importante inspiração para seus *Babylonests* em Nova York.

No entanto, Oiticica procura marcar uma diferença com relação a Schwitters, que poderia estender-se aos artistas da chamada *junk art*, ao distanciar-se de uma teleologia estética nas obras. Como anteriormente mencionado, esse também é um dos motivos que leva o artista brasileiro a valorizar a maneira como Smith coisifica o lixo, pontuando que, em seu trabalho, o uso desse material não tinha qualquer “simbolismo evidente ou intenção de colagem” (AHO/PHO doc# 1087/71, p. 2-3). Para Juan Suárez (1996, p. 202), enquanto aqueles artistas enfatizavam texturas abstratas, fazendo desaparecer os fragmentos diante de uma plasticidade mais ampla, as construções do artista underground valorizavam a concretude do material. Em Smith, o exercício de observação voltado para a coleta e a catalogação produz um ambiente construído por um amplo arquivo, de onde extrai toda a fonte da sua criação. É como se, para gerar seus processos, precisasse antes recorrer a essas técnicas arquivísticas de coleta, seleção, composição, armazenamento. Para Rachel Joseph (2013), Smith usou o lixo para criar uma arquitetura e um mundo utópico em meio à pobreza, à alienação e ao anonimato. Não por acaso o próprio artista afirma em entrevista, quando perguntado sobre a possibilidade de um outro tipo de sociedade, que...

[...] no meio da cidade deveria ter um repositório de objetos que as pessoas não querem mais, que elas levariam para esse jardim de lixo gigante. Isso formaria uma organização, uma maneira de organizar a cidade... a cidade organizada em torno disso. Eu acho que este centro de objetos não utilizados e objetos indesejados se tornaria um centro de atividade intelectual. As coisas cresceriam em torno disso.³¹ (HOBERMAN, LEFFINGWELL, 1997, p. 115).

O paradoxo que Smith impõe como fonte de ordenação é, portanto, o próprio sentido de entropia urbana, daquilo que é rejeitado e deformado da sua condição original, para se tornar apenas um dejetivo. Não se trata apenas de uma reversão esteticista, de se reconstituir uma plasticidade original, e sim de revitalizar cada

³¹ No original, “Like in the middle of the city should be a repository of objects that people don't want anymore, which they would take to this giant junkyard. That would form an organization, a way that the city would be organized ... the city organized around that. I think this center of unused objects and unwanted objects would become a center of intellectual activity. Things would grow up around it”. Tradução minha.

achado como parte de um conjunto, tal como um manifesto.

É nesse sentido que a imagem que Rivera constrói de Oiticica com seu bólido-lata costura uma linha capaz de perpassar também o artista estadunidense. A partir de Walter Benjamin, a autora retoma a imagem de que o artista moderno é o “trapeiro, o catador de lixo que recolhe os dejetos, a escória da sociedade e os reapresenta, renomeados e, portanto, instituídos no seio de um campo simbólico especial, o da arte” (RIVERA, 2009, p. 18). Em Benjamin, se o herói é o verdadeiro tema da modernidade, é a partir do lixo da sociedade encontrado nas ruas que o poeta moderno faz a sua crítica heroica. Surge, assim, por meio de Baudelaire, a figura do trapeiro, que recolhe tudo o que foi desprezado pela cidade, em processos de seleção e colecionismo:

Temos aqui um homem — ele deve apanhar na capital o lixo do dia que passou. Tudo o que a grande cidade deitou fora, tudo o que perdeu, tudo o que despreza, tudo o que destrói — ele registra e coleciona. Coleciona os anais da desordem, o Cafarnaum da devassidão, seleciona as coisas, escolhe-as com inteligência; procede como um avarento em relação a um tesouro e agarra o entulho que nas maxilas da deusa da indústria tomará a forma de objetos úteis ou agradáveis. (BAUDELAIRE *apud* BENJAMIN, 2000, p. 15)

Tudo isso funciona como uma metáfora para o próprio poeta (“o lixo se refere a ambos”), que igualmente trabalha de forma solitária durante o sono dos burgueses. Enquanto o poeta “erra pela cidade procurando rimas”, o trapeiro para continuamente, para apanhar o seu lixo. Por falta de convicção própria, Baudelaire assumia diversos personagens – entre eles, o de trapeiro. “Porque o herói moderno não é herói — é o representante do herói. A modernidade heroica revela-se como tragédia em que o papel do herói está disponível.” (BENJAMIN, 2000, p. 10).

Se Oiticica estabeleceu sua potência criativa na defesa de uma antiarte, procurando promover um encantamento com a experiência cotidiana, Smith também encarna sem manifestos a posição do poeta/trapeiro moderno. É a partir do registro e da coleção dos anais da desordem que o artista desenvolve a sua própria formação autodidata e dela extrai os insumos para construir o espaço físico que habita e o espaço simbólico que institui para si. Portanto, mais além da tentativa de controle ou de destruição, é um modo interessado na relação com as coisas, um modo de arquivar como princípio, que também seduz Oiticica para o ninho referencial de Smith. Diante de toda essa produção de processos de autodissolução, o “Smith de Oiticica” colide

com a imagem de um personagem ainda mais resistente a qualquer classificação. Essa tendência à ilegibilidade esburaca a construção do personagem do underground estadunidense pelas lentes de Oiticica, apresentando-se como princípio de uma ruína que fratura as narrativas hegemônicas, para depois reconstruir um percurso em mutação. O fogo que apaga, o fogo que acende. Nesse sentido, o arquivo ou as práticas de arquivismo de Smith fazem jorrar a potência do caos como primado, produzindo uma criatura flamejante ainda mais estimulante e inapreensível.

Buraco 2 – Ontologia do orifício

Janeiro de 1971. Era madrugada, e Jack Smith apresentava em seu loft *Clapitalism of Palmola*. Com ares de falsa Arábia, o ambiente era preenchido por uma trilha sonora com pérolas pescadas de outras décadas e recônditas culturas, projeções de slides com imagens do seu próprio repertório, além da atuação-improvisação dos atores-personagens. Vestido de árabe, assim como seu ajudante, a criatura flamejante convidava espectadores a subir ao palco. Recém-chegado a Nova York, um curioso Hélio Oiticica aceitou a proposta, apostando no exercício do seu próprio descondicionamento, e sentou-se “numa mesinha de antiquário para conversar”. Estava embevecido com a oferta de estímulos que encontrou: o ambiente era “um labirinto de coisas apanhadas na rua”; “um cara lourão-barbado-gordo-boneca” vestia um “sutien (soutien) branco duro por cima da camisa quadrada que usa como terno, tudo isso por debaixo do pano árabe”; o repertório sonoro incluía “adeste fidelis, fox romântico antigo, cubano mexicano água com açúcar, música de filmes épicos, etc.”; chuvas de pó azul e bolhas de sabão eram jogados sobre a plateia; um dos slides projetava “dois americanos de branco tropicalista num cenário árabe-oriental-cubano com mulheres e índios de sarong”; e havia ainda uma lata para moedas cujo fundo era a própria mão de Smith. Todas essas imagens e sensações somaram-se ao imaginário de corpos raros que o artista underground já lhe havia fornecido com seus filmes em anos anteriores. Em seu processo criativo, Smith parecia canalizar a diversidade submersa nos becos do Lower East Village, coletando personagens de diferentes esferas, como se fossem *objets trouvés* a depender de um olhar externo para serem capturados, moldados e traduzidos a partir do universo da arte. O que entregava como resultado nas telas eram tipos bem marcados, que pareciam carregar a força de uma entidade coletiva, formando uma verdadeira argamassa de intensidades. Tratava-se de um desfile de formas de sexualidade e gênero, em que o ato sexual era minimizado diante da elasticidade plástica das formas corporais. A curiosidade de Oiticica dirigia-se, como uma força imantada, aos corpos estranhos dessa produção. Embora aparentemente menos regado a sexo que a uma verborragia intelectual, o encontro

físico entre os artistas, três meses depois da apresentação, também foi provedor de ferramentas para parte da trajetória do brasileiro durante seus anos nova-iorquinos.

Nesse momento, além de uma intensa exploração de atividades culturais, Oiticica mergulhava nas ruas e boates da Grande Maçã. Se frequentar a Mangueira na década anterior lhe permitira demarcar novos territórios da sexualidade³², a Nova York dos anos 1970 era a nova fronteira territorial a ser desvendada, trazendo igualmente a oferta do desconhecido e a proteção do anonimato. “Nova Iorque é bacana por isso: as pessoas se amam, não importa o sexo”, escrevia o encantado artista brasileiro à amiga Lygia Clark (FIGUEIREDO, 1996, p. 165). Na arte e na vida, o momento demandava uma investigação ainda mais profunda sobre os limites do corpo.

De modo consensual, as narrativas sobre Oiticica tendem a construir uma trajetória em que o descolamento gradual da pintura em direção ao espaço torna cada vez mais proeminente a questão do corpo. Nuno Ramos (2011) analisa essa perspectiva a partir de uma duplicidade entre o que chama de “saliência externa” e “dobra interna”:

Não se deve estranhar, portanto, se numa descrição genérica o trabalho de H.O. pode ser tomado como a entrada progressiva do corpo na obra. Com efeito, desde os vãos dos “Metaesquemas” e das frestas dos “Relevos Espaciais”, que o olho invade, até os “Bólides” que a mão movimentava, os “Parangolés” que o corpo veste, os “Penetráveis” que percorremos, as “Praças” em que passeamos ou os “Ninhos” em que vivemos, há uma minuciosa e paulatina entrada do corpo no invólucro da obra. Este movimento para dentro da obra oferece na verdade um contraponto à objetivação do espaço da pintura. Como veremos, o trabalho de H.O. vai atuar em ambos os lados: sempre que criar uma saliência externa vai compensar com uma dobra interna, sempre que despertar para o mundo vai adormecer dentro dele (RAMOS, 2011).

Durante a estada em Nova York, Smith representou uma dessas “saliências externas”. Saliência, neste caso, é um termo pertinente, por acenar também para as ideias de “atrevimento”, “desrespeito” e “ousadia” que circundaram o universo crítico-criativo do artista estadunidense. Essa condição porosa de Oiticica diante do trabalho de Smith construiu uma perspectiva que aportava diferentes formas de sexualidade, transgredindo divisões de gênero e ampliando certas ferramentas na sua obra, como a paródia e a erotização.

³² Segundo Irene V. Small (2016, p. 163), a Mangueira foi palco das primeiras experiências sexuais de Oiticica, provavelmente com homens.

Por esse motivo, Michel Foucault é um dos autores revisitados neste capítulo, a partir da criação moderna da ideia de homossexualidade em seus três volumes de *História da sexualidade*, que têm servido de base para grande parte dos estudos sobre gênero e sexualidade³³. Em *A vontade de saber*, publicado pela primeira vez em 1976, o filósofo apontava que, se até o século XVIII o código canônico, a pastoral cristã e a lei civil determinavam o que era lícito ou ilícito em termos sexuais, a confissão substituiu mais tarde a ocultação, provocando uma intensa produção de discursos sobre as práticas sexuais, que passaram a ser minuciosamente descritas, como forma de controle. A partir do século XIX, o dispositivo da sexualidade, ao lado de uma *scientia sexualis*, passaram a regular os padrões de normalidade das relações sexuais e, diante de uma generalização desse dispositivo e de uma singularização burguesa do próprio corpo, o homossexual tornou-se um personagem com história, caráter e uma fisiologia misteriosa, adquirindo, “uma espécie de androgenia interior, um hermafroditismo da alma” (FOUCAULT, 1988, p. 43). Sua personalidade, ao lado de outros personagens, passou a ser vista como anormal e doente, contrapondo-se à normalidade do que foi considerada a imagem do “casal legítimo”. No volume seguinte, *O uso dos prazeres* (1984), acrescentou ainda que, naquele mesmo século, construiu-se uma descrição desqualificadora do perfil-tipo do homossexual ou invertido, o que se aplica a gestos e postura. É dessa forma que, à diferença da Antiguidade grega, onde a demarcação entre homem viril e efeminado não coincidiam com a relação entre hétero e homossexualidade, mas entre uma “diferença de atitude

³³ Um importante exemplo da extensão dos estudos de Foucault no Brasil é o capítulo “Da hierarquia à igualdade: a construção histórica da homossexualidade no Brasil”, que faz parte do livro *Para inglês ver: identidade e política na cultura brasileira* (1982), de Peter Fry. Nele o autor investigou como, no final do século XIX, a criação de um sentido de homossexualidade relacionou-se diretamente a discursos de médicos e legistas no país, tais como o livro *Homossexualismo (A libertinagem no Rio de Janeiro)*, de 1906, em que o médico Pires de Almeida propunha uma taxonomia de identidades sexuais a partir da distinção entre homossexuais e heterossexuais. Ainda que, à diferença de países da Europa e dos Estados Unidos, jamais tenha se concretizado a tentativa de criminalização, Fry (1982, p. 101-2) aponta que criminosos considerados homossexuais eram levados para investigação, recebendo ações corretivas, além da própria punição, e transformando-se em dados para pesquisas sobre possíveis causas biológicas e sociais da homossexualidade. Foi assim que encontrou discursos contraditórios, por exemplo, entre as representações da sexualidade da Belém de 1974 e das capitais Rio e São Paulo nos anos 60, com o surgimento dos “entendidos”. O fato de o antropólogo instituir como base para a sua análise quatro componentes do que chamou de “identidades sexuais-afetivas” – o sexo fisiológico (que seriam os atributos físicos de distinção entre machos e fêmeas); o papel de gênero (ou seja, comportamento e traços de personalidade); o comportamento sexual (“atividade” ou “passividade”) e a orientação sexual (o sexo fisiológico do objeto de desejo sexual) – levou os pesquisadores Sérgio Carrara e Júlio Simões (2007, p. 76) a considerarem que a sofisticação dessa análise teria semelhanças com estudos posteriores da teoria de gêneros estadunidense e europeia, como as obras de Judith Butler e Eve Sedwick.

em relação aos prazeres” (FOUCAULT, 1984, p. 79), criou-se o estigma referente a uma natureza.

Assim como a ideia de um “hermafroditismo”, este capítulo discute também a polêmica definição de uma “transexualidade molecular”, tal como apontada por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *O Anti-Édipo* (1972). Como alternativa ao que consideravam um binarismo freudiano, os autores declaravam-se “heterossexuais estatisticamente ou molarmente, mas homossexuais pessoalmente, quer o saibamos ou não, e, por fim, transexuados elementarmente, molecularmente” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 97). Para ilustrar esse conceito, remetiam ao escritor Marcel Proust, que no livro *Sodoma e Gomorra* (1922) teria sugerido dois tipos – ou “duas regiões” – de homossexualidade: uma delas, epidiana, exclusiva e depressiva, na qual o desejo receberia um eu especificado sob tal ou qual sexo; e a outra, esquizoide, anedipiana, inclusa e inclusiva. Segundo a análise dos autores³⁴ (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 100-1), neste último caso, a forma das pessoas não preexistiria às proibições que pesavam sobre elas e as constituiriam:

O único sujeito é o próprio desejo sobre o corpo sem órgãos, enquanto maquina objetos parciais e fluxos, destacando e cortando uns com os outros, passando de um corpo a outro, segundo conexões e apropriações que a cada vez destroem a unidade factícia de um eu possuidor ou proprietário (sexualidade anedipiana).

É interessante lembrar que Deleuze e Guattari (1996, p. 22) tomaram o termo “corpo sem órgãos” de Antoine Artaud, para descrever uma luta contra os estratos do organismo, da significância e da subjetivação. E foi justamente o dramaturgo francês quem serviu como imagem para Oiticica construir o seu próprio Jack Smith, como

³⁴ Enquanto Foucault (1988) reconhece a psicanálise como forma de demarcação social silenciosa, substituindo o cristianismo e a o aparato jurídico que lhe dava sustentação por uma saturação de desejo, e a dupla Deleuze-Guattari (2010) fundamenta a relação molar-molecular a partir de uma crítica à abordagem freudiana sobre o sexo, diferentes relatos de psicanalistas deixam nítida a maneira ambígua como, dentro da própria psicanálise, têm sido interpretados os escritos de Freud com relação específica à homossexualidade e à transexualidade, o que desencadeia comportamentos preconceituosos, tanto nas práticas clínicas como nas abordagens teóricas (CRUXEN, 2012; CECCARELLI, 2008). No artigo “A invenção da homossexualidade” (2008), o psicanalista Paulo Roberto Ceccarelli aponta que a questão da homossexualidade tem sido interpretada a partir das ideias de perversão e desvio, mas também sob a forma de uma manifestação de sexualidade como qualquer outra. O autor acredita que, a partir de textos como *Os três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905), Freud tenha construído uma visão que afastou a sua criminalização como doença, ao entender a homossexualidade como uma “orientação sexual, tão legítima quanto a heterossexualidade” (CECCARELLI, 2008, p. 74). Sustentado sobre o complexo de Édipo, a partir de uma bissexualidade original, Freud teria trazia a ideia de uma pulsão sexual sem objeto fixo, e sim “diversificado, anárquico, plural e parcial” (p. 75). Por outro lado, muitos de seus seguidores, a exemplo de Melanie Klein, teriam passado a tratar da homossexualidade de forma patológica, relacionando homossexualidade a paranoia.

apontado no capítulo anterior. Esse “Artaud do cinema”, assim como o Artaud original, jamais conseguiria criar uma forma, oferecendo vida e obra a partir de desarticulação e experimentação, numa constante busca pelos próprios órgãos.

Este capítulo traduz, portanto, de que maneira a aproximação com Smith e com todo o repertório que o circundava contribuíram para Oiticica constituir seus próprios órgãos, especialmente nos seus primeiros anos como habitante de uma Nova York que se encontravam em plena convulsão.

Como um disparador dessa análise, o capítulo relaciona-se também com um novo buraco: o ânus, termo que gera constrangimento e desconforto, mas que traz aqui duas diferentes perspectivas sobre esse encontro. Em primeiro lugar, sua própria materialidade, uma provável superfície de contato físico entre Smith e Oiticica durante a relação sexual que tiveram, dando início a um translado da curiosidade intelectual para a corporalidade como experiência. O segundo aspecto compactua com a posição de Paul B. Preciado (2014), quando o autor – somando-se às críticas ao conceito de homossexualidade tal como definido por Deleuze e Guattari – reivindica o uso teórico do ânus como possibilidade de tornar todos os seres humanos equivalentes e, como consequência, abalar e desmoronar as ideias de gênero.

Diante de toda a pluralidade de referências e linhagens na obra de Oiticica, incluindo os anos nos Estados Unidos, o capítulo desenha ainda uma genealogia particular na formação desse corpo, a descoberta de um estado no mundo, a partir de oscilações entre as condições extremas de maravilhamento, com a ebulição da nova cidade, e a obliteração dos seus meios habituais de vida, em termos de prestígio e financeiros. Era necessário fazer outro corpo, e Jack Smith foi um provedor de multiplicidades corporais.

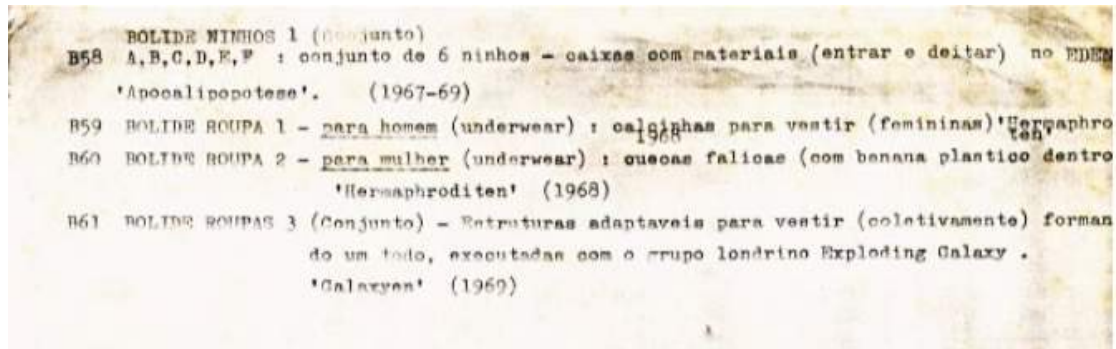
Hermaphroditized from you

Ainda nos anos 1960, período em que deslocou as suas preocupações artísticas do objeto para a experiência, Oiticica desenvolveu, em projetos e textos, a questão do corpo a partir de uma espécie de diluição da noção de gênero. Em alguns de seus textos mais importantes dessa década, como o “Esquema Geral da Nova Objetividade” (1966), “Aparecimento do Suprassensorial” (1967) e “Tropicália, the New Image” (1969), o artista mostrava o quanto os exercícios de participação do

espectador e o estímulo à coletividade nos processos artísticos passavam a nortear a sua obra, em consonância com a expansão escultórica, as experiências alucinógenas e a prevalência do corpo nas artes de modo geral. A ideia de gênero, no entanto, foi abordada de modo frontal em poucos trabalhos. Ainda assim, algumas obras em um período anterior aproximavam-se de um campo semântico que tangenciava a relação com as categorias identitárias, em forma de superação, inversão ou subversão.

Irene V. Small (2016, p. 215-9) lembra que os parangolés já apontavam para a inauguração de uma espécie de novo gênero, na forma de uma categoria em que estariam necessariamente relacionados a materialidade do corpo, a sua reconstrução e a forma de sociabilidade que estabelecia. Poucos anos depois dos primeiros parangolés, outro projeto também apostou na vestimenta como forma de trazer à superfície projeções das ideias de gênero. Em 1968, Oiticica propôs a criação de bólides-roupas, que traziam na sua descrição uma inversão de uso de roupas íntimas por homens e mulheres, acenando de forma mais direta para um discurso de confrontação dessas categorias. A sugestão de um bólido-roupa de alguma forma funciona como um híbrido revisitado entre os *Bólides* e os *Parangolés* (1963-64). Celso Favaretto (2000, p. 89) aponta que justamente essas séries foram etapas preparatórias para a emergência de novas estruturas para além daquela da representação dentro da trajetória de Oiticica. Se os *Bólides* confundiam as convenções tradicionais do objeto, criando *assemblages*, a partir de caixas, sacos, latas, bacias e outros recipientes, “preparados para experiências radicais da cor-luz” (FAVARETTO, 2000, p. 91), os parangolés confundiam os limites entre pele, tecido e experiência, ao propor obras que só se estabeleciam a partir de uma relação entre as capas e estandartes produzidos pelo artista e o corpo em movimento dos “participadores”. Dos *Bólides* como “transobjetos”, que convidavam a uma relação tátil com uma “estrutura-cor”, Oiticica passou nos parangolés para uma “totalidade ambiental” fundada nas danças e rituais do corpo. Os bólides-roupas seriam, portanto, a releitura de um processo transitório e formativo daquilo que se consagraria no seu período nova-iorquino. Enquanto o *B59 Bólido-roupa 1 – para homem* (1968) sugeria o uso de calcinhas femininas por homens, o *B60 Bólido-roupa 2 – para mulher* (1968) trazia, para mulheres, “cuecas fálicas (com banana plástico dentro)” (AHO/PHO, doc# 1505/sd). Aqui, no lugar de suplantando as categorias de gênero, Oiticica usava uma estratégia que antecipava as referências paródicas que passou a reconhecer e adotar em seu período nova-iorquino. Não se tratava mais de uma descoberta ou de

uma fusão de gêneros, mas sim de uma atitude burlesca com relação às convenções normativas. É interessante notar que, apesar disso, ambos faziam parte do que chamou de “Hermaphroditen”, como escreveu na parte final das suas descrições.



Trecho de documento com bôlides listados por Oiticica (AHO/PHO, doc# 1505/sd, p. 3)

Embora o projeto dos bôlides-roupas jamais tenha sido levado adiante, Oiticica insistiu na investigação do hermafroditismo. Em “Londocumento”, escrito para Nelson Motta em 27 de agosto de 1969, Oiticica mostrava-se desiludido com a cidade de Londres, tentando em vão encontrar o crelazer³⁵ nas suas ruas. Conta no texto que, diante de um certo desamparo cultural, passou a reler os próprios textos, elegendo “Discovery of Hermaphrodipopotesis” como o que mais lhe atingia:

É o sentido de tudo, inclusive do crelazer: o sexo não existe como conceito (as roupas são unissex e sempre o foram; faço a rouparangolé) – homo e hetero são o mesmo e nunca existiram como algo real: são a sombra da opressão social – prefiro meus textos poéticos, que nascem na rua, em toda parte...
 (AHO/PHO doc# 0304/69, p. 1)

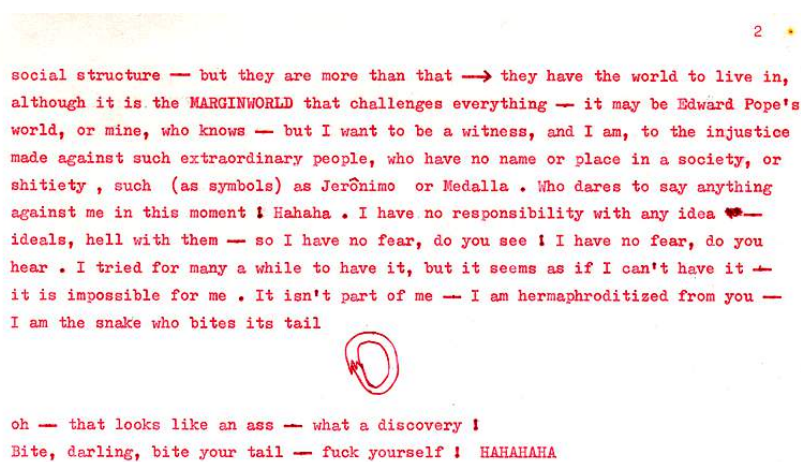
Escrito em 19 de janeiro de 1969, a partir da sua experiência londrina, o referido texto era um protesto contra artistas que estariam transformando a arte em comércio, em busca de “prestígio, dinheiro e uma boa vida fora do país”. “I don’t want people to

³⁵ Crelazer, um dos mais importantes conceitos de Oiticica, foi desenvolvido ao longo de 1969, a partir da experiência de sua exposição na Whitechapel Gallery em Londres. Configurava um estado de relaxamento que não se submetia a esteticismos ou valores burgueses, misturando as ideias de criação e lazer. Em texto de 14 de janeiro daquele ano, o artista exercitou a definição do termo: “O crelazer é o criar do lazer ou crer no lazer? – não sei, talvez os dois; talvez nenhum” (AHO/PHO doc# 0367/69). Já no artigo “As possibilidades do crelazer” (1969), escrito em Paris no dia 10 de maio (AHO/PHO doc# 0305/69), o artista construiu uma genealogia que incluía a síntese imagética da *Tropicália* e o *Suprassensorial* até chegar à ideia de crelazer, com a cama-bólide e os bólides-áreas. Ao descrever a tenda preta de *Éden*, divagou que se tratava do “mundo que se cria no nosso lazer, em torno dele, não como fuga mas como ápice dos desejos humanos”. Finalmente em “Barracão”, escrito em Londres, no dia 19 de agosto (AHO/PHO doc# 0440/69), concluiu que a descoberta do crelazer era “essencial à conclusão da participação-proposição”.

become artists because there's nothing important in becoming an artist"³⁶, reclamava Oiticica (AHO/PHO doc# 0493/69). A ideia era substituir o encantamento gerado pelo artista por um autoencantamento, assim como se caracterizava a própria atividade hermafrodita. Talvez seja por isso – reflete Oiticica no texto – que o artista tenha levado a Londres ninhos, camas, barracas para que as pessoas se deitassem. Como uma autossedução, o convite à hermafroditização trazia consigo a diluição das fronteiras da arte pela atividade cotidiana “encantada”, mas também uma conotação sexual como fonte de uma espécie de cosmologia originada pelo apetite: “Hermophroditise your acts and you will be self-enchanted, and sexier, and have appetite for everything”³⁷. O texto concluía-se com a sugestiva associação entre o hermafroditizar e a imagem da cobra que morde o próprio rabo, o que era reforçado por um desenho que Oiticica faz ilustrando a mesma serpente:

I have no responsibility with any idea – ideals, hell with them – so, I have no fear, do you hear. I tried for many a while to have it, but it seems as if I can't have it – it is impossible for me. It isn't part of me – I am hermaphroditized from you – I am the snake who bites its tail.

oh – that looks like an ass – what a discovery:
Bite, darling, bite your tail – fuck yourself: HAHahaha³⁸
(AHO/PHO doc# 0493/69, p. 2)



Trecho de “Discovery of Hermaphrodipotesis” (AHO/PHO doc# 0493/69, p. 2)

³⁶ Em português, “Não quero que as pessoas viam artistas porque não há nada importante em se tornar um artista”. Tradução minha.

³⁷ Em português, “Hermofroditize suas ações e você estará autoencantado e mais sexy e terá apetite para tudo”. Tradução minha.

³⁸ Em português, “Não tenho responsabilidade com qualquer ideia – ideais, ao inferno com eles – então, eu não tenho medo, você está me ouvindo. Tentei por bastante tempo tê-lo, mas parece que não consigo – é impossível para mim. Não é parte de mim – eu estou hermafroditizado de você – eu sou a cobra que morde sua cauda. / oh – isso parece uma bunda – que descoberta: / Morda, querida, morda sua cauda – foda-se: HAHahaha”. Tradução minha.

Small (2016, p. 223-4) construiu algumas imagens potentes para analisar a *hermaphroditosis*: a reflexividade nitzscheana do eterno retorno; o orixá Oxumaré, que na mitologia iorubá muda de gênero a cada seis meses, usando essa habilidade como o princípio da transformação; e a fita de Möbius que, no seu infinito *loop*, faz convergirem gênero e sexo, a partir de uma simultaneidade entre deglutição e penetração. A cobra ilustrada por Oiticica também pode ser vista, na sua atividade simultânea entre atividade e passividade, como a representação de um animal que, ao mesmo tempo, dá prazer e se autoflagela, aludindo a práticas masturbatórias e homossexuais.

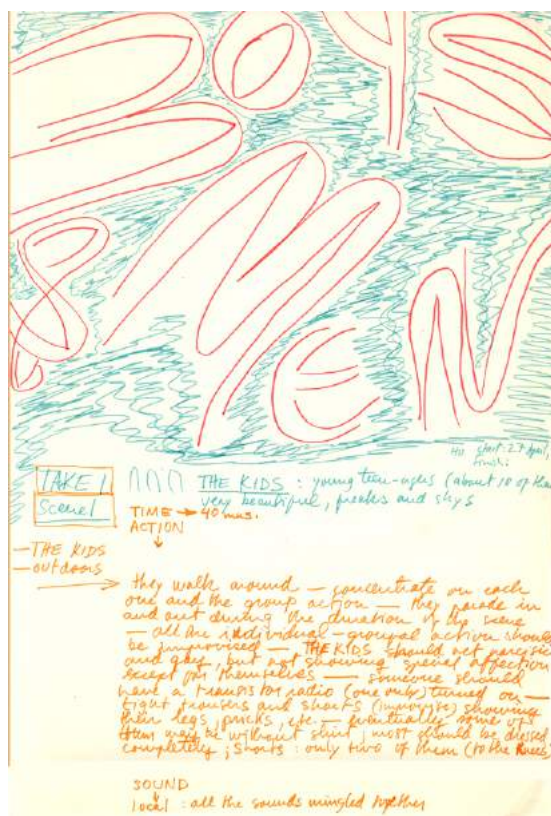
A perversa constituição de discursos que levaram à criação de uma categoria delimitada e reprimida da homossexualidade, com o auxílio da imagem do hermafrodita, havia sido desenvolvida por Foucault em *A vontade de saber* (1988), como anteriormente mencionado. Esse tema retorna com mais especificidade na introdução de *Herculine Barbin: o diário de um hermafrodita* (1982), livro sobre uma criança que havia sido criada como uma menina em um meio religioso até ser “transformada” em um homem e acabar pondo fim à própria vida. Para Foucault, a trajetória de Barbin foi exemplar não apenas pela falta de interesse que seu relato despertou, mas porque, ao atribuir um único sexo aos hermafroditas, no lugar da pluralidade e do polimorfismo, os dispositivos médicos e legais restringiram a livre escolha e transformaram a diversidade em exceção. Diante da soberania discursiva de teorias biológicas sustentadas pela confiabilidade visual, para processos de seleção anatômica irreversíveis, o filósofo analisava a arbitrariedade de determinadas naturalizações: “Precisamos *verdadeiramente* de um verdadeiro sexo?” (FOUCAULT, 1982, p. 1). Décadas depois, grupos pós-feministas e ligados à teoria *queer* retomaram esse texto para questionar a naturalização da ideia de homossexualidade³⁹. O maior exemplo é Judith Butler, para quem Herculine seria

³⁹ Segundo Sharon Marcus (2005, p. 196), a virada *queer* foi construída a partir tanto de uma necessidade de incorporar tipos inespecíficos, como de compactar os estudos *lesbian-gay-bisexual-transgender*, a partir da ideia de identidades sexuais flexíveis e instáveis. Nesse sentido, as obras de Judith Butler, assim como *Between Men* (1985), de Eve Kosofsky Sedgwick, contribuíram para ampliar as questões de sexualidade, analisando de diferentes formas a homossexualidade e a heterossexualidade como mútuas e mutáveis construções, que definem uma a outra e, ao mesmo tempo, estão prontas a subverter a si mesmas. Marcus (2005, p. 205) afirma ainda que, no lugar de entender o *queerness* como uma antítese da família biológica normativa, os novos estudos não se referem primordialmente a gênero e sexo, mas incorporam também uma ideia de sexualidade que pode significar “afeto, parentesco, reprodução social, transmissão de propriedade, divisão entre público e privado, e a construção de raça e nacionalidade”. [No original, “In queer studies today sexuality often does not refer primarily to gender or sex; instead, sexuality can mean affect, kinship, social reproduction, the

“como uma convergência e desorganização das regras que governam sexo/gênero/desejo”. Dessa forma, a identidade, tal como exposto por Foucault, seria fruto de uma ficção reguladora (BUTLER, 1990, p. 46-7).

É interessante notar que, se numa “etapa preparatória” ao período de Nova York Oiticica analisava o gênero a partir de um estado de superação (parangolés), de inversão (bóldes-roupa) ou de simultaneidade (*hermaphrodipotesis*), parece ter adquirido uma crescente curiosidade em investigar a questão da sexualidade a partir de um estado de concretude que ultrapassava formalizações conceituais.

Essa tendência inicia-se ainda no Rio de Janeiro, em 1970, quando o artista aborda o universo gay ao escrever o roteiro em inglês de *Boys & Men* (OITICICA, AHO/PHO doc# 0336/70), filme jamais realizado⁴⁰. As instruções previam oito takes a serem rodados no bairro carioca de Santa Teresa, que exploravam a plasticidade de corpos masculinos a partir de uma câmera voyeurística.



Capa do roteiro de *Boys & Men* (1970),
filme jamais realizado (OITICICA, AHO/PHO doc# 0336/70)

transmission of property, the division between public and private, and the construction of race and nationality”. Tradução minha.]

⁴⁰ Nesse mesmo ano, Oiticica participou da fotonovela *Arma Fálica*, de Antônio Manuel, em colaboração com Lygia Pape. Além do título, os diálogos e imagens construíam um ar de pastiche e sexualidade que lembrava filmes como *O bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla.

Entre as imagens descritas estavam a perna cabeluda de um homem nu, o artista Rogério Duarte como uma cigana, o amigo Sidiny nadando nu na piscina, o poeta Waly Salomão e o dramaturgo Gerald Thomas sob o cobertor, interações com objetos sensoriais e muita improvisação. O roteiro trazia uma nítida relação com o universo gay, o que é reforçado no take 2, “uma homenagem Joyce – Warhol”, mas especialmente no take 1, uma cena externa com dez jovens. O texto indicava que eles seriam “very beautiful, freaks and shys” e, como ação, deveriam “agir de forma narcisística e gay”. A câmera mostraria suas “calças e shorts apertados mostrando a perna, pênis etc.”.

Já em Nova York, Oiticica experimentava a construção de um léxico mais curioso com as manifestações ativistas que passaram a tomar as ruas da cidade a partir do final da década anterior. É como se precisasse visitar os discursos que proliferavam sobre o corpo, atravessando a sua própria sexualidade, para desmontar o organismo e sair em busca dos órgãos.

Na década de 1960, o corpo e a sexualidade conquistaram um papel primordial e passaram a atravessar o discurso e as práticas artísticas, o que no Brasil refletiu-se também na obra de artistas como Lygia Clark, Lygia Pape, os membros da Galeria Rex e Antonio Manuel, para citar alguns poucos exemplos. O que acontecia nos Estados Unidos, no entanto, era uma verdadeira revolução em termos de exploração da sexualidade, com happenings, performances e experimentações formais – muitas das quais preconizadas por Jack Smith. Um dos meios em que os discursos sobre sexualidade reproduziam-se de forma mais eficiente foi o cinema, que tanto passou a fascinar Oiticica – e será analisado no capítulo seguinte. Cabe aqui, no entanto, registrar de que maneira esse campo de exploração povoou o imaginário de uma época com corpos, resistência e embate.

Em *Flesh Cinema* (2014), Ara Osterweil analisou como, desde o fim dos anos 1950, a questão da corporalidade tornou-se central para um cinema mais experimental, trasladando de um plano psicológico e simbólico para as formas mais explícitas de sexualidade. Nos anos 1960, a corporalidade já atuava como resistência biopolítica a formas de poder heteronormativas, racistas e capitalistas (OSTERWEIL, 2014, p. 11), dialogando com manifestações como a body art, a escultura, a pintura, a dança, a música e a poesia. Os filmes analisados pela autora no livro são verdadeiros processos investigativos dentro desse contexto, explorando tanto os limites físicos do prazer condicionados pelas instituições, como as fronteiras das práticas íntimas, que

foram levadas ao conhecimento público, muitas vezes com consequências devastadoras.

A nova corporalidade apresentada pelos cineastas estadunidenses passava por um uso de corpos nus a partir da sua plasticidade, de uma exposição inédita de intimidade e de percepção da sua potência política, que se traduzia não apenas no produto artístico, mas numa mudança de vida. Paul Sharits, por exemplo, filmou a si mesmo e a sua mulher fazendo posições sexuais a partir da estrutura da mandala tibetana, em *Piece Mandala* (1966). Stan Brakhage afastou-se da indústria hollywoodiana e do underground nova-iorquino, dirigindo nas montanhas do Colorado filmes relacionados a práticas afetivas domésticas, como *Cat's cradle* (1959), em que retrata a relação da artista Carolee Schneemann e seu marido dentro de casa. Em tempos que antecederam a exploração da intimidade pela indústria, na forma de reality shows e documentários, a inédita intimidade que essas obras apresentavam muitas vezes mostrava-se incômoda para uma plateia mais conservadora.



Imagens do filme *Cat's Cradle* (1959), de Stan Brakhage

Mas poucos filmes foram tão polêmicos como *Lovemaking* (1968), em que Brakhage apresentou a nudez de forma direta e relacional, incluindo closes de órgãos genitais, cenas demoradas de sexo com prazer, cruzamentos detalhados entre cachorros, relações sexuais apaixonadas entre parceiros do mesmo sexo, felações homossexuais prolongadas e crianças peladas brincando com instrumentos musicais e pulando sobre uma cama, a partir de movimentos de câmera que se aproximavam dos seus órgãos sexuais. Embora o diretor negasse a exploração sexual das crianças, as inúmeras propostas que recebeu de pedófilos depois de exibir o filme o levaram a rejeitar a obra e a tirá-la de circulação em 1982.

Já as mulheres, aderentes à segunda onda do feminismo, insurgiram-se contra o que consideravam uma objetificação do corpo feminino pelos olhos de cineastas e artistas. Carolee Schneemann filmou, por exemplo, *Fuses* (1965), em que mostrava relações sexuais com o próprio marido, fazendo questão de registrar as genitálias de ambos com a mesma relevância. Criou também *Meat Joy* (1964), uma performance de quase uma hora, com mulheres e homens de biquíni dançando e brincando com diversos objetos e substâncias, numa grande “celebração da carne como material”. Nas palavras da artista,

Meat Joy é um rito erótico – excessivo, indulgente, uma celebração da carne como material: peixe cru, frango, salsichas, tinta molhada, plástico transparente, cordas, escovas, sucata de papel. Aponta em direção ao êxtase – deslocando-se e voltando-se entre ternura, loucura, precisão, abandono; qualidades que, em qualquer momento, podem ser sensuais, cômicas, alegres, repelentes⁴¹.

Yoko Ono também trazia a figura da mulher, mas relacionando o corpo à arte conceitual, especialmente a partir da sua relação com o Fluxus. Segundo Osterweil (2014, p. 195), a artista levou um rigor conceitual à investigação cinemática do corpo, tanto nos filmes realizados como nas instruções escritas, sem fetichizar as diferenças sexuais. Os limites do corpo são explorados, entre outros, em performances como *Cut Piece* (1964), nos filmes *Rape* (1969) e *Self-Portrait* (1969), ambos em parceria com John Lennon, *Film No. 6, “A Contemporary Sexual Manual (366 positions)”* (1968) e

⁴¹ No original, “Meat Joy is an erotic rite — excessive, indulgent, a celebration of flesh as material: raw fish, chicken, sausages, wet paint, transparent plastic, ropes, brushes, paper scrap. Its propulsion is towards the ecstatic — shifting and turning among tenderness, wildness, precision, abandon; qualities that could at any moment be sensual, comic, joyous, repellent”. Tradução minha. Texto disponível em <https://www.eai.org/titles/meat-joy>. Acesso em 25 jun 2018. De 1975 a 1977, Schneemann reforça a sua crítica do corpo ao universo falocêntrico das artes, com a performance *Interior Scroll*, em que retira uma imensa faixa de papel de dentro da própria vagina e lê um texto em que questiona a rejeição de seus filmes por um crítico.

Fly (a.k.a *Film No. 13*) (1970), em que uma mulher nua, em posição horizontal, é lentamente inundada por uma enxurrada de moscas. O título aqui funciona num duplo sentido: as moscas protagonizam uma estranha narrativa em que o corpo é atacado por agentes externos, mas ao mesmo tempo vislumbra-se a ideia do “voar” como a proclamação de um corpo em liberdade.



Imagem do filme *Fly* (1970), de Yoko Ono e John Lennon

O filme que, segundo a autora, investigou de forma ainda mais explícita o sexo foi *Christmas on Earth* (1963), de Barbara Rubin. À época com apenas 17 anos, a diretora é lembrada como uma figura-chave do circuito underground nova-iorquino, tendo sido diretamente responsável por encontros e situações que se tornaram lendários naqueles anos. Além de ter sido namorada de Allen Ginsberg, levou Andy Warhol pela primeira vez a uma apresentação dos Velvet Undergrounds e foi uma das personagens, ao lado de Jonas Mekas – de quem era assistente – e do crítico Paul Adams Sitney, responsáveis pela tentativa heroica de passar uma cópia de *Flaming Creatures*, de Jack Smith, no festival Knokke-Le-Zoute na Bélgica, diante da represália do Ministro da Justiça nacional. Morreu aos 35 anos, por complicações no sexto parto, depois de se converter à ortodoxia dentro do judaísmo. Ainda nos anos 1960, influenciada pela potência do filme de Smith, Rubin criou essa obra,

apresentando diferentes movimentos de penetração e exploração sexual, com uma série de closes dos movimentos, ao som de rock contemporâneo. Dividido em duas partes projetadas simultaneamente, *Christmas on Earth* mantinha uma imagem nebulosa, pela superposição, mas que não escondia o caráter explícito da investigação sexual. Segundo Osterweil (2014, p. 36), “O desejo estruturante do filme é a ontologia do orifício”.

Isso sem contar com a obra de Andy Warhol, que nesse momento trazia um grande impacto para Oiticica, a começar por *Chelsea Girls* (1966), filme sobre o artista brasileiro percorrido com entusiasmo para inúmeros interlocutores. Em Warhol, o sexo tornou-se central, mesmo quando era apenas sugerido, como em *Blow Job* (1963), que mostrava apenas as reações no rosto de um homem ao receber sexo oral. Alguns de seus trabalhos foram responsáveis por revelar imagens sexuais inéditas para o grande público, em obras realistas que tangenciavam o pornográfico. Em *Couch* (1964), por exemplo, fez do sofá da sua Factory protagonista para improvisos, o que gerou cenas de sexo explícito, ménages, beijos, felação, mas também longas conversas, com um elenco que reuniu uma série de personagens da cena underground, como Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Baby Jenny Holzer e Gerard Malanga. Em *Blue Movie* (1968), filme censurado pela Justiça, mostrou uma relação em que o casal protagonista heterossexual passava horas fazendo sexo e discutindo assuntos como a Guerra do Vietnã. Como lembra Osterweil (2014, p. 73), Warhol gerou imagens que afrontavam o ambiente reacionário dos Estados Unidos naquele momento, como penetração genital e sexo inter-racial.



Couch (1964), de Andy Warhol



Blue Movie (1964), de Andy Warhol

É importante apontar que o próprio artista pop deve grande parte de sua estética cinematográfica a Jack Smith. Em seu segundo filme, *Andy Warhol Films Jack Smith Filming Normal Love* (1963), o artista pop documentou o processo de filmagem de Smith, como um admirador que procurava absorver as técnicas do mestre. O resultado de ambos os artistas, porém, divergia no tipo de relação com as expressões mais industriais e com a maneira como os corpos se construía diante dos espectadores. Distante do comercialismo de Warhol, Smith imprimia uma originalidade sem bandeiras identitárias, produzindo imagens carregadas de lirismo, clichês e um desconforto que não derivava das amostras explícitas de práticas sexuais, mas ampliava o espectro de inscrição dos corpos no mundo, a partir de estados de latência e ilação. Em *Normal Love* (1963-65), por exemplo, as cenas se constroem a partir de uma visibilidade limitada pelas sombras de árvores e penumbras de panos coloridos. Nesse filme não narrativo e sem falas, costurado por músicas variadas, especialmente motivos árabes, a sexualidade provém de cenas apenas sugestivas de encontros inusitados, de brincadeiras quase infantis com a fantasia e o erotismo. Sem encerrar sentidos delimitáveis, um desfile de personagens exóticos povoa o universo de criaturas, entre eles: uma sereia drag que se banha em leite e acende velas para uma imagem da atriz Maria Montez; um casal mascarado que oscila entre beijos e perseguições; um homem com dentadura de brinquedo que simula gestos animalescos; uma múmia; um careca vestindo camisola e acarinhando uma caveira; um homem com vestido e peruca rosas, simulando tocar um violino; uma mulher

misteriosa que brinca com uma cobra sobre o seu corpo; vacas no pasto. Nessa parada de seres animados e inanimados, proliferam também imagens de coletividade em festa, com pessoas em grupo estiradas no chão sem qualquer movimento, como se estivessem recuperando-se de uma orgia, personagens bebendo, fumando maconha e deliciando-se com uma melancia, além de uma sequência sobre um bolo gigante, em que todos dançam com trajes mínimos, incluindo uma grávida, com a barriga exposta em destaque. Se as pequenas sequências que se entrelaçaram com a edição deixavam pouca margem para narrativas, sequer o título *Normal Love* fornecia uma linha ordenadora, colocando em aberto provocações sobre conceitos de normalidade e beleza, constituindo parte de uma obra marcada por deslocamentos e instabilidade.



Imagens de *Normal Love* (1963-65), de Jack Smith

É provável que seja esse o filme de que Oiticica se esqueceu do título e ao qual se refere como “lindíssimo com plantas e de vez em quando aparecem um cara pedaços de corpo e mulher pintada pop-gauguin flor no cabelo baton carmin”, em carta para Jards Macalé (AHO/PHO doc# 1087/71). Já sobre *Flaming Creatures* não pairavam dúvidas: foi visto pelo artista “n vezes nas sessões secretas piratas”, como lembra Waly Salomão (2015, p. 23). O poeta inclusive descreve em outro momento que o próprio Oiticica “parecia uma figura mercurial saltada da tela de *Criaturas flamejantes*, o emblemático filme underground de Jack Smith, extravagante epistemologia gay” (p. 23).

A descrição, no entanto, é insuficiente para ilustrar o filme que sintetizou a revolução do underground nova-iorquino. Filmado em preto e branco pelo próprio Smith, num set regado a maconha, cocaína e metanfetamina (HOBERMAN, 2001, p. 27-28), *Flaming Creatures* estreou no dia 29 de abril de 1963. Naquele mesmo ano, entrou numa longa batalha contra a constante perseguição policial e acabou banido dos cinemas estadunidenses. O filme evocava uma atmosfera dos anos 1920 e 1930, a partir de personagens e situações pouco convencionais, como um homem de vestido de dama antiga cheirando uma flor, vampiros e uma série de personagens passando batom. A nudez e o sexo são expostos continuamente, a partir de cenas como o detalhe de uma mão em um pênis, um grupo de personagens pelados entrelaçando as pernas, uma masturbação masculina, um pênis como adorno de uma cena, uma mulher sendo estrangulada e violada por vários homens, mãos balançando um seio, uma orgia, beijo entre mulheres. Ainda assim, o filme não mostra marcas de virilidade fálica, de voyeurismo ou de estímulo direcionado ao prazer erótico. Trata-se de um desfile de situações que mais se localizam entre o burlesco e o exótico, o que é ilustrado pelo baile final, uma espécie de carnaval, em que os personagens fantasiados dançam e rodam, e pela trilha sonora, que alterna gritos de desespero, música chinesa, bee bop, entre outras relíquias do acervo de Smith.

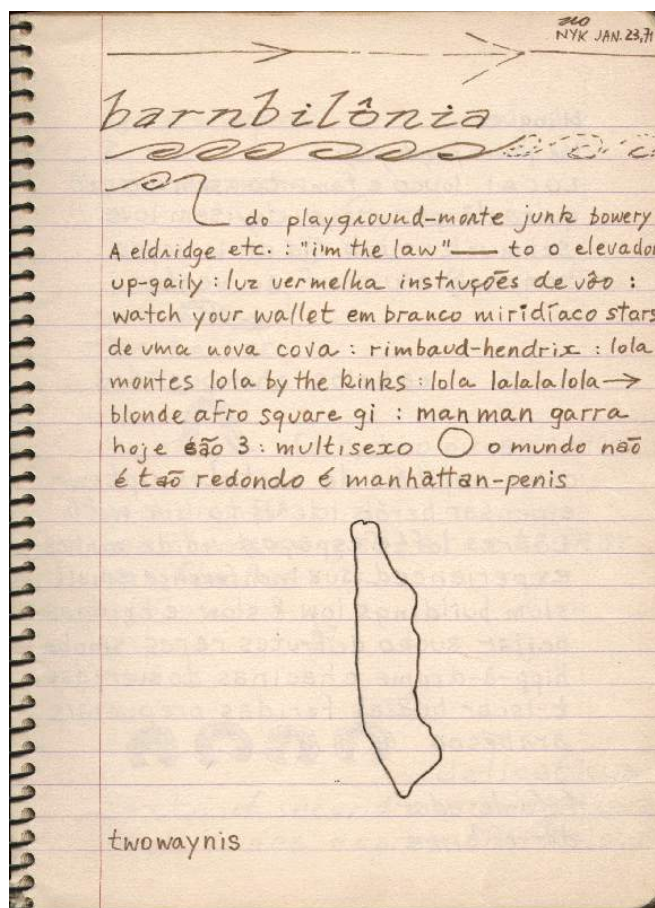


Imagens de *Flaming Creatures* (1962-63)

Foi em meio a essa atmosfera, que gerava uma oferta de imagens e experiências sexuais sem precedentes, e, ao mesmo tempo, provocava uma retaliação conservadora de determinados setores, que Oiticica desenvolveu uma série de trabalhos incorporando a questão da sexualidade como eixo. A presença de Smith em meio a esse cenário aparece sobretudo em 1971. Vale lembrar que as cartas de Oiticica a amigos apresentam um redundante discurso sobre o artista estadunidense, que se estende desde a primeira semana de janeiro até agosto daquele ano. Esse período de oito meses delimitou a aquisição de um repertório, a construção de um posicionamento crítico e a criação de ferramentas expressivas que passeavam por diferentes formas de sexualidade, tal como uma maneira de Oiticica tatear esse universo, adquirir as suas próprias ferramentas e se metamorfosear.

Lipstick on, turban: o corpo como argumento

Já no início da sua estada em Nova York, Oiticica cria a potente imagem de uma *Manhattan-pênis*, dentro de “Barnbilônia”, escrito em 23 de janeiro de 1971 (OITICICA, AHO/PHO doc# 0317/71). Elaborado a partir do diálogo com os irmãos Haroldo e Augusto de Campos, o texto preenche os espaços manuscritos e brancos de quatro folhas de caderno, criando uma imagem verbo-voco-visual “latino-expressionista” (*apud* COELHO, 2008, p. 53) da sua Manhattan até então. Nisso se inclui o título, uma mistura de *barn* (barracão) e *Babilônia* (o seu codinome para a cidade), e uma sucessão de imagens que, por contiguidade, construíam um amplo panorama de impressões e intenções: afro, dança, loucura, cabelos champuzados, bilíngues, uptown, lofts, bridges, beijar, chacinas do everyday, bodies, feridas prepúciais, arabesco, landscapes, deitar, flechas, noite, Rimbaud, Jimi Hendrix, James Joyce, Sousândrade. Manhattan-pênis surge na primeira página, na forma de texto e de uma ilustração em que Oiticica desenha o mapa da cidade com uma espécie de prepúcio.



Versão manuscrita de "Barnbilônia" (AHO/PHO doc# 0317/71)

Se o falo aqui pode ser tomado como um ponto de partida, aproxima-se da potência da máquina desejante e do que Deleuze e Guattari classificam como uma "transexualidade nômade". Em sua análise, os autores procuram distanciar-se da maneira como Freud e Lacan analisaram o falo – ou a lei – para designar o significante que distribui no conjunto da cadeia os efeitos de significação e que nela introduz as exclusões. No lugar de operar sob a forma de uma falta instaurada pelo código edipiano, em que "a libido como energia de extração e desligamento é convertida no falo como objeto destacado" (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 102), propunham uma produção desejante e uma "transexualidade microscópica em toda parte" como forma de evitar o surgimento de uma oposição entre "uma heterossexualidade e uma homossexualidade locais e não-específicas". Essa "máquina às voltas com o desejo polimorfo", que se associa com a perversão e a desordem (SCHÉRER, 2010, p. 148), norteia de alguma forma a experiência de Oiticica e de muitos de seus trabalhos durante esse período, especialmente a partir do contato com Smith.

Uma de suas primeiras investidas nesse sentido foi o roteiro de um filme jamais finalizado em super-8 intitulado *Babylonests* (1971) – mesmo “apelido” de seu apartamento no East Village (81 2nd Avenue). Nesse espaço instalativo, que era um prolongamento de algumas de suas próprias obras anteriores, como os *Penetráveis*, mas especialmente *Ninhos* (1970), que expôs no MoMA, o habitar tornou-se um grande laboratório de convivência, por onde passavam amigos, amantes, artistas. O artista escreveu um roteiro prevendo cenas íntimas nesse espaço e seus estímulos sensoriais (como livros, rádio, gravador de fitas) e em outros locais da cidade, como a boate Pandemonium. As cenas incluíam simulações sexuais sob lençóis, protagonizadas por um casal de homens, que era revelado aos poucos, beijando-se dentro do ninho, tocando-se as mãos em um bar e compartilhando de momentos íntimos, em que um escrevia e o outro assistia à TV.

É curioso como o roteiro emana também uma atmosfera smitheana, com motivos orientais, imagens emolduradas por nebulosidade e personagens que estavam à margem do ato sexual em cena, mas que carregavam de ambiguidade as imagens. Em primeiro lugar, as marcações indicam que a vista geral do quarto deveria enquadrar “telas e transparências”, além de uma atividade no escuro que é “not defined, just felt, strange, indirect light”⁴². Uma das indicações do texto indica também um personagem que não faz parte do casal principal, colocando batom, olhando-se no espelho e deitando-se em uma banheira cheia, com turbante na cabeça: “3rd man: lipstick on, turban: tries on a strange dressing complex ‘hermaphroditen’ on (sensorial clothes)”⁴³. Além de trazer de volta o bólido-roupa que havia planejado em 1968, essa indicação parece remeter a alguns dos referentes que ligava Oiticica a Smith: um homem de batom e turbante, que se assemelhava aos personagens da performance que havia recém-assistido no loft do artista estadunidense. Embora esses elementos não comprovem qualquer relação direta entre os artistas, emanam uma esfera referencial, uma empatia criativa, que demarcava interesses comuns.

⁴² Em português, “não definida, apenas sentida, estranha, luz indireta”. Tradução minha.

⁴³ Em português, “3o homem: batom, turbante: experimenta uma complexa e estranha vestimenta ‘hermaphroditen’ (roupas sensoriais)”. Tradução minha.

I BABYLONESTS HO FEBR.71 SUPER 8 exp. 3 min. sheet						
mins: $\frac{1}{2}$ action	$\frac{1}{2}$	1	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	2	$\frac{1}{2}$
81 2nd ; bare room bed: shot from distant end: 15 secs. shot from close view: 5 secs. inside of an empty bag : 10 secs.	81 2nd : bare room bed : twp under blanket shot from distant end: 15 secs. ----- 23rd bet. 7th&8thaves. YMCA sign & sky: dark : 10 secs. ----- 81 2nd : bare room two under blanket shot from close view: 5 secs.	81 2nd : cont. of close view from another angle : the two reve -aled as men : kiss each other : close shot: 15 secs. ----- an empty playground: shot: 5 secs. ----- 81 2nd : same kissing bed scene as above, from a distant end shot: 10 secs.	inside of a not full subway train : heteroge- neous scene: 20 secs. ----- 81 2nd : close shot of empty bed with things around : 10 secs.	81 2nd : bathroom : a 3rd man puts lips- tick on , looking on a mirror: close shot: 30 secs.	a shoe store: people trying shoes : one general shot: 15 secs. ----- interurban train : one of the (1,2) 81 2nd men, sleeping sit- ting on a se- at, covering himself with thick coat: 15 secs.	
m a r g i n o t e s conv.: daylight — art.light — bag	two men			lipstick	locate: shoe- store; inter- urban train	

Primeira página do roteiro de *Babylonests* (1971) – AHO/PHO doc# 0243/71

Nesse sentido, Oiticica procurou sorver também o ambiente ativista que recém se organizava nos Estados Unidos. Peter Fry (1982, p. 105-6) lembra que, diferentemente do Brasil, onde o preconceito era “relativamente difuso e escorregadio”, os grupos estadunidenses e europeus precisaram organizar-se pela descriminalização da homossexualidade. Nesse sentido, o artista participou no dia 27 de junho de 1971 do segundo *Gay Pride* e, em 26 de agosto, do primeiro *Women’s Equality Day*. O primeiro resultou num filme em super-8, com três diferentes partes,

apresentando grupos que protestavam desde a Sexta Avenida até o Central Park; já do segundo evento restam fotografias de Carlos Vergara. Mas as marchas não parecem ter provocado mais ressonâncias do que o tipo de transexualidade nômade que se encontrava nas obras de Smith.



Imagens que Oiticica filmou em Super-8 no segundo *Gay Pride* (1971)⁴⁴

Esse estado expressa-se de forma mais reveladora num filme envolto em mistério, chamado de *Teresa Jordão* (1973)⁴⁵. Segundo Marcos Bonisson (2013, p. 109), tratava-se de um rolo que havia chegado apenas com o título e que não se sabia por quem havia filmado: “Ninguém sabe quem foi Teresa Jordão ou quem registrou essa performance de Oiticica em filme. O rolinho de super-8 veio de Nova Iorque com essa indicação em seu invólucro escrita a mão por HO”. Com três minutos e meio, as imagens mostram Oiticica num ato sexual explícito e carregado de desejo com um homem desconhecido. Vestido de camisa azul e usando uma forte sombra nos olhos, o artista tira as calças do parceiro e alterna carinhos nas nádegas do outro

⁴⁴ Todas os frames de filmagens em Super-8 de Oiticica foram retiradas do filme *Heliophonia* (2002), de Marcos Bonisson.

⁴⁵ Não se sabe a data exata do filme. Pode ter sido filmado entre 1971 e 1973.

personagem, beijando seu ânus com fervor e fazendo-lhe massagens. Depois de jogar as próprias calças no chão, vemos também as suas próprias nádegas e, mais à frente, um beijo demorado entre eles, muitas línguas no pescoço e sorrisos. Como parte da cinematografia sexual daqueles anos, *Oiticica* parecia também querer explorar a sua ontologia do orifício diante das câmeras. Seria, afinal, Teresa Jordão a busca de um nome que pudesse dar conta de um novo corpo?



Imagens do filme em Super-8 *Teresa Jordão*

Neste ponto, é interessante retomar o caso do hermafrodita Herculine Barbin, a partir da análise mais contemporânea de Paul B. Preciado. Em “La invención del género, o el tecnocordero que devora a los lobos” (2009), o autor revisitou essa história para analisar o caso de outra paciente, de 19 anos, também suspeita de ser hermafrodita. Investigada por um grupo de médicos na Califórnia em 1958, que a

denominaram Agnès, ela foi submetida a uma vaginoplastia, depois de ser considerada hermafrodita verdadeira. Seis anos após a cirurgia, tudo revelou-se uma farsa, quando a paciente declarou haver tomado hormônios da mãe escondida desde os 12 anos porque tinha o desejo secreto de se tornar mulher. Diante desse caso, Preciado (2009, p. 19) reivindicou a necessidade de construção de uma terceira *epistème*, negligenciada por Foucault, que deveria dar conta de uma série de transformações a partir da Segunda Guerra Mundial, relacionadas à emergência da categoria de gênero e, especialmente, do impacto das tecnologias sobre o corpo:

O gênero é, antes de tudo, um conceito necessário para o surgimento e o desenvolvimento de um conjunto de técnicas de normalização/transformação da vida: a fotografia dos “desviados sexuais”, a identificação celular, a análise e o tratamento hormonais, a leitura cromossômica cirurgia transexual e intersexual... (PRECIADO, 2009, p. 22)⁴⁶.

Dessa forma, Preciado (2009, p. 25) comparou Agnès a uma espécie de “Herculine *self designed*, cuja palavra devém potência política, um corpo que devém uma ficção somática coletiva”⁴⁷. No lugar de imitar uma mulher ou tentar emular uma mulher através de uma performance, Agnès tomava estrogênios, passando-se por hermafrodita para burlar discursos médicos e conseguir acesso aos tratamentos de mudança de sexo. O autor reinscreve, dessa forma, as questões sobre gênero e sexualidade a partir da relação entre tecnologia e a produção de corpos. Para ele, esse caso demonstra a construção estratégica de uma ficção, de uma narrativa própria, em que “o corpo é, ao mesmo tempo, argumento e personagem principal” (PRECIADO, 2009, p. 30)⁴⁸. O interessante neste caso é que Preciado chegou às suas conclusões sobre o tema de forma não apenas intelectual, mas fazendo do próprio corpo uma massa amorfa, em busca de tecnologias que o moldassem. Foi assim que acabou injetando testosterona em si mesma e, de Beatriz, tornou-se Paul. Numa linha semelhante, Preciado questiona Deleuze e Guattari por se autodenominarem

⁴⁶ No original, “El género es ante todo un concepto necesario para la aparición y el desarrollo de un conjunto de técnicas de normalización/transformación de la vida: la fotografía de los ‘desviados sexuales’, la identificación celular, el análisis y el tratamiento hormonales, la lectura cromosómica, la cirugía transexual e intersexual...”. Tradução minha.

⁴⁷ No original, “Agnès es una suerte de Herculine *self designed* cuya palabra deviene potencia política, un cuerpo que deviene una ficción somática colectiva”. Tradução minha, grifo do autor.

⁴⁸ No original, “...el cuerpo es al mismo tiempo el argumento y el personaje principal”. Tradução minha. Para Preciado (2009, p. 34-37), Agnès seria o que chama de biodrag, exemplificando um novo modelo de corporalidade, que usa o próprio corpo como processo de imitação. Esse mesmo processo seria usado, de forma mais genérica, para denominar a relação entre as tecnologias e a construção de corpos em geral. Entre os exemplos, destaca as modificações hormonais que as mulheres passaram a receber a partir do pós-Guerra, com a pílula anticoncepcional, que passou a controlar os ciclos de reprodução e a produzir um gênero de forma constante.

“homossexuais moleculares” sem terem vivido “a experiência real”, o que será analisado posteriormente.

No caso de Oiticica, ainda que não se tenha transformado em Teresa Jordão na “experiência real”, pôde reconhecer-se em um novo corpo e produzir um novo corpo, explorando a imagem do feminino, a partir desse autotravestimento das sombras que cobrem as suas pálpebras, de um nome que não é de ninguém, de uma sexualidade desvelada aos olhos de espectadores anônimos a partir da própria câmera super-8, que pode ser considerada aqui um meio de estímulo à produção desse corpo em transformação. Ao articular a visibilidade do cinema, a experimentação estética e a investigação física, Oiticica construía estrategicamente a sua própria narrativa.

Tropicália things

O conceito *tropicamp*, que Oiticica desenvolveu no mesmo ano de 1971 e que se tornou célebre em meio a seus textos reflexivos, também sofreu o impacto de questões relativas à sexualidade e integraram questões que já faziam parte do seu trabalho a uma nova linhagem dentro de sua própria trajetória (CRUZ, 2011). Ao se confrontar com as ofertas do novo entorno, entre elas a latinidade, a homossexualidade e o entretenimento, emergiram em seu repertório questões que passariam a se relacionar com a sua própria posição na cidade a que chamava de Babylon. Essas marcas não apareceram por vias de pertencimento identitário, e sim pelo filtro de certas manifestações artísticas, que torceram o uso dessas mesmas marcas como ferramentas estratégicas para aumentar a porosidade dos grupamentos sociais bem delimitados da sociedade estadunidense. Foi assim que Oiticica ampliou a ideia de tropicalidade para além de uma expressão de brasilidade na atualização da sua autoimagem, como em *Tropicália* (1967), a partir de uma apropriação da subjetividade *camp*, que havia sido o centro de fervorosos debates na década anterior, e dos clichês como figura de linguagem, para elaborar um pensamento crítico sobre a arte.

Tropicamp era um conceito provocativo, a reivindicação de um novo parentesco, a aquisição de um novo corpo. E quem melhor personificou esse neologismo foi a *drag queen* Mario Montez, um porto-riquenho que se tornou o

grande elo entre Oiticica e Smith, o resultado mais concreto de todo o universo herético que conectou a protorrelação entre esses dois artistas.

Nascido René Rivera, renomeado como Dolores Flores para o clássico *Flaming Creatures* e, posteriormente, como Mario Montez, em homenagem à atriz dominicana dos anos 1940 Maria Montez, esse importante personagem do universo underground nova-iorquino tornou-se uma grande musa do teatro e do cinema experimentais nos anos 1960 e 1970. Mantinha uma vida corriqueira em Nova York, para onde se mudou com a família ainda criança, fazendo pequenos serviços, até conhecer Jack Smith no começo dos anos 1960, momento em que passou a usar roupas femininas para atuar em suas obras. A exploração dessa nova personalidade desenvolveu-se durante tardes em que Montez, Smith e o músico Tony Conrad brincavam de exercícios de improvisação. Fotogênico, elegante e disciplinado, Montez aprendera, assistindo a filmes antigos, a empostar a voz corretamente e a desenvolver um *timing* preciso nas atuações. Mantinha-se paciente com as mais inusitadas e desconfortáveis indicações, era pontual, trabalhava diariamente em serviços administrativos e, diferentemente da maioria dos atores e diretores desse universo, estava sempre concentrado porque não era usuário de drogas (SIEGEL, 2014b, p. 369). Católico praticante, parecia ser capaz de personificar qualquer mulher e, ainda que o travestimento trouxesse uma camada inevitável de estranheza, a câmera se rendia à sua imagem numa espécie de hipnotismo que saciava a necessidade de verossimilhança, trazendo a atuação para primeiro plano, quando comparada a uma curiosidade sobre o jogo de gêneros.

Todas essas características fizeram Montez inundar as produções do circuito experimental dos anos 1960, com filmes como *Chumlum* (1963), de Ron Rice, *Life, Death and Assumption of Lupe Vélez* (1966), do também porto-riquenho José Rodriguez-Soltero, e *The Gypsy's Ball* (1969), de Avery Willard. Montez também imprimiu a sua fascinante figura em alguns dos mais célebres filmes de Andy Warhol, tornando-se conhecido como “a primeira drag superstar de Warhol”. De 1964 a 1966, o ator participou de 13 de seus filmes, entre eles *Harlot* (1965), *Screen Test #2* (1965) e *Chelsea Girls* (1966). Warhol explorava as contradições de Montez, que exalava uma sexualidade serena, imprimindo uma nova expressão corporal nas telas. Nos curtas *Mario Banana #1* e *Mario Banana #2* (1964), a câmera de Warhol capturava seu rosto em close, comendo pausada e lascivamente uma banana, como um inevitável convite ao voyeurismo do espectador. Em *More Milk, Yvette* (1965), o ator

usava a sua recatada devassidão nas cenas em que recitava textos, comia pão, passava batom, trocava de roupa e cantava *a capella* músicas como *Night and Day* e *It's De-Lovely*, de Cole Porter. Além de ser cobiçado, colocado no colo e beijado por um homem, Montez bebia leite como uma diva, que sabia trabalhar em doses calculadas a timidez e a volúpia. Em meio às brincadeiras de Warhol com movimentos de câmera e planos-sequência, em que muitas vezes as cabeças dos atores eram cortadas, o ator continuava sobressaindo-se com sua voz baixa e segura. Em *Hedy* (1966), interpretou uma versão da atriz e inventora Hedy Lamarr⁴⁹, que havia furtado roupas em uma loja de departamentos. Uma das falas de sua personagem, após passar por uma cirurgia plástica, parecia sintetizar a sua posição no circuito underground daquela década: “I’m the most beautiful woman in the world”. Com Montez, os diretores underground finalmente haviam encontrado a mulher perfeita para as suas produções, aquela que, ao se fazer mulher, emanava uma força contemporânea, capaz de expressar a estética que se rendia às questões do corpo, explorando a liberdade das formas.



Mario Montez em *Mario Banana*, de Andy Warhol (1964)

⁴⁹ A austríaca Hedy Lamarr tornou-se célebre não apenas por ter sido a primeira atriz a simular um orgasmo no cinema, no filme *Êxtase* (Gustav Machatý, 1933), mas também por ter sido cocriadora, ao lado do compositor George Antheil, da técnica de encriptação em que hoje se baseia a tecnologia de wi-fi. Ver https://brasil.elpais.com/brasil/2018/03/12/ciencia/1520856616_548967.html. Último acesso em 10 abr 2018.

Apesar de tantas solicitações, a trajetória pessoal e profissional de Mario Montez vinculou-se, desde o início, à de Smith e ambas seguiram cursos paralelos, com inúmeros pontos de contato. Os dois transitaram pelo cinema e teatro undergrounds, mantendo-se em estado de mútua cooperação e, muitas vezes, de dependência artística. Montez participou de algumas das mais importantes obras de Smith no cinema e no teatro, entre elas *Rehearsal for the Destruction of Atlantis* (1965), sua primeira performance ao vivo. Segundo Siegel (2014b, p. 367), embora Smith tenha trabalhado com diversos performers, foi Montez quem resumiu a sua visão estética. Andy Warhol conta em *POPism* (1990, p. 181) que Montez era o ator preferido de Smith porque podia captar instantaneamente a simpatia do público⁵⁰. Foi na obra mais conhecida do artista underground, *Flaming Creatures*, que o porto-riquenho fez a sua estreia no cinema, onde interpretou a Spanish Girl. Na cena do libertino baile, aparecia com véu e vestido pretos, sempre segurando na boca uma flor. Dançava com um leque, andando de um lado para o outro e encarava a câmera com a segurança de um veterano. Algumas das imagens mais marcantes do filme são as suas sequências em close rodando repetidas vezes, com a flor presa nos lábios e os olhos fixos nas lentes. A câmera está parada, mas o espectador é acometido por uma vertigem diante dessa pessoa que namora e é namorada pelo aparato cinematográfico a partir de seus atributos que mesclam brutalidade nos traços físicos e suavidade nos movimentos. Participou também de outros filmes e fragmentos de filmes feitos por Smith, como *In the Grip of the Lobster* (1966) e *No President* (1967-70). Uma das célebres imagens de *Normal Love* (1963-65) traz a *drag* vestida como uma sereia branca, ornada de colares e rodeada de velas, adorando a figura da atriz Maria Montez e banhando-se em leite. Em outro filme de Smith, *Reefers of Technicolor Island/Jungle Island* (1967), Mario Montez reluz em meio a um cenário de cores saturadas, com sombra azul nos olhos, boca vermelha, envolto em plumas e flores. Seu rosto aparece na penumbra de imagens sobrepostas, como água caindo, o céu e um caranguejo.

⁵⁰ Curioso notar que, mesmo depois de morto, Smith participou do ressurgimento público de Montez, que atravessou um hiato de quase 30 anos longe dos holofotes e do travestismo. Como conta Siegel (2014b), em 1977, Montez decidiu mudar-se para Orlando, trabalhando como arquivista de uma companhia de seguros e, mais à frente, como bilheteiro no parque da Disney. Ele distanciou-se das artes até ser entrevistado para o documentário *Jack Smith and the Destruction of Atlantis* (2006), de Mary Jordan, em que faz uma emocionada aparição vestida de drag. Desde então até a sua morte, em 2013, passou a participar de festivais sobre Smith, como *Live Film! Jack Smith! Five Flaming Days in a Rented World*, realizado em 2009, em Berlim, e a ter a sua importância mais uma vez reconhecida, na forma de entrevistas e homenagens.



Mario Montez em *Normal Love* (1963-1965)

Smith e Montez também participaram, com diferentes graus de proximidade, do Theater of the Ridiculous, um estilo ou gênero teatral fecundado pela linguagem cinematográfica em diferentes aspectos, entre diálogos, iluminação e referências estéticas (MARRANCA, 1997, p. xiv). A gênese do Ridiculous remete diretamente ao cinema, mais especialmente à figura de Ronald Tavel, roteirista que escrevera alguns dos mais importantes filmes de Andy Warhol, como *Screen Test #2* (1965), *Vinyl* (1965), *Chelsea Girls* (1966) e *Hedy* (1966). Foi depois de ter alguns roteiros rejeitados pelo artista pop que decidiu montá-los como obras teatrais e, assim, em 1965, os roteiros adaptados de *Shower* e *The Life of Juanita Castro* foram levados ao palco por uma heterogênea trupe de personagens que transitavam entre o teatro e o cinema undergrounds, construindo uma cena teatral vinculada aos meios de comunicação. Segundo Gautam Dasgupta (1997, p. viii), o Ridiculous foi o primeiro teatro a entender a obsessão estadunidense com as imagens. Tornou-se, assim, uma das mais importantes manifestações da cultura underground dos anos 1960, misturando referências à indústria do entretenimento a uma forte consciência das formas clássicas dramáticas e literárias, usadas de maneira desconstruída e citacional (BRECHT, 1978; MARRANCA, 1997). Ainda que cindido em dois principais grupos por conflitos pessoais e estéticos – o Playhouse of The Ridiculous, de Ronald Tavel, e a Ridiculous Theatrical Company, de Charles Ludlam –, aquilo que ficou conhecido como o gênero Theater of the Ridiculous foi um movimento com características gerais comuns. Nos palcos, artistas desajustados, extravagantes e inflamados experimentavam a evasão de suas personalidades dissonantes e imprimiam novas formas de atuação, baseadas em uma grande carga de improvisação. A partir de uma mistura entre as icônicas divas, os personagens-clichês e, especialmente, o travestismo, as peças provocavam a moral estadunidense, revelando com crueldade e comicidade a falência das instituições matrimoniais e religiosas. Rachel Joseph (2013) classificou o Theater of the Ridiculous como uma sátira social radical e anarquista, que rejeitava construções identitárias nas relações entre os sexos, na vida política e no poder institucionalizado.

Uma de suas primeiras peças, *The Life of Lady Godiva* (1966), continha alguns dos elementos que se tornaram a marca registrada do gênero: personagens travestis, situações edipianas, estupros e violentas humilhações, com grande dose de humor. Situada em um convento-prostíbulo, a peça trazia cenários e figurinos extravagantes e maneiristas, como uma cortina com penas de pavão e um cavalo branco de madeira.

Na trama, originada a partir de imagens da história bíblica de Jacó em que uma escada permitia aos anjos que acessassem diretamente Deus, e do filme hollywoodiano *Lady Godiva of Conventry* (Arthur Lubin, 1955), misturavam-se referências a Art Nouveau, Liszt, Sheakespeare, melodrama, tabloides, moda e publicidade, formando diálogos que pareciam grandes paródias de variadas ficções da cultura pop. Além da atriz Dorothy Opalach – uma famosa soprano que, com mais de 40 anos, largou a ópera e a família para recomeçar a vida em Nova York e acabou interpretando o papel da protagonista –, muitos dos protagonistas da história do Theater of the Ridiculous participaram de alguma forma da peça.

Ainda que não fosse diretamente vinculado ao grupo, Smith desempenhou um papel importante ao fazer a apresentação de personagens que foram seminais para sua fundação. Mais ainda, ele foi o responsável por alguns programas de obras, como *Shower e The Life of Juanita Castro*, e pelo figurino de *The Life of Lady Godiva*. Marranca (1997, p. xiii) afirma que, embora os filmes de Smith tenham sido uma profunda influência para o gênero, a estética das suas companhias relaciona-se mais diretamente a Kenneth Bernard, Charles Ludlam, Ronald Tavel e John Vaccaro. O próprio Ludlam (*apud* BRECHT, 1978, p. 28) o coloca numa posição de reverência, que também traduz algum grau de distanciamento: “Jack [Smith] é o papai de todos nós”⁵¹. Ainda assim, algumas das performances de Smith foram incluídas numa edição ampliada do livro *Theater of the Ridiculous* (1997), editado por Marranca e a principal referência sobre o tema. Já Mario Montez foi também uma das grandes estrelas das companhias que deram nome ao gênero, atuando em peças como *Screen Test, The Life of Lady Godiva e Daring Device* (todas de 1966).

Ao se mudar para Nova York, Oiticica rapidamente mostrou-se atento ao ambiente em que circulavam Montez, Smith e o Theater of the Ridiculous, como escreve em cartas enviadas a amigos entre março e abril de 1971. Ao lado do cinema e da música, que pouco deixavam espaço para outras manifestações, o artista abria uma brecha para o Ridiculous, como a única manifestação teatral que lhe interessara (“em geral não vou pois não gosto; mas fui ver o pessoal do Theater of the Ridiculous, e gostei”), destacando a curiosidade pela estranheza do universo *drag* e admiração pelo sentido de coletividade do grupo. Em carta a Luis Carlos Maciel, de 27 de março de 1971, descreve também a maneira como usavam uma cobra viva

⁵¹ No original, “Jack [Smith] is the daddy of us all”. Tradução minha.

durante a peça, elogia o fato de atores se despirem e transarem em cena e classificou a experiência como uma tentativa de se criar uma “experimentação ambiental total” (AHO/PHO doc# 1103/71). A curiosidade artística estendeu-se também a uma proximidade social, a partir da mediação do argentino Leandro Katz, vizinho de Oiticica e responsável pela iluminação das peças do Ridiculous:

O pessoal mais bacana que eu conheci até agora foi o do Theater of the Ridiculous, que é um grupo importante; vi uma das peças deles, “the grand tarot”, de Charles Ludlam, que é o líder do grupo e ator genial; é bacana porque ficam num nível experimental-subterrâneo, louco-drag; quem trabalhava com eles era o Mario Montez, que conheço, uma moça mexicana me convidou para uma performance que vai fazer num cinema gay, jewel, aqui perto (ele é um gênio; vi o filme, antigo, de Warhol, “Harlot”, onde Mario faz um drag que come banana sem parar, num sofá, e enfia a última no cú); ele tem uma cara incrível, e voz; não vi a outra peça que estão fazendo, “bluebeard”, mas são as melhores coisas de teatro aqui; sinto-os sempre “pensando junto”, em grupo, o que parece tão raro aqui... (OITICICA, AHO/PHO doc# 1107/71).

Sobre Montez, conta em uma carta a Waly Salomão, de 10 de abril, como havia sido apresentado ao ator durante uma festa e, a partir de então, iniciado a primeira troca de ideias, que mais tarde viria a se desenvolver em projetos conjuntos:

[...] essa semana houve festas: uma no ballroom do hotel diplomat, de um poeta chamado fantuzzi, porto-riquenho lindo e freak; foi uma loucura, pois havia mil superstars; fui apresentado a Mario Montez, travesti genial de Warhol (harlot, descasca bananas e come, e enfia a última no cú), que estava de homem; conversamos muito, e ele me convidou pra uma performance num cinema gay da 3ª avenida com rua 13, chamado jewel: vai ser lá pra metade do mês... (OITICICA, AHO/PHO doc# 1088/71).

As referências a Montez, ao Theater of the Ridiculous e ao próprio Jack Smith aparecem sempre nas mesmas cartas, evidenciando que havia uma espécie de triângulo entre o que cada uma dessas “entidades” representava para ele: a abertura a um universo underground, em que havia não apenas uma arbitrariedade, mas uma plasticidade em torno dos gêneros, a novos corpos que traziam diferentes formas de ambiguidade. É da aproximação com esses corpos que deriva o conceito de *tropicamp*.

Tudo começou com uma entrevista de Oiticica a Mario Montez. No dia 1º de setembro de 1971, o artista brasileiro foi à casa do ator, no Brooklyn, para gravar uma de suas entrevistas, em fitas cassete. Nomeados por Haroldo de Campos como Héliotapes, esses registros eram conversas sonoras que Oiticica passou a gravar com alguns de seus amigos que moravam por Nova York ou estavam de passagem, como o

próprio Campos, Gilberto Gil, Carlos Vergara e Júlio Bressane, e enviá-las a seus contatos no Brasil. Além deles, o artista também chegou a dizer em cartas que pretendia entrevistar Jack Smith, o que acabou nunca acontecendo. O Héliotape com Mario Montez, fotografado por Vergara, foi realizado em inglês e consistiu numa recapitulação comentada da trajetória da *drag*. Oiticica estava especialmente interessado na sua relação com Andy Warhol no set de filmes como *Harlot* (1964), *More Milk, Yvette* (1966) e *Camp* (1965)⁵², de peças do Theater of the Ridiculous e de Jack Smith. Segundo Montez, o próprio Smith lhe apresentara a Warhol durante a filmagem de *Batman Dracula* (1964) – filme dirigido pelo artista pop, jamais lançado comercialmente, que teria Smith como protagonista. Durante a conversa, Oiticica aproveitou uma fala de Montez para desenvolver um novo viés no conceito de tropicalidade. Tudo teve início quando o ator porto-riquenho contou sobre a futura filmagem de *Heat* (1972), dirigido por Paul Morrissey, que seria realizada em um local chamado Tropicana – um motel barato em Los Angeles, onde se hospedavam, além de traficantes e prostitutas, celebridades como Janis Joplin, Bob Marley, Iggy Pop e William S. Burroughs. Foi assim que o artista brasileiro passou a associar as ideias de tropicana e tropicália, estabelecendo com elas uma cultura do que chamou de “coisas tropicais críticas”, numa tentativa de articular a contracultura brasileira e o underground estadunidense:

HO: Você sabe: uma coisa que eu achei que seria muito engraçada é a ideia de “tropicana”. Porque no Brasil, nós tivemos esse grande movimento chamado Tropicália. Tropicália foi uma palavra que eu inventei. Você sabia disso?

[...]

HO: [...] eu acho que há muita relação entre o trabalho de Jack Smith e seu trabalho e as coisas da tropicália no Brasil. [...] Eu acho que o movimento Tropicália no Brasil teve muito a ver com a retomada de coisas como o mito de Carmen Miranda e tudo mais.

MM: Mas você sabe, Warhol. você sabe, Warhol—

HO: Então há uma coincidência entre isso e, por exemplo, eu acho que o Jack Smith é um tipo de pré-tropical e pós-tropical também, de certa forma, sabe? E você é, você é uma encarnação disso.

MM: Você sabe, Paul Morrissey queria filmar isso por causa do ambiente tropical. Mas não é apenas o ambiente tropical, porque o nome do motel é tropicana. Além disso, também muitos rock stars ficam lá. É como o hotel Chelsea de Los Angeles, o Chelsea

⁵² Na entrevista, o filme é mencionado como *Camping*, mas seu título foi alterado para *Camp*.

Motel de Los Angeles.

HO: Isso é fantástico! Eu adoraria filmar em um lugar como esse. Porque Tropicana já é esse tipo de marca para essa bebida, você sabe. Assim, o Tropicana Motel deve ser algo que tenha alguma relação com a empresa que faz as bebidas. Eu acho que é uma coisa da Califórnia. É fantástico, porque concentra a ideia de tropicalidade e coisas tropicais, como um tipo de coisa tropical crítica, que é muito importante. E eu acho que você é, por exemplo, uma espécie de encarnação da tropicália e Tropicana e mais que isso. É por isso que eu acho que é realmente importante quando você se relaciona com Carmen Miranda e quando você usa sua imagem sem mencionar o nome ou qualquer coisa, porque é algo muito impressionante. É uma espécie de síntese de coisas tropicais. Jack Smith tem muito disso em seus filmes quando usou as trilhas sonoras, com velhos fox-trottes e música cubana e mexicana⁵³.
(OITICICA, 2014, p. 386-7)

Foi a partir dessa entrevista, portanto, que Oiticica encontrou em Montez a encarnação tanto da Tropicália como da Tropicana, sintetizando as “coisas tropicais críticas”, e demarcou uma linhagem da tropicália que teria Smith ao mesmo tempo como precursor e como um herdeiro.

O desenvolvimento mais elaborado dessa entrevista foi apresentado por Oiticica em uma carta para Torquato Neto de outubro de 1971, intitulada “Mario Montez, tropicamp” e publicada no tabloide *Presença* nesse mesmo ano. No texto, o artista costurou algumas das informações da entrevista com a *drag*, incluindo a maneira como se conheceram numa festa de Ira Cohen (“estava ao natural, isto é, de homem”), sinopses comentadas de filmes dos quais participou, sua passagem pela Ridiculous Theatrical Company e sua personalidade (“não gosta de ‘drag queenery’ (mentalidade

⁵³ No original: “ho: you know, one thing which I thought that would be very funny is the idea of ‘tropicana.’ Because in Brazil, we had this very big art movement called *tropicália*. *tropicália* was a word that I invented. did you know that? / MM: I know, they told me it was a new dance. or a movement? / ho: Who said that? Who told you? / MM: José Arango told me. No, not José Arango. Leandro katz? / ho: Leandro? I think there are some fantastic points here. Because I think there is much relation between Jack Smith’s work and your work and the tropicália things in Brazil. / [...] I think the tropicália movement in Brazil had a lot to do with bringing back things like Carmen Miranda’s myth and all that. / MM: But you know, Warhol. you know, Warhol— / ho: So there is not a coincidence between that and—for example, I think Jack Smith is a kind pre-tropicália and post-tropicália, too, in a way, you know? And you are, you are an incarnation of it. / MM: you know, Paul Morrissey wanted to shoot that out there because of the tropical surroundings. But it’s not just the tropical surroundings, because the motel’s name is Tropicana. Plus, also a lot of rock stars stay there. It is like the Chelsea hotel of LA, the Chelsea Motel of LA. / ho: that’s fantastic! I would love to film at a place like that. Because Tropicana is already that kind of trademark for that drink, you know. So the Tropicana Motel must be something that has some relation with the firm that makes the drinks. I think that is some kind of California thing. It’s fantastic, because it concentrates the idea of tropicality and tropical things, like a kind of critical tropical things, which is very important. And I think you are, for instance, yourself a kind of incarnation of tropicália and Tropicana and more than that. that’s why I think it’s really important when you relate to Carmen Miranda and when you use her image without even mentioning the name or anything, because it’s something very striking. It’s a kind of synthesis of tropical things. Jack Smith has much of that in his films when he uses the soundtracks, with old fox-trots and Cuban and Mexican music.”. Tradução minha.

de travesti): considera o seu trabalho algo maior (e o é!)”). Comentou também que Montez reproduzira com ele um ritual que costumava compartilhar com uma série de cineastas: ouviram juntos uma fita de áudio que o porto-riquenho gravara de um filme dos anos 1940 – neste caso, um de que participavam Carmen Miranda, Jane Powell e Wallace Beery⁵⁴. O substrato do documento, no entanto, está na maneira como Oiticica incorpora novos elementos como paródia, clichê, pop, latinidade e Hollywood à sua abordagem do tropical. Mario Montez seria um produto direto de um “espírito-posição” de Jack Smith:

JACK, na sua obra e na influência geral que calçou no cinema e teatro undergrounds, é uma espécie de pop-tropicália: mais do que simples nostalgias de foxes e músicas latino-americana, sua obra é, ao contrário do pop puramente americano de WARHOL, a procura do clichê latino-americano, na sua incidência no contexto super-americano: (AHO/PHO doc# 0275/71, p. 2)

Essa carta assemelha-se hoje a uma espécie de manifesto, uma seleção paralela de referências, que se afasta das menções mais recorrentes no pensamento de Oiticica naquele momento, como os irmãos Augusto e Haroldo de Campos, John Cage, os Rolling Stones, Jean-Luc Godard, entre tantos outros. Jack Smith funcionava como uma espécie de desvio, como uma linha de fuga que desnor-teava a trajetória de Oiticica em torno do desenvolvimento de questões vinculadas a um universo do mundo da arte. Diante do fato de que nada nesse campo lhe despertava interesse naquele momento, o artista underground oferecia ao brasileiro uma constelação de novos personagens, a começar por sua adorada Maria Montez, a quem Oiticica chamou de “estrela tropi-hollywood”. Verdadeira diva B do cinema, a atriz teve uma trajetória profissional e pessoal que a levou a ser cultuada por gerações de nostálgicos da cinematografia dos anos 1940. Foi nessa década que fechou um contrato com os estúdios da Universal, protagonizando uma série de filmes em que interpretava personagens de lugares distantes, sempre com indumentária carnavalesca e uma inexpressividade de esfinge. Entre seus filmes de maior popularidade estão remontagens de *As Mil e Uma Noites* (1942) e *Ali Babá e os 40 Ladrões* (1944), mas

⁵⁴ Oiticica não menciona o nome do filme, mas se supõe tratar, provavelmente, de *A Date With Judy* (1948), comédia musical dirigida por Richard Torpe, traduzida no Brasil como *O príncipe encantado*. Sobre o “ritual” de Montez, Siegel (2014b, p. 368) aponta que a importância de Montez para o underground não se resumiu à figura de musa. Além de ajudar o elenco em questões de figurino, o ator comprou um aparelho que permitia gravar sons diretamente do aparelho de televisão e, com isso, foi responsável pela gravação muitos diretores puderam reutilizar trilhas de cinema e diálogos como citações e paráfrases em suas próprias produções.

principalmente *Cobra Woman* (1944), onde interpretou duas gêmeas separadas na infância, que disputavam o trono para governar uma ilha. Tornou-se lendária uma cena em que, diante de seus súditos, a gêmea má fazia uma dança sensual com uma cobra, contorcendo-se e selecionando suas vítimas, antes de serem levadas pelos guardas. Ao ver a carreira decaindo, Montez mudou-se para a Europa e acabou morrendo em 1951, dentro da sua banheira, depois de sofrer um ataque cardíaco.



Maria Montez em *Cobra Woman* (1944)

Jack Smith obcecou-se com Maria Montez a tal ponto que hoje qualquer análise mais detalhada sobre a sua obra demanda uma visita a essa personagem improvável dentro de um repertório tão hermético. Como vincular as propostas smitheanas, com sua estética tão sofisticada, ao formato repetitivo dos filmes de Maria Montez, que brindava os espectadores com clichês de gêneros cinematográficos, a partir de narrativas sem complexidade, personagens maniqueístas e diálogos pueris? Para

Smith, a dominicana representava um espaço de fantasia, materializado na forma de um repertório particular, e, mais ainda, era o substrato de tudo o que o artista criava e a maior potência daquilo que entendia como arte. Como lembra J. Hoberman (1997, p. 14), Smith ainda era pouco conhecido quando escreveu o artigo “The Perfect Filmic Appositeness of Maria Montez”, publicado na *Film Culture* 27, de 1962-63. Com esse texto, ele trazia, como um gesto estranhamente disruptivo, a proposta de um cânone diferente, em contraste a figuras que cultuavam o cinema de autor. “Aqueles que conseguiam acreditar, o fizeram. Aqueles que viram a pior atriz do mundo simplesmente não conseguiram e perderam a magia. Que pena – pior para eles”, reclamava Smith no artigo (HOBERMAN; LEFFINGWELL, 1997, p. 25)⁵⁵. Embora com atuação reconhecidamente ruim, Smith buscava em Montez uma força que perfurava a tela, de alguém que trazia uma beleza delirante, como a de uma droga alucinógena, numa exuberância ingênua, um antiquado glamour, que inspirou todos os seus processos criativos. Desde o seu primeiro e inacabado filme, *Buzzards Over Bagdad* (1950-51), em que recriou algumas imagens de *As Mil e Uma Noites*, à trilha sonora de *Flaming Creatures*, iniciada com um trecho de *Ali Babá e os 40 Ladrões*, Maria Montez sempre foi a sua maior referência estética. Esse culto culminou com a construção de um altar para a atriz em sua casa, que aparece em uma cena do filme *Normal Love*⁵⁶.

Foi assim, portanto, que, no lugar de criar um manifesto defendendo a ruptura com a linguagem hollywoodiana, como faziam seus contemporâneos undergrounds, Smith procurou, com sua adoração a Montez, incorporar a hipnótica máquina ilusionista como base para uma vanguarda peculiar. Essa postura provocou uma série de reações contrariadas, mas também liberou gostos represados de colegas, amigos e outros realizadores, que resguardavam privadamente essa cinematografia B. Como lembra Dominic Johnson (2007, p. 6), o culto de Smith a Montez provocou uma crítica aos conceitos públicos de gosto e valor e às convenções de prazer cultural. Ronald Tavel (HAASE; SIEGEL, 2014), por exemplo, conta que Maria Montez foi a responsável por prover vocabulário para a vanguarda daqueles anos. Para o

⁵⁵ No original, “Those who could believe, did. Those who saw the World's Worst Actress just couldn't and they missed the magic. Too bad – their loss”. Tradução minha.

⁵⁶ Callie Angell (2014, p. 166) conta que em 1963 Smith abriu uma competição chamada “Maria Montez Voice Contest” para a trilha sonora do filme *Normal Love*. Nela o candidato deveria mandar uma gravação dizendo: “Sempre que me olho no espelho, eu poderia gritar porque sou tão bonita”. [No original, “Every time I look into the mirror I could scream because I am so beautiful”. Tradução minha.]

dramaturgo, foi o incentivo de Smith para explorar a própria infância na sua arte, usando medos, ansiedades, impressões e amores, que lhe permitiu abandonar as convenções da sua formação clássica, reconhecendo a importância de figuras como Maria Montez: “Eu nunca mencionaria Maria Montez em público antes de conhecê-lo, porque isso pareceria falar de uma coisa muito particular; não era da conta de mais ninguém. Eles não entenderiam. E foi um pouco embaraçoso também. Dessa forma, eu me libertei.”⁵⁷ (HAASE; SIEGEL, 2014, p. 348).

A partir dessa força sobrenatural na obra de Smith, Oiticica constrói uma condição “MARIO MONTEZ-MARIA MONTEZ”, que ressaltaria “a origem latina dentro do contexto americano: a evocação desse clichê tropi-pop: o uso desse mesmo clichê por Hollywood, no caso de MARIA, pelo cinema underground, no caso de MARIO” (AHO/PHO 0275/71, p. 1-2). O artista procura também aproximar essas personagens de uma imagem brasileira, fazendo em segundo plano, uma relação entre Mario Montez (a concreção de um clichê da América Latina) e a canção *Soy Loco Por Ti America*, escrita por Gilberto Gil e Capinam para o disco *Tropicália ou Panis et Circensis* (1968). Ambas as imagens formam uma espécie de *tropi*-continentes, às quais se poderia incluir ainda *Las tres carabelas*, traduzida por João de Barros e incluída no mesmo disco. A diferença é que Mario Montez era uma construção em terceiro grau, ou seja, uma reconfiguração de uma atriz (Maria Montez) que já havia sido descontextualizada e consumida como produto industrial.

Nessa mesma linha, Oiticica avança a construção do *tropicamp* em direção à figura de Carmen Miranda. Vale lembrar que Maria Montez, entre outras divas latinas, foram fruto de um movimento da indústria hollywoodiana que teve início especialmente com o êxito da atriz. Representando uma brasilidade que carregava uma série de ambiguidades, entre a origem portuguesa e a apropriação da indumentária das baianas, Miranda fez carreira nos Estados Unidos diretamente impulsionada pela política da boa vizinhança dos anos 1940, com investimentos que rechearam as produções dos grandes estúdios hollywoodianos de acento latino. Depois de participar de alguns filmes, como *Down Argentine Way* (1940), a luso-brasileira tornou-se a mais bem paga atriz de Hollywood e ficou conhecida como a primeira latino-americana a colocar sua assinatura na Calçada da Fama. Lori Hall-

⁵⁷ No original, “I would never mention Maria Montez in public before I met him, because that would seem like talking about a very private thing; it was nobody else’s business. They wouldn’t understand. And it was somewhat embarrassing, too. In that way, he freed me up.”. Tradução minha.

Araújo (2013, p. 244) lembra que a atriz encaixou-se em um dos estereótipos da indústria cinematográfica estadunidense, que nos anos 1930 buscava etnicidades exóticas como uma categoria comerciável. Ainda que não fosse escalada para papéis de mocinha⁵⁸, Miranda estrelou todos os números musicais dos filmes de que participava, entre a abertura com *Aquarela do Brasil* e *The Lady in the Tutti-Frutti Hat*, em que dançarinas portavam bananas, consideradas fálicas e escandalosas para o puritanismo estadunidense. “She is not a gipsy, she is a Brazilian, she is a bombshell!”, dizia um dos personagens do filme, encantado pelo exotismo de Miranda. Foi a partir dessa imagem, portanto, que a atriz soube, ao mesmo tempo, sustentar-se sob a fantasia da mulher latina e aproveitar-se dessa mesma fantasia para parodiar e denunciar os estereótipos fabricados pela indústria (LORI HALL-ARAÚJO, 2013, p. 244).



Carmen Miranda em *That Night in Rio* (1941)

⁵⁸ Miranda raramente desempenhava o papel principal das tramas, mantendo-se circunscrita a papéis que ressaltavam a sua sensualidade e a sua comicidade. Como analisa Bianca Freire-Medeiros (2002, p. 57), sobre a sua atuação no filme *That Night in Rio* (Irving Cummings, 1941), “[...] ela desempenha o mesmo papel que lhe ofereceriam a partir de então: uma mulher feliz, exótica, faladora, ingênua, mas sedutora, propensa a ataques de ciúme. Uma alegoria, de fato, de uma das imagens dos EUA prevalecentes da América do Sul como uma região ainda na sua infância, onde a paixão prevalece sobre a razão, exigindo orientação e proteção dos Estados Unidos”. [No original, “...she plays the same role she would be offered from then on: a happy, exotic, talkative, naive but seductive woman prone to fits of jealousy. An allegory, indeed, of one of the prevailing U.S. images of South America as a region still in its childhood where passion prevails over reason, requiring the guidance and protection of the United States”. Tradução minha.]

Juan Suárez (2008, p. 11) lembra que divas como Carmen Miranda e Maria Montez passaram a ser cultuadas como ícones gays e alcançaram a esfera criativa do underground estadunidense das décadas de 1930 e 1940, a partir de seus estilos excessivos, como produtos de um deslocamento cultural e geográfico, e das suas fortes personalidades, que produziam uma “feminilidade não convencional”. Jack Smith, Ronald Tavel e Andy Warhol, entre outros artistas, apaixonaram-se pelo exotismo vendido pelos clichês hollywoodianos e suas recriações de personagens latinas, que eram devorados durante as sessões de cinema de suas infâncias. Em uma entrevista, Tavel (HAASE; SIEGEL, 2014, p. 350) declarou que uma atriz como Miranda criava uma possibilidade de identificação com as figuras desajustadas, que vinham de um mundo desconhecido, oprimidos que conquistam poder a partir do sexo: “Carmen Miranda o fez apenas por meio da sua personalidade. Ninguém podia ofuscá-la. A cena sempre pertencia a ela”⁵⁹.

Foi, portanto, uma nova Carmen Miranda que Oiticica trazia com *tropicamp*, uma estrela hollywoodiana em terra estrangeira, reapropriada pelas lentes do underground nova-iorquino a partir de elementos paródicos. Em uma das partes do texto, o artista brasileiro analisou o filme *Harlot* (1964), dirigido por Warhol e escrito por Ronald Tavel, destacando o momento em que o personagem de Mario Montez evocava Miranda referindo-se a “That tutti-frutti hat girl”. A conclusão seria: “MARIA MONTEZ e CARMEN MIRANDA duas das precursoras do que chamarei aqui de TROPICAMP, e por isso são superídolos no underground americano...” (AHO/PHO doc# 0275/71, p. 3).

Essa ideia de *tropicamp* levou Juan Suárez (2014) a desenhar uma imagem tropicalista de Jack Smith, criando pontos de convergência entre a sua obra e a de Oiticica. Segundo o autor, a conexão entre os artistas viria de questões similares que se impunham nas manifestações americanas de ambos os hemisférios anos 1960 e 1970, como a redefinição da arte pelas novas mídias, a penetração da cultura de massa e a relação da arte com poder, hegemonia e marginalidade. O tropicalismo de Smith adotaria a estética de um Latin kitsch, inspirado pelos filmes hollywoodianos dos anos 1940, com o uso de trilhas sonoras em seus filmes, que incluíam várias referências latinas, como o músico cubano Ernesto Lecuona, a cantora peruana Yma Sumac e até

⁵⁹ No original, “Carmen Miranda did so just through her personality. Nobody could outshine her. The scene always belonged to her.”. Tradução minha. Tavel chegou a homenagear Miranda, criando o personagem Karma Miranda para a peça *Gorilla Queen* (1967).

mesmo Pixinguinha⁶⁰. Se não informava a criação de realidades concretas, essa fusão era usada para a construção de mundos imaginários, na fundação do que chamou de “latinidade”, com “céus technicolor, pores-do-sol de lagostas cozidas, palmeiras de papelão, orquídeas de plástico e criaturas lendárias” (SUÁREZ, 2014, p. 306)⁶¹. Já Oiticica produzia uma concreta relação entre elementos como o rock, as drogas e a cultura de vanguarda a partir da combinação de referências locais e internacionais, formando um tropicalismo mais conceitual e vivenciado em primeira mão.

Como indicado no capítulo anterior, em carta para Luís Carlos Maciel de 27 de março, Oiticica relaciona Smith a “uma espécie de tropicalismo nórdico, amargo”, mas jamais volta a fazer essa associação. Nesse sentido, alguns indícios levam a concluir que, se existia um “Smith de Oiticica”, não havia um exatamente “tropicalismo de Jack Smith” a seus olhos, mas um *approach* semelhante, uma proximidade estética, que era visível em obras do artista underground, como *Travelogue of Atlantis*. Em primeiro lugar, Oiticica identifica a ideia de *tropicalismo* como uma espécie de deformação do conceito de *tropicália*, em que “burgueses, subintelectuais, cretinos de toda espécie” consumiriam elementos isolados propostos de forma antropofágica nessa obra (como araras, bananeiras e escolas de samba), sem o que classificou como “elemento vivencial direto”. “Quem fala em tropicalismo apanha a imagem para o consumo, ultra-superficial, mas a vivência existencial escapa, pois não a possuem – sua cultura ainda é universalista, à procura desesperadamente de um folclore, ou a maioria das vezes nem isso” (AHO/PHO doc# 0128/68). Anos depois, em entrevista à Funarte de 1977, Oiticica reiterou a sua preocupação com o uso predatório da ideia de tropicalidade:

Todas estas coisas de imagem óbvia de tropicalidade, que tinham arara, plantas, areia, não eram para ser tomadas como uma escola, como uma coisa para ser feita depois, tudo que passou a ser abacaxi e Carmem Miranda e não sei o que passou a ser símbolo do tropicalismo, exatamente o oposto do que eu queria. Tropicália era exatamente para acabar com isso; por isso é que ela era até certo ponto dadá, neodadá; sob este ponto de vista era a imagem óbvia, era o óbvio ululante... Foi exatamente o oposto que foi feito, todo mundo passou a pintar palmeiras e a fazer cenários de palmeiras e botar araras em tudo... (OITICICA *apud* ZILIO, 1982, p. 31)

⁶⁰ Pixinguinha fez parte da trilha de *Scotch Tape* (1959–62), de Smith, a partir de uma versão de *Carinhoso* (1941) feita por Eddy Duchin e remixada por Tony Conrad (SUÁREZ, 2014, p. 301).

⁶¹ No original, “technicolor skies, boiled-lobster sunsets, cardboard palm trees, plastic orchids, and legendary creatures...”. Tradução minha.

A tropicalidade, para Oiticica, seria uma potência revolucionária, resistente a qualquer tipo de conformismo, assim como, a seus olhos, propunha a loucura de Jack Smith. Nesse sentido, se Oiticica referia-se ao artista underground como um pop-tropicalista no artigo sobre Mario Montez, durante a entrevista com o ator preferiu adotar os termos pré-tropicalista e pós-tropicalista. Havia, assim, uma tentativa clara de enlace entre a ideia de tropicalidade e a obra do artista underground. Por outro lado, Oiticica parecia aqui ver Smith mais como alguém que teria, ao mesmo tempo, alimentado uma subjetividade tropicalista (o Jack pré-tropicalista) e a superado (o Jack Smith pós-tropicalista). Com isso, não apenas resguardava a criatura flamejante de qualquer tipo de modismo ou paralelismo, mas também demarcava uma originalidade fundacional, como se o artista estadunidense não pudesse simplesmente ser absorvido na síntese tropicalista, e sim criasse seus próprios desvios.

O resultado é que, se antes o *tropical* de Oiticica juntava-se ao sufixo *-ia* para formar um novo substantivo, que se bastava por seus próprios atributos, agora o *tropi* seria reduzido a um prefixo, como em *Tropicana*, numa tentativa de construir articulações com diferentes tipos de manifestação a partir de suas linhagens próprias. Esse novo *tropi* propunha um estado de permeabilidade ao todo, como uma metáfora da sua própria condição em Nova York, que permitia novas possibilidades de deslocamento a partir de referenciais mais amplos.

Foi assim que, ao se apropriar do conceito de *camp* como raiz de um novo termo, Oiticica procurou reenquadrar a sua constelação artística, incorporando uma discussão que amadurecia nos Estados Unidos das décadas de 1960 e 1970. Esse olhar para o *camp* já seria antecipado na conversa íntima que tiveram Oiticica e Smith, como analisado no capítulo 1, em que ambos os artistas encontraram referências que os conectavam, como as trilhas sonoras de fontes heterogêneas, que ressuscitavam cantoras latinas com carreira em Hollywood ou lembranças da Rádio Nacional. Esse som já traduzia um tipo de corpo, latino, sensual, exótico, nostálgico, que na obra de ambos os artistas havia sido encarnado em torno das atrizes Maria Montez e Carmen Miranda. Dessa aproximação, Oiticica absorveu a imagem de Smith como “a um tempo PRE e POS-TROPICALIA, fazendo um amálgama de clichês-tropihollywood – camp, impressionantes” (AHO/PHO doc# 0275/71).

Mas do que se tratava essa discussão sobre o *camp*, que fazia reluzirem novos corpos e gradualmente ocupou espaços cada vez mais proeminentes nas expressões artísticas dos Estados Unidos? É interessante notar que o termo está associado a

diferentes origens, como o verbo francês *se camper*, que seria “ter uma atitude segura, extravagante, provocativa”, o acrônimo com K, K.A.M.P., de “Known as Male Prostitute”, ou o acrônimo com C, de “Criminal, Adult, Male, Prostitute”⁶². Algumas imagens recorrentes a ele associam-se às ideias de ostentação e afetação, aos exageros gestuais afeminados e maneiristas, que fundem elementos da alta cultura e da cultura popular e muitas vezes são relacionados a um tipo de universo homossexual. Em português, um termo comumente usado para traduzir o *camp* é “fechação”, que sugere uma situação apoteótica, de esplendor (LOPES, 2006, p. 385). De toda forma, ainda que haja um campo de discussão maduro sobre o termo nos Estados Unidos, as análises sobre o *camp* em geral tendem a gerar respostas às seguintes questões: o *camp* é uma forma de sensibilidade, ideologia, gosto, estética ou imaginário? O *camp* circunscreve-se a um universo exclusivamente *gay* ou é extensivo a certas predileções e táticas da sociedade em geral? Houve um único momento de consagração do *camp* ou se trata de um termo sujeito a condições social e historicamente mutáveis? De que maneira o *camp* relaciona-se a estratégias linguísticas, como a paródia e a ironia? Existe uma fusão entre *camp*, kitsch e pop? O *camp* é um mero divertimento ou provém ferramentas políticas de resistência?

O que se unifica diante de todos esses embates é a relação com o artigo “Notes on Camp” (1987), de Susan Sontag, publicado pela primeira vez em 1964 e a maior referência sobre o tema. Até mesmo para contornar a dificuldade de delimitar um termo tão elástico, a autora produziu 58 notas, em que ilustrou com uma grande variedade de exemplos a maneira como o *camp* constituía-se como uma sensibilidade puramente estética, à diferença da sensibilidade da cultura erudita – relacionada a verdade, beleza e seriedade – e de uma sensibilidade da angústia, crueldade e loucura (encontrada, por exemplo, em obras de Rimbaud, Kafka e Artaud). Essa sensibilidade reuniria objetos, filmes, móveis, canções, romances e edifícios em torno de uma predileção pelo artifício e pelo exagero, além de cunhar a sua relação com a ideia de “teatralização da vida”, ao afirmar que o *camp* seria “a maior extensão, em termos de

⁶² A primeira definição vem do *Online Etymology Dictionary*: “camp (adj.) – ‘tasteless,’ 1909, homosexual slang, of uncertain origin, perhaps from mid-17c. French camper ‘to portray, pose’ (as in se camper ‘put oneself in a bold, provocative pose’); popularized 1964 by Susan Sontag’s essay ‘Notes on Camp.’ Campy is attested from 1959.” Ver http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=camp. Acesso em 27 set 2017. A segunda refere-se ao verbete “camp” no *The Concise New Partridge Dictionary of Slang and Unconventional English* (2015, p. 137). A terceira foi descrita por John Adkins Richardson no artigo “Dada, Camp, and the Mode Called Pop” (1966, p. 551), como um termo que provavelmente deriva de uma gíria usada pela polícia australiana.

sensibilidade, da metáfora da vida como teatro” (SONTAG, 1987, p. 323).

As maiores críticas ao artigo invalidam, com diferentes respostas, a ideia do *camp* como uma mera forma de prazer e divertimento, como uma sensibilidade “descompromissada e despolitizada — pelo menos apolítica” (SONTAG, 1987, p. 320). Autores como Mark Booth (1983) e Philip Core (1984) procuram recuperar a maneira como o *camp*, a partir de estratégias de paródia e autogozação sobre a própria situação, subvertem padrões da moralidade convencional em termos mais amplos, e outros, como Moe Meyer (1994) e John M. Wolf (2013), especificam essas táticas como ferramentas exclusivas com que os *queers* podem alcançar visibilidade social. Em “Terceiro manifesto camp” (2002), Denilson Lopes coloca o *camp* como “elemento definidor, sem ser totalizador, da identidade homossexual” (LOPES, 2002, p. 66). Para o autor, mais do que uma categoria de gosto cultural ou modo de comportamento, o *camp* seria capaz de estabelecer mediações, a partir de uma mutabilidade temporal e de uma capacidade de transitar entre categorias muitas vezes antitéticas, como teatralidade e autenticidade, ironia e intensidade. O *camp* torna-se, nessa perspectiva, uma estratégia situacional, um instrumento que revela o artifício na delimitação de subjetividades contemporâneas, que traz um caráter político sobretudo pela maneira como encontra na afetividade um elemento central (LOPES, 2002, p. 112). O *camp* também é relacionado a uma mudança econômica. Em “Uses of camp” (1988), Andrew Ross localiza uma maior visibilidade do *camp* com a reorganização das indústrias culturais no pós-guerra, que incorporaram a presença das classes populares, assim como o gosto dos jovens, dos playboys, das mulheres e, mais à frente, dos homossexuais. Dessa forma, nos anos 1950, mas especialmente nos 1960, o *camp* teria criado uma economia própria, a partir do seu colecionismo de antiguidades: “liberando os objetos e discursos do passado do desdém e da negligência, o *camp* gera sua própria forma de economia” (ROSS, 1988, p. 151)⁶³. Para Suarez (1996, p. 132), o *camp* seria uma forma de cultismo que se baseia na ambiguidade de gênero e nos excessos para selecionar objetos degradados e moldá-los novamente de acordo com as suas próprias necessidades expressivas. Na sua relação

⁶³ No original, “liberating the objects and discourses of the past from disdain and neglect, camp generates its own kind of economy”. Tradução minha. Embora a discussão não tenha relação especial com os pontos levantados por esta tese, cabe destacar que, nesse mesmo artigo, Ross diferencia o *camp* de outras categorias de gosto estadunidenses, como o *kitsch*. Para o autor, o *kitsch* teria sérias pretensões com relação aos códigos da arte e à qualidade dos objetos. Já o *camp* designaria um processo sobretudo subjetivo, relacionado à celebração da alienação, distância ou incongruidade a partir das quais um valor inesperado por ser atribuído a objetos obscuros ou exorbitantes (p. 145-6).

com a cultura dos anos 1960, o *camp* é visto como uma estratégia de sobrevivência para os grupos homossexuais, especialmente no período que antecedeu a chamada rebelião de Stonewall, em 1969, em que grupos das comunidades LGBT se insurgiram contra a invasão policial ao bar homônimo, provocando uma virada nas expressões de sexualidade de uma esfera mais esfuziante para outra mais ativista. Foi assim que sua imagem como forma resistente de dar visibilidade a um determinado *ethos* foi substituída pela vinculação a uma cultura pop e à centralidade que seus efeitos tiveram sobre uma série de manifestações dos anos 1970, como a *glam rock*, a *disco music* e o espetáculo *The Rocky Horror Show*, que se tornou uma febre naquele momento (SUAREZ, 1996; LOPES, 2002).

Em Jack Smith, o *camp* incorpora grande parte dessas contradições. No artigo “The Perfect Appositeness of Maria Montez” (1962), o artista classifica o que chama de Montez-land como “mágico para mim, belo para vários, *camp* para os homossexuais...” (HOBBERMAN, LEFFINGWELL, 1997, p. 28)⁶⁴, no que parece uma tentativa de se colocar à parte dessa classificação. Por outro lado, ainda que fosse mais polimorfo e ambíguo do que as 58 notas de Sontag, é inevitável aproximar grande parte de suas escolhas estéticas a uma construção particular da subjetividade *camp*, com a sua adoração a uma diva, a sua predileção por exageros, a ruptura de padrões estéticos classistas, composições de motivos exóticos e, especialmente, a maneira como participou da gênese de determinadas manifestações e a subversão de códigos sexuais normativos. Esse caráter crítico de Smith sobre a cultura heterossexual dominante é classificada como signos de comunicação que deflagrariam os fracassos internos da sociedade (JOHNSON, 2017) e como uma maneira raivosa de se mostrar antinormativo, ultrapassando o registro da mera fetichização (MUÑOZ, 1999, p. x). Como dizia em uma de suas célebres frases, “A normalidade é o lado ruim da homossexualidade” (HOBBERMAN, LEFFINGWELL, 1997, p. 151)⁶⁵.

A beleza amarga da paródia

Depois do entusiasmo com o projeto de um Brasil moderno nos anos 1950 e no início dos anos 1960, o país que Oiticica deixou para morar em Nova York

⁶⁴ No original, “[...] magic for me, beauty for many, a camp to homos...”. Tradução minha.

⁶⁵ No original, “Normalcy is the evil side of homosexuality”. Tradução minha.

abandonava o sonho da prosperidade, diante das ofensivas militares, que destituíam as liberdades individuais, decretavam prisões e cassações a opositores, acompanhadas de longas sessões de tortura. Paralelamente, padrões tradicionais de sexualidade começaram a se mostrar insuficientes, a partir do fortalecimento internacional do movimento gay e do questionamento a questões identitárias. Mesmo durante a ditadura militar, as mudanças na relação com o corpo desafiavam gradualmente as convenções normativas, incluindo o campo da homossexualidade. Nos anos 1950, enquanto no cenário internacional as atrizes latinas eram as musas da cultura *camp*, os gays no Brasil reverenciavam as candidatas dos concursos de Miss Brasil e participavam do fã-clubes das suas cantoras favoritas da Rádio Nacional, como “a elegante, sofisticada e sensual Marlene, a pura e virtuosa Emilinha Borba, a trágica Nora Ney e a sofredora Dalva de Oliveira” (GREEN, 1999, p. 270-1). A visibilidade de um cenário não binário de gênero começou a mudar na década seguinte, com manifestações como o Teatro Oficina e as figuras tropicalistas, que projetavam uma liberdade sexual expressa nas falas, nas vestimentas e nos cortes de cabelo.

Oiticica fazia parte dessa trupe, tendo adotado como demarcador de uma nova condição diante da sexualidade cabelos mais longos, quando se mudou para os Estados Unidos. Embora pouco se aproximasse de qualquer militância gay, estava particularmente interessado na produção contracultural que explorava as possibilidades dos novos corpos. Esse movimento incluía também a exploração intensa da vida noturna gay de Nova York, que se tornava cada vez mais frequente em sua lista de atividades. Ainda assim, ao relatar em cartas a sua relação com esse universo, Oiticica reproduzia um vocabulário que vinha se tornando obsoleto para denominar a crescente variedade de definições sobre as noções de gênero entre os homossexuais. Era bastante frequente em seus escritos encontrar menções às “bonecas” ou à “bicharada” que conhecera em festas e outros eventos.

James N. Green (2000) conta que durante muito tempo houve uma dualidade de representações entre os gays, que reproduzia as convenções tradicionais das relações normativas de “homem” e “mulher”, a partir das categorias “boneca” e “bofe”:

As bonecas estavam em busca de bofes, ou rapazes, como parceiros e companheiros, sabendo que a maioria de seus “maridos” acabaria por deixá-los em troca de um casamento e filhos. Os bofes não se consideravam homossexuais, e as bonecas estavam interessadas em homens “verdadeiros” (p. 301).

No próprio Brasil, Green (p. 304) lembra que, antes da generalização do termo gay, nos anos 1980, uma série de outras expressões somaram-se gradativamente às categorias antagônicas de bofes e bonecas, fosse definindo subgrupos, como as “tias” (homens mais velhos de classe média ou alta que eram acompanhados por outros mais jovens e, geralmente, com menos recursos financeiros), permitindo uma maior abrangência (como os “homossexuais”) ou representando novas tendências na classe média, como os “entendidos”⁶⁶, que rejeitavam qualquer tipo de afetação e de polaridade comportamental.

É certo que, pouco depois de Oiticica partir para os Estados Unidos, ainda no início dos anos 70 surgiram no Brasil manifestações também desestruturantes da relação binária entre bonecas e bofes, como os Dzi Croquettes e Ney Matogrosso cantando no grupo musical *Secos e Molhados*, que talvez tivessem despertado a curiosidade do artista, por trabalharem numa linha da indefinição e androginia, a partir de uma provocação sexual ainda mais central e agressiva que a dos antecessores tropicalistas.

De toda forma, o léxico usado por Oiticica deve ser entendido mais como uma espécie de performance comum ao universo *camp* do que a um discurso pejorativo. Não por acaso, amigos relatam que o artista costumava transformar o nome das mulheres em vocativos masculinos e vice-versa. Trata-se, portanto, da construção de um narrador inventivo, que se refere ao seu próprio universo em terceira pessoa, num distanciamento ao mesmo tempo debochado e afetivo. Quando constrói a sua ideia de *camp*, Oiticica incorpora essa herança, complexificando-a com o uso dos “clichês” da cultura de massa e da “paródia”.

Em 1970, Marshall McLuhan havia lançado o livro *From Clichés to Archetypes*, em colaboração com Wilfred Wilson. O teórico canadense tornou-se em alguns escritos uma importante referência para Oiticica, que usou alguns de seus conceitos para elaborar fundamentações de trabalhos, a exemplo da ideia de roupas como extensões da pele para a construção analítica dos parangolés. Com o livro sobre

⁶⁶ Para Fry (1982, p. 87-95), essa divisão dependia também de construções sociais, como classe e região. Enquanto no Norte, nas classes mais baixas e no interior do país haveria uma divisão entre as categorias de “bichas” e “homens”, a partir de um comportamento social e sexual fundado sob as ideias de dominação e submissão, as classes médias das grandes capitais, influenciadas pelos movimentos contraculturais europeus e estadunidenses, traziam a categoria do “entendido” como um sistema de classificação mais amplo, em que a homossexualidade independia da “atividade” ou “passividade” do indivíduo. As consequências dessa nova categoria foram paradoxais: se, de um lado, os papéis de gênero tornaram-se mais indefinidos tanto na prática sexual como nas tarefas domésticas, ao mesmo tempo foi instituída a criação de uma subcultura (FRY, 1982, p. 104).

clichês e arquétipos, o autor procurou analisar a sua mútua implicação entre ambos os termos do título, ampliando o seu domínio para formas não verbais: “Linguagem como gesto e cadência e ritmo, metáfora e imagem evoca inúmeros objetos e situações que são em si não verbais” (MCLUHAN, 1971, p. 20)⁶⁷.

A partir de um livro organizado por verbetes, em que os termos formavam imagens independentes e complementares, McLuhan criou diferentes definições para o clichê. Derivado das tecnologias de impressão, ele seria a principal forma de recuperar o passado e teria, com suas unidades fragmentadas e repetíveis, aberto espaço para a mecanização de todos os domínios da vida. Assim, os clichês seriam para o autor tanto uma extensão dos sentidos, como os meios de comunicação, uma sondagem e uma forma de recuperar o passado (GORDON, 2014, p. 48). Segundo McLuhan, a arte era um exemplo de clichê que recuperava antigos clichês, transformando-os em algo novo, a exemplo de manifestações como a dramaturgia do Teatro do Absurdo e a literatura de James Joyce, que teriam sido responsáveis pela recuperação criativa dos clichês na contemporaneidade. Já o arquétipo seria um conhecimento recuperado ou uma nova consciência. Inseparáveis, os dois termos teriam a capacidade de se transformar entre si: um artista poderia, por exemplo, criar um novo clichê a partir da exploração de um arquétipo com um velho clichê; e um clichê fixo, que não se alterou ao longo do tempo, poderia virar um arquétipo dos tempos passados.

No artigo sobre *tropicamp*, o termo “clichê” repete-se em diferentes ocasiões: Mario Montez evocava um “clichê tropi-pop”; já Jack Smith fazia um “amálgama de clichês-tropihollywood” e, ao contrário do pop de Warhol, estava “à procura do clichê latino-americano”. Embora esses usos do clichê confirmassem a ideia da transformação do passado em algo novo, desenvolvida por McLuhan, foi um capítulo específico de seu livro, “Parody is a new vision”, que chamou a atenção de Oiticica. O texto do teórico canadense defendia a ideia da paródia como uma via que corria ao lado de outra de forma paralela, permitindo diferentes formas de recuperação da arte, fosse a partir da frouxidão do símile ou da força da metáfora. Nele, a imagem do travesti é usada para auxiliar a construção do termo – ambos estabelecem paralelos entre dois ambientes, que interagem por meio de uma tradução (MCLUHAN, WATSON, 1971, p.

⁶⁷ No original, “It is necessary to consider the incident of the cliché-archetype theme in its nonverbal forms. Language as gesture and cadence and rhythm, as metaphor and image, evokes innumerable objects and situations which are in themselves non-verbal”. Tradução minha.

168). Oiticica apropria-se de um fragmento desse mesmo capítulo em uma carta para Ivan Cardoso, que inclui um trecho sobre o curta-metragem *Agripina é Roma-Manhattan* (1972):

*Quando Dryden traçou um paralelo à narrativa do Velho Testamento do Rei David e Absalom no Abasalom and Achitophel ele estava criando um paralelo entre o contemporâneo e o passado q emprestou uma grande força à crítica política do presente. “Paródia é um caminho q corre ao lado de outro (para todos)”⁶⁸. Quando pensei em AGRIPINA é ROMA-MANHATTAN, pensei muito nisso: aproveitar as referências de SOUSÂNDRADE à ROMA e MANHATTAN e parodiar WALL ST moderna MAFIA simultâneo com AGRIPINA e ROMA.
(OITICICA, AHO/PHO doc# 1249/72, p. 1-2)*

Existem, no entanto, diferentes formas de se apropriar da paródia. Em Smith, a paródia ajuda a construir uma variação da imagem menos reluzente do *camp*. Existe uma nítida diferença entre a paródia do artista e aquela usada nas obras do Theater of the Ridiculous, por exemplo. Enquanto os últimos usavam efeitos paródicos, a partir de deboche e escárnio que estimulava a gargalhada, o primeiro provinha um discurso sobre a própria vida que provocava melancolia, segundo relatos de autores como Stefan Brecht (1997), Jonas Mekas (1997) e Dominic Johnson (2012). A referência a filmes de Maria Montez, assim como o uso de alguns de seus elementos, forma uma espécie de base paródica para o seu trabalho, tanto no sentido de uma lente que exagera a visão das coisas, como na definição de McLuhan, que constrói um paralelismo entre dois ambientes. Suas adaptações de grandes clássicos, por exemplo, convertiam-se em eventos distantes da dramaturgia original, tal como *Ghost* (1881), de Ibsen, que foi apresentado em 1976 e 1977 como *The Secret of Rented Island* [O segredo da ilha alugada] ou *Orchid Rot of Rented Lagoon* [Orquídea podre da lagoa alugada]. O próprio vocabulário que criava formava um repertório paródico, funcionando a partir da relação entre uma referência original e o resultado final, que se expressava não apenas nos títulos, mas especialmente nos apelidos criados para personagens do seu mundo e nos jargões que inventava. O batismo de René Rivera como Mario Montez a partir da intervenção de Smith também pode ser visto como um gesto paródico, que comporta camadas de sentido de reverência, ambivalência e torção. Nesse sentido, os usos da paródia em Smith confundem-se com o pastiche, na medida em que muitas vezes o sentido de homenagem e similaridade sobrepõe-se ao caráter

⁶⁸ A parte grifada por mim é uma transposição integral de um trecho de *From Clichés to Archetypes* (MCLUHAN, WATSON, 1971, p. 168-9).

irônico e subversivo característico das obras mais marcadamente paródicas⁶⁹.

Em *Oiticica*, o curta-metragem *Agripina é Roma-Manhattan*, filmado em 1972, ampara-se não apenas no discurso de McLuhan e de outros autores, mas também num olhar paródico sem qualquer zombaria. Uma espécie de melancolia sobre Nova York o aproxima, assim, da paródia amarga de Smith e de seu universo, o que é reforçado pela presença de Mario Montez na obra. Numa aproximação estética com as obras do cinema marginal de Júlio Bressane, Rogério Sganzerla e Neville d'Almeida, *Agripina é Roma-Manhattan* (1972) havia sido encomendado por Ivan Cardoso e foi rodado em dois dias, com *Oiticica* atuando ao mesmo tempo como diretor e operador de câmera. Baseado no canto “O Inferno de Wall Street”, parte do poema *O Guesa* (1832-1902), de Sousândrade, o filme, em cinco rolinhos de Super-8, jamais foi montado por *Oiticica*. O material que se encontrou e foi justaposto por Andreas Valentin acabou sendo lido como um material com três blocos distintos (MACHADO JR., 2010 e 2017), com diferentes composições temáticas e visuais para a construção paródica de um Império Romano, a partir da sua retomada contemporânea no centro financeiro da cidade de Nova York. Entre os personagens estavam uma Agripina interpretada por Christine Nazareth, com minivestido vermelho e sandálias pretas de plataforma com tiras até o joelho, ao estilo romano, deixando os olhos marcados por um delineador pesado de olhos; David Starfish, uma espécie de motorista/acompanhante, de óculos escuros e terno cinza; e finalmente Mario Montez. Naquele que seria o terceiro bloco desse material, o ator underground aparece pela primeira vez saindo de um carro cinza já travestido e ajeitando cuidadosamente a peruca castanha, de cabelo curto e ondulado. Com vestido preto de mangas compridas e babados brancos nas extremidades, uma espécie de cinturão amarelo e um colar verde fosforescente, Montez imprime uma figura que emana certo feitiço para a câmera. Logo as imagens mostram suas mãos jogando dados sobre uma espécie de platô de ferro usado na construção civil e o corpo do artista Antonio Dias, que, com cigarro na mão, lança os dados sobre essa plataforma. Em movimentos contínuos, que fazem a câmera ir e vir, ambos lançam os dados um para o outro.

⁶⁹ Adoto neste ponto a definição de Linda Hutcheon (1985) em *A teoria da paródia*, que diferencia pastiche e paródia especialmente pelo uso da ironia, no caso do segundo (p. 38-9). Por outro lado, a autora reduz a plasticidade criativa do pastiche, aproximando-o da ideia de citação, o que não se aplica ao caso de Smith. Opto, assim, por adotar parcialmente o sentido de Hutcheon e, ao mesmo tempo, conferir ao artista underground uma liberdade no trânsito entre paródia, pastiche e outras formas de intertextualidade.



Cena de *Agripina é Roma-Manhattan* (1972) com Mario Montez
(cortesia Projeto Hélio Oiticica)

Em dois artigos sobre *Agripina é Roma-Manhattan*, Machado Jr. (2010; 2017) relaciona uma verticalidade dos movimentos de câmera no filme a um esforço de Oiticica para delinear a figura da ereção peniana a partir do fático “como lei, princípio ordenador que integra e comanda um universo dado, propõe uma cosmologia singular deste jogo a céu aberto, cosmos unguido de enigmática significação política” (MACHADO JR., 2017, p. 175). Mas a relação entre corpo, sexualidade e política aqui ultrapassa a representação fática para incorporar, no jogo erótico proposto por Oiticica, as marcas arquitetônicas da cidade, assim como os tipos estranhos dos personagens e dos atores que os interpretavam⁷⁰. Na transexualidade nômade em que o falo não é lei, mas máquina desejante, o Manhattan-pênis neste filme não é regente, senão parte de um corpo heterogêneo. Assim como Smith criava padrões singulares de beleza, propondo uma equivalência entre objetos e “criaturas” (REBENTISCH, 2014, p. 247), Oiticica também acionava a imagem de desarticulação desse grupo, o que era liderado pela figura de Montez. Numa entrevista a Marcos Bonisson (2013, p. 106), a protagonista do filme, Christine Nazareth, apontou que Oiticica referia-se a Montez como o “travesti do Warhol”⁷¹, o que denotava tanto uma simplificação da

⁷⁰ Machado Jr. refere-se a Christine Nazareth como uma das “ivamps” dos filmes de “terrir”, de Ivan Cardoso, e ao artista Antonio Dias como o “pioneiro do pop no Brasil” (MACHADO JR., 2017, p. 169).

⁷¹ Em entrevista a Marcos Bonisson (2013, p. 106), a protagonista Christine Nazareth contou que Oiticica havia convidado seu amigo Montez, “travesti do Warhol (Hélio sempre dizia “travesti do Warhol”), assim chamado porque imitava a Maria Montez nos seus shows.”.

figura do ator como uma tentativa de se aproximar do universo do artista pop. No entanto, como analisado anteriormente, havia um discurso performativo sobre o sexo em Oiticica que poderia sugerir um falso distanciamento com relação a esse universo. Isso não condiz com a deferência com que Montez foi tratado pelo artista no filme. Como uma diva aguardada por toda a equipe, aportou um corpo latino e exagerado, que trazia, dentro da paródia, um efeito de deslocamento. Tudo isso traz para primeiro plano a questão da sexualidade, numa câmera pilotada por Oiticica, que se mostra fetichista em determinados momentos, especialmente a partir da entrada de Montez em cena. Ao aproximar a imagem da cintura e das pernas da *drag*, assim como das nádegas de Dias, o artista brasileiro insinuava que também buscava absorver uma gramática da economia libidinal que aquela mistura provocava.

A obra *Neyrótica* (1973), criada no ano seguinte, originalmente para a *ExpoProjeção 73*⁷², tornava essa sexualidade ainda mais explícita. A partir de sessões fotográficas com diferentes homens em seus ninhos, 80 slides seriam apresentados, numa exibição que não chegou a acontecer naquele momento. Nessas imagens, sete homens deixaram-se fotografar, compondo uma atmosfera íntima, que remetia a um olhar dividido entre sugestões de pré e pós-coito. Em uma das sequências, vê-se um feixe de luz sobre o rosto de um jovem de cabelos ondulados, dorso nu e calça jeans, que está sentado no interior de um dos ninhos. Esse mesmo homem aparece novamente deitado, de batom vermelho e, mais à frente, o convite ao sexo é reforçado com a aproximação da câmera e o destaque aos seus lábios, que parecem ainda mais vermelhos. Mais adiante, outro homem de cueca está deitado sobre a cama, com um dos braços sob a cabeça. Imagens sequenciais mostram uma lata de cerveja em uma de suas mãos e seu membro em primeiro plano. Como num cardápio de opções que mistura lascívia e frescor, segue-se um desfile de diferentes corpos jovens, entre eles o musculoso que posa de sunga rosa e o de cabelos molhados, com colar amarelo.

⁷² Realizada em junho de 1973, a *ExpoProjeção 73* reuniu trabalhos de 45 artistas que usavam projeção de slides, filmes em super-8 e 16mm, além de criações em áudio. Oiticica criou *Neyrótica* especialmente para a mostra, mas o trabalho não ficou pronto a tempo. Ver http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/aracy-amaral/curadoria/?content_link=5 e <http://www.expoprojecao.com.br>. Acesso em 25 jun 2018.



Imagens de *Neyrótica* (1973) / Cortesia Projeto Hélio Oiticica

A projeção inclui também imagens com a capa do livro *Illuminations* (1886), de Artur Rimbaud, além de um gravador e um rádio. No texto que escreveu sobre o projeto (AHO/PHO doc# 0480/73), Oiticica definiu: “Neyrótica é nãosexista / Uma noite senti a Beleza sobre os meus joelhos. / – E achei-a amarga – E praguejei contra ela. / NEYRÓTICA é o q é pleasurable”. Oiticica propõe aqui, de forma “nãosexista”, que o olhar de desejo historicamente construído a partir de imagens femininas reconheça nos homens outra forma de erotismo. Essa relação entre a beleza amarga rimbaudiana e o prazer também encontra respaldo no universo de Smith.

Oiticica continua a explorar a sexualidade corpórea em *P35 Capa-Clothing I*, obra desenvolvida durante o que chama de *foto-event*, na casa do fotógrafo Leandro Katz, em 4 de novembro de 1973. Nessa situação, vestiu o corpo de seu namorado Romero Cavalcanti com uma faixa, chamada de pele-cobra, promovendo uma sessão fotográfica que despertava um estado de fruição voluptuoso com seu modelo: “O QUE VI DE ESPECIAL: nesse event, a estupenda plasticidade e beleza do corpo de ROMERO se pôs em cheio: pernas e bundas (q ele tanto queria esconder) românticas perfeitas...” (OITICICA, AHO/PHO doc# 0318/73, p. 10). Em meio a essa libidínosa inspiração, o artista criou a *Opus 2 – Romero Romano*, consistindo de duas

proposições, que seriam embaladas por “Just like a woman”, de Bob Dylan, e “Sister Morphine”, dos Rolling Stones. Nelas o artista convidava os participantes a matar uma cobra e, com sua pele, vestir-se e enroscar-se livre e inventivamente e/ou a brincar com uma cobra viva sobre o corpo “vestindo e desvestindo o réptil q será por sua vez seus próprios movimentos improvisados (imprevistos): inventar CORPO-PERFORMANCE-COBRA-ROUPA no durar da experiência” (OITICICA, AHO/PHO doc# 0318/73, p. 8). Se em “Discovery of Hermaphrodipopotesis” (OITICICA, AHO/PHO doc# 0493/69, p. 2), a cobra havia sido desenhada para complementar uma reflexão sobre a arte, aqui a cobra torna-se parte do corpo, atribuindo características híbridas a um novo ser em formação. Assim como a personagem Naja, de Maria Montez, em *Cobra Woman* adquiria um corpo sobrehumano com a sua pele-roupa em movimento, capaz de provocar erupções vulcânicas, aqui o vestir-se/despír-se de forma reptiliana transforma o corpo em obra e a obra em fonte de erotismo.

Dois anos depois, Oiticica volta ao *camp* com o trabalho *Helena inventa Ângela Maria* (1975)⁷³, projeto que jamais foi apresentado. Numa mistura de slides e trilha sonora, dentro do conceito de quasi-cinemas, Oiticica roteiriza fotografias com a atriz Helena Lustosa em seis diferentes pontos da cidade. A trilha de sambas-canção, cantada por uma das grandes divas da era do rádio no Brasil, Ângela Maria, também previa a inclusão de gritos nas apresentações ao vivo, simulando fãs. Oiticica procurou instruir que Lustosa não se limitasse ao “estereótipo-performance”. Como indicava, não se tratava de um papel, de uma representação, mas sim de um estado de invenção, em que Helena seria uma “supermedia” (AHO/PHO 0173/76, p. 1).

⁷³ Nesse mesmo ano, Oiticica fotografou a atriz Norma Bengell para a obra jamais concluída *Norma inventa La Bengel* e fez parte do filme *One Night on Gay Street*, de Andreas Valentin. Filmado numa rua próxima à sua casa, o próprio artista interpretava um viciado e tinha como parceiros de cena Thomas Valentin como Colombo the Man, Luiz Carlos Joels como Charlie the Hustler e Waly Salomão como “um inocente transeunte” (VALENTIN, 2017, p. 227).



Atriz Helena Lustosa em uma das imagens de *Helena inventa Ângela Maria* (1975) / Cortesia Projeto Hélio Oiticica

Embora menos obscura do que a produção de Smith, é possível que esta seja uma das obras de Oiticica mais conectadas ao espírito estético do artista estadunidense, tanto pelo formato trilhas+slide com a previsão de alterações a cada apresentação, como pela construção de um ambiente particularmente *camp*. Como já mencionado, no Brasil, as grandes cantoras do rádio dos anos 1950, com seus acordes em vibrato e seus histéricos fãs-clubes, injetavam uma carga simbólica no país semelhante à das musas hollywoodianas da década anterior nos Estados Unidos, a exemplo de Carmen Miranda e Maria Montez. Cantoras como Dalva de Oliveira, Emilinha Borba e Inezita Cardoso vestiam-se com roupas e adornos exagerados, marcando bem a cintura e tingindo de vermelho forte os lábios (FIANCO; PRADO, 2015, p. 4). Toda essa indumentária deveria acompanhar um repertório com sambas-canção de compositores nacionais e regravações de músicas latino-americanas. Em *Ângela Maria*, a vida folhetinesca dessa Rainha do Rádio emoldurava o seu repertório diversificado de ritmos, que seria sempre liderado pelo mambo-cubano *Babalú*, com a orquestra de Waldir Calmon. Cantada em diferentes gravações por *Ângela Maria* e por Yma Sumac, essa mesma canção não estava na trilha da obra de Oiticica ou em algum projeto de Smith, mas bem poderia acompanhar o encontro privado entre os

dois, em que um dos principais temas da conversa foi a trilha sonora da Rádio Nacional e das canções latino-americanas. Em ambos os artistas, é interessante notar que essas opções estéticas estavam sempre destituídas de julgamento de gosto: enquanto Smith interpretava Maria Montez como uma musa incompreendida, Oiticica afastava as suas divas da imagem da breguice ou cafonice. Em coluna que escreveu para “Geléia Geral”, do amigo Torquato Neto, em 22 de setembro de 1971, por exemplo, saiu em defesa de Ângela Maria, Carmen Miranda e Emilinha Borba:

Ângela não tem nada de cafona, assim como Carmen Miranda não teve, nem nenhuma dessas mulheres maravilhosas: ninguém mais precisas (no sentido de precisão de imagem-detalle, de definição do fragmentário) do que elas. Nunca hei de esquecer quando vi Emilinha de perto, da precisão de detalhes da vestimenta... (OITICICA, AHO/PHO doc# 0886/71-p.1).

Tratava-se, assim, de uma opção estética levada a sério, numa acepção contrária à descrita por Sontag (1987, p. 332), para quem “o *camp* seria jocoso, anti-sério” ou ainda “sério a respeito do frívolo”.

A obra *Helena inventa Ângela Maria* demarcava, nesse sentido, a afirmação de um repertório. Assim como Smith admirava a capacidade de Maria Montez ser sempre ela mesma, Oiticica não pedia de Helena Lustosa representação, mas uma fusão-invenção. Essa mesma premissa parecia funcionar para o próprio artista, que aqui retomou as próprias considerações do conceito de *tropicamp* a partir de um referencial temático próprio, que não se apoiava nas estrelas underground, mas buscava reconhecer a relevância do *camp* a partir das suas memórias remotas.

O corpo do artista como máquina de guerra

Aliado ao que considerava uma potência revolucionária da tropicália, o *tropicamp* de Oiticica carregava a força de corpos políticos, que incorporavam a afronta aos normativismos sexuais. Mais do que uma proposição reflexiva, essa ideia de tropicalidade aliou-se a um projeto ambiental, o *Subterranean Tropicália Projects* (1971), que reunia também outro importante conceito desenvolvido em anos anteriores: a ideia de subterrânia ou subterrânea como um tipo de experiência de criação artística e de posição no mundo.

No projeto, Oiticica planejava construir espaços labirínticos no Central Park, a

partir da montagem de quatro penetráveis (PN10, PN11, PN12 e PN13), que receberiam “práticas não-ritualísticas”, além de áreas para a realização de performances. No papel de um “propositor de práticas”, Oiticica iria oferecer “ideias-abertas” para que os grupos trabalhassem, sem uma finalidade concreta, mas com a condução dos corpos por um labirinto de “autoperformance”. A maquete que uniria todos esses penetráveis foi publicada na revista *Changes*, de 15 de fevereiro de 1972, mas o projeto jamais se concretizou por questões técnicas e financeiras. Convidado a participar do projeto, Mario Montez faria, de acordo com o texto, “Carmen Miranda + outras coisas”. Oiticica comentava: “no meu PROJETO 1, MÁRIO-CARMEN seria também um bloco-imagem, amalgamando com outros elementos o que contrapusessem” (OITICICA, AHO/PHO doc# 0275/71, p. 4). A publicação incluía ainda fotos de Montez na peça *Vain Victory*, tiradas por Carlos Vergara, em que o ator, de perfil, usava um turbante na cabeça, numa alusão à atriz luso-brasileira.



Mario Montez fotografado por Carlos Vergara
(cortesia Projeto Hélio Oiticica)

Mas o título do projeto carregava consigo o desenvolvimento de uma posição crítica que já estava em andamento desde a viagem de Oiticica a Londres. Em 21 de setembro de 1969, ainda durante a sua estada em Londres, para a exposição individual que realizou na Whitechapel Gallery, escrevera o texto “Subterrânea”, em que tratou de redefinir a ideia de culturas marginais a partir de um deslocamento de eixo: no

lugar de levar o Brasil para o mundo, a ideia era inundar-se de mundo, “condição única de criação: do mundo para o Brasil” (AHO/PHO doc# 0382/69). Esse conceito é reforçado na escrita de “Subterrânia 2”, em 29 de outubro do mesmo ano, quando o artista criou o seu próprio poema concreto, usando como base o prefixo “sub”, para formar palavras como “subsolo”, “subterra”, “submundo” e frases como “o subdesenvolvido embaixo da terra como rato”, “subir ou descer no hemisfério sul”. A partir de uma série de conceitos dialógicos, Oiticica construiu uma crítica propositiva, como a insistente constatação a respeito de uma posição de inferioridade (“subdesenvolvido”, “subAmérica”, “subalterno”) e uma restrita possibilidade de escape (“subverter ou correr”), por exemplo.

A ideia de uma “subterrânea” cada vez expande-se mais, atingindo um estado de propulsor da atividade artística. Em carta para Nelson Motta de 29 de novembro de 1969, Oiticica conta ter inventado o termo, relacionando-o a uma condição para a criação: “toda a forma de criação moderna passa cada vez mais a isso: a clandestinidade da criação, que sempre existiu de certa forma, passa a ser de primeira importância” (AHO/PHO doc# 0994/69). Em 27 de janeiro de 1970, finaliza um texto sobre a sua experiência londrina, assumindo a sua própria atividade como subterrânea:

(...) para mim há um tipo de atividade criado, esse tipo: no mundo seria considerada “underground”: a marginalidade das atividades criadoras é assumida e usada como elemento de frente: à minha atividade atual, no seu todo, quero chamar de “subterrânea”: não será exposta, mas feita; seu lugar no tempo é aberto (AHO/PHO doc# 0290/70).

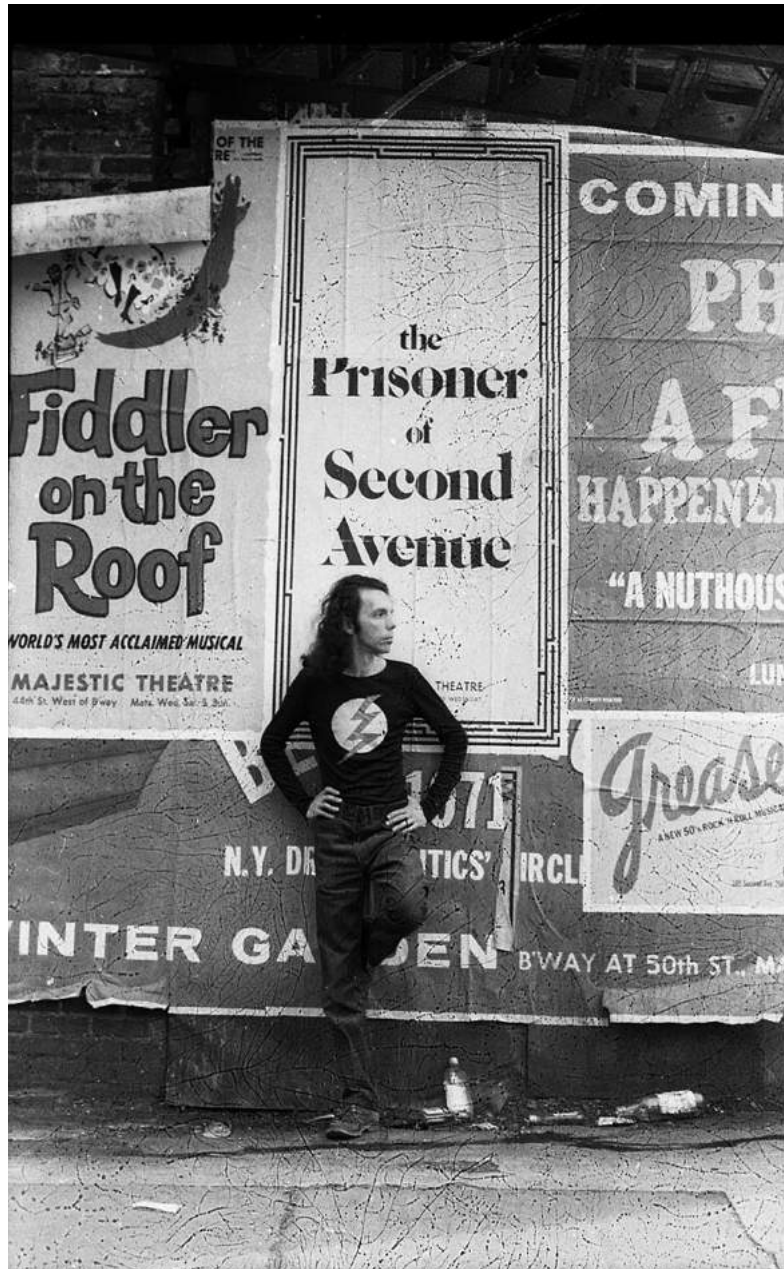
Não se tratava apenas de uma abertura para essa nova condição de criação, mas de uma revisão de toda a sua obra anterior diante dessa nova lente subterrânea. Em 10 de março de 1970, listando trabalhos passados, o artista criou uma espécie de manifesto sobre si: “o meu trabalho é subterrâneo” (AHO/PHO doc# 0307/70), em que se colocava como exportável e, ao mesmo tempo, fazia uma passagem da obra para a vida, uma possibilidade de renascer a partir do “sub”, produzindo novas formas de comunicação. Sua lista de referências no texto inclui Edward Pope, Bob Dylan, Mick Jagger, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Jards Macalé, Antonio Carlos da Fontoura, Malcom X, Joyce, Burroughs, Andy Warhol, Deep Purple, o filme *Scorpio Rising* (Kenneth Anger, 1963), Rubens Gerchman, entre outros. Um mês antes, no texto “Brasil Diarreia” (AHO/PHO doc# 0328/70), o artista reivindicava o direito de

assumir uma posição crítica a partir das ambivalências que a cultura estrangeira e os produtos da sociedade de consumo aportavam para o experimentalismo. Nesse mesmo texto, ele anunciou a busca que concretizaria nos anos seguintes, ao definir que sua “condição brasileira, mais do que simplesmente marginal dentro do mundo, é subterrânea, isto é, tende e deve erguer-se como algo específico ainda em formação” (AHO/PHO doc# 0328/70, p. 3).

Suárez (1996, p. 82) lembra que o termo *underground*, de onde derivou a ideia de *subterranean*, remetia a uma cena impulsionada pelo livro *Os Subterrâneos*, de Jack Kerouac (1958), e cuja máxima expressão foram os cineastas e os espaços de cinefilia de Nova York, na década de 1960. Jonas Mekas apontou também como fonte de disseminação do termo um discurso de Marcel Duchamp de 1961, em que o artista reivindicava: “a única solução para o artista de amanhã é ir para o subterrâneo”⁷⁴ (*apud* SUÁREZ, 1996, p. 81). Ambos os sentidos fizeram parte do subterrâneo de Oiticica, quando se mudou para Nova York, especialmente por traduzirem, mais do que uma divagação intelectual, um princípio de experiência no mundo.

Ao chegar a Nova York, portanto, o artista estava imbuído de uma necessidade de se fazer cada vez mais subterrâneo e, mais ainda, de ir para o subterrâneo em consonância com o underground. Já em 1969, no que chamou de “Londocumento”, escrito para Nelson Motta, Oiticica acenava para uma filiação: “cinema deve ser forte como o ‘underground’ (eu sou o ‘underground’ da América Latina!)” (AHO/PHO doc# 0304/69). Na metrópole estadunidense, seu corpo tornava-se mais elástico a partir da relação com o entorno.

⁷⁴ No original, “the only solution for the artist of tomorrow is to go underground”. Tradução minha.



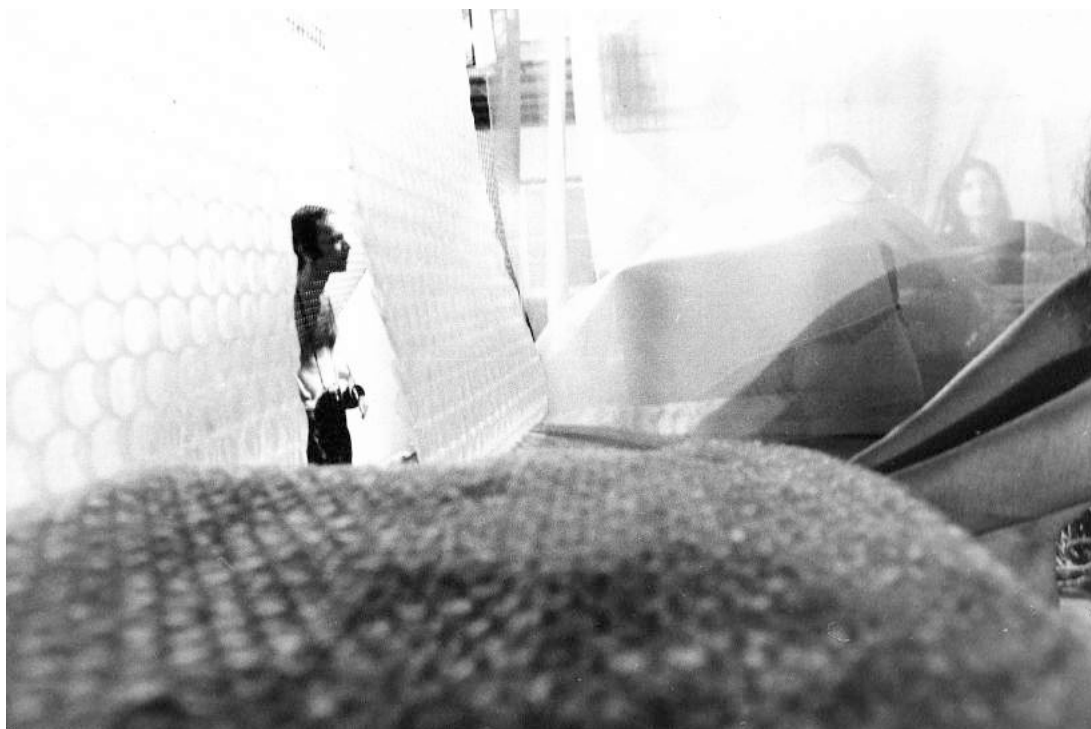
Hélio Oiticica em Nova York
(cortesia Projeto Hélio Oiticica)

No interior de seu apartamento remodelado, construiu *Ninhos* a partir de seis blocos de madeira, em dois andares e separados por telas de nylon, formando um espaço que incluía laboratório fotográfico, uma moviola Super, TV sempre ligada, aparelho de som e rádios (BONISSON, 2013, p. 53). Mas a área do seu Loft 4⁷⁵, no East Village, que se encontra hoje totalmente gentrificada, naquele momento trazia uma permeabilidade que provocava novos encontros. Suas ruas misturavam um

⁷⁵ Segundo Andreas Valentin (2017, p. 221, nota 13), o espaço foi nomeado dessa forma porque se localizava no “quarto andar de um prédio no número 81 da Segunda Avenida”.

ambiente degradado e importantes estabelecimentos da cultura underground, como o Fillmore East, a livraria St. Marks Bookstore e a meca do cinema independente Anthology Film Archives (VALENTIN, 2017, p. 221). Mais empobrecida do que as áreas vizinhas, essa região passou a ser habitada por imigrantes latinos, diferentes grupos homossexuais e artistas underground, que por contiguidade – ainda que de forma indireta – passaram a alimentar uns aos outros esteticamente e politicamente.

Entre esses personagens estava Jack Smith, que havia se mudado no mesmo ano para o local, depois de ser despejado do vizinho mais nobre Soho. Seu novo loft, na 36 Greene St of Grand St, tinha dois andares e ficava a apenas 20 minutos de caminhada do apartamento de Oiticica. Como analisado anteriormente, Smith procurou recriar nesse loft, que funcionava também como palco das apresentações e performances, a sua própria Bagdá. Na tentativa de construir um cenário delirante, o artista destruiu as paredes da própria moradia, sem qualquer compromisso com a estrutura do edifício. No andar de baixo, estavam o palco de um lado, e fogão, geladeira e mesa do outro. Smith dormia no que havia restado do segundo andar – uma espécie de varanda que ficava sobre a cozinha (BRECHT, 1978, p. 10). Esse espaço que tanto fascinou Oiticica, pelo que classificou como “uma loucura de elementos nunca vista” (OITICICA, AHO/PHO doc# 1107/71), foi um estímulo extra para a remodelação já em curso do seu próprio espaço, como indicado no capítulo anterior. Se os seus *Ninhos*, portanto, traziam divisões translúcidas entre os compartimentos antes mesmo do contato pessoal com o artista underground, essa penumbra nebulosa também evocava uma atmosfera smithiana. Da mesma maneira, o projeto ambiental *Rhodislândia*, realizado em novembro e dezembro de 1971, na Rhode Island University, trazia cortinas transparentes como forma de dividir espaços que deveriam ser explorados para invenções dos próprios participantes.



Oiticica em seu loft, a que chamava de *Babylonests*
(cortesia Projeto Hélio Oiticica)

Neste momento, no entanto, interessa menos a organização espacial dessas construções do que a maneira como Jack Smith estabeleceu a sua relação com a questão da habitação. A luta contínua pelo local de moradia foi o eixo central a partir do qual se estruturou todo o seu pensamento político, que se iniciava com a relação entre inquilino e locatário para resvalar em qualquer tipo de enquadramento institucional (social, artístico ou político) ou de cânone, fosse às obras com formato fechado, fosse aos inimigos que estabelecia como parte da sua metralhadora difamatória. Tudo isso formou um estado no mundo que expressava um corpo profundamente político e nômade.

Dois termos importantes para se entender essa posição são as ideias de *landlordism* e *lobsterism*. Apesar de o primeiro constar do vernáculo da língua inglesa como o sistema em que uma terra ou propriedade era alugada mediante uma renda fixa⁷⁶, Smith criou uma maneira particular de apropriação do seu sentido. Como definiu em entrevista ao jornalista Sylvère Lotringer (1997, p. 116), *landlordism* significava, dentro do seu particular vocabulário, o “fear ritual of lucky landlord paradise” [“medo ritual do paraíso do sortudo locador”]. Já o segundo termo,

⁷⁶ Tradução adaptada da definição do termo pelo dicionário Oxford: “The system whereby land (or property) is owned by landlords to whom tenants pay a fixed rent.” Ver <https://en.oxforddictionaries.com/definition/landlordism>. Último acesso em 04 abril 2017.

lobsterism – um neologismo que na tradução seria algo como “lagostismo” –, expandia a questão do aluguel para a ideia mais genérica de usurpação, de pegar dos outros para si, de agir predatoriamente, com má-fé, não apenas em relação ao aluguel, mas também a pagamentos, salários e trabalhos artísticos. Com ambos os termos, expressava as suas relações conturbadas com instituições de modo amplo, mas especialmente imobiliárias e artísticas. Dentro dessa visão autodenominada socialista, mas que jamais se aproximou de qualquer identificação ideológica, o setor imobiliário seria o principal responsável pela sustentação do governo e do poder de modo geral, a partir de um sistema irracional, governado por leis e regras que dariam início a “coisas estranhas”. Seu principal inimigo era personificado pela figura do cineasta Jonas Mekas, fundador da Anthology Film Archives, a quem Smith acusava de ter se beneficiado da polêmica em torno da censura de *Flaming Creatures*⁷⁷. O importante é que todo o universo criativo e afetivo de Smith, com especial destaque para as suas performances, alimentava-se de um grande sentido persecutório, um inimigo oculto em várias faces. O resultado vinha na forma de tramas, personagens e um léxico extenso e redundante, em que lagostas e locadores eram os maiores predadores, a ilha alugada representava a imagem de Manhattan, Atlantis e lagoas anunciavam paraísos utópicos, entre inúmeras outras ricas imagens que ilustravam o seu pensamento alegórico. Na sua adaptação da obra *O crítico* (1779), de R.B. Sheridan, montada em 1973, por exemplo, Smith zombava de Mekas por meio do personagem Mr. Pawnshop [Sr. Loja de Penhores], mas geralmente o cineasta lituano era chamado de The Lobster [A Lagosta] ou Uncle Fishhook [Tio Anzol]. Assim como essa obra, intitulada de diferentes formas, como *Lucky Landlordism of Lotusland* ou *Luck Landlordism of Roachcrust*, os títulos que davam nome a seus roteiros – grande parte deles, jamais montado – carregavam sempre a obsessão com esses insistentes temas, a exemplo de *Brassieres of Atlantis: A Lobster Moon Brassiere Pageant, Clapitalism of*

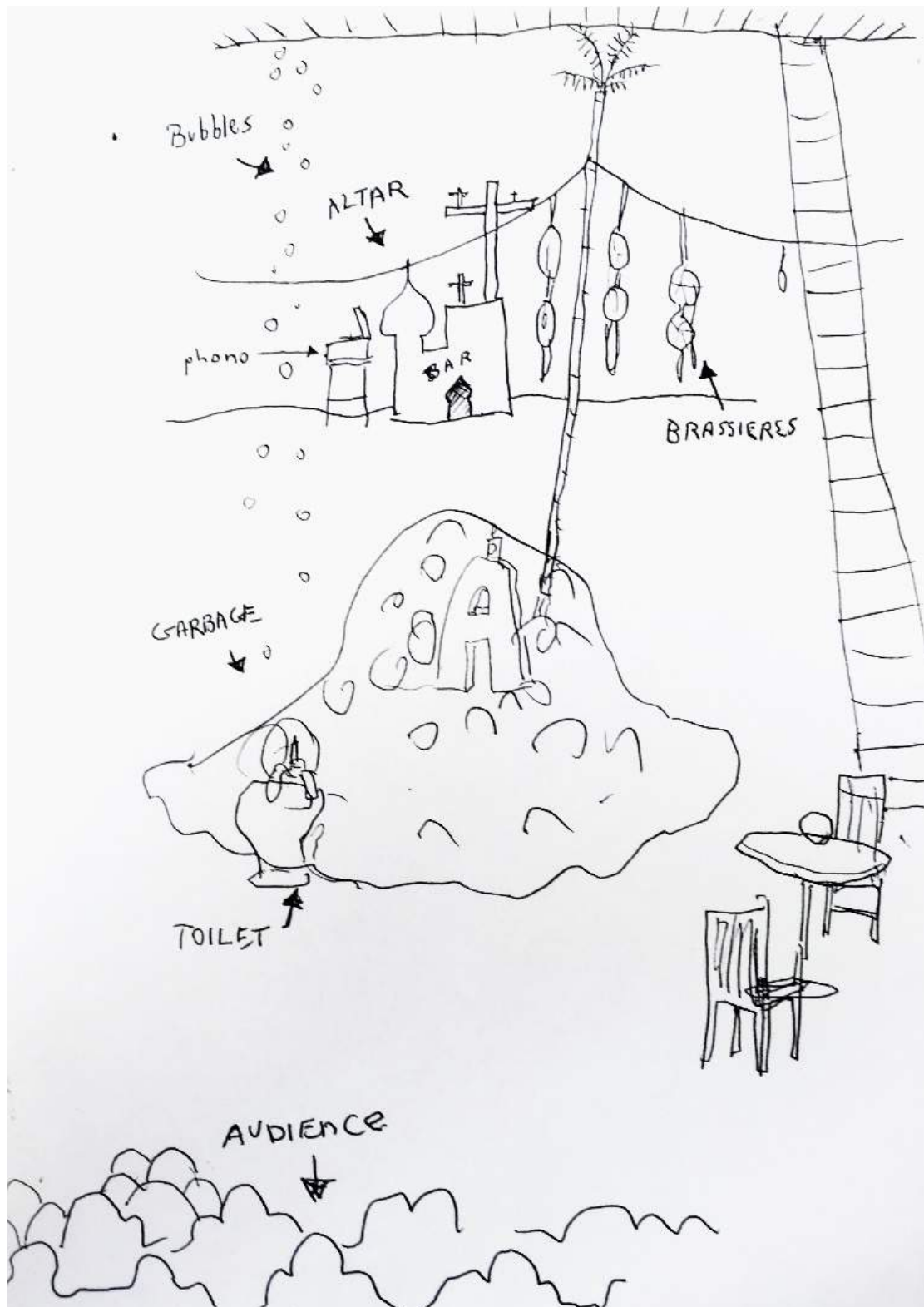
⁷⁷ Jonas Mekas foi o grande articulador da jornada por que passou *Flaming Creatures*. O cineasta não apenas promoveu as suas primeiras exposições, em 1963, como escreveu uma coluna no *Village Voice*, apontando-o como um grande filme. No mesmo ano, ao ser censurado no festival Kinokke-le-Zoute, na Bélgica, Mekas não apenas recusou-se a participar do júri como passou a mostra-lo em sessões privadas em seu quarto de hotel para diretores como Jean-Luc Godard, Agnes Varda e Roman Polanski. Quando o filme foi classificado como obsceno e censurado nos Estados Unidos, assim como *Scorpio Rising*, de Kenneth Anger, Mekas chegou a ser preso, assim como Ken Jacobs, por tentarem exibir o filme. É nesse momento que o cineasta lituano inicia o que J.Hoberman (1997) chama de uma “cruzada internacional”, numa tentativa de promover a liberdade de expressão. Com tudo isso, Smith passou a acusar Mekas de produzir uma leitura equivocada do filme (assim como artigo de Susan Sontag sobre a obra, publicado em 1964), de se promover às suas custas e de explorá-lo, mantendo a única cópia do filme com ele. Hoberman (1997) conta a história completa no artigo “The Big Heat: Making and Unmaking *Flaming Creatures*”.

Palmola Christmas, Hamlet in the Rented World, I Was a Male Yvonne de Carlo for the Lucky Landlord Underground, I Was a Mekas Collaborator for the Lucky Landlord Underground, Irrational Landlordism of Bagdad, Penguin Rustling Out by the Old Archives: A Boiled Lobster Color Slide Show, Sacred Landlordism of Lucky Paradise ou The Secret of Rented Island.



Jack Smith e sua obsessão com as lagostas

Embora se queixasse constantemente das suas condições de vida e das pessoas que o cercavam, Smith acreditava em um projeto utópico, imaginando uma sociedade que não incluía desperdícios, a partir da valorização da centralidade do lixo, como se toda a atividade intelectual pudesse se desenvolver a partir de um gigante jardim de dejetos. Esse projeto, como analisado anteriormente, traduziu-se como elemento arquitetônico do seu próprio loft, numa configuração que pode ser verificada no cenário que o próprio desenhou para *Clapitalism of Palmola Economic Spectacle*, o qual inclui também um altar e um varal com sutiãs.



Cenário de *Clapitalism of Palmola*, desenhado por Jack Smith⁷⁸

⁷⁸ Disponível em Jack Smith Papers MSS.440, Box 1, Folder 4, Fales Library and Special Collections, New York University.

Sobre essa mesma obra, “Clapitalism” parecia misturar os termos *capitalism* e *kleptomaniac*, mas a definição de Smith em uma entrevista (HOBERMAN, LEFFINGWELL, 1997, p. 154) é mais saborosa: é quando deve-se matar para se conseguir ganhar a vida⁷⁹. Nessa obra, vista por Oiticica, Smith explorava a relação entre religião e extorsão financeira. A performance começava à meia-noite, e a plateia era recebida por duas freiras, que pediam moedas na entrada, moedas para levá-los ao banheiro e, mais adiante, já vestidas como cartomantes, moedas para adivinhar o seu futuro. Tanto nesse como em outros trabalhos, Smith usava situações burlescas para abordar a degradação da sua própria condição como artista, que precisava “extorquir” miseráveis moedas da plateia para continuar o espetáculo da própria vida. O artista underground disseminava, assim, um desconforto, que resultava da sua opção por não trabalhar sob o julgo da indústria ou sob a capa da nobreza artística da vanguarda. Por outro lado, era com as moedas que ele, tornava-se livre. Um artista-mendigo, sem compromisso com instituições de quaisquer espécies. Era dessa maneira, portanto, que o próprio Oiticica exercitava o seu olhar sobre o subterrâneo, a partir de manifestações que recorriam a uma sexualidade mais fluida, trazendo consigo o lugar do manifesto, que se expressava na obra, no discurso e no próprio corpo.

É nesse sentido que, embora alguns autores vinculem a relação de Smith com a propriedade privada ao materialismo histórico marxista (MUÑOZ, 1999; SUARÉZ, 1996)⁸⁰, sua crítica lobsterista tende mais a um corpo anárquico, aproximando-se do conceito de máquina de guerra que Deleuze e Guattari desenvolveram em *O Anti-Édipo* (1972) e, mais à frente, no último volume de *Mil Platôs* (1980). Como apontou Ovídio Abreu Filho (1998, p. 146), essa formulação não tratava mais de definir a sociedade por suas contradições e classes, mas sim pela potência revolucionária das minorias em suas linhas de fuga. Deleuze e Guattari falavam de uma máquina de guerra exterior às forças do Estado, efetuada por meio de agenciamentos bárbaros e seus afectos funcionando como flechas. Como invenção nômade, para a máquina de guerra, só restaria aniquiliar as forças do “fenômeno estatal e urbano” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 87), evitando a sua apropriação por essas mesmas forças que procuram fixar a força de trabalho e vencer o que classificaram como “*uma vagabundagem de bando, e um nomadismo de corpo*” (DELEUZE; GUATTARI,

⁷⁹ No original, “Clapitalism is when you must kill in order to earn a living”.

⁸⁰ Em *Bike Boys* (1996, p. 208), por exemplo, Juan Suárez associa o *lobsterism* ao conceito marxista de alienação, designando uma falta de controle de Smith sobre seus próprios produtos, sobre o lucro que geravam e sobre a circulação de suas próprias obras e sobre seu próprio espaço doméstico.

1997, p. 28, grifos dos autores). Mas esse nômade não significa uma migração territorial, senão o próprio processo de desterritorialização contínua, em que a vida consiste em passar de um ponto a outro, de estar entre estados, de não admitir a fixidez das formas ou a cooptação do corpo. Trata-se, portanto, de um corpo ambulante.

A luta de Smith não é contra a alienação do capital, mas contra as forças que atuam freando o seu próprio corpo. Embora tivesse tentado conseguir bolsas de estudo, o artista jamais conseguiria viver sob a sombra regrada das instituições de arte. Ele gerava destroços para não serem vistos, obras para não serem analisadas, casas para serem abandonadas. Da mesma forma como foi descrito o metalúrgico em *Mil Platôs*⁸¹ (1997), as formas que a criatura flamejante produzia mantinham-se móveis, num movimento contínuo de forma e desforma, num processo de constante deformação daquilo que aparentemente estava constituído. Criava, assim, as suas próprias regras, a partir de um modo de vida que não tangenciava as relações convencionais com a cidade, a arte, a família. Como diziam Deleuze e Guattari no início de “Tratado de nomadologia”, “Do ponto de vista do Estado, a originalidade do homem de guerra, sua excentricidade, aparece necessariamente sob uma forma negativa: estupidez, deformidade, loucura, ilegitimidade, usurpação, pecado...” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 15). Todas essas características poderiam ilustrar as vozes críticas a Smith, tal como um grande Estado, the Lobster e os muitos nomes de seus inimigos.

É interessante notar como Oiticica mostra-se curioso sobre a relação de Smith com dinheiro em suas cartas a amigos. O fato de pedir moedas constantemente, de observar atentamente o valor de cada “doação” e de responder a isso com um sistema de comunicação próprio apareceram em alguns relatos de forma reiterada. Quando teve contato mais próximo com Smith, em 1971, o artista brasileiro ainda vivia amparado financeiramente pela bolsa de estudos da Guggenheim. Ao longo de sua estada em Nova York, no entanto, o célebre artista brasileiro, neto de um renomado filólogo e filho de um importante entomologista, encontrou-se em determinado momento sem qualquer tipo de financiamento. O corpo que se desenhava, dessa

⁸¹ Em *Capitalismo e esquizofrenia* (1997), volume 5 de *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari colocavam a metalurgia como uma ciência ambulante, em que a forma estaria em contínuo desenvolvimento e a matéria, em contínua variação, apesar da dureza de ambas. Para os autores, a música também teria uma relação direta com esse processo, sendo o ferreiro-músico o primeiro “transformador” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 100, grifo dos autores).

forma, incorporava ao do grande agitador cultural, capaz de torcer a arte com seus manifestos e proposições, o corpo de um assalariado, que trabalhava com pequenos serviços para sobreviver, que viu as suas possibilidades de materialização de seus projetos diminuídas diante da falta de recursos. Sem respaldo financeiro e concentrando-se no microcosmo do seu loft, entre amigos especialmente brasileiros, pouco a pouco ele libertava-se de instituições para se tornar ele mesmo um corpo ambulante. A essa instabilidade financeira também se seguiu uma insegurança física, quando o seu loft foi assaltado, tornando-se um dos motivadores de sua mudança para um apartamento menor, na 18 Christopher Street. A política aqui já não entrava como discurso marginal que mesclava ética e espetacularização, como em *Bólide caixa 18*, *Poema caixa 2*, *Homenagem a Cara de Cavalo* (1966), *Apocalipopótese* (1968) e em toda a marginália resumida no lema “Seja marginal, seja herói” (1968). Já não havia margem porque já não havia centro. Foi assim que, casualmente, a sua situação acabou tornando-se cada vez mais similar à de Smith. O solar Oiticica, em constante espírito de criação, passava a conviver com um Oiticica mais preocupado, o que se acentuou por sua relação com as drogas. Do nome ao nômade.

Tudo isso provocou um novo corpo convertido aos procedimentos das máquinas de guerra não de forma intelectual, mas a partir da sua própria experiência. Se a tropicalidade mostrava-se uma potência revolucionária, resistente a qualquer tipo de conformismo, Oiticica sentiu um deslocamento em seu próprio corpo, agora também latino, subamericano, proveniente do Hemisfério Sul, como conclamava com *Subterrânia*. Foi quando a história de Oiticica foi superada por uma geografia. Oiticica era apenas uma geografia, um corpo desterritorializado. Smith não foi o responsável por isso, mas como um espelho do futuro anunciou que nada mais restava senão o nomadismo, os afectos, as famílias construídas e destruídas. O movimento.



Hélio Oiticica em Nova York
(foto de Andreas Valentin)

Como cunhou Smith em uma de suas lapidares frases, “o capitalismo torna todas as relações humanas impossíveis, com exceção do sexo” (HOBERMAN, LEFFINGWELL, 1997, p. 151)⁸². Em consonância não intencional com Foucault, o artista entendia que a proliferação discursiva sobre o sexo não se relacionava apenas ao prazer, mas também a um confronto com a violência estatal. Ainda em 1969, no pequeno texto “Sexo violência” (OITICICA, AHO/PHO doc# 0494/69), Oiticica também contribuiu para ampliar a confusa relação entre sexo-violência-opressão: “a violência me agrada – a violência não me agrada: o sexo existe – o sexo não existe: o conceito oprime ou é a sombra da opressão...”. Curiosamente, embora não haja documentação a respeito, relatos de amigos apontam que a homossexualidade de Oiticica teria prejudicado diretamente que o artista conseguisse obter o seu *green card*. Isso porque o artista teria passado a ser vigiado pelas autoridades estadunidenses, tendo sua vida privada exposta. De toda forma, como seres em constante reinvenção, tanto Oiticica como Smith traduzem o sexo e a sexualidade mais além das suas próprias práticas.

É nesse sentido que novamente a imagem do hermafrodita interpõe-se diante

⁸² No original, “And doesn’t capitalism make human relationships except for sex all but impossible?”. Tradução minha.

da violência normativa, remetendo ao movimento das máquinas desejan-tes, do pensamento, da arte. Em *Manifesto Contrassexual* (2014, p. 187), Preciado retoma Deleuze e Guattari, apontando que a sexualidade nesses autores apresenta-se a partir de um hermafroditismo originário, em que as relações intersexuais – ou heterossexuais – seriam “um intercâmbio de signos hermafroditas entre almas do mesmo sexo”. Nessa homossexualidade molecular, em que o homem procura também o que há de masculino na mulher, e a mulher, o que há de feminino no homem, o homossexual torna-se um “inseto polinizador”, com a habilidade “de empreender um processo de fecundação, de geração e de criatividade entre aqueles que de outro modo seriam estéreis” (p. 191). Foi assim que, em *Carta a um crítico severo* (1973), Deleuze dizia conceber “a história da filosofia como uma espécie de enrabada, ou, o que dá no mesmo, de imaculada concepção”: “Eu me imaginava chegando pelas costas de um autor e lhe fazendo um filho, que seria seu, e no entanto seria monstruoso” (*apud* PRECIADO, 2014, p. 192). Essa imagem, ao lado de outras reflexões, ajuda Preciado a reconhecer a universalidade do ânus, como um centro erógeno “situado além dos limites anatômicos impostos pela diferença sexual, onde os papéis e os registros aparecem como universalmente reversíveis” (PRECIADO, 2014, p. 33). Se o ânus passa a ser um lugar de exercício do prazer e da política, o encontro sexual entre Oiticica e Smith pode ser entendido como fundador de um processo de fecundação criativa, um exercício de geração de formas, em que se misturam extravagância, melancolia, guerra e, especialmente, o desconhecido.

Buraco 3 – Cinemas de gargalos

Ao chegar a Nova York, em meio à experimentação de um panorama plural de manifestações artísticas, o cinema sobressaía-se entre os interesses de Oiticica, como desenvolvimento de uma aproximação já em curso no Brasil, a partir da participação em obras como *Apocalipopótese* (1968), de Raymundo Amado, e *Câncer* (1968-1972), de Glauber Rocha, e especialmente durante o tempo em que passou em Londres, quando um cinéfilo cada vez mais ávido afluía. Nos Estados Unidos, o artista deixava-se permear pela atualidade das questões do meio, intencionando participar dessa espécie de virada, que tornava o cinema a grande expressão dos tempos de turbulência, repressão e revolução. Mais do que um hiato com relação à sua produção de artes visuais, esse momento aponta uma tendência de Oiticica de lidar com as limitações financeiras e materiais, que o levaram a adotar não apenas o cinema, mas também a escrita como importantes exercícios de desenvolvimento do seu pensamento artístico.

Tem sido crescente o interesse investigativo por esse momento da sua trajetória, que se inicia com um curso do artista na New York University, onde aprendeu técnicas sobre produção cinematográfica, a sua aquisição de uma câmera super-8, com a realização de pequenos filmes, e o planejamento de obras reunidas sob a categoria de *quasi-cinema*, a maioria das quais jamais finalizada durante aquele período. Como coroação de um certo estado de época, os trabalhos conhecidos como *Cosmococa – programa in progress* (1973-4) seriam o exemplo mais bem-acabado de uma série de características que Oiticica desenvolveu em outras obras, inclusive antes do período estadunidense, que derivaram de um pensamento reflexivo sobre o cinema e sobre a vasta cinematografia à qual estava exposto. A mitologia do artista reitera que, a partir de uma série de referências, mas sobretudo do diálogo com o cineasta Neville D’Almeida, coautor das cinco primeiras *Cosmococas*, Oiticica construiu uma exegese cinematográfica particular, criando uma experiência não narrativa, a partir de intervalos, imagens estáticas, uma forte sonoridade e ambientes que procuravam despertar corpos entorpecidos. Este capítulo soma-se às tentativas de analisar suas opções estéticas desse período, especificamente a partir da fricção e da

potencialização de certas tendências já em curso quando atravessadas pelo encontro com o trabalho de Jack Smith.

De uma pasta perdida em meio aos arquivos de Smith desenvolve-se o terceiro buraco que serve como estímulo a este capítulo. Entre alguns de seus documentos, uma lista de filmagem (ou um roteiro) jamais filmado ou publicado sobre uma viagem do cineasta estadunidense ao Rio de Janeiro, em 1966. Diante dos poucos e desconhecidos relatos sobre esse material, resistiu à narrativa apenas uma lembrança comum: a queda de Smith em um buraco na cidade maravilhosa. No lugar de uma sobrevivente, essa imagem atua aqui como uma espécie de eixo de conexão, em que se desenha um estado de cinema entre o artista underground e Oiticica. Embora esse material inédito não tenha qualquer relação direta com as *Cosmococas*, assim como o Rio de Janeiro do artista estadunidense não encontra paralelo com a Nova York do brasileiro, existe nessa queda em um buraco o encontro com um fosso que reúne uma série de deslocamentos relativos às ideias de cinema em ambos os artistas: falta, incompletude, intervalo, gargalo. Mais ainda, o reconhecimento de que outro buraco, a abertura de uma objetiva, responsável pela produção de imagens do cinema convencional, não condizem com as suas próprias imagens de cinema. É necessário desconfiar da imagem, criar novas relações, propor um novo espaço fílmico.

O quase-filme de Jack Smith no Rio de Janeiro

As cartas de Oiticica em 1971 introduziram o personagem de Jack Smith a parte do seu círculo de amigos, numa tentativa de construção narrativa controlada, como analisado no primeiro capítulo. É interessante notar, no entanto, que em meio a descrições extensas sobre a sua estética e sobre o encontro entre ambos os artistas, subsistam de forma tímida alguns breves relatos sobre uma pouco conhecida viagem de Jack Smith ao Brasil. Em carta escrita para Jards Macalé em 8 de janeiro de 1971, um dia depois do primeiro encontro entre Oiticica e Smith, o artista brasileiro menciona ter conversado com a criatura flamejante sobre sua viagem ao Rio de Janeiro. Depois de quebrar a perna, conta Oiticica, o estadunidense teria passado por uma experiência traumática no hospital, incluindo raspagem de barba à força e tentativa de abuso sexual:

[...] falei com ele: esteve no rio, no carnaval de 66 presumo pois ele disse que quem venceu nas escolas foi portela (the one, blue and white) e ele pensou que fosse 67, mas em 67 quem venceu foi a green rose (manga), portanto deve ter sido 66; ele quebrou a perna e disse que quase foi curado no hospital: they don't like americans, down there, they shaved my beard; loucura!; disse que filmou mas que pouco material aproveitou: disse algo genial: você sabe, lá a gente vai pra fazer coisas com planos, mas é-se absorvido compulsivamente por algo misterioso (levado de roldão, seria mais exato traduzindo o pensamento dele); isso foi definitivo.
(AHO/PHO doc# 1087/71, p. 2-3)

Se, nas palavras de Oiticica, Smith identificava o Rio como um lugar onde “é-se absorvido compulsivamente por algo misterioso”, a mesma ideia retorna em carta para Luis Carlos Maciel de 27 de março de 1971, já em nova versão: “não adianta fazer planos nos trópicos, pois somos levados de roldão e absorvidos” (OITICICA, AHO/PHO doc# 1103/71). E tudo se repete na carta escrita para Luís Fernando Guimarães de 11 abril de 1971, com algumas informações extras:

[...] ele esteve no rio num carnaval, creio que em 66, e quebrou a perna pois caiu num buraco, pois lá ficava o tempo todo fotografando edificios: os slides foram roubados quando roubaram o projetor e casualmente estavam todos no carrossel: deveriam ser geniais: ele ficou na glória e disse que o filme que planejara “fora absorvido, como tudo o mais, pelas circunstâncias cariocas” etc.
(OITICICA, AHO/PHO doc# 1107/71)

Trata-se, portanto, de uma narrativa costurada por Oiticica, segundo a qual Smith quebra a perna ao cair em um buraco, além de ter o projetor e os slides roubados. Durante a entrevista realizada com o ator Mario Montez (1971), que resultou mais à frente no artigo “Mario Montez, tropicamp” (1971), o artista brasileiro não apenas adiciona novas informações ao relato como procura assumir uma relação de proximidade com Smith, na qualidade de um narrador privilegiado:

MM: Ele foi ao Brasil para filmar alguém. Um dos—
HO: Jack Smith? Sim, eu sei que ele estava lá. Então ele quebrou a perna e tudo isso...
MM: Ele tem a filmagem porque não gostaram dela. Mas acho que ele foi autorizado a mantê-la.
HO: Sim, ele tem a filmagem. Mas você sabe o que aconteceu? Ele caiu — ele pegou slides fantásticos que perdeu porque alguém roubou seu carrossel. E o carrossel tinha todos os slides. Imagine isso!
MM: Oh!
HO: E ele caiu em um buraco no Rio e quebrou a perna. Porque no Rio você não pode simplesmente andar de cabeça erguida. Está cheio de buracos.
MM: Os bueiros!

HO: [risos] Sim, eu sei. Mas quando você não tem bueiros, você tem os buracos reais na rua — crateras⁸³.
(OITICICA, 2004, p. 386-7)

Algumas poucas fontes bibliográficas também mencionam a viagem de Smith, a exemplo do artigo “The Only Normal Man in Baghdad”, escrito por Ed Leffingwell (1997). Em um dos parágrafos, uma descrição sobre o evento indica que, ao ser arrastado durante as filmagens do carnaval, o artista quebrou o pé e, na volta a Nova York, acabou extorquindo a cadeira de rodas de um hospital. Segue o trecho na íntegra:

Em fevereiro seguinte, o compositor Jerry Leiber e sua esposa, a atriz Gaby Rodgers, apostaram em Smith para uma filmagem do carnaval no Rio, onde ele conheceu algumas pessoas interessantes, não realmente famosas, “um bando de gente bem tensa, cada um nervoso sobre alguma coisa”. Isso incluía um paraquedista americano que vivia para pular com paraquedas vermelho, branco e azul e com chamas em cada pé; um jornalista americano trabalhando como editor noturno do *Brazil Herald*; e a modelo Nena von Schlebrugge, que estava no processo de se divorciar de Timothy Leary. Ele tentou propor um film-in-progress sobre esse exótico trio, mas foi mais bem sucedido filmando escolas de samba. Ele também perdeu seu passaporte, foi arrastado do caminho das equipes de televisão, e caiu e quebrou o pé. Na sua volta para NY, ele se apropriou de uma cadeira de rodas durante um check-up, e se dirigiu para casa (cadeiras de roda estavam de alguma forma sendo demandadas por cineastas empobrecidos para filmagens sob trilhos. Depois, ele mesmo removeu o gesso⁸⁴ (LEFFINGWELL, 1997, p. 77).

Já no livro *Wait For Me at the Bottom of the Pool: the Writings of Jack Smith* (1997), editado por Leffingwell e J.Hoberman, duas passagens em meio a uma

⁸³ No original, “MM: He went to Brazil to film for somebody. One of the— / HO: Jack Smith? Yeah, I know he was there. Then he broke his leg and all that... / MM: He’s got the footage because they didn’t like it. But I think he was allowed to keep it. / HO: Yeah, he has the footage. But you know what happened? He fell—he took fantastic slides which he lost because someone stole his carousel. And the carousel had all the slides in it. Imagine that! / MM: Oh! / HO: And he fell in a hole in Rio and broke his leg. Because in Rio, you can’t just walk with your head up. It’s full of holes. / MM: The manholes! / HO: [laughs] Yeah, I know. But when you don’t have manholes, you have the real holes on the street—craters”. Tradução minha.

⁸⁴ No original, “The following February, composer Jerry Leiber and his wife, actress Gaby Rodgers, staked Smith to a filming visit to Carnival in Rio, where he met some interesting, not quite famous people, ‘a very high-strung bunch of people, each nervous about something’. They included an American parachutist who lived to jump with red, white, and blue parachutes and with flares on each foot; an American journalist working as the night editor of the *Brazil Herald*; and model Nena von Schlebrugge, who was in the process of divorcing Timothy Leary. He intended to work a proposed film-in-progress about this somewhat exotic trio, but mostly succeeded in filming samba schools. He also managed to lose his passport, got dragged out of the path of television crews, and fell and broke his leg. On his return to New York, he appropriated a wheelchair during a check-up, and headed for the house (wheelchairs were somewhat in demand among impoverish filmmaking for dolly and tracking shots). Later, he removed his cast himself”. Tradução minha.

espécie de inventário sobre a obra de Smith mencionam sua relação com o Rio de Janeiro. A primeira refere-se a imagens em preto e branco fotografadas por Smith, publicadas numa edição da revista *Gnaoua* de 1964 e como parte do raro livro fotográfico *The Beautiful Book* (1962). O texto revela que havia uma intenção de se fazer um segundo ensaio no Rio de Janeiro, o que nunca foi concretizado (LEFFINGWELL; HOBBERMAN, 1997, p. 174). Outro parágrafo cita alguns roteiros perdidos no caótico arquivo de Smith, entre eles um escrito durante o carnaval de 1966, no Rio de Janeiro:

O Jack Smith Archives of The Plaster Foundation contém vários roteiros em diversos estágios de desenvolvimento. Eles vão desde o diálogo (tecnicamente) publicado para *Secret of the Rented Island*, de Smith, uma adaptação de *Ghosts*, de Ibsen, até um roteiro de filmagem de uma obra inacabada que Smith esboçou no Rio de Janeiro, durante o carnaval de 1966. Como é de se esperar, eles têm todo tipo de títulos. Como exemplo, o roteiro de filmagens do material do Rio é intitulado *Carnaval (sic) in Lobsterland*, mas em uma carta para um conhecido no Brasil, Smith escreve: “Naturalmente é interesse da América manter a confusão e causar e apoiar as revoluções estúpidas. Por esta razão, estou tentado a chamar o filme de *Snowflakes of Hotel Bagdad*. Mas provavelmente não vou. Ele prossegue listando outros títulos em outro desenho: “A Night and a Day in Rio de Janeiro”, ou “A Balcony in Rio”, “An Opalescent Afternoon in Rio” (LEFFINGWELL; HOBBERMAN, 1997, p. 175)⁸⁵.

A viagem ao Rio também aparece em um breve trecho do livro em que J.Hoberman desenvolve uma filmografia comentada de Smith (2001). Em uma nota de rodapé encontrada no capítulo sobre o filme *Respectable Creatures* (1950-66), o jornalista resume informações anteriores:

A viagem de Smith ao Rio foi patrocinada por Jerry Leiber e sua mulher, a atriz Gaby Rodgers, mais lembrada por sua atuação em *Kiss Me Deadly*. Em uma carta não datada para Leiber do Brasil, ele explica que seus planos originais de fazer um diário de viagem [*travelogue*] expandiram-se para um filme dramático que usaria o carnaval como ponto de partida. Os seus papéis incluem uma *shot list* para um filme chamado *Carnaval in Lobsterland* (HOBBERMAN, 2001, p. 115).

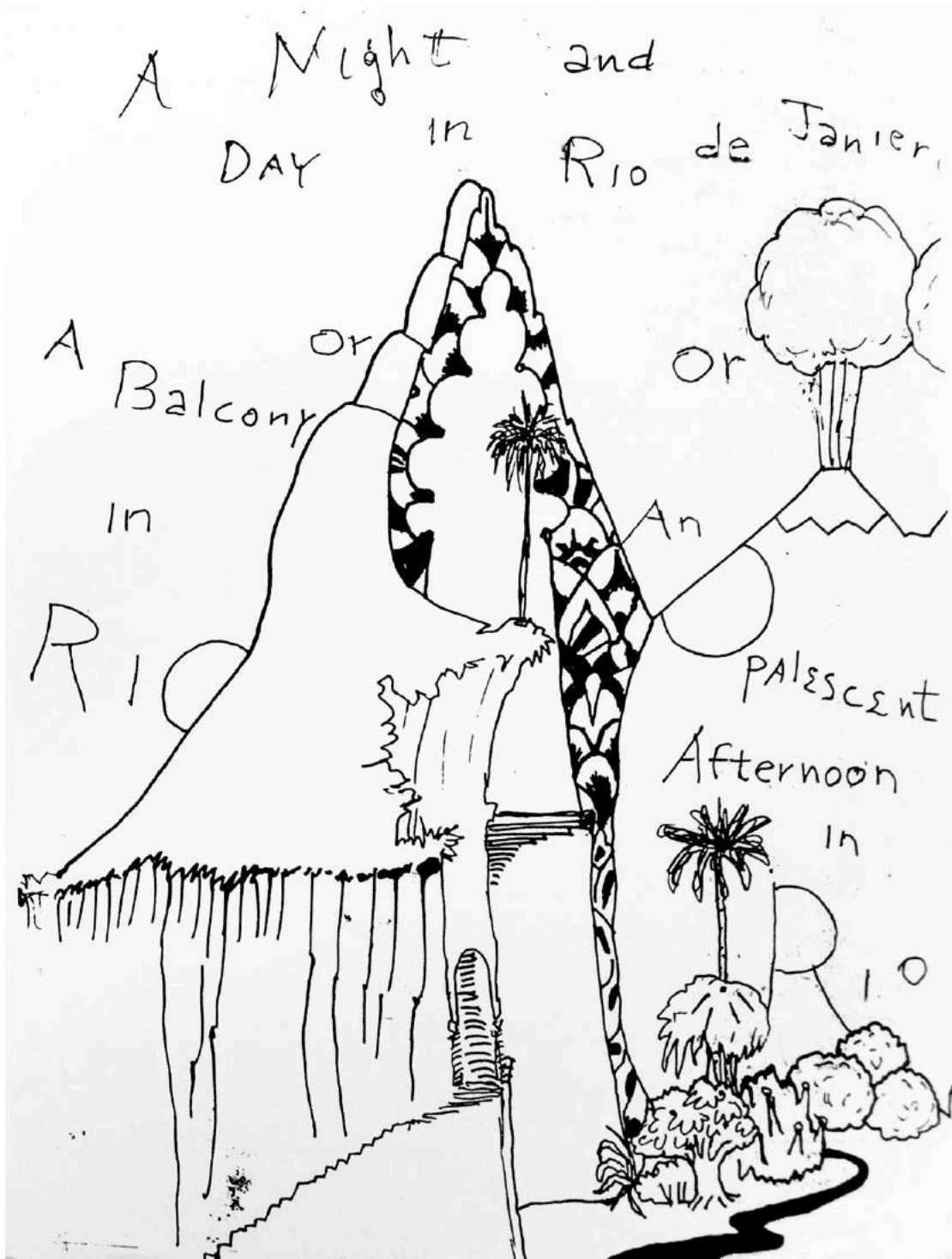
⁸⁵ No original, “The Jack Smith Archives Of The Plaster Foundation contains a number of scripts in various stages of development. They range from the (technically) published dialogue for Smith’s *Secret of the Rented Island*, an adaptation of Ibsen’s *Ghosts*, to a shooting script for an unfinished film Smith essayed in Rio de Janeiro, during carnival, 1966. Characteristically, they have any number of titles. As an example, the shooting script for the Rio footage is titled *Carnaval (sic) in Lobsterland*, but in a letter to an acquaintance in Brazil, Smith writes, ‘Naturally it’s to America’s interest to maintain confusion and cause and support the stupid revolutions. For this reason I’m tempted to call the film *Snowflakes of Hotel Bagdad*. But probably won’t.’ He goes on to list other titles in another drawing: ‘A Night and a Day in Rio de Janeiro,’ or ‘A Balcony in Rio,’ ‘An Opalescent Afternoon in Rio.’. Tradução minha.

Num contato com os arquivos sobre Smith na NYU, é possível identificar que essas informações foram extraídas da pouca documentação reunida numa fina pasta chamada “Jack Smith: in Brazil” (referência MSS380, Series I, Box I, Folder 14)⁸⁶. Reunido pelo curador Ed Leffingwell como preparação para a retrospectiva do artista em 1997, esse material não desenha uma clara narrativa, como em pastas sobre viagens à Alemanha e à Itália. Neste caso, formam-se buracos, clareiras que demandam habilidade para a leitura de fotocópias com impressões antigas, trechos cortados e letras incompreensíveis, além de uma detetivesca tarefa de reconhecer nomes sem sobrenomes e construir relações não mapeadas por outros autores. Encontram-se na pasta os seguintes documentos⁸⁷:

1. A fotocópia de uma página com expressões básicas em português, inglês e espanhol, como “Fala português?” e “Que horas são?”.
2. A fotocópia de um papel da cooperativa de táxi Transcoopass, com anúncio de transporte do Aeroporto Galeão para qualquer hotel do Rio de Janeiro. No topo da folha, em caneta azul, está escrito “Mr. Eddie Sugg – Rua Bambina, 62 – Botafogo”.
3. A fotocópia de uma carta escrita em inglês, de Eddie Sugg para Smith, com endereço de Botafogo (Rua Bambina, 62).
4. A fotocópia de uma carta datada de julho, com ano ilegível, escrita sobre um desenho feito à mão, em que se veem uma floresta, o Corcovado e um vulcão em erupção com o texto “U.S.A. (police of the world)”.
5. A fotocópia de uma folha com desenho idêntico ao da carta anterior e o texto “A night and day in Rio de Janeiro or A Balcony in Rio or An Opalescent Afternoon in Rio”.

⁸⁶ Ao reunir os documentos numa pasta chamada “Jack Smith: in Brazil”, é possível que, mais além do interesse por uma passagem tão obscura na vida de Smith, Leffingwell tenha sido guiado por uma curiosidade específica pelo país, na medida em que, logo depois da retrospectiva do artista underground, o curador acabou tornando-se correspondente do Brasil para a revista *Art in America* até 2012. Ver a nota biográfica de Leffingwell em <http://dlib.nyu.edu/findingaids/html/fales/leffingwell/bioghist.html>. Acesso em 28 set 2017.

⁸⁷ As fotocópias de todos os documentos originais estão no anexo.



6. A fotocópia de uma carta escrita em inglês de John Wilson, datada de 31 de janeiro de 1967.
7. A fotocópia de um artigo datilografado de John Wilson, datado de 30 de janeiro de 1967.
8. Uma fotocópia de oito páginas datilografadas, com o título “The Fighting Minas Gerais”.
9. A fotocópia de parte de uma carta para Jerry Leiber, sem data.
10. A fotocópia de uma folha de rasuras com o título “Shots of Rio”.
11. Uma fotocópia de seis páginas com o título “Shot list for Carnaval in Lobsterland”.
12. Uma fotocópia de duas páginas, em que estão divididos, entre dias e noites, possíveis locações a serem filmadas.
13. As páginas originais destacadas de uma revista com o perfil da atriz Uma Turman, que incluía fotografias tiradas por Annie Leibovitz.

Além desse material, três documentos perdidos nos arquivos, sem qualquer critério classificatório, fazem clara alusão à viagem de Smith ao Brasil:

1. Uma carta original de Isabel [muito provavelmente, Isabel Eberstadt, sua amiga e patrona de uma série de artistas] para o curador Ed Leffingwell, lamentando o pouco material que encontrou para a exposição que ele estava montando. Isabel avisa que não estava encontrando a sua vasta troca de correspondências com Smith e que, por esse motivo, só conseguira mandar duas cartas – entre elas, uma do Rio de Janeiro.

2. Uma carta original de cinco páginas que Smith mandou para Isabel [novamente, presume-se que se trate de Isabel Eberstadt] do Rio de Janeiro.
3. Um telegrama original, datado de 31 de março de 1973, enviado a Jack Smith, com a seguinte frase: “Por favor ligue Amaya sobre filme Braxzil 581-2311 Ele diz que pode ajudar com problemas de laboratório. Gaby”.⁸⁸
4. A fotocópia de uma espécie de biografia resumida de Jack Smith, separada por datas. Um dos parágrafos resumia informações sobre uma viagem de Smith ao Rio de Janeiro durante o carnaval.

Esse último documento, uma cronologia anônima, formulou uma das narrativas mais completas sobre a viagem de Smith. De acordo com esse texto, os compositores Mike Stohler, Jerry Leiber e sua então esposa, a atriz Gaby Rodgers, mandaram o artista underground para o Rio de Janeiro, com a intenção de que ele fizesse um filme sobre o carnaval. O início dessa jornada é ilustrado com uma cena tipicamente smitheana, em que Lieber havia sido surpreendido com a indumentária de Smith, ao buscá-lo de limousine rumo ao aeroporto: um capacete de metal na cabeça, que sustentava uma espécie de antena de automóvel de cada lado. Quando o alertou de que talvez tivesse problemas para entrar no carro vestido dessa forma, ele teria respondido: “Estou acostumado. É a minha fantasia. Sou uma formiga”⁸⁹. O texto informa também que três rolos de filmagem, provavelmente dessa mesma viagem, haviam sido perdidos por Lieber durante uma mudança de Brill Building, New York, para Los Angeles, no final dos anos 1960. De toda forma, algumas perguntas permanecem em aberto: por que compositores teriam enviado Smith ao Brasil para rodar um documentário sobre o carnaval? Quais eram os recursos que sustentavam essa viagem, incluindo o aluguel de uma limousine? O que haveria nos rolos perdidos por Lieber?

Foi necessário, assim, recorrer à pouca documentação dos arquivos sobre o tema e tentar rastrear personagens que poderiam ajudar a montar esse quebra-cabeças. Restava sair em busca dos possíveis patrocinadores da viagem, mas Mike Stohler e

⁸⁸ No original, “Please call Amaya about Braxzil Film 581-2311 He says he can help with lab problems Gaby”. Tradução minha. A grafia equivocada de Brasil foi mantida como no original.

⁸⁹ No original, “I’ve gotten used to it. It’s my costume. I’m an ant”. Tradução minha.

Jerry Leiber já não estão vivos e Gaby Rodgers encontrava-se impossibilitada de dar o seu depoimento devido a uma doença crônica. Do trio de “pessoas muito tensas”, que protagonizaria o seu *film-in-progress*, formado pelo paraquedista Eddie Sugg, pelo jornalista John Wilson e pela modelo sueca Nena von Schlebrügge, apenas a última foi encontrada.

Tratava-se, na verdade, de uma mexicana, filha de mãe sueca, que se tornou anos depois mãe da atriz Uma Thurman. Em entrevista realizada no dia 24 de abril de 2017, a modelo contou que, no momento da viagem ao Brasil, havia acabado de se divorciar de Timothy Leary, o psicólogo que ficou famoso nos anos 1960 por suas experiências com LSD e o status de guru de celebridades como John Lennon. Viajou para o Rio de Janeiro com a intenção de acompanhar o carnaval, ao lado do então namorado, o fotógrafo de moda Barry Kaplan. Ao chegar ao país, impressionou-se com a segregação entre pobres e ricos e com a maneira como as casas eram protegidas por cachorros e muros altos. Sobre a relação com Smith, relata que se iniciou uma conversa casual na rua, por causa da pouca quantidade de estrangeiros que se avistavam na cidade. Von Schlebrügge conta que o artista era extremamente gentil, mas estava triste por haver caído em um bueiro e quebrado a perna. Como a simpatia foi mútua, eles se encontraram diversas vezes durante esse período, indo à praia, a restaurantes e à Floresta da Tijuca, entre queixas frequentes do artista sobre o quanto Andy Warhol copiava o seu trabalho. Lembra-se também de que Smith estava muito sozinho e que precisou emprestar dinheiro para ele. Na volta a Nova York, pouco se viram, pela diferença de estilos de vida e grupos de amigos.

Um dado importante dessa narrativa é que, quando Jack Smith aportou no Rio de Janeiro, em 1966, a cidade já habitava o seu imaginário, a partir das lentes dos grandes estúdios hollywoodianos, que a usaram como cenário em uma série de filmes, como parte da Política da Boa Vizinhança. Da sua viagem, possivelmente a primeira fora dos Estados Unidos⁹⁰, restaram esses fragmentos de uma história mal contada, com muitos pontos cegos, depoimentos contraditórios e resquícios insuficientes. Ao que tudo indica, tirou fotografias que foram roubadas, planejava um filme dramático com personagens que conhecera e deixou como registro apenas um trecho do filme *Respectable Creatures* (1950-66). Diante dessa documentação e de uma breve entrevista, restaria assumir que certas questões jamais seriam solucionadas e tentar

⁹⁰ Como indicou J. Hoberman em entrevista por e-mail em 05 de março de 2017.

costurar uma narrativa iniciada por Oiticica. Ainda assim, se havia uma concordância entre os resquícios desse escasso material, era o fato de que Smith havia caído em um buraco no Rio de Janeiro. Seus planos haviam sido alterados por um buraco, por uma força que misteriosamente absorve e, ao mesmo tempo, deixa ver um entorno formado por buracos. Da concretude desse acidente, o buraco também se apresenta na narrativa, mais uma vez furando com o caos a trajetória do artista underground.

De toda forma, ao menos dois documentos poderiam revelar de que maneira Smith exercitou a sua expressão cinematográfica no Brasil e como esse material provocaria um diálogo analítico com relação à obra de Oiticica.

O primeiro são as poucas imagens dessa viagem, que fazem parte do filme conhecido hoje como *Respectable Creatures* [Criaturas respeitáveis], encontrado intacto em uma lata rotulada com esse título, como contou o montador Jerry Tartaglia, em e-mail de 6 de maio de 2017. Uma breve descrição sobre o filme informa que esse material também era chamado de *Loathsome Kisses of Bagdad* [Beijos repugnantes de Bagdad] e que estava em constante progresso até a morte de Smith, em 1989. Ele teria sido mostrado pela primeira vez em um festival em Nova York, no ano de 1983, sob o título *Normal Fantasy*⁹¹. Na versão que hoje está disponível em alguns poucos locais, como o MoMA Film Studies, são entremeadas imagens de três filmes:

⁹¹ Essa versão incluía também extratos de outro filme, *I Was a Male Yvonne De Carlo* (1967). Ver https://gladstonegallery.com/sites/default/files/Empire_Sept_11.pdf. Acesso em 25 jun 2018.

1. *Buzzards Over Bagdad*, considerado o primeiro filme de Smith e dirigido durante os anos 1950, quando o artista ainda morava em Los Angeles. Rodado com uma câmera 16mm emprestada e usando como cenário o cinema Alhambra, trazia uma espécie de reinterpretação à la Smith de *As mil e uma noites* (1942), filme dirigido por John Rawlins e estrelado por sua musa Maria Montez. Nessa versão muda, Ali Babá salvava uma escrava de ser levada por um califa. Segundo Uzi Parnes (1988, p. 23), embora o filme tivesse um estilo marcadamente melodramático de atuação, como reminiscência dos filmes mudos, continha belos planos, com atenção à composição de detalhes que caracterizaria seus filmes futuros.



Frames do trecho de *Buzzards Over Bagdad* incluído em *Respectable Creatures*

2. *Normal Love* (1963-65), o filme mais psicodélico de Smith. Aqui, o artista incluiu cenas extras, que exibia em suas apresentações ao vivo sob o nome de *Yellow Sequence* (1963-65), com Frances Francine, David Sachs e Tiny Tim, entre outros.



Frames do trecho de *Yellow Sequence* incluído em *Respectable Creatures*

3. O material que gravou no Rio de Janeiro e que apresentava, nas palavras de J. Hoberman, “imagens documentais de favelas e meninos de rua” (HOBERMAN, 2001, p. 115)⁹².



Frames das filmagens de Jack Smith no Rio de Janeiro, incluídas em *Respectable Creatures*

⁹² No original, “[...] Smith intercuts *Buzzards Over Bagdad* with bits of *Normal Love* and documentary footage taken, in February 1966, of Rio slums and street urchins”. Tradução minha.



Frames das filmagens de Jack Smith no Rio de Janeiro, incluídas em *Respectable Creatures*

O material disponível no MoMA Film Studies sob o nome de *Respectable Creatures* é uma versão de 24 minutos, que inclui na parte final o registro de fitas sonoras gravadas no Brasil sobre uma tela preta, numa duração total de 31 minutos. No filme, Smith passeia com desenvoltura por entre universos radicalmente diferentes, nas suas idiossincráticas propostas narrativas e estéticas, intercaladas ao longo da montagem. Segue uma simples decupagem dessa versão, descrita a partir da sequência de imagens vistas na tela e sem qualquer separação entre as diferentes camadas, assim como a montagem do próprio filme:

Tudo se inicia com trechos de Normal Love ao som de uma música árabe. Na tela, os mesmos personagens e a atmosfera onírico-fosforescente do filme, como o careca dançando de camisola, o homem vestido de rosa tocando um violino, outro com o violão, alguém sendo balançado numa rede. Num Brasil de décadas atrás, mas ainda facilmente identificável, surgem crianças mascaradas, policiais e passantes, uma menina fantasiada de índio e uma melindrosa. Essas imagens brasileiras, de cores esmaecidas, logo passam para um trecho em preto e branco de Buzzards Over Bagdad, em que um casal das Arábias beija-se. Quando o homem se retira, surge o califa, procurando conquistar a odalisca. Ela tenta colocar algo em sua bebida, mas o árabe percebe e finge-se de morto até o adversário voltar. A mulher faz uma dança sensual, com um véu negro, para o namorado. O califa o ataca, e ela tenta impedi-lo. A imagem volta rapidamente para as crianças brasileiras. E corta abruptamente para a odalisca olhando-se no espelho e sendo abanada; colocam um véu rosa sobre a sua cabeça. Mais uma vez no Brasil, uma filmagem de dentro de um trem deixa entrever casas de bairros pobres passando. No mundo árabe, caminham homens cobertos de preto mostrando a imagem do islamismo. O filme volta ao Brasil, com uma família fitando a câmera, como num retrato; o filho pequeno está fantasiado na frente de um carro. Corta para os árabes. Corta para a favela, com pessoas fantasiadas de índio. Um Fusca passa. Seguem-se imagens escuras do desfile das escolas de samba, com ala de baianas, vestidas de azul e com uma cesta de plantas sobre a cabeça, além de homens vestindo chapéu. Toca um samba. Todos sambam. Uma baiana rebola e roda a sua saia branca, um homem toca pandeiro. Os homens, vestidos de malandro (terno azul, calça branca, chapéu azul), fazem uma coreografia ao som de Tristeza. Com uma lata d'água na cabeça, uma mulher manda beijos. Entra uma luz forte, provavelmente da transmissão da TV Rio. O samba torna-se apenas instrumental.

Veem-se vultos em movimento. As imagens mostram uma mulher com frutas na cabeça, colares dourados, cabeças com plumas coloridas. A tela torna-se totalmente amarela, mas o som do samba continua sendo cantado por alguns minutos, com variados temas. A imagem apaga-se e, durante os sete minutos restantes, ouve-se uma série de sambas cantados e tocados em som direto.

Em seu todo desarmônico, o filme justapunha traços de ingenuidade nas imagens de *Buzzards Over Bagdad*, que tentavam criar um enredo a partir do culto a uma certa Hollywood; novos registros de *Normal Love*, a obra prima lisérgica de Smith, com personagens excêntricos, imagens sobrepostas e cores exuberantes; e o resultado documental de sua incursão pelo Rio de Janeiro, que apresentava um formato inaugural na sua trajetória. Foi mantida a montagem não linear que caracterizava quase todos os seus filmes e que dialogava com as edições ao vivo que promovia nas suas performances, com cortes rápidos, idas e vindas e uma destruição calculada de qualquer continuidade. Essas diferentes texturas foram construídas também a partir de uma trilha sonora heterogênea, que partia de uma leitura ocidentalizada da música árabe até chegar ao autêntico samba carioca. Como num videoclipe, as imagens iniciavam-se ao som de *Windows Of The East*, música composta pelo inglês Ron Goodwin para o álbum *Music For An Arabian Night* (1959), e seguiam-se embaladas por diferentes faixas do álbum *Music of the Exotic East* (1958), de Korla Pandit⁹³, como *Kartikeya*, *Love Song of The Nile* e *Harem Bells*. Na parte final, entra pela primeira vez o som direto, gravado no que parece ser o final do desfile das escolas de samba, em que músicos, passistas, baianas e outros personagens fantasiados passeiam livremente ao ritmo de sambas cantados ao vivo, como *Tristeza* (1963), de Niltinho Tristeza, e *Samba do Gato* (1965), de Sebastião Gomes e Nilton Teixeira.

Como resultado, é difícil analisar isoladamente o trecho das imagens feitas no Brasil. Se a reunião desses três diferentes universos aporta para o filme diferentes estratos, é nesses próprios gargalos que o filme se sustenta, e não em um material que se oferte a leituras semióticas mais encadeadas. *Buzzards Over Bagdad*, por exemplo,

⁹³ Nascido John Roland Redd, em Missouri, Estados Unidos, o músico Korla Pandit criou não apenas esse codinome, mas também uma nova história de vida, para conseguir maior êxito na carreira. Para essa trajetória inventada, simulou origem indiana, passando a adotar turbantes em apresentações e a criar um repertório exótico, com motivos orientais. Ainda que esse tema não tenha sido abordado por Smith no material pesquisado, não apenas a trajetória de Pandit, mas também sua reinterpretação sonora do Oriente parecem vestir perfeitamente o imaginário orientalista do artista underground.

pendia para uma narratividade que não se repetiu nos seus filmes posteriores. Por outro lado, a tentativa de progressão diluiu-se em meio às imagens de *Normal Love* e das filmagens cariocas. Nestes casos, as quebras de expectativa acompanhavam a duração. Da mesma forma, o olhar exotizante de um Brasil com suas favelas, crianças pobres de olhares perdidos e do samba como redenção, tampouco completa-se diante das incertezas narrativas, de uma montagem que sempre remete à opacidade do cinema.

De toda forma, é interessante notar que, nas imagens cariocas, acentuava-se a visível falta de habilidade de Smith, com imagens demasiadamente escuras e sem a sofisticada composição que costumava caracterizar o seu olhar fotográfico, mas que formam um registro importante, acionando a nostalgia dos brasileiros e aguçando a curiosidade de seus pesquisadores. Realizadas em fevereiro de 1966, essas imagens registram um carnaval precedido de uma grande enchente, que causou inúmeras mortes, desabamentos e chegou a destruir o barracão do Império da Tijuca. Quase cancelada, a festa teve como hino coletivo a mesma *Tristeza* que aparece no filme de Smith⁹⁴. Além disso, o carnaval passava por um processo de gradual elitização, o que é ilustrado pelo início da cobrança de ingressos cinco anos antes e uma consequente mudança de público. Presume-se que as filmagens de Smith sejam do dia 21 de fevereiro, uma segunda-feira, durante a passagem da Portela pela Avenida Presidente Vargas. Naquele ano, a escola sagrou-se campeã, com enredo baseado no romance *Memórias de um Sargento de Milícias* (1853), de Manuel Antônio de Almeida, e samba do novato Paulinho da Viola.

Smith narrou as suas impressões sobre a cidade e sobre o evento em uma longa carta não datada para a amiga Isabel Eberstadt, que não fazia parte da pasta com documentos sobre o Brasil. No relato, tece comentários sobre a paisagem, os cariocas e o carnaval daquele ano, que conta ter filmado com dificuldade. Vale reproduzir o documento na íntegra não apenas pelo ineditismo, mas também para entender de que forma Smith constrói uma relação com a cidade, que se desenvolveria mais à frente a partir de uma ficcionalização que recolhe uma série de dados da experiência e dessas impressões⁹⁵:

⁹⁴ Em entrevista, o compositor Niltinho Tristeza conta um pouco dessa história que liga as tragédias de 1966 ao samba: https://www.youtube.com/watch?time_continue=68&v=D318qTiE5co_. Acesso em 17 abr 2018.

⁹⁵ A fotocópia do documento original está nos anexos.

Segunda de noite.

Querida Isabel,

Tenho pensado em você; no quanto você amaria esta cidade. Fiz uma longa caminhada pela noite – subindo nas colinas sobre a cidade – surpreendente – a visão clássica de miríades de luzes abaixo só levava à ficar estupefato. Me fez querer ficar doído mas nenhum contato de maconha ainda. Onde eu estava esta noite era como as montanhas de Hollywood – não uma favela, não vi muitas favelas – pelo menos eles não arruinam a cidade inteira como eu pensava pelo que havia lido em um artigo da *Time*. Os cariocas não são preguiçosos e têm amor próprio. Diferentemente dos mexicanos, eles são amigáveis (vão sair de seu caminho para te levar ao lugar para onde você perguntou), mas ainda é notável como não gostam de americanos se você pedir alguma coisa que eles não possam ajudar [...]. Mas não há muito turismo aqui – talvez seja por isso. Não há nem mesmo um grande hotel do tipo Hilton – todos os prédios que você vê nas fotos do Copacabana são modernos apartamentos. Este ano o Carnaval foi considerado um fracasso. Eu não gostei da música oficial. Personalidades do cinema não vieram, muitos turistas cancelaram por rumores de epidemia de tifo, por causa da chuva. É claro que o carnaval vem declinando há anos por causa da crescente comercialização (tropecei em frente a uma câmera de TV com a minha câmera e tive que ser afastado por alguns espectadores). As escolas de samba não são escolas, mas grupos de favelas e subúrbios pobres – eles não recebem nada por tudo o que fazem, mas é um velho costume que acontece há 150 anos e que é suportado principalmente pela prostituição e pelo roubo e pela “alegria dos pobres”. Então você pode ver... Eu nunca vi uma dança assim – e tal imaginação e gosto fantástico. Por causa de uma série de interrupções e condições impossíveis, não comecei a fazer justiça a isso ou até mesmo produzi registros de forma inadequada. Devo voltar no ano que vem e, se eles não me fizerem lançar o material antes disso, irei com meu próprio dinheiro, se necessário, para que eu possa ter outra chance. Receio que a minha filmagem do Carnaval não seja boa. [...] Posso fotografar as casas, embora esteja esperando um amigo em NY me enviar um filtro que eu preciso para este filme – que eu poderia encontrar aqui, mas não consegui. Então eu posso ficar por aqui por mais 3 semanas. Sozinho (estou acostumado a isso), sem maconha (não estou acostumado a isso). Já perdi muito peso – não consigo descobrir como e o que comer... E o calor – Ufa! Úmido e muito debilitante. Mas o pior de tudo é que eu não estou acostumado com esse tipo de fotografia que é necessário – eu chamei de registro de “captura”. Tenho que aprender como fazer isso – e eu não gosto disso, não tenho jeito ou dom para isso – não gosto e não faço bem. Me escreva – vou ficar neste hotel – Do seu⁹⁶.

⁹⁶ No original, “Mon nite. / Dear Isabel, Been thinking about you; how much you’d love this city. Took a long walk to – nite – headed up into hills over city – astonishing – the classic view of myriad lights below only carried to stupefaction. Made me want to turn on but no pot contact yet. Where I was tonight was like Hollywood Hills – not a favela, haven’t seen much favelas – at least they don’t blight whole city as I’d thought from a Time article. Cariocas are not lazy and are self respecting etc. Unlike mexicans. They are friendly (will walk out of their way to take you somewhere you’ve asked directions to). Tho they make a big thing about not liking Americans. If you ask them for something they can’t help, their natural graciousness and oblige wonderfully. But there isn’t very much tourism here – maybe that’s why. There isn’t even one large Hilton-type hotel – all those buildings you see in pictures of the Copacabana are modern apartment houses. This year Carnaval was considered to be a flop. I didn’t like the official song. Visiting movie personalities didn’t come, many tourists cancelled because of rumors of typhoid epidemic due to rain, of course the carnival has been declining for years due to increasing commercialization (I stumbled in front of a TV camera with my camera and had to be pulled away by some spectators). The samba schools are not schools but groups from favelas and poor suburbs – they don’t get anything for all their trouble but it’s an old costum that’s been going on for 150 years and they support it all mainly by prostitution and thievery and the ‘alegria dos pobres’. So you can see... I have never never seen such dancing – and such imagination and fantastic taste – due to

Em uma espécie de *post scriptum*, ele ainda conta que perdeu o passaporte e que estava notando uma rápida desintegração do americano – ou seja, dele mesmo – no trópico. Entende-se, assim, que Smith estava insatisfeito com o material que havia conseguido, entre empurrões, disputas de espaço e “uma série de azares”. Chama a atenção a maneira como a necessidade de fazer registros documentais provoca no artista um grande desconforto. Diferentemente do que estava acostumado a criar para as suas obras, como composições exuberantes em locações pomposas – como faria, por exemplo, em sua viagem a Roma, em 1974 –, no Rio ele teria que se render ao que chamou de *grab shooting*, ou seja, uma fotografia de captura, um “roubo” documental da imagem.

Dentro da pasta “Jack Smith in Brazil”, armazenada no arquivo da NYU, encontram-se duas páginas que parecem descrições comentadas da decupagem desse material filmado no Rio de Janeiro⁹⁷:

1 dia	Pessoas na rua Carros Viagem de trem Palmeiras	2
2 dia	Plumas brancas Índio atrasado no dia muito confuso – NÃO tão bom	8
3 noite	Confuso Plumas brancas Olhando para as luzes	14
4 noite	Cena vermelha De cima	9
5 dia	Ônibus Subúrbios Silhuetas em flash	3
6 dia	Rua Começando do início	5

a series of bad breaks and impossible conditions I haven't begun to do justice to it or even inadequate by recorded it... I should come back next year and if they don't make me release it before then I will at my own expense if necessary so I can have another chance. I'm afraid the footage of the Carnaval I have is not good. [...] I can fotograf the houses tho – I'm waiting for a friend in N.Y. to send me a filter I need for this film – that I could find it here but couldn't. So I might be here another 3 weeks. Lonely (used to that) potless (not used to that) lost a lot of weight already – can't figure out how and what to eat... And the heat – Yoy! Humid and very very debilitating – but worst of all – I'm not used to this kind of photography that's necessary – I've called it grab shooting – I have to learn how to do it – and I dislike it have no me inclination or gift for it – dislike it and don't do it well – write me – will stay at this hotel – yours.” Tradução minha.

⁹⁷ A fotocópia do documento original está nos anexos.

	Andando Ficando de pé por perto	
7 noite	Dança Lata na cabeça Close ups	13
	} Dançando mas de forma lenta Não rápido	
8 noite	Dança Mas mais rápido Filme bonito Início da noite	12
9 dia	Círculo vermelho Mais cedo no dia Multidões A dança começa	6
10 dia	Varanda Viagem para a favela	1
11 dia	Cores! Na dança Movimentos com o flash da câmera	7
12 noite	Dança – Holofote Início	10
13 dia	Garota de amarelo chega ao carnaval Multidão indo para o carnaval	4*
14 dia	Multidão ao redor Luz tardia (logo antes do filme vermelho)	11 ou 16*
15 noite	Garotos com chapéus Onde o 12 termina?	11 ou 16*
16 noite	Carnaval antiquado FIM?	15*

* A numeração das quatro últimas sequências está praticamente ilegível, mas se presume que sejam as incluídas ao lado.

A análise do material deixa claro que, aos poucos, Smith procurou desviar os planos originais de um documentário para uma criação ficcional. Uma página rascunhada aponta que o artista estava orçando custos de filmagem que seriam possivelmente usados nesse outro projeto: 200 mil cruzeiros por hora em um avião, dizia o texto (e ele parecia precisar de cinco horas), e 500 mil por hora em um estádio de futebol. Em carta ao compositor Jerry Leiber, o artista contou que parecia possível fazer um filme ainda melhor do que havia imaginado e, no lugar de um *travelogue*, desenvolveria um filme dramático começando com o carnaval e o Rio, passando para a selva com mais material de carnaval. Os personagens principais seriam o

paraquedista, o jornalista americano e a modelo sueca, que, segundo Smith, estava tentando se divorciar do seu marido. “Escrevi um roteiro delirantemente bom sobre eles”⁹⁸, dizia. Pedia também a Lieber que enviasse rapidamente um filtro rosa 80B ou 80C, para exposição diurna do filme Ektachrome Commercial TYPE 7255, e que o material deveria ser enviado três vezes, em dias consecutivos, porque o correio brasileiro não era confiável.

Como confirma uma carta do paraquedista Eddie Sugg, Smith planejava voltar à cidade no carnaval do ano seguinte, para dar continuidade ao projeto:

[...] fale para John e eu sobre a possibilidade de você voltar ao Rio para fazer o filme que estávamos planejando. John e eu estamos planejando permanecer no Rio pelo menos até o final deste ano. Podemos estar com tudo arrumado quando você vier e estou certo de que poderíamos encontrar algum lugar para você ficar⁹⁹.

Mas outra carta sem destinatário e datada de junho mostra que os planos foram frustrados: “voltar para o Rio parece infelizmente cada vez menos provável – em vista dos desdobramentos”¹⁰⁰. Restaram, assim, os rascunhos do roteiro mencionado por Smith, em seis páginas, intituladas *Shot list for Carnival in Lobsterland*. Todas elas são formadas por uma coluna dupla, com as imagens à esquerda e o som à direita, e indicações das principais ações do início ao fim, a partir do que se supõe que seria mais um roteiro de montagem do que de filmagem (apesar do título). A tarefa de identificar palavras em meio a essas páginas pouco legíveis prejudica a tentativa de extrair blocos narrativos mais claros nessa listagem, que também não vem acompanhada de qualquer argumento explicativo mais elaborado. Assim como outros tantos escritos do artista, essas folhas poderiam ser apenas uma das diversas versões que seria rabiscada e reelaborada mais à frente ou apenas um exercício de escrita. O caso é que nada mais foi encontrado a respeito, fato nada incomum dentro da sua obra formada por fragmentos e uma multiplicidade de ideias relegadas a suas versões preliminares. Dessas páginas, é possível identificar que haveria imagens aéreas das paisagens cariocas (de Copacabana à Floresta da Tijuca), praia, carnaval, edifícios com transeuntes, a Floresta Amazônica, um vulcão, um jogo no Maracanã e o rio

⁹⁸ No original, “I’ve written a deliriously good script around them”. Tradução minha.

⁹⁹ No original, “[...] let John and myself know about the possibility of you return to Rio to film the movie we were planning. John and I are planning to stay in Rio at least until the end of this year. We could have everything set when you come and I am sure we could find some place for you to stay”. Tradução minha.

¹⁰⁰ No original, “return to Rio seems less and less likely – in light of developments – sadly”. Tradução minha.

Amazonas. Os sons incluíam, entre outros, buzinas, silêncios, a narração sobre uma cidade perdida, um vulcão em erupção, a torcida da multidão e uma música sinfônica. Os personagens principais seriam o Professor Wilson, uma garota, um paraquedista, um lapidário, o agente Capricorn e o vilão Trudge. De modo geral, seguem os planos traduzidos desse material jamais publicado¹⁰¹:

LISTA DE PLANOS PARA
CARNAVAL NA TERRA DA LAGOSTA

Barulho de aviões	1. O Rio, antes do alvorecer, visto de cima.
Som vai desaparecendo	2. O céu sobre o Rio; imagens de aviões.
Silêncio	3. O sol surge do mar de Copacabana – confetes e serpentinas na praia, com pessoas, macumba etc.
	4. <i>O item número 4 foi rabiscado e Smith continuou a numeração na sequência.</i>
Música de carnaval muito de longe	5. Grande plano geral de Copacabana desde a Floresta da Tijuca
Música de carnaval muito de longe	6. Sol alto no céu, visto da Floresta desde a Floresta da Tijuca.
Música muito alta de carnaval	7. Imagens do carnaval de dia (já filmadas).
Música de carnaval distante	8. Pessoas indo e vindo na frente dos mais selvagens edifícios do Rio – saindo de táxis – deixando importantes papéis – banco de leite humano – etc.
	9. Alternando com imagens de carnaval de dia.
	10. Estranha perseguição – todos os quatro em veículos diferentes correndo para o aeroporto nas mais cênicas rotas – cada um em uma rota diferente.
Música alta	11. Imagens de carnaval entremeadas com ônibus, trens etc.
	12. Avião decola com [agente] Capricórnio em perseguição com o vilão.
Começa uma estranha narração do professor Wilson e, à medida que vai aumentando, a entremeia com indicações sobre a cidade perdida.	3. Close ups do professor Wilson – conferência apressada com lapidário e paraquedista com ridículos pedaços de mapa, papéis de bala – colas, confete etc. (fotos de bebês etc.) – eles escalam até o avião e começa uma perseguição. Estão mais ou menos vestidos para um filme de safari. Munidos de qualquer equipamento que possa ser levado. Uma tábua de passar, mas sem ferro etc.
Música de carnaval inunda [a fala d]o	4. Imagens de carnaval ensandecido.

¹⁰¹ A tradução integral do documento é minha. Certos trechos pouco legíveis foram excluídos, mas a cópia do material original, com o texto na íntegra, está nos anexos.

professor Wilson	
Narração do professor Wilson	5. Imagens de aviões do chão na selva.
Problema de barulho no motor	6. Imagens diurnas de carnaval (climáticas e grotescas).
Silêncio	7. À distância o avião quebra. (modelo)
Narração do vilão em português	8. Agente Capricórnio e vilão Trudge pela selva – a tensão surge entre eles – alterna com imagens deles em meio a orquídeas.
Narração incrível do paraquedista terminando com uma revelação (só Deus sabe como ele sabia) de que a cidade perdida está oculta em meio às orquídeas e é assim que pode ser facilmente vista do ar – ele explica que o avião pode facilmente descer nas orquídeas.	9. Close up do paraquedista – bebendo “Brazil drink” ele me falou sobre ficar mais e mais bêbado – levando à queda do avião.
Professor Wilson começa novamente. Explica que <i>beasers</i> ¹⁰² só podem andar 100 jardas por dia.	10. Paraquedista – professor Wilson – lapidário e <i>beaser</i> em longa procissão com facas etc. A carga pequena do professor Wilson ... eles seguem sobre os campos etc. e logo se encontram (vendo à distância) outros, enquanto começam a escalar o vulcão sagrado.
Começa a narração do agente Capricórnio, terminando com a revelação de que a cidade perdida está escondida dentro da cratera do vulcão – porque é mais seguro lá – talvez porque não pode ser encontrada – por isso é uma cidade perdida – porque as pessoas que costumavam viver lá não conseguiam nem mesmo encontrá-la depois que a perdiam etc. – a explicação dela torna-se mais confusa à medida que o ar fica mais fino e folhas de cocaína são espalhadas quando...	11. Todos os cinco personagens escalam o vulcão – subindo sempre – visões vertiginosas.
Silêncio	12. Ela desliza (close up no pé dela) e cai dentro da cratera para algum lugar inacessível – fica “curtindo” entre as orquídeas – posa como num anúncio de batom.
	13. Plano rápido de paraquedista correndo para o avião e escalando em...
	14. Vilão corre ao redor da borda do vulcão, perseguido pelo lapidário e Wilson.
	15. Imagens do carnaval à noite serão agora inseridas.
	16. Plano de Capricórnio de máscara entre as orquídeas.
Som de vulcão em erupção	17. Carnaval à noite.
	18. Vilão no vulcão. Vulcão começa a

¹⁰² Do documento original, depreende-se que o termo escrito nesse trecho seja *beaser*. Não foi encontrada qualquer tradução satisfatória para esse vocábulo, salvo uma menção no *Urban Dictionary*, segundo a qual *beaser* seria o mesmo que “pênis” (Ver <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Beaser>. Acesso em 20 jun. 2018). Mesmo que não seja surpreendente o uso do termo dentro do repertório de Smith, as duas menções a ele na lista parecem não encaixar no restante da frase. Por esse motivo, optei por manter a versão original.

	tremer.
Barulho forte de avião	19. Carnaval.
	20. Garota.
	21. Vilão.
Barulho mais forte	22. Paraquedista pula no estádio de futebol.
Som de multidão torcendo	23. Wilson e lapidário ficam loucos no meio de uma multidão alegre.
Som de multidão torcendo	24. Carnaval.
Som de multidão torcendo	25. Garota.
Som de multidão torcendo	26. Paraquedista briga com vilão (no topo da cratera – vilão cai).
Música	27. Carnaval.
Som de multidão torcendo	28. Corpo do vilão mergulha no ar.
Música	29. Carnaval.
Música rapsódica especial	30. Garota sendo salva.
	31. Carnaval.
Música sinfônica especial aumenta e chega ao clímax	32. Todos (garota, Wilson, paraquedista, lapidário) partem numa embarcação com um barco laranja brilhante enfeitado com orquídeas – através de névoas – descendo o Amazonas (entremeado com carnaval) para a parte segura do oceano.

FIM

Uma primeira leitura dessa lista de planos pode dar a falsa impressão de que se trata apenas de uma simples narrativa sobre um grupo de pessoas perseguido por um vilão, que descobre uma cidade secreta dentro da cratera de um vulcão em plena selva amazônica. Soma-se a isso uma série dos mais comuns clichês sobre o Brasil, que misturam floresta e Rio de Janeiro, incluindo carnaval, caipirinha, macumba, cocaína, futebol, um safari na selva, além de um vilão que fala português. Mas é interessante notar como essas páginas apontam para uma série de elementos que fizeram de Smith esse cultuado personagem do mundo underground. Em primeiro lugar, o Brasil que Smith recria traduz a sua própria referência sobre as produções da Hollywood dos anos 1930 e 1940. Palco de uma série de filmes dos grandes estúdios estadunidenses durante essas décadas, o cenário carioca também participou do acervo de grandes filmes da juventude de Smith, como ele lista no artigo “The Perfect Filmic Appositeness of Maria Montez” (1997, p. 32), em que destaca, entre as suas predileções, todos os musicais com produção, “especialmente os do Rio de Janeiro”¹⁰³. É com essas referências que ele constrói uma paisagem em que Rio de

¹⁰³ No original, “all musicals that had production numbers, especially Rio de Janeiro prod, nos.”. Tradução minha.

Janeiro e Amazônia tornam-se locações ao mesmo tempo próximas e imaginárias, com a presença de vulcões ameaçadores e grandes campos de orquídeas.

Essas duas imagens, aliás, também são fruto de um repertório dessa mesma Hollywood. O vulcão aparece como um importante personagem do cultuado filme *Mulher Satânica* (1944), estrelado pela dominicana Maria Montez. No ensaio que escreveu sobre a atriz, Smith chegou a incluir o trecho roteirizado do filme que mostra o momento em que o vulcão entra em erupção, aterrorizando moradores da ilha:

Noite – vilão / sumo sacerdote entra no quarto da velha rainha (boa) e a esfaqueia na cama dela. Visto através de uma tela esculpida no fundo – naquele momento – o vulcão sagrado entra em erupção (a luz laranja pisca) A velha rainha olha com fúria (diga algo?) e morre. Agora, a sacerdotisa da cobra (a irmã do mal) e o sumo sacerdote podem apoderar-se de Jon Hall e/ou a boa irmã (legítima comandante) e aprisioná-los sem oposição. Perseguição da Cobra Island – Ofertas de esmagamento exigidas para King Cobra – (SMITH, 1997, p. 27)¹⁰⁴.

Para Elena Past (2016, p. 135-146), não é casual que os vulcões – um dos mais representativos fenômenos que atestam o movimento do planeta – tenham um relacionamento privilegiado com a linguagem do cinema. Como externalização das forças internas do planeta, eles serviriam como poderosas metáforas para as emoções humanas, associando-se a guerras e ao inferno, a monstros e deuses, à fragilidade humana e a um poder feminino capaz de apaziguar a “irritação” vulcânica por meio dos sacrifícios.

Já as orquídeas, que despertam a imagem de uma feminilidade poderosa, não apenas são recorrentes no repertório de Smith¹⁰⁵, como também evocam à idílica Hollywood dos grandes estúdios. Uma das grandes apostas da política da boa vizinhança dos Estados Unidos (1933-45), por exemplo, foi o filme *Flying Down to Rio* (1933), no qual Fred Astaire cantava *Orchids in the Moonlight* (“Quando as orquídeas florescem ao luar / E os amantes juram ser verdade / Eu ainda posso sonhar

¹⁰⁴ No original, “Night – villain/high priest enters the bedroom of the old queen (good) and stabs her in her bed. Seen thru a carved screen in bkgnd – at that moment – the sacred volcano erupts (orange light flashes) Old queen stares balefully (say something?) and dies. Now the cobra priestess (the evil sister) and the high priest can seize Jon Hall betrothed to/and the good sister (rightful ruler) and imprison them with no opposition. Persecution of Cobra Island – Crushing offerings demanded for King Cobra –”. Tradução minha.

¹⁰⁵ Alguns exemplos são o conto *Red Orchids*, publicado em 1964 na revista *Film Culture* #33 (cf. LEFFINGWELL, HOBBERMAN, 1997, p. 61-71) e as obras *Orchid Rot of Rented Lagoon* (também chamada de *The Secret of Rented Island*) e *Withdraw from Orchid Lagoon*.

na luz do luar / Com uma querida noite que conhecemos”)¹⁰⁶. Mais ainda, neste filme, assim no roteiro de Smith, a chegada do casal de protagonistas à cidade do Rio é brindada com uma série de imagens aéreas, mostrando as principais atrações turísticas da cidade, entre as montanhas e o Oceano Atlântico. Embora neste caso não haja apropriações, como fez Smith com o texto de *Cobra Woman*, é importante reconhecer no artista a construção de um estilo que usava sempre como base essa cinematografia.

Ainda assim, nesse roteiro jamais filmado, existem grandes diferenças que o separam de um mero citacionista. Em primeiro lugar, a trilha, que não reforça as emoções, mas indica rupturas, passando do som direto com músicas carnavalescas, à torcida de futebol e a uma música sinfônica, entremeados com periódicos silêncios. A isso se somam narrações de três diferentes personagens (o professor Wilson, o agente Capricórnio e o lapidário), que multiplicam os pontos de vista da diegese. Existem também momentos que em nada lembram uma narrativa convencional, remetendo à estranheza de situações e personagens de outros de seus filmes, como a mulher que posa como num anúncio de batom (lembrando as primeiras cenas de *Flaming Creatures*¹⁰⁷) ou um homem mascarado entre as orquídeas (como numa cena de *Normal Love*). Também é especialmente interessante a maneira como as montagens visual e sonora deslocam a noção de narratividade, intercalando imagens da Amazônia, de futebol e carnaval, além de sambas, silêncios e músicas sinfônicas.

Vale lembrar que, tanto em “The Perfect Filmic Appositeness of Maria Montez” (1962-3) como em “Belated Appreciation of V.S.” (1963-4), dois artigos que havia escrito para a *Film Culture*, Smith ressaltou o quanto a importância do cinema deveria centrar-se não nos enredos, mas num ritmo, na possibilidade mágica de deixar o fenômeno visual se revelar a partir de um estado pessoal e intuitivo, assim como faziam os filmes de Joseph von Sternberg e as atuações de Maria Montez. Ao transportar esse postulado para seus próprios trabalhos, o artista também procurou sobrepôr o desenvolvimento de um ritmo com relação ao que produzia nas páginas impressas. Nessa mesma linha, Parnes (1988, p. 54-5) lembra que as “narrativas” de Smith [o autor usa aspas no original] não apresentavam qualquer progressão linear ou lógica causal; suas cenas sequer dirigiam-se a uma superestrutura narrativa,

¹⁰⁶ No original, “When orchids bloom in the moonlight / And lovers vow to be true / I still can dream in the moonlight / Of one dear night that we knew”. Tradução minha.

¹⁰⁷ Nas primeiras cenas do filme, homens e mulheres pintam suas próprias bocas com batom, ao som de uma narração simulando uma propaganda, interrompida por outra voz que pergunta: “How does a man get lipstick off his penis?” (PARNES, 1988, p. 35).

constituindo-se de ações que poderiam ser movidas livremente.

Portanto, no lugar de entender essa *shot list* como um incompleto exercício de roteirização, mais vale tratá-la como parte de uma técnica de deslocamento, em que as cenas formavam uma espécie de unidades ou blocos móveis, deixando quaisquer possibilidades de enredo numa categoria secundária. É importante deixar claro também que esse natimorto filme foi planejado no momento em que Smith trasladava do cinema convencional para as apresentações ao vivo. Sua primeira performance, *Rehearsal for the Destruction of Atlantis* (1965), foi realizada no ano que antecedeu a viagem ao Brasil. E o único longa-metragem (aberto) que dirigiu logo depois desse período, *No President* (1967-70), também mantinha uma montagem não linear, em que diferentes partes eram coladas e produziam vertiginosos fluxos de presente e passado¹⁰⁸. Nesse sentido, um exercício de projeção leva a imaginar que o filme planejado por Smith dificilmente seria montado da maneira como estava roteirizado e, mais ainda, é bem provável que teria sido usado como matéria-prima para as suas montagens vivas, transformando-se em variados fragmentos para ser colado ao lado de outras imagens produzidas ou coletadas em diferentes circunstâncias.

¹⁰⁸ Intitulado *No President* (1967-70), mas que se chamaria originalmente *The Kidnapping of Wendell Willkie by the Love Bandit*, o filme em preto e branco mistura, na versão sobrevivente, cenas filmadas no loft de Smith, o clipe dos anos 1940 de um casal não identificado cantando *A Sunday Kind of Love* e uma filmagem jornalística do candidato à presidência republicano em 1940, Wendell Willkie, discursando para “o futuro agricultor da América” (HOBBERMAN, 2001, p. 110).



Cenas do filme *No President* (1967-70), de Jack Smith

A expansão cinematográfica da criatura flamejante

Embora o interesse pelo roteiro de Jack Smith no Rio de Janeiro sobressaia-se como tentativa de aproximação de seu universo com eventuais referências de Oiticica, trata-se apenas de uma pequena amostra dos profusivos materiais que colaboram para classificá-lo como um escritor compulsivo – assim como também era reconhecido o próprio artista brasileiro. De folhas soltas ou cadernos, surgem contos, críticas, diários, aforismos, além de inúmeros roteiros para projetos de filmes e performances. Em *Glorious Catastrophe* (2012), Dominic Johnson classificou esses escritos como “incentivos para a memória” que incluíam “rascunhos de introduções, citações de falas, desenhos rudimentares (de lagostas, palhaços e pinguins), ou os resumos mais breves dos pontos que ele esperava retransmitir, repletos de rabiscos”¹⁰⁹ (p. 168). O autor lembra que, embora tenha tentado publicar seus escritos, Smith desistiu por falta de estímulo. De toda forma, continuou transcrevendo cenas do cotidiano e observações de pedestres, criando frases, anotando listas curtas de compras, números, coisas a fazer, locações de filmagem, títulos para apresentações. Segundo Johnson (p. 189), tratava-se de uma obsessão com a anotação de observações, queixas e protestos que parecia “inventariar a sua experiência”. Como uma montagem não linear, Smith escrevia uma imensa quantidade de listas, nos mais variados formatos e papéis, e geralmente sem título. Elas poderiam ser temáticas, mas em geral misturavam itens inusitados sem qualquer lógica evidente, formando uma variedade de assuntos que incluía tarefas para a casa, agendamentos com dentistas, comidas para comprar, pendências criativas e materiais para as suas obras, ideias de títulos, sugestões de músicas, telefonemas a fazer, possíveis locações, entre outros. Eis alguns exemplos de itens, encontrados nas listas perdidas em meio à sua extensa papelada:

- *marcador cinza / dentista / pôsteres para cinema / compra de blusa na 8th / comprar aranha*
- *compor anúncio para um teatro / fazer folder / imprimir cartões de visita / encontrar reimpressões da crítica da peça / ver teatros / comprar um tripé / Library of Congress*

¹⁰⁹ No original, “These spurs to memory include drafted introductions, quoted lines, rudimentary drawings (of lobsters, clowns and penguins), or the briefest summaries of points he hoped to relay, replete with manic crossing out”. Tradução minha.

- *levar câmera com você / lâmpadas / comprar grampos / comer comida / açúcar / fertilizante*
- *Músicas: Let me in / Kalua / Monkey song / “Sit night down / Lotusland” / Away in Lonesom desert / “El Cafetal? – Mama Inez/Cafetal” / Quiet Village*
- *spray negro / Ovomaltine / cesta de vime / tapete / flores brancas / pagar o aluguel / vitamina E*

É interessante perceber que a suposta anomia desse processo de listagem cria uma espécie de ritmo de pensamento a partir do qual Smith desenvolve as suas ações e o seu processo artístico. Outra das listas perdidas em seus arquivos na NYU, por exemplo, centra-se sobre processos de formação de imagens em movimento. Manuscrita sobre um papel azul para memorando, inclui pintura nas cavernas, mausoléus do Parthenon, lanterna mágica, daguerreótipo, câmera escura, estroboscópio, fenaquistiscópio, além de mencionar alguns inventores e datas de criação das tecnologias. Embora tudo pareça apenas uma listagem de curiosidades sobre processos óticos para o estudo e eventual uso dessas tecnologias, a folha segue-se com uma linha que antecipa uma nova lista: a de inventores que “terminaram mal”. Os nomes incluem três precursores do cinema, que se aproximam por dois motivos: foram pioneiros na tecnologia do cinema e morreram de forma trágica ou misteriosa.

Camera obscura - 1038
 Condensing lens - Leonardo
 Technology in general was
 invented in 18th Cent.
 Mechanisms are static - Tech. dynami
 cally painting - Egyptian series reficid
 frescos on Mausoleum & Parthenon
 series of drawings
 magic lantern - 1646
 daguer - 1839
~~a dream machine had?~~
 PLATEAU - persistence of vision 1829
 STAMPFER - STROBOSCOPE -
 16 PIX - IN a second etc
 PHENAKISTISCOPE
 INVENTORS who met bad ends
 BARON FRANZ VON UCHATIUS
 (combined magic lantern w
 phenakistiscope)
 sold to Dobler - (castle) SUICIDED
 LOUIS LE PRINCE
 disappeared in 1890
 Greene - died after speech.

Lista encontrada nos arquivos de Jack Smith, sobre processos de formação de imagem e “inventores que tiveram tristes fins”

O primeiro deles, Baron Franz von Uchatius (1811-1881), sinalizado na lista de Smith apenas como “suicide”, era um general austríaco, que inventara o primeiro projetor de imagens em movimento, num dispositivo que combinava elementos da lanterna mágica e zootropo, e que morreu ao dar um tiro na própria cabeça. O segundo, Louis Le Prince (1842-1890), responsável pelas primeiras imagens do cinema – anteriores às dos irmãos Lumière e de Thomas Edison, mas nunca apresentadas ao público –, desapareceu misteriosamente ao embarcar em um trem e jamais teve o seu corpo encontrado (“disappeared in 1890”, indicam as anotações de Smith). O terceiro, Greene, provavelmente refere-se ao inglês William Friese-Greene (1855-1921), que criou e melhorou sistemas de projeção de imagens em movimento, a câmera cronofotográfica, sistemas de cores para filmes, entre outros inventos, e morreu em 1921, durante um encontro da indústria cinematográfica em Londres. Ao lado de seu nome, Smith escreveu “died after speech”. Essa lista é um exemplo de que a escrita era usada para a reunião de dados e como etapa inicial do exercício de

criação artística. Neste caso, a curiosidade quase amadorística com relação a processos de animação combinou-se com informações que poderiam levar à criação de pequenas tramas para eventuais futuras obras. Talvez os nomes relacionados tivessem sido reproduzidos de algum outro material, ou ainda quem sabe Smith coletasse pouco a pouco personagens que se assemelhavam a partir de suas narrativas próprias em que se misturavam invencionismo e tragédia.

Johnson (2012, p. 178) lembra que, entre as listas de Smith, havia frases de intenções, que funcionavam como se a escrita pudesse administrar a melancolia, criando um programa que incluía a “necessidade de viajar” e o desejo de “ficar igual”. Mas a escrita parece exceder intencionalidades concretas, atuando como extensão de sentidos, como processo que funciona não apenas como demarcador, lembrete ou projeto, e sim como propulsora da atividade vital. Esses inúmeros exemplos de ideias soltas, frases, argumentos, que jamais foram concretamente usados, formaram parte da sua contínua dialética entre criar e existir.

Foi assim que, assim como a escrita, diferentes tipos de expressão passaram a conviver dentro do artesanato artístico de Smith. Foi com a fotografia, por exemplo, que passou a trabalhar profissionalmente, ao se mudar de Los Angeles para Nova York, em 1952. Suas primeiras imagens retratavam personagens excêntricos da vizinhança, captados dentro do próprio apartamento. Em 1957, abriu o Hyperbole Photography Studio, que funcionava mais como palco de uma performance fotográfica do que como um lugar comercial (RINDER, 1997, p. 139). O Smith fotógrafo era conhecido como cruel, mas capaz de provocar uma experiência transformadora, em que o mais importante era despertar um sentido de conexão entre os atores (p. 140). Como um protótipo do que viria adiante com seus filmes, o artista criava composições complexas, usando sofisticados jogos de luz e sombra, interferências criadas por tecidos e espelhos, cores saturadas, corpos condensados e poses que se assemelhavam a registros de sets cinematográficos, tal como a metonímia de uma narrativa. Segundo Lawrence Rinder (1997, p. 139),

As fotografias de Smith têm a rara habilidade de evocar em uma única imagem um mundo inteiro, uma época e um *ethos*. Habilmente compondo figuras, fantasias e cenários, ele criou imagens complexas que são emotivas, alegóricas e estranhas, como as artes barroca e simbolista que ele admirava¹¹⁰.

¹¹⁰ No original, “Smith’s photographs have the rare ability to evoke in a single image an entire world, an epoch, and an ethos. Deftly composing figures, costumes and settings, he created complex images



Fotografia de Jack Smith (1958-1962), arquivada na Fales Library/NYU

that are emotional, allegorical, and strange as the baroque and symbolist art he so admire”. Tradução minha.



Fotografias de Jack Smith (1958-1962)¹¹¹

¹¹¹ Fotografias disponíveis em <http://www.thethird-eye.co.uk/jack-smith-and-the-destruction-of-atlantis>. Acesso em 17 jul. 2018.

Apesar de ter sido um pioneiro no uso da cor na fotografia de arte¹¹², seu mais célebre material fotográfico são as 19 fotos em preto e branco (5,7 X 5,7 cm) do livro *The Beautiful Book* (1962), lançado com tiragem limitada de 200 cópias. O material foi produzido a partir de extensas jornadas com personagens do universo underground, como Marian Zazeela, Mario Montez, Francis Francine, Arnold Rockwood, Joel Markman, Jerry Sims, Irving Rosenthal, além do próprio Smith. As imagens anunciam uma atmosfera semelhante à que seria filmada logo depois, em *Flaming Creatures* (1962-63), com cenas de personagens nus ou seminus, um erotismo não fetichizado, homens vestidos de mulher e um figurino que evocava uma certa Belle Époque. No livro de fotografias, é possível identificar uma sugestiva continuidade entre uma ou outra imagem. Por exemplo: em um cenário adornado com um véu negro, uma mulher nua e sorridente segura o pênis de um homem também nu, de máscara; em uma imagem mais à frente, a mesma mulher está sozinha, nua, com o véu cobrindo o seu rosto; finalmente, algumas imagens depois, o casal reaparece, desta vez com o homem segurando um dos seios da mulher. Outras imagens encontram a sua própria narrativa, como a fotografia de um homem de travestido com um cigarro na boca, sentado ao lado de uma mulher, também fumando. Cada um dos dois olha para um lado, como se tivessem sido flagrados no meio de uma festa. Em outra imagem, separada ao meio por uma cortina, um homem apalpa o seio de uma *drag*, como num secreto e furtivo encontro sexual.

¹¹² Segundo Lawrence Rinder (1997, p. 143), embora alguns fotógrafos de moda usassem fotografias a cores havia mais de uma década, as exposições com fotografias coloridas foram praticamente inexistentes até o surgimento do *type-c print*, que tornou esse tipo de imagem acessível a amadores, artistas e à produção comercial em larga escala. Quando realizou a sua primeira exibição individual, na Limelight Gallery (1960), Smith apresentou um trabalho com 30 fotografias coloridas.



Fotografias do *Beautiful Book*, de Jack Smith (1961)

Oiticica não escreve diretamente sobre essas imagens ou sobre as fotografias de Smith, mas entrou em contato com o seu olhar fotográfico, a começar, durante as inúmeras vezes em que assistiu a *Flaming Creatures*. Em outras obras, mas especialmente nesse filme, o artista estadunidense provocou estranhamento com seus *tableaux vivants*, em que as imagens em movimento pareciam entrar em um breve estado de pausa, congelando a ação. Ao usar esse tipo de imagem híbrida, que mistura teatro, pintura e escultura, deflagrava a fictícia instabilidade de uma natureza dos meios, estabelecendo a sua própria forma de lidar com a variedade de elementos de que dispunha. Além disso, criava uma tensão entre as ideias de ação e fixidez, assim como de morte e vida, tornando visível o caráter processual do seu trabalho¹¹³.

¹¹³ A ideia de morte e vida foi extraída do artigo “The sculptor’s dream: Tableaux vivants and living



Imagem de *Flaming Creatures*: imobilidade da fotografia no cinema

Esse uso de recursos que evocam a imagem fixa provoca, ao mesmo tempo, um retrocesso à forma consagrada do cinema e, ao mesmo tempo, projeta uma nova experiência cinemática. Se as imagens dos slides não são equivalentes a fotogramas, elas também fazem coro a algumas das características de uma certa filmografia que, nos anos 1960, procurou congelar a imagem e inserir o fotográfico dentro do cinema – entre os quais o maior dos exemplos seria *La Jetée* (1962), de Chris Marker. Ao analisar essa tendência, Raymond Bellour (1997, p. 134) questiona: “O que acontece ao filme quando o instantâneo se torna ao mesmo tempo a pose e a pausa do filme?”. O autor retoma, assim, o conceito de “instantes prontos”¹¹⁴ (p. 138) para remeter ao momento significativo em que o filme reflete sobre si mesmo, colocando-se numa posição de deriva entre diferentes estados:

[...] esses instantes possuem uma qualidade de abstração e de irrealidade que eles parecem introduzir no filme uma emoção comparável à que perpassa de imediato a pintura. Eles são, por certo, essencialmente fugidios, ao passo que o instante prontos do quadro também ocupa todo o seu tempo. Mas, de um outro modo, o

statues in the films of Méliès and Saturn”, de Vito Adriaensens e Steven Jacobs (2015). Para os autores, a oscilação inerente aos *tableaux* entre movimento e quietude é usada como uma metáfora para a tensão entre vida e morte (p. 49). Nesse artigo, eles resgatam a interessante trajetória dos *tableaux*, desde a sua análise como fenômeno que remonta à Grécia Antiga, até o seu uso pelo cinema dos anos 1900 e 1910, especialmente em momentos-chave da narrativa. Um estudo de caso é Georges Méliès, cuja obra teria ecos dessa forma narrativa mais frágil e exemplificaria a confluência de mídias, entre teatro, pintura e escultura que define os *tableaux* (p. 61).

¹¹⁴ Foi Lessing quem formulou a ideia de “instante prontos” em seu tratado *Lacoonte* (1766), expressando o “momento mais útil”, aquele que resume uma representação. Segundo Jacques Aumont (2002, p. 231-232), o conceito surgiu no século XVIII como uma resposta ao dilema da pintura entre representar todo o acontecimento ou apenas um instante.

instante que detém o filme também diz respeito ao filme todo. Ele se propaga muito além de sua pura inscrição material, voltando o filme sobre si mesmo, captando seu drama singular, sublinhando sua irredutibilidade ao tempo excessivamente natural da ilusão, induzindo um espaço-tempo na fronteira do visível e do invisível (BELLOUR, 1997, p. 138-9).

Em Smith, as pausas da imagem não necessariamente correspondem a instantes pregnantes, que sintetizam sentidos precedentes ou posteriores de um todo, senão misturam-se ao restante dos fotogramas como parte de um jogo fragmentário, mais inclinado a presentificações de instantes quaisquer. De toda forma, o que conjuga a força de ambos os tipos de instante (pregnantes e quaisquer) é a força em deixar aparente a artificialidade do aparato, o que configura uma máxima traição ao contínuo esforço em revestir de transparência o cinema.

Apenas anos mais tarde, as fotografias coloridas voltaram à obra do artista, quando começou a apresentar o que chamou de *live films*, um evento em que fazia projeções de filmes e fotografias, usando para isso uma trilha sonora que traduzia o seu gosto exótico e heterogêneo. Tanto as imagens como o repertório sonoro eram alterados durante as apresentações, o que configurava a construção de uma forma moldável, que se mantinha em movimento vivo. Os *live films* foram apenas um dos tipos de performance viva que Smith apresentava. Entre seus eventos promovia também longas dramatizações de um texto, fosse uma adaptação ou um material original, mas sempre com contínuas modificações; ou a exibição de imagens misturadas de seus três longa-metragens, *Flaming Creatures* (1962-63), *Normal Love* (1963-65) e *No President* (1967-70), adicionando cenas extras, como se fossem sequências. Dentre as poucas referências a essas performances, o mais importante registro é a tese de doutorado de Uzi Parnes, de 1988, jamais publicada, que discorre sobre alguns de seus trabalhos. Segundo o autor, a primeira performance de Smith, *Rehearsal for the Destruction of Atlantis* (1965), apresentava uma visão contra a guerra e a favor da maconha, incluindo John Vaccaro no papel de lagosta, o próprio Jack Smith e Mario Montez como dançarinos exóticos, além de Barbara Rubin e Babette Long como um par de gêmeas siamesas, que representavam o Vietnã do Sul e do Norte (PARNES, 1988, p. 39). Essa montagem já previa a participação da plateia e incorporava a projeção de imagens, mas foi só depois de uma frustrada tentativa de adaptar *Hamlet* e de alguns despejos em um curto espaço de tempo que Smith passou a concentrar seus esforços na produção e apresentação de slides, tanto por falta de espaço como por falta de dinheiro (PARNES, 1988, p. 58). Nesses “cinemas vivos”,

combinava projeções de slides e trilha sonora às suas próprias intervenções críticas, queixando-se continuamente do próprio evento (TARTAGLIA, 2009, p. 49). Como havia sido convidado a se apresentar diversas vezes na Europa, muitas das imagens eram tiradas por artistas locais dessas cidades estrangeiras, com Smith vestindo fantasias exóticas, como véus e indumentária árabe na frente de monumentos públicos. As exposições eram complementadas com imagens tiradas durante incursões fotográficas pelas ruas do Lower East Side de Manhattan.



The Secret of Rented Island (1976-1977), de Jack Smith – adaptação da obra *Ghost*, de Ibsen¹¹⁵

Existia um evidente parentesco entre os *live films* e o gênero ou subgênero que se desenvolveu no início do século XX sob o nome de *travelogue*. Derivado das palestras ilustradas que circulavam no final do século XIX, apresentando culturas exóticas e distantes a diferentes públicos, os *travelogues* – também conhecidos como filmes de viagem ou filmes de expedição – tornaram-se um sucesso de público especialmente entre as décadas de 1910 e 1930, articulando a legitimidade didático-científica com o desejo de espetáculo, em consonância com a crescente indústria do

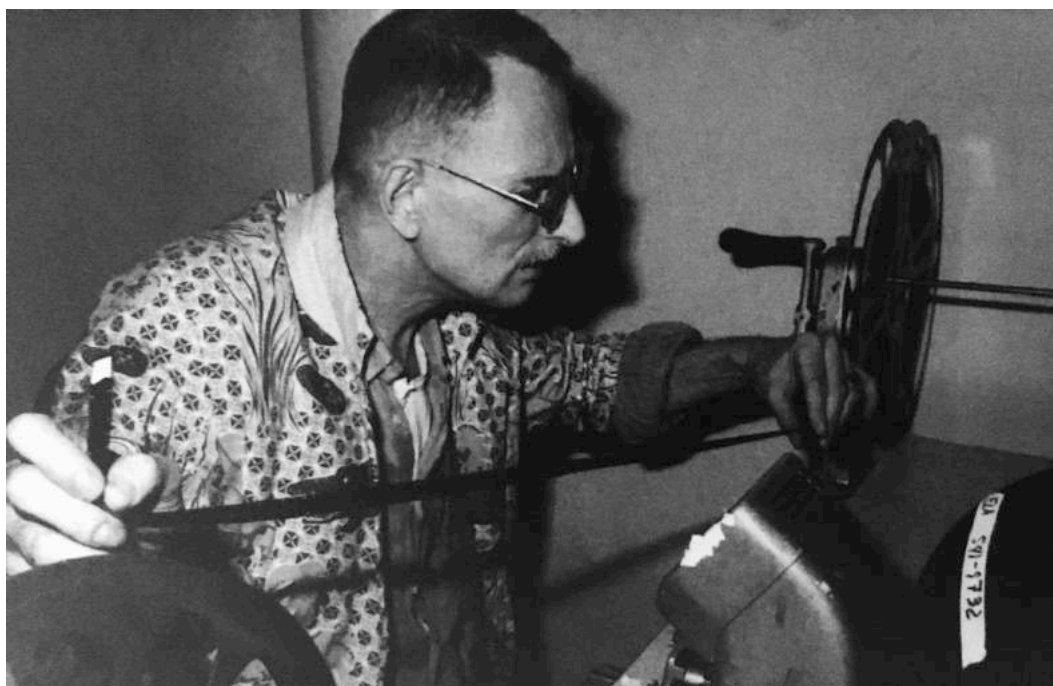
¹¹⁵ Imagem disponível em MARRANCA, DASGUPTA (eds.), 1998, “Illustrations”.

turismo (BALTAR, 2013, p. 265)¹¹⁶. Um dos grandes responsáveis pela disseminação do formato foi o empreendedor Burton Holmes, que cunhou o termo em 1903 e conjugou às suas palestras imagens em movimento retiradas dos catálogos dos irmãos Lumière e outros cineastas, além de fotografias em slides. Nessas apresentações, que aos poucos foram sendo alimentadas com imagens produzidas pelo próprio Holmes, eram expostos cantos recônditos do mundo – entre eles, o Corcovado –, com seus rituais e modos de vida, mas também pequenas cenas das metrópoles europeias. Nesse momento, o formato incluía uma espécie de mestres de cerimônia que procuravam seduzir o público não apenas com as imagens, mas também com a fala e a performance. Com a profissionalização da indústria, a partir da década de 1920, a sofisticação na montagem fílmica, entre uma série de elementos que provocaram uma narrativização cada vez mais evidente, tornaram os *travelogues* filmes autônomos, independentes da performance cênica ao vivo dos primeiros tempos. A biblioteca de Smith, que incluía não apenas livros com fotografias tiradas por Holmes como imagens dos mais variados povos e continentes, comprova que o artista parecia querer dialogar com esse formato inicial dos *travelogues*, desarticulando elementos que o cinema industrial amalgamara, como a voz em over e a trilha sonora. Tratava-se, naturalmente, de uma torção própria do formato, que refutava qualquer cientificismo, abraçando o ato de viajar e produzir imagens como possibilidade de acessar e ampliar as construções de seu imaginário próprio. Dentro do seu repertório, o termo *travelogue* também teve uma conotação variada, passando do registro documental a uma viagem performático-ambiental. Na carta ao compositor Jerry Lieber sobre o roteiro que esboçava no Brasil, por exemplo, desdenha do formato, reiterando que preparava algo mais interessante do que um *travelogue*. Mais à frente, em 1971, adotou o termo como título de uma das suas apresentações, *Travelogue of Atlantis*, a que Oiticica assistiu.

Foi assim que, sob o nome de *travelogue* ou não, Smith moldou pouco a pouco um formato próprio, que se destacava também pelo tipo de relação que estabelecia entre as imagens. Se no cinema o artista havia criado uma forma original de montagem, emendando as imagens a material impresso com fita adesiva durante o momento da exibição (TARTAGLIA, 2009, p. 45), nas apresentações ao vivo também

¹¹⁶ A autora destaca entre os representantes mais bem sucedidos do gênero filmes como *Grass* (1925) e *Chang* (1927), da dupla de Ernest B. Schoedsack e Merian C. Cooper, além dos dirigidos pelo casal Osa e Martin Johnson, que eram financiados pelo Museu Americano de História Natural.

desenvolveu uma técnica inventiva: segundo Parnes (1988, p. 59), ele selecionava as imagens no momento da performance, numa espécie de jogo cênico consciente, em que inseria um slide, retirava-o do carrossel e voltava a inseri-lo rapidamente. John Matturi (2014) contou que Smith, quando perguntado por que continuava a editar slides enquanto o público esperava o início de uma apresentação, respondeu: “Você não come pão amanhecido” (MATTURI, 2014, p. 280). Nesse sentido, o pão fresco de Smith não era apenas a tentativa de construir um evento único e irreproduzível, mas sobretudo o próprio processo de se manter num movimento de criação, como uma força propulsora que se sobrepunha a qualquer indicialidade ou resultado final. O próprio artista teria descrito o seu trabalho como se fosse uma armadilha para turistas numa autoestrada da Flórida, onde os motoristas poderiam parar para assistir não aos *slideshows*, mas ao processo de criação deles (MATTURI, 2014, p. 289).



Jack Smith em seu processo particular de edição¹¹⁷

É assim que a relação com o aparato dos slides, entre carrossel, botões, jogos de luz e escuridão, som mecânico, imagens que sobem e descem de compartimentos secretos, tudo isso torna-se a tecnologia que colabora para a prevalência do processo

¹¹⁷ Imagem disponível em LEFFINGWELL, KISMARIC, HEIFERMAN (eds.), 1997, p. 158.

sobre o produto. Dentro da trajetória dos dispositivos óticos, os projetores de slide são considerados um desenvolvimento das lanternas mágicas que existiam desde o século XVII, em que imagens pintadas sobre placas de vidro eram inseridas no aparelho e ampliadas, com a ajuda de uma fonte de luz interna. Embora o filme positivo já existisse desde os anos 1935, a projeção de slides popularizou-se nos anos 1950. Ao lado das projeções de família, desenvolveram-se trabalhos artísticos que promoviam uma experiência coletiva, precedendo em muitos casos aquilo que ficou conhecido posteriormente como instalação. A partir dos anos 1970, artistas como Krzysztof Wodiczko usaram os slides como forma de protesto, investigando o seu potencial com a projeção de grandes imagens sobre edifícios públicos, ou como um dos elementos que faziam parte de eventos maiores, como *happenings*. A artista Carolee Schneemann dizia, por exemplo, usar slides porque gostava de poder manipular as possibilidades de iniciar e parar, fazer sobreposições e tornar o ambiente escuro (YOUNGBLOOD, 1970, p. 368). Segundo André Parente (2013, p. 33), foi também nos anos 1970 que os artistas brasileiros começaram a trabalhar com essa tecnologia, então conhecida como “audiovisual”. Se num primeiro momento os diapositivos eram usados com fins educativos e de propaganda, uma série de artistas passou a combinar projeção de slides e trilha sonora, com destaque para Frederico Moraes, que explorava uma diferente crítica da arte, a partir de trabalhos como *Arte no Aterro* (1968), *Do Corpo a Terra* (1970) e *Domingos da Criação* (1971) (PARENTE, 2013, p. 33). Uma das falas do crítico é ilustrativa da relação que o aparelho de projeção de slides permitia aos artistas, como possibilidade de rejeitar o dispositivo do cinema convencional:

Se o cinema é aparentemente mais livre na captação da realidade em movimento, na sala de projeção ele se torna uma estrutura fechada. Pode-se dizer que a realidade do cinema está na câmera e a do audiovisual no projetor. Ou seja, as infinitas possibilidades de combinações dos seus elementos materiais (diapositivos, sons, zoom, focos de luz, retornos etc.), entre si, ou no momento da projeção (que por sua vez pode envolver vários projetores), fazem do audiovisual uma estrutura aberta. Claro que na moviola a realidade filmada é modificada, mas, completada a montagem, esgotam-se as possibilidades. Assim, quanto menos o cinema é “imagem em movimento” – tendência do cinema moderno pós-Godard – mais ele se aproxima do audiovisual (MORAIS, 1973, p. 3, *apud* PARENTE, 2013, p. 35).

Nos anos 1960, no entanto, esse tipo de tecnologia ainda começava a ser explorado, e Jack Smith foi um precursor inventivo, que adotou uma relação física com o aparelho: não apenas manipulava o tipo e a sequência das imagens, mas

também muitas vezes sustentava o projetor, usando a materialidade da imagem para preencher o ambiente. Na composição do ato fotográfico, a confusão imagética era ampliada pelo uso de espelhos e anteparos têxteis; já na projeção, a perspectiva era subvertida pela conquista do espaço.

De certa forma, essa exploração de Smith com a projeção de slides dialoga com o uso do cinema pelas artes visuais a partir dos anos 1960, quando foram tensionados os limites do cinema hegemônico de maneiras bastante diversas: enquanto alguns artistas propunham novos discursos e se insurgiam contra a narratividade, outros buscavam ampliar as formas de consciência, procurando na experiência cinematográfica vias para exercitar os estímulos sensoriais. Peter Weibel (2003) aponta que, embora cineastas como Andy Warhol, Guy Debord e Yoko Ono fossem ligados a movimentos ou grupos de arte, como a Pop Art, o Situacionismo Internacional e o Fluxus, o cinema independente ou experimental já não era mais um subproduto das artes visuais, como nas vanguardas dos anos 1920 e 1930, e sim um campo que reclamava seu protagonismo. Na década de 1960, o código cinematográfico foi atravessado pelo que o autor chama de “uma subversão explosiva” (WEIBEL, 2003, p. 111), com experimentações que passaram por uma vasta gama de possibilidades, formando um universo heterogêneo, em que coexistiam obras e projetos que investigavam materiais, múltiplas telas, narrativas, tempo e espaço, questões sociais e sexuais, som, entre outras possibilidades de ampliação do cinemático. O celuloide foi então arranhado, perfurado, coberto de marcas, pintado, superexposto; a câmera e o projetor foram desmontados, remontados e reinventados; as câmeras perderam seus filmes; cortinas de fumaça, água e corpos humanos foram usados como superfície de projeção; a tela tornou-se múltipla e móvel, curva, pontiaguda, sendo substituída por materiais como água, madeira e edifícios; as narrativas ganharam múltiplas perspectivas, combinando diferentes abordagens e técnicas de montagem; o espectador passou a integrar a obra como personagem ativo; o tempo filmico foi estendido, retardado, abreviado; as esferas mais íntimas e individuais passaram a constituir o repertório das obras; as imagens e sons encontrados ao acaso tornaram-se elementos de criação; sons artesanais e dissonantes de toda a ordem invadiram os projetos.

Dentro desse amplo universo surgiu o conceito de grande latitude “cinema expandido”, que procurava abarcar variados tipos de manifestação e que hoje tem em Smith um de seus precursores. Surgido no manifesto “Culture: intercom and

expanded cinema, a proposal and manifest” (1965), de Stan VanDerBeek, o termo, que hoje se reinventa especialmente na relação com o digital e o virtual, traduzia naquele momento a ideia de um cinema disposto a propor formulações que superassem a tela única e tipo de espectador do cinema convencional. Para Gene Youngblood, o crítico estadunidense que consolidou e popularizou o conceito no livro *Expanded Cinema* (1970), o cinema expandido estava relacionado a uma consciência expandida, a um impulso histórico e contínuo do homem de manifestar a sua consciência fora da sua mente, a uma vida que se tornaria arte¹¹⁸. Outro ponto importante era a problematização da narrativa, da técnica de projeção e da tela de exibição, com a revelação do projetor como parte da obra, as propostas que se constituíam por multiprojeções ou obras que apostavam na dissolução da própria tela. É nesse contexto que surgem experiências pioneiras, que provocavam a posição do espectador e traziam diferentes possibilidades para as telas de exibição e a forma de projeção. Um exemplo é o *Movie-Drome*, realizado de 1963 a 1965 em Nova York, pelo próprio VanDerBeek. O projeto incluía uma cúpula geodésica, que no seu interior funcionava como uma superfície para uma multiprojeção com imagens em 16mm, 35mm e slides, a partir de colagens aleatórias que rodavam em loop. O chão, forrado com almofadas, permitia que os espectadores assistissem às projeções deitados. *Movie Movie* (1967), uma parceria entre Jeffrey Shaw, Theo Botschuijer, Tjebbe van Tijen e Sean Wellesley-Miller, trazia uma projeção de imagens cinematográficas sobre uma estrutura inflada em forma de cone, usando vários projetores e líquidos luminosos, que modificavam as imagens da tela a partir de manipulações dos espectadores. Já *Corpocinema* (1967), também de Jeffrey Shaw, consistiu de uma série de performances ao ar livre, em Roterdã e Amsterdam, com a projeção de filmes e slides em uma cúpula inflável, além de performances e música ao vivo. Uma importante característica da obra foi transformar a superfície de projeção em um espaço de interação física e material, em que os artistas e participantes eram convidados a pintar e fazer colagens diretamente na cúpula, como forma de explorar as possibilidades de efeito com as imagens projetadas.

¹¹⁸ Enquanto outros autores buscam uma maior diversidade de manifestações na definição do termo “cinema expandido”, Youngblood volta-se sobretudo para os cinemas sinestésico, cibernético e holográfico, que incluem a experimentação com as tecnologias de vídeo e informática.



Corpocinema (1967), de Jeffrey Shaw

Algumas características dessas obras remontam às apresentações de “cinema vivo” de Smith, embora ele jamais tivesse demonstrado qualquer proximidade com esse tipo de manifestação. Na verdade, diferentemente de artistas contemporâneos, seu ponto de partida não eram a exploração do meio ou a tentativa de criar novos vetores de um cinema antiperspectivista ou antinarrativo, assim como demonstrava o próprio pensamento crítico de Oiticica na década seguinte. Tratava-se antes de uma invenção imposta por limitações financeiras, de um lado, e pela facilidade de manipulação, de outro. Como um ferrenho controlador de todas as etapas das suas obras, Smith tinha com seus eventos a possibilidade de moldar as próprias formas, sem depender de exibidores defenestrando o anti-industrialismo do seu método, ou de críticos direcionando chave de leitura para suas obras. Ele era, assim, o maestro absoluto do próprio trabalho.

Por todas essas características, Smith tem sido considerado um precursor do “cinema expandido”, mas também da arte de performance, ao lado de personagens como Yoko Ono, Carolee Schneemann, Wolf Vostell, Joseph Beuys, entre outros. É frequente que artistas do teatro experimental pós-dramático ou performativo, como Richard Foreman e Bob Wilson, tributem alguns de seus elementos à estética criada por Smith porque, no artista, confluem algumas das mais importantes características da arte de performance: a combinação entre teatro, música e artes visuais; a ruptura com o jogo de ilusão que aprisionava o teatro e o cinema convencionais; a revelação dos próprios aparatos ou máquinas performativas, como fonógrafos, vitrolas, toca-

fitas e projetores de imagem; a alternância entre real e ficção, com a subjetividade do performer em primeiro plano; o caráter processual e irreprodutível dos eventos; e uma substituição da estrutura narrativa pelo aspecto lúdico sobre diferentes formas verbais e visuais (OXFORD, 2004, p. 532; FÉRAL, 2008).

Essa diversa reunião de elementos dentro do trabalho vivo de Smith foi um dos estímulos que provocou em Oiticica a intenção de refletir criticamente sobre o dispositivo cinematográfico, produzindo uma série de projetos que expandiam o enquadramento convencional do cinema.

Oiticica, aprendiz de cineasta

Enquanto Smith já explorava diferentes possibilidades do cinema a partir do universo da performance, Oiticica chegou a Nova York procurando, nos seus primeiros meses como morador da cidade, submergir no universo cinematográfico que lhe circundava tanto nas salas de cinema como na ampliação de seus conhecimentos técnicos. De fevereiro a maio de 1971, inscreveu-se para participar de aulas semanais, às segundas-feiras, em um curso de produção de cinema na New York University (NYU). O caderno que usou para as aulas indica que o curso ensinava todo o passo a passo para se trabalhar na indústria cinematográfica, incluindo funções dos profissionais relacionados e definições básicas, desde a filmagem até a edição. Suas anotações deixam claro que o curso era voltado para os grandes circuitos comerciais, apresentando informações técnicas, como os melhores tipos de plano e iluminação (como “Nunca se podem alterar as relação de pontos de brilho e escuridão nas cenas”¹¹⁹ – OITICICA, AHO/PHO doc# 0511/71, p. 27), assim como sugestões para um principiante se movimentar dentro da indústria, como locais para aluguel de lentes e câmeras, custos dos negativos, informações sobre refletores, associações de atores, compra de efeitos sonoros, entre outras informações práticas. Esse caráter mercadológico do curso acentua-se com as dicas profissionais anotadas por Oiticica, tais como “Enumere as suas próprias habilidades” ou “Descubra uma expertise incomum ou uma realização”¹²⁰ (OITICICA, AHO/PHO, doc# 0511/71, p. 24), e ainda com a lista de livros sugeridos, que incluía desde manuais e guias, como

¹¹⁹ No original, “You can never change the relations of brightest and darkest spots on scenes”.

Tradução minha.

¹²⁰ No original, “Enumerate skills” e “unusual expertise or accomplish”. Tradução minha.

Painting with Light (1949), de John Alton, *American Cinematographer Manual* (1967), de Joseph V. Mascelli, *Film and Techniques* (1951), de Raymond Spottiswoode, e *People who Make Movies* (1967), de Theodore Taylor, até biografias de diretores e atores, como *Fun in a Chinese Laundry* (1965), de Josef von Sternberg, *John Houston, King Rebel* (1965), de William F. Nolan, e *Don't Fall off the Mountain* (1970), de Shirley MacLaine.

Como a NYU não mantém registros sobre alunos que não estavam regularmente matriculados ou arquivos de filmes produzidos como exercício para as aulas, não se sabe o curso exato de que Oiticica participou na instituição. Provavelmente estava vinculado tanto ao Institute of Film and Television, com cursos mais práticos, e não ao Department of Cinema, que ministrava disciplinas mais teóricas. De toda forma, é interessante notar que a universidade foi um celeiro de personagens que se tornaram grandes nomes da atual indústria cinematográfica. Martin Scorsese, por exemplo, lecionou uma série de disciplinas na instituição, como o seminário “Film Production”, no verão de 1970; e Oliver Stone dirigiu seu primeiro filme como estudante da universidade, *Last Year in Viet Nam* (1971), em que partia da sua própria experiência para falar sobre um homem que não conseguia se sentir confortável consigo mesmo depois de voltar da guerra. Por outro lado, os anuários de cursos da universidade mostram a incorporação de algumas disciplinas naquela década, espelhando o ambiente de profusão cinematográfica do cinema experimental norte-americano, como “The New American Cinema: Independents and the Avant-Garde”, com aulas sobre Stan Brakhage, Michael Snow, Andy Warhol, Hollis Frampton, Ken Jacobs, Peter Kubelka e Jonas Mekas, entre outros contemporâneos de Jack Smith – embora ele não constasse da lista –; ou ainda “Pop Culture and The American Scene”, que discutia, a partir de trabalhos de campo, aspectos centrais da cultura pop, como a arte, o rock, Marshall McLuhan, o cinema e o teatro undergrounds. Havia ainda com temas como Michelangelo Antonioni, Jean-Luc Godard, a produção do Leste Europeu, o cinema onírico, as vanguardas dos anos 1930 e o estruturalismo. Essa variedade informa como o cinema mais comercial começava a fagocitar as novas tendências dos jovens realizadores e, mais ainda, funciona hoje como uma amostra das referências contraculturais partilhadas naquele momento. Não casualmente os temas da disciplina “Pop Culture and The American Scene”, que misturavam arte pop, underground e rock, foram os mesmos adotados por Oiticica alguns anos depois, com as *Cosmococas*. Embora o artista não tenha participado desse

curso específico, os temas eram retrato de um momento, o desejo de fazer parte de um espírito de época, por onde circulavam referenciais semelhantes. É bom lembrar, no entanto, que o curso de que o artista participou não tinha qualquer discussão teórica mais aprofundada, centrando-se na técnica cinematográfica. Em carta para o poeta e cineasta Raymundo Amado e a artista Astréa El-Jaik de 17 de fevereiro de 1971, Oiticica reafirma que não eram abordadas questões de estética de cinema, e sim de capacitação, incluindo a possibilidade de uso dos equipamentos da universidade (OITICICA, AHO/PHO doc# 1094/17).

O desejo de mergulhar no universo da cinematografia mais industrial conviveu com as experimentações formais no seu primeiro ano em Nova York. Meses depois do curso da NYU, Oiticica ainda tentava um contato com seu antigo professor, Mr. Manilla, oferecendo-se como assistente de direção, assistente de produção ou diretor de arte. Assim como sugerido nas anotações de seu caderno, o artista descreveu suas habilidades em carta de 11 de agosto de 1971, listando conhecimentos em inglês, português, espanhol, francês e italiano e apresentando-se como artista:

[...] atividades: sou um artista experimental do Brasil; ambientes e participação pública nos trabalhos; exposições em Londres, Whitechapel Gallery fev./abr. 1969; Nova York, Museum of Modern Art, “Information”, jul./set. 1970; trabalhei em figurinos e cenários para uma produção brasileira em 1970; não tem outras experiências relativas a produção cinematográfica¹²¹ (OITICICA, PHO doc #0916-71, p. 2).

Conclui o texto oferecendo também “habilidades não usuais” como “bom sambista”, contando ter sido um “improvisador de samba de habilidade especial” na Mangueira. A partir de uma exaltação de um mapeável exotismo brasileiro, portanto, o artista procurava destacar-se para o professor e inserir-se no mercado competitivo cinematográfico dos Estados Unidos.

Ainda assim, em termos estéticos, Oiticica reconhecia que as mais férteis manifestações daquele momento vinculavam-se à cena underground. À diferença do cinema comercial de Los Angeles, Nova York era a cidade que respirava o experimentalismo, formando uma cultura de adoração ao underground, sustentada sobretudo pela presença de publicações e associações fundadas por artistas expoentes,

¹²¹ No original, “[...] activities: i am an experimental artist from Brazil; environments and public participation on Works exhibitions: London, Whitechapel Gallery fbr./apr. 1969; New York, Museum of Modern Art, ‘Information’, July/sept. 1970; worked on costumes and scenario for a Brazilian production, 1970; no further practice concerning film production.”. Tradução minha.

geralmente em torno da região do East Village, como o Filmmakers' Cooperative, o *Village Voice*, o *Film Culture*, o Millennium Film Workshop e o Anthology Film Archives¹²² (SUÁREZ, 1996, p. 66-8). Se os novos cineastas aprenderam com a geração do New American Cinema a trabalhar de forma independente, barata e artesanal, diferiam do seu estilo realista e existencial, adotando uma grande diversidade de estilos e uma estética mais crua e violenta, muitas vezes a partir de táticas de guerrilha contra a censura, como no caso de *Flaming Creatures*, de Jack Smith.

Ao mesmo tempo, Oiticica começava a se aproximar dos realizadores brasileiros do chamado Cinema Marginal que passavam algum período na cidade, como Júlio Bressane e Neville d'Almeida. Ainda que em um momento inicial muitas das questões do Cinema Novo e do Cinema Marginal tenham se aproximado, como o baixo orçamento e a valorização de uma estética autoral, este último apresentava uma série de características que o assemelhavam ao underground estadunidense¹²³. Embora Glauber Rocha (*apud* RAMOS, 1997, p. 27) desdenhasse dos jovens cineastas que anunciavam o que chamou de “velha novidade”, o Cinema Marginal aportou uma nova postura cinematográfica, apoiada numa estética ainda mais radical, que instaurava o discurso da sexualidade livre, do prazer sem culpa, do uso de drogas e do descompromisso com os valores da sociedade burguesa, a partir de elementos como agressividade e violência (RAMOS, 1997; XAVIER, 2011, p. 23). Nessa substituição de um “povo” homogêneo pelo indivíduo entregue ao absurdo daqueles tempos, a

¹²² Todas essas organizações formaram uma rede de produção, distribuição, exibição e crítica que permitiu o desenvolvimento do cinema experimental estadunidense naquele momento. Com essas iniciativas, os próprios cineastas tornaram-se pela primeira vez protagonistas do processo integral de realização das suas obras, demarcando sua independência com relação aos grandes circuitos comerciais. O cineasta lituano Jonas Mekas está por trás de grande parte das manifestações dessa empreitada. A primeira delas foi a *Film Culture*, uma revista sobre cinema criada por Mekas e seu irmão, Adolfas, em 1954, que explorava o cinema de vanguarda com uma série de columnistas de peso. Logo depois, em 1955, surgiu no Greenwich Village, o jornal *Village Voice*, que incluía entre seus colaboradores Mekas, responsável por dar visibilidade a uma série de filmes underground, como *Flaming Creatures*, não sem grandes críticas do próprio Jack Smith. Em 1962, o grupo que ficou conhecido como The New American Cinema fundou a The Filmmakers' Cooperative, uma organização não lucrativa totalmente administrada por cineastas como o próprio Mekas, Stan Brakhage e Gregory Markopoulos. Como aponta Suárez (1996, p. 68), nessa cooperativa eram os próprios autores quem determinavam quanto custaria o aluguel de seus filmes para exibição, o que se tornou um importante exemplo para as distribuidoras experimentais nos anos que se seguiram. Em 1966, o cineasta Ken Jacobs fundou o Millennium Film Workshop, que promovia oficinas de cinema, palestras e exibições de filmes underground abertas para o público. Finalmente o Anthology Film Archives, fundado em 1970 por Mekas, é um espaço que até hoje exibe uma permanente coleção de filmes experimentais e de arte, considerados essenciais por um comitê que incluiu, além de Mekas, Peter Kubelka, P. Adams Sitney, James Broughton e Ken Kelman.

¹²³ Rubens Machado Jr. (2012, p. 22) entende que em muitos pontos o Cinema Marginal promove uma radicalização das propostas do Cinema Novo, mantendo o seu engajamento a partir de um sentido estético e poético “ainda mais resistente”.

chanchada, o humor e a ironia, que haviam sido recalçadas pela seriedade do Cinema Novo, retornam como fundamentos dessa cinematografia. Como aponta Ismail Xavier (2011, p. 24), os marginais não ignoram a antropofagia, mas alteram seus termos, trazendo à tona “as formas do imaginário urbano menos prestigiadas”. Assim como o underground estadunidense, o Cinema Marginal era formado por uma grande diversidade estética, que também fazia parte de uma rede mais ampla de radicalização a partir do novo contexto político. Frederico Coelho (2010, p. 6) aponta que, em um determinado momento, passou a existir um “excesso de marginalidade” em diversas áreas de criação cultural, configurando uma espécie de subgênero estético chamado *marginália*. Se jamais existiu um movimento, foi o artigo “*Marginália – arte e cultura na idade da pedrada*”, publicado por Marisa Alvarez Lima na revista *O Cruzeiro*, em 12 de dezembro de 1968, que construiu a ideia de conjunto para manifestações tão heterogêneas (COELHO, 2010, p. 171-3). De toda forma, o Cinema Marginal e o cinema underground estadunidense partilhavam de algumas questões semelhantes, como a resistência via diferentes formas de libertação do corpo. É sempre bom lembrar que, como grande parte das categorizações estéticas, os cineastas do Cinema Marginal refutavam esse termo. Segundo Jean-Claude Bernardet (2012, p. 12), um dos motivos é que, diferentemente do underground estadunidense, eles não intencionavam ficar à margem dos circuitos exibidores. De toda forma, seus filmes, assim como no underground, tornaram-se marginalizados tanto pelo mercado como pela censura.

Oiticica procurou cruzar ambas as referências perfazendo um percurso próprio. Esse trajeto iniciou-se com experiências dentro de uma “forma cinema” (PARENTE, CARVALHO, 2009, p. 34)¹²⁴ a partir da aquisição de uma câmera super-8, que gerou filmes como *Gay Pride* (1971), *Battery Park* (1971) e *Teresa Jordão* (1973), e acabou aproximando-se de caminhos que tendiam mais às instalações, com as obras reunidas sob o título de *quasi-cinemas*. Foi o contato com o cinema, nesse sentido, que permitiu ao artista brasileiro refundar a sua relação com o espaço, expandindo a extensão de seus projetos ambientais.

Os primeiros exercícios cinematográficos de Oiticica em Nova York, ainda como parte do curso da NYU, foram os roteiros de *Babylonests* e *Brasil Jorge*.

¹²⁴ Os autores classificam como “forma cinema” o modelo de representação que emergiu no século XIX e consolidou-se no século XX, fazendo convergirem três dimensões: uma arquitetura da sala herdada do teatro italiano, uma determinada tecnologia de captação e projeção e a forma narrativa caracterizada por uma estética da transparência (PARENTE, CARVALHO, 2009, p. 28).

Escritos em março de 1971, ambos mantinham estruturas semelhantes, em páginas divididas por seis colunas de 30 segundos, com a descrição das imagens. Em nenhum deles, é possível identificar uma clara progressividade temporal, embora algumas cenas pareçam dialogar entre si. Para *Brasil Jorge*, Oiticica havia planejado originalmente um produto de quase seis minutos, que acabou resultando em uma edição com pouco mais de três (AHO/PHO doc# 0244/71). As cenas do roteiro previam¹²⁵:

- o título do filme manuscrito sobre uma parede de tijolos;
- uma banheira sendo preenchida com água;
- um homem nu escovando o cabelo através de uma tela de nylon transparente;
- uma mão com limpando plantas com uma escova;
- pessoas passando na St. Marks Place;
- o mar;
- uma pessoa atuando (não para a câmera) sendo recolhida na rua;
- mãos com uma colher pegando sopa de uma tigela;
- pessoas em um restaurante;
- um homem de cachecol andando pela Segunda Avenida;
- um homem lendo jornal dentro do metrô;
- um plano geral com gaiolas de passarinho;
- uma mão tocando o piano;
- um homem com maquiagem colorida “pseudodrag” dançando, pulando com vestido em plástico transparente;
- o mesmo na saída de incêndio: still comparado ao plano anterior;
- o Battery Park;
- um anti-ácido sendo derramado em uma colher;
- pessoas flutuando na calçada da Segunda Avenida;
- as costas de um homem;
- um casaco macio do Exército ou da Marinha [“tem que ser laranja”, dizia Oiticica];
- mãos esfregando-se do lado de fora e dentro com avidez.

¹²⁵ Tradução minha.

A leitura desse primeiro exercício de escrita cinematográfica em Nova York pode deixar a impressão de que Oiticica aproxima-se de alguns dos elementos do cinema estrutural¹²⁶, que nos anos 1970 passou a suplantar o underground dentro do circuito experimental, ou mesmo do cinema moderno das primeiras décadas do século XX, como o uso de blocos programados de três minutos e uma lista de imagens que assumia a potência do signifiante, encadeando-se menos pela continuidade narrativa do que por sua força sígnica. No entanto, o próprio artista não costura quaisquer vínculos com essas tradições, ao apontar que sua montagem foi norteadada pela contração entre o Brasil puro, sensual, espontâneo evocado por seu amigo Jorge Salomão, o personagem homenageado no filme, e o “babylon style” (QUEIROZ, 2012, p. 69). As filmagens dos dias 1º, 2, 3 e 5 de abril, com grande parte do material rodado em seu Loft 4, geraram um resultado diferente daquele planejado pelo artista. Se muitas das cenas escritas não se encontram no material filmado, foi incluída uma sequência em que um homem de óculos, sentado no terraço, conversava com a câmera, num diálogo que aparecia sem som para o espectador. A sedução da cidade e seus personagens, além de situações imponderáveis, que provavelmente entrecruzaram as filmagens, sobrepuseram-se, portanto, à tentativa de Oiticica criar um filme encerrado na própria escrita. De toda forma, o importante, em primeiro lugar, é que *Brasil Jorge* foi o único filme montado pelo próprio Oiticica, o que configura um material exemplar dentro de sua filmografia.

¹²⁶ Cabe lembrar que, se o termo cunhado em 1969 por P. Adams Sitney era insuficiente para dar conta da diversidade de tendências e da historicidade dos chamados filmes estruturais, havia nesse momento uma confluência criativa de diretores que questionavam o aparato cinematográfico, revelando a materialidade do filme. Para provocar uma nova experiência espectral, essas manifestações quebravam a estrutura narrativa e a continuidade, gerando desconexões entre imagem e som, sincronias e repetições, por exemplo (ELWES, 2015, p. 115-6; 129-141). *Zorn's Lemma* (1970), de Hollis Frampton, um dos grandes exemplos do cinema estrutural, procurou construir uma narrativa a partir de um teorema. O filme se inicia com a voz de uma mulher lendo, sobre uma tela preta, um abecedário para crianças. Na maior parte do tempo, o que se vê é uma espécie de alfabeto ritmado, composto por palavras que aparecem em placas de rua e letreiros de lojas de Nova York, as quais vão gradualmente sendo substituídas por diferentes imagens, tais como as de uma menina em um balanço, de uma mão passando as páginas de um livro, de nuvens de fumaça, de ondas do mar, de um ovo sendo frito, entre outras. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ec2-GZRYGd8>. Acesso em 19 jun. 2018.



Imagens de *Brasil Jorge* (1971), único filme montado por Oiticica

Mais ainda, desse primeiro exercício com a câmera super-8 que Oiticica havia acabado de comprar, decorreram outros, também instigados pela oferta da cidade e seus estímulos, como *Gay Pride*, *Battery Park*, *Filmore East* e *TV Shots*. Foi a partir de 1973, com as obras chamadas de *quasi-cinemas* que o artista provocou a confluência entre o cinema e as artes visuais, retomando para isso uma série de referências, entre elas Jack Smith. Projeto mais ambicioso sob essa categoria – que também inclui *Neyrótica* (1973), *Helena inventa Ângela Maria* (1975) e o inacabado *Norma inventa la Bengell* (1975) –, *Cosmococa – Program in Progress* (1973-1974) ilustra alguns elementos centrais da relação entre os artistas na sua provocação ao aparato cinematográfico.

Jack Smitheando com as *Cosmococas*

Em meio ao desejo de sorver a linguagem cinematográfica e à necessidade permanente de propor uma reflexão crítica sobre os instrumentos com os quais trabalhava, não é raro dentro da trajetória de Oiticica que a mais conhecida obra da sua fase nova-iorquina tenha sido um grande exercício sobre a explosão das condições do cinema convencional. Das experiências em super-8 aos *quasi-cinemas*, a ruptura com a linearidade cinematográfica somou-se a preocupações correntes de seus trabalhos ambientais, como a produção de um espaço que exercitasse diferentes formas de percepção. Foi assim que, numa interseção entre as artes visuais e o cinema, as nove *Cosmococas* planejadas e jamais montadas enquanto Oiticica estava vivo, foram o ponto culminante dessa investigação, que já se iniciara em Londres, quando a criação dos roteiros de *Nitrobenzol & Black Linoleum* (1969) antecipou algumas das características que seriam desenvolvidas com os blocos-experiências¹²⁷. Se naquele momento o programa aberto das *Cosmococas* compartilhava de certas preocupações comuns ao underground, ao cinema expandido e a experiências pós-minimalistas, atualmente pode ser lido como importante referência para uma série de tendências estéticas, desde as instalações cinemáticas a diferentes formas de arte participativa contemporânea. Todas essas características tornaram as obras do programa “a mais celebrada contribuição brasileira aos experimentos de vanguarda do século XX no limiar da arte e do cinema” (BUCHMANN, CRUZ, 2014, p. 7).

É recorrente a narrativa genética que conecta a concepção das *Cosmococas* à relação que Oiticica desenvolveu com Neville d’Almeida, depois de assistir aos filmes *Jardim de Guerra* (1970), em Londres, e especialmente *Mangue Banguê* (1971), em Nova York¹²⁸. Protagonizado por Paulo Villaça e Maria Gladys, este

¹²⁷ Escrito em Londres, em setembro de 1969, o projeto *Nitro Benzol & Black Linoleum* (AHO/PHO doc# 0322/69) consistia de 11 ideias de experimento cinematográfico, incluindo instruções para a participação do público, sugestões de objetos, indicações para a filmagem de *takes* que deveriam ser exibidos, além de trilhas com sons de talher, respiração, entre outros. Na ideia 3, por exemplo, uma homenagem a Glauber Rocha, Oiticica determinava que três telas projetariam a mesma coisa, o *take* seria feito na Mangueira por Lygia Pape e a trilha deveria ser captada de dia, entre conversas, músicas, sons do rádio e barulhos locais. Beatriz Queiroz (2013, p. 6) lembra que “A plateia era indiscutivelmente a protagonista de sua experiência-cinema”. Isso porque, diferentemente do que propunha nas *Cosmococas*, aqui os participantes eram provocados a agir de forma mais direcionada, como cheirar lenços com loló, beber Coca-Cola, dar um beijo na boca de dez minutos. A autora aponta (p. 4) ainda que o projeto já investigava as possibilidades de deslocamento entre imagem e som.

¹²⁸ Em entrevista a Kátia Maciel (2005, p. 301), Neville d’Almeida conta que conheceu Oiticica ao fazer seu primeiro filme, *Jardim de Guerra* (1967). Os vários pôsteres que a obra incluía teriam chamado a atenção do artista, e ambos teriam encontrado pontos de aproximação a partir de uma insatisfação com a linguagem cinematográfica conservadora e do desejo de criar algo novo. Segundo

último intercala imagens do mangue carioca, com personagens em seu cotidiano de prostituição e drogas, uma briga de galo e o dia de um corretor na bolsa de valores. Como exaltou Oiticica (AHO/PHO doc# 0477/73), “MANGUE-BANGUE não é um documento naturalista vida-como-ela-é ou busca de poeta artista nos puteiros da vida: é sim a perfeita medida de frestas-fragmentos filme-som de elementos concretos”. Por esse motivo, o filme é associado ao Cinema Marginal, mas acena ligeiramente para o Cinema Novo, pela documentalidade de certas sequências e pela animalidade dos personagens – vide o protagonista, que termina o filme arrastando-se bestialmente no mato, depois de abandonar a bolsa de valores. Sobre o som, Theo Duarte (2017, p. 154) ressalta que o filme era acompanhado apenas por músicas extradiegéticas, não diretamente relacionadas com a montagem visual, aproximando-se das apresentações de slide e das experiências de filmagem em super-8, que não incluíam a gravação em som direto. Para Oiticica, o filme cria uma linguagem-limite, misturando sensualidade pictórica e a fragmentação em blocos, “como se fora um longo strip feito sequência tirado de estória em quadrinhos” (AHO/PHO doc# 0477/73). É a partir de alguns elementos já desenvolvidos nessa obra que o artista, que “não sentia a menor tesão em ‘montar’ os takes q fizera para diversos projetos”, junta-se a Neville para disparar o projeto das *Cosmococas*, propondo uma tentativa de reinvenção da “linguagem-cinema”, a partir da “fragmentação do cinetismo”:

jamais teria a necessidade de inventar esse tipo de experiência não fossem as longas conversas e caminhadas pela linguagem limite criada por MANGUE-BANGUE de NEVILLE: 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-
(OITICICA, AHO/PHO doc# 0301/74, p. 2)

Da parceria entre Oiticica e D’Almeida surgiram os cinco primeiros blocos-experiência do *Cosmococa – program in progress*, que propunha estruturas inventivas e situações de acaso, estimulando indivíduos ou grupos a se libertarem em direção a um corpo dançante, de prazer, jogo e deriva. Os textos do programa fariam inicialmente parte de um projeto de livro aberto de Oiticica, chamado de *Newyorkaises* ou *Conglomerado*. Reunido em dois cadernos datados de 22/06/1973 e 27/10/1973, esse material não apenas funciona como um guia de montagem, mas

D’Almeida (MACIEL, 2005, p. 301-2), foi dele a ideia de fazerem um filme de slides, como se fossem imagens fixas em movimento, promovendo uma mistura de linguagens.

também como um grande ensaio sobre a questão do cinema, ilustrando o quanto essa linguagem, aliada à escrita, adquire proeminência no processo criativo do artista brasileiro durante seus anos em Nova York.

Nos roteiros específicos para a montagem de cada um dos blocos-experiências de *Cosmococas*, encontram-se, como num roteiro convencional, cabeçalhos com informações sobre a obra, o número do bloco-experiência e seu título, além de indicações específicas para a montagem, com data, local e hora do dia, marcações sobre a disposição dos projetores, a sequência dos slides e a trilha sonora. É no uso de adereços e objetos no ambiente e, especialmente, no tipo de interação proposta aos participantes que se revela um outro tipo de roteiro, impregnado pela vontade de potencializar a palavra e a disposição espacial, assim como de construir, ensaiar e experimentar uma forma de cinema. Como numa espécie de manifesto, essa escrita apresenta uma preocupação estética, norteadada pelo cuidado com a diagramação e a escolha de palavras, e um caráter imperativo, que mistura a necessidade de instruir a montagem, mas também de construir um ponto de vista. Mais do que induzir a ação e reflexão, o texto aqui tem a função de mobilizar, provocar e disparar novas relações com o uso da imagem, do som, do ambiente e da interação com objetos e adereços.

Para abreviar o que já foi vastamente explorado por uma série de pesquisadores, a ideia do conjunto dos blocos-experiências consistia de determinados elementos centrais: o uso de slides, cuja ordem de projeção era parcialmente atribuída ao acaso; uma trilha sonora heterogênea, que abarcava sons, silêncios e canções sugestivos para o movimento e a dança; e os jogos-performance, que continham instruções para performances privadas ou públicas, onde havia objetos para interação (como bolas, cubos de espuma, uma piscina) e direcionamentos para os participantes (como brincar, pular e tirar os sapatos). Elemento central do programa, o uso da cocaína havia sido inspirado pela leitura do ensaio “Über Coca” (1884), de Sigmund Freud. A partir do neologismo “mancoquilagens”¹²⁹, criado por D’Almeida, a substância aparecia sob a forma de linhas de pó branco traçando contornos das principais referências dos cinco primeiros blocos-experiências: Luís Buñuel, Yoko Ono, Marilyn Monroe, John Cage e Jimi Hendrix. A cocaína também era evocada nos objetos expostos nos blocos, para o seu consumo, como espelhos, facas, canivetes, uma nota de dinheiro. Mais do que qualquer apologia à cocaína ou expansão de consciência, ainda que os criadores estivessem sob efeito da droga naqueles anos, seu uso remetia sobretudo a uma “blague geral”, um estado de graça que dava continuidade a elementos paródicos que vinham sendo explorados. Como escreveu Oiticica (AHO/PHO doc# 0301/74), “Cosmococa é o joke-jogo supremo no qual se joga com a simultaneidade e com a contiguidade da multidão infinita de possibilidades de experiência individual que germinam nas coletividades da ALDEIA GLOBAL de MCLUHAN”.

¹²⁹ Tratava-se de uma fusão de “Manco Capac”, o divino deus do Sol inca, que levou a folha de coca aos habitantes do seu país, e maquilagem. Em uma anotação manuscrita de 13 de abril de 1974, Oiticica construiu uma associação própria: “pena – pássaro – cocar – índio – coca // Manco Capac” (OITICICA, AHO/PHO doc# 0308-73, p. 42).



Mancoquilagem de *CC5 Hendrixwar*

Em 03 de março de 1974, depois de haver concebido as seis primeiras *Cosmococas*, Oiticica escreveu o texto “Bloco-experiências in Cosmococa”, em que discorreu sobre o programa, como uma descarga reflexiva sobre as suas inquietações. O cinema surgiu com destaque em meio a diferentes assuntos, sobretudo na forma de posicionamentos críticos à imagem e ao cinema-espetáculo, no que configura a sua tentativa de construir uma condição para si como pensador e realizador cinematográfico. Num vai-e-vem temático, em que as frases passam rapidamente de um assunto a outro, Oiticica menciona pontualmente alguns dos cineastas que haviam contribuído para a construção de sua relação com o cinema, entre eles Abel Gance (“nem os filmes de ABEL GANCE q foram feitos pra 2 telas eram respeitados”)¹³⁰, Alfred Hitchcock (que, com o filme *The Birds*, havia “TVeizado” a montagem sequencial do cinema) e, especialmente, Jean-Luc Godard, comparado a Piet Mondrian e apontado como um divisor de águas no cinema. Ainda que com propostas muito diferentes, os três cineastas mencionados por Oiticica apresentavam posturas resistentes com relação ao cinema-espetáculo, fosse pela quebra da narrativa, pela fragmentação das telas e quadros ou pela provocação à posição contemplativa dos espectadores. Para Oiticica, o diretor francês, por exemplo, havia dissecado “a linguagem-cinema com tanta posta em cheque e multivalência só comparáveis aos

¹³⁰ As experiências cinematográficas com múltiplas telas têm como grande referência Abel Gance e sua projeção tríplica de *Napoléon* (1927). O filme, sobre a ascensão do imperador ao poder, foi exibido em três telas, correspondendo às três câmeras usadas pelo diretor. Essa técnica antecipou o desenvolvimento do cinerama, em 1950, em que três projetores sincronizados criavam uma imagem panorâmica em uma tela curva. Segundo Catherine Elwes (2015, p. 95), Gance foi precursor do que se conhece hoje como a instalação. A Abel Gance deve-se também a extensão do tempo de filmes narrativos, como em Stan Brakhage, Michael Snow, Joyce Weiland e Andy Warhol (ELWES, 2015, p. 118).

fenômenos TV e ROCK” (AHO/PHO doc# 0301/74, p. 3). Tratava-se de três grandes referências do cinema, frequentemente destacados como parte dos grandes cânones cinematográficos.

Gilles Deleuze foi um dos autores que reconheceu a importância desses cineastas, analisando o legado de cada um deles em suas clássicas reflexões sobre a imagem-movimento (1985) e a imagem-tempo (2005). Para o filósofo francês, Gance teria levado ao cinema francês um dualismo entre o espiritual e o material, incluindo o uso de sobre-impressões e da tela tríplice. Ao criar diferentes formas de simultaneidade, Gance constituiria “a imagem como o movimento absoluto do todo que muda” (DELEUZE, 1983, p. 66), adotando a imagem do tempo a partir do intervalo e a partir do todo. Já Hitchcock seria o responsável por introduzir as imagens mentais no cinema, fazendo as ações serem definidas por um tecido de relações que coloca em jogo a ação, a percepção e a afecção. Além disso, é o cineasta quem inaugura as reações do público como parte integrante do filme e, com todas essas características, leva ao limite o que conceitua como imagem-movimento. Na *Nouvelle Vague*, especialmente com Godard, essas mesmas imagens mentais de Hitchcock são usadas, mas a partir de um corte radical com o esquema sensório-motor, provocando uma mutação da imagem e uma aproximação do cinema com as potências do romance e seus métodos de discurso indireto livre. Acaba, assim, na provocativa e questionada análise de Deleuze, qualquer unidade e encadeamento lógico entre autor, personagens e mundo¹³¹.

É notório, nesse sentido, que a referência aos três cineastas produzia uma rearticulação reflexiva sobre a capacidade do cinema de responder às questões contemporâneas. No entanto, Oiticica constrói um sentido de fluxo que permeia o cinema com política, cultura pop, música. Se o artista aproveita para criticar o que considerava uma carência de experimentalismo do cinema brasileiro, também

¹³¹ Flavia Cera (2012) também usa a imagem-movimento deleuziana para analisar as *Cosmococas*, relacionando o que o filósofo francês chama de imagens-pulsão, para denominar o cinema “naturalista” de realizadores como Erich von Stroheim e Luís Buñuel. Estimulada pelo protagonismo do cineasta espanhol no primeiro bloco-experiência de Oiticica, a autora retoma as imagens-pulsão, articulando o uso de lâminas e navalhas sobre as imagens a um caráter cortante, um atravessamento pulsional de onde se faz emergir o desejo: “Ora, se a imagem tem o fio da lâmina, e se a perversão é a forma de burlar o poder unificante do nome do pai, então podemos dizer que as imagens tornam presente a falta, de modo a impedir a pulsão mortificante e unificadora do imaginário espetacular” (CERA, 2012, p. 191). A análise de Cera soma-se a outras pesquisas que identificam na ideia de corte das *Cosmococas* uma relação com a construção do desejo em Freud e Lacan. Aqui, no entanto, a ideia de corte não será analisada como conceito a partir da psicanálise, e sim como um dos elementos que cria um conjunto de suturas e intervalos, estabelecendo uma relação entre as imagens a partir da própria autorreflexividade do cinema.

liquidifica Stalin, McCarthy, Hitler, Marilyn Monroe e os Beatles, entre outros, para sustentar a ideia de que todas as tentativas de dar unicidade à imagem, baseando-se na imutabilidade do espectador e na falta de improvisação, foram frustradas pela fragmentação da realidade.

De toda forma, sobressaem, além de uma discursividade sobre a questão cinematográfica, frases e termos que ilustram como o programa se construiu a partir de uma exploração da insuficiência dos meios convencionais do cinema de dar conta da potencialidade da experiência cinematográfica. Nisso inclui-se a própria estrutura textual dos blocos-experiências. Como lembra Ivana Bentes (2002), os blocos traziam uma série de elementos que remetiam ao cinema tradicional:

[...] tem roteiro (instruções sobre a sequência e o tempo de projeção dos slides), cenografia (indicações para a criação e montagem dos ambientes), trilha sonora (faixas de músicas, fragmentos de som ambiente, trilhas vindas diretamente do rádio, locução de poemas, ruídos, etc).

Neste caso, no entanto, havia uma exploração não convencional da relação com o cinematográfico, como a ruptura do espectador com a linguagem totalizante do cinema, criando meios de fragmentação, a partir da construção de um ambiente com múltiplas possibilidades de tela de projeção, de uma recusa a qualquer tipo de naturalismo e de uma mobilidade continuamente estimulada.

Foi assim que questões anteriores anteriormente apontadas ressurgiram, trazendo para o primeiro plano a reflexão sobre o cinema. O título do primeiro bloco-experiência, *CCI Trashiscapes*, por exemplo, retomava a ideia de apropriação dos elementos da cultura de massa e uma visita à sua própria trajetória. *Trashiscapes* poderia remeter aos lixos como capas (“trash is capes”, numa alusão aos seus parangolés), ou a paisagens de lixo (“trashscapes”), ou ainda a “fugas” a partir do lixo (“trash scapes”). Nos três casos, é o trapeiro benjaminiano que reaparece como um comentador da circulação de imagens da cultura de massa, como aquele que, ao coletar e reciclar, distancia-se dos discursos institucionais da arte, assim como de seus materiais. Isso se apresenta como resultado concreto nas próprias fotografias dos slides projetados, retiradas dos materiais de grande circulação, como jornais, capas de discos e livros, pôsteres, e de personagens que haviam construído uma ambivalente relação com a cultura de celebridades. Trata-se claramente de um flerte com questões da arte pop, que recupera a reprodutibilidade e o sentido de humor dos dejetos da

sociedade pós-industrial. Como lembra Paulo Herkenhoff (2005, p. 247), escolhas como Hendrix, Monroe e a Coca-Cola, em tempos de Guerra do Vietnã, faziam das *Cosmococas* um campo de batalhas simbólicas.

Além disso, assim como o fizera em alguns de seus trabalhos anteriores, novamente McLuhan aparece como uma de suas fundações teóricas para o programa. Em *Understanding Media* (1964) e *O meio e a mensagem* (1967), as formulações do canadense reforçaram a ideia de que a fragmentação da imagem seria capaz de criar um participador ativo, que usasse diferentes sentidos para completar uma imagem que no cinema já se mostrava total. Enquanto Guy Debord, no seu *A sociedade do espetáculo* (1967) entendia a televisão como arma do sistema espetacular para reforçar condições de isolamento das “multidões solitárias” (DEBORD, 2000, p. 23), o otimista McLuhan, atacado por uma suposta aderência acrítica aos meios de comunicação de massa, trazia uma imagem radicalmente contrastante, ao classificar o veículo como meio frio, ou seja, como um demandante de variados sentidos. Com uma orelha onipresente e o olho em movimento, usados de forma simultânea, a televisão completaria o ciclo do sensorium humano, solicitando uma participação e um envolvimento em profundidade. O meio retomaria, assim, um processo ritual capaz de reunir toda a população mundial, em que os telespectadores teriam atuação primordial na construção e na reflexão sobre a condição da sociedade contemporânea. Esse entusiasmo estende-se à ideia de que, com seus cortes, zooms abruptos e edições elípticas, os intervalos comerciais ajudariam o meio a abandonar a linha da história e das formas narrativas.

É nesse sentido que Oiticica encontra suporte para desenvolver um novo tipo de participador. Tratava-se de um projeto utópico, que reunia o desejo de descondicionar e a potência da televisão como formas de produzir lacunas que fizessem frente à unidade visual do cinema – entendido como “mídia supervisual” que produzia constâncias idealizantes. O artista acreditava que apenas o espectador *te-ve-i-za-do*, a partir de um veículo com menor definição visual, poderia reconhecer a fragmentação da própria realidade e se investir em participador. Nesse sentido, os blocos-experiências foram projetados com intervalos que remetiam a esse conceito de televisão, emulados com o uso de slides. As experiências estimulavam a liberação do corpo em rituais coletivos, o que também acenava para o conceito de aldeia global mcluhiana. Diferentemente do que propunha em *Tropicália*, Oiticica rejeitava a imagem como fio condutor das *Cosmococas*, considerando que, nesse intervalo, ela já

se havia tornado suprema e constante. No lugar de construir uma imagem, portanto, tratava-se de fragmentar aquelas já existentes, de cortá-las com canivetes e navalhas, de teveizar as imagens totalizantes do cinema. O programa demandava uma combinação mais complexa, que incluía também o uso de slides, trilha sonora e instruções, formada por vetores igualmente relevantes. Destaca-se, entre esses elementos, a maneira como o artista usou o som não para ilustrar a experiência visual – ainda que de maneira não narrativa –, e sim para desenvolver a experiência de um corpo não entorpecido diante de uma imagem total. Foi a perplexidade com os concertos de rock um dos argumentos que levou Oiticica a reconhecer que a revolução musical não havia se estendido à experiência cinematográfica: “Como soltar o CORPO no ROCK e depois prender-se à cadeira do numb-cinema?” (OITICICA, PHO doc# 0301/74). Nesse sentido, a construção de uma potente sonoridade ambiental funciona como convite à entrada nos blocos-experiências em suas diferentes montagens. Diante do adormecimento dos museus, como resistir a um chamado que grita de dentro para fora, capturando o passante para entrar no ambiente cinemático?



CC3 Mailerlyn

Por esse motivo, Oiticica exalta o caráter festivo do programa a partir de um corpo exclamativo, alegre e brincante (em expressões como “CORPO!”, “JOY” e “CHANCE AS PLAY”) e acentua a importância do acaso e do jogo como estratégias de criação das suas regras, ao mencionar o “JOGO AMBIENTAL” e, novamente, “CHANCE AS PLAY”. Era necessário fragmentar esse ambiente total para que se pudesse inventar um mundo, something new, embaralhado, que não recusasse as instruções, mas fosse aberto à improvisação, que trouxesse uma duração e se relacionasse com a simultaneidade, que fosse disruptivo sem recusar o espetáculo. É a partir dessas experiências contraditórias que se constroem os ambientes imersivos, promovendo a restituição participativa do cinema, com múltiplas projeções e telas, e proposições com objetos interativos, como piscina e redes.

Muitos desses elementos poderiam remeter ao trabalho de Jack Smith, a exemplo das construções sonoras heterogêneas dos blocos, que propunham misturas de “música popular do Nordeste”, sons da rua, arquétipos sul-americanos, vozes, interferências. Mas a ressonância do artista estadunidense sobre esse programa foi destacada pelo próprio Oiticica e de forma ainda mais ampla, ultrapassando a aquisição de ferramentas técnicas. Em dois breves trechos dos cadernos das *Cosmococas*, as menções a Smith deixam à mostra como o artista brasileiro recuperou uma série de elementos que o desconcertaram desde que assistiu às suas apresentações, em 1971, e que alimentaram o seu projeto crítico a partir de um certo fracionamento da experiência tradicional do cinema. No texto-ensaio de Oiticica sobre o programa, Smith é usado para ilustrar uma maneira reflexiva de lidar com o cinema e, ao mesmo tempo, oferece a sua técnica de slides para “teveizar” o participante, para gerar uma virtualidade ambiental e para movimentar o corpo do próprio projetorista:

a) SLIDES: não-audiovisual porque a programação quando levada à performance amplia o alcance da sucessão desses SLIDES projetados q se enriquecem ao se relativizarem numa espécie de ambientação cony: 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: os slides duravam no ambiente sendo q o projetor era por ele deslocado de modo a enquadrar a projeção em paredes-teto-chão: o sound track era justaposto acidentalmente (discos) –

(OITICICA, AHO/PHO 0301/74, p. 8)

Existe, neste trecho, a retomada dos elementos que Oiticica já expunha nas cartas para seus amigos pouco depois de chegar a Nova York, relacionada a uma

quebra de narrativa, ao tipo de relação com o projetor, a um enquadramento que aportava espacialidade à imagem e a uma trilha “acidental”. No bloco-experiência *CC4 Nocagions*, por exemplo, uma das instruções para a performance privada aponta que cada slide deve contribuir para formar um espaço filmico, a partir da alocação/manipulação/mobilidade de 360°. ¹³² Essa instrução aproxima-se das impressões de Oiticica sobre a maneira como Smith manipulava o projetor, tentando encontrar a superfície e a angulação perfeitas de exibição. O que o artista underground provinha, nesse sentido, era uma completa aula desconstrutiva para o cinema ambiental que Oiticica procurava montar, na medida em que reconsiderava seus principais elementos (trilha, imagem, narração, projeção) e ainda oferecia um repertório da cultura de massa, como analisado no capítulo anterior. É importante ressaltar, no entanto, que a ideia de uma “semi-chance operation” para a disposição dos slides não apresenta relação direta com o trabalho de Smith. Enquanto, assim como Oiticica, John Cage acionava o aleatório e o acaso como retóricas discursivas de criação, a criatura flamejante mantinha uma “acidentalidade”, em termos de deslocamento entre imagem e som, mas jamais como uma tentativa de abandonar quaisquer processos de escolha, ainda que como experimentação. Ao contrário: tratava-se de um personagem extremamente controlador, que interferia tanto na ordem das imagens projetadas como das trilhas, afastando qualquer tipo de aleatoriedade em seu discurso e em sua prática.

O projeto de Oiticica também menciona Smith na descrição do bloco-experiência *CC9 COCAOCULTA RENÔ GONE*, escrito em 13 de março de 1974 (AHO/PHO doc# 0301/74, p. 14-16). Nos quatro últimos blocos, alguns elementos diferiram dos cinco primeiros, a começar pelo desprendimento da parceria com Neville d’Almeida e o convite à entrada de novos colaboradores. Nessa *Cosmococa*, Oiticica forneceu uma moldura conceitual e os elementos-base para o fotógrafo Carlos Vergara construir o seu próprio bloco-experiência ¹³³. Embora tenha deixado em aberto o número ou o conteúdo dos slides a serem usados, o artista determinou que eles deveriam ser feitos no Morro de São Carlos, em homenagem à morte de

¹³² Na segunda observação para as performances privadas, Oiticica refere-se à ideia de um espaço filmico a partir do uso de slides: “moreover is the sequence-NOTATION of the slides themselves: each slide IMAGE-ined (be means of camera placement/manipulation/mobility through 360: EVERYWHICHWAY – a filmic space)...” (OITICICA, PHO doc # 0445/73, p. 3).

¹³³ Os outros parceiros de Oiticica nesses últimos blocos foram o fotógrafo Thomas Valentin (*CC6 Coke Head’s Soup*), o crítico Guy Brett, num bloco jamais finalizado (*CC7*), o escritor Silviano Santiago (*CC8 Mr. D or D OF DADO*).

Renault, irmão de sua amiga Rose. Indicava também que as fotos não deveriam contentar-se com a “cor local” e o “romântico-favela”, mas sim “geometrizar-se em rigor-fotos”. Da mesma forma, a trilha deveria “evitar a tentação de som local”. Smith é citado quando o artista descreve de que maneira pensava nas performances coletivas:

[...] a natureza dessas PERFORMANCES já não as submete de início à limitação característica das “artes plásticas” etc.: como com as de JACK SMITH a situação-espço-PERFORMANCE funda um NOVO NÚCLEO DIONISIÁCO: assim como a INIBE evocada por MCLUHAN é NOVA TRIBO diferente da antiga e não restauração dela: assim é esse NÚCLEO-PERFORMANCE: algo importante.
(AHO/PHO doc# 0301/74, p. 16)

Neste caso, mais do que destacar o fato de Smith ter criado um espaço performático que aproximava teatro e cinema, criando uma nova experiência cinematográfica, Oiticica aponta como resultado a fundação de um ambiente dionisiaco. Na obra do artista brasileiro, Nietzsche aparece sobretudo nos parangolés, emprestando o seu conceito de “embriaguez dionisiaca”, para dar contorno ao estado de dança, de ritmo, de uma agitação coletiva que permite ao indivíduo acessar um outro estado. Com a “fundação de um novo núcleo dionisiaco”, Oiticica adicionava Smith ao repertório dessa embriaguez celebrativa, que estimulava a experiência comum a partir de um aceno ao caos original, ao excesso, a tudo aquilo que não é organizado. Não se trata, no entanto, de um núcleo fundador como desvio de uma trajetória, mas do que o brasileiro considerava uma inovação, a tradução de um caminho que irrompe e inaugura de forma intransitiva.

Estruturas poéticas low-tech

De modo mais amplo, a maneira como Jack Smith adensou a questão do cinema em Oiticica ultrapassa a pontualidade de suas menções nos textos sobre os blocos-experiências. Em primeiro lugar, é interessante notar que, tanto as apresentações de Smith como os *quasi-cinemas* de Oiticica, com destaque para as *Cosmococas*, antecipam o que se tornou uma das mais potentes tendências da arte contemporânea, com a interseção entre aparatos e dispositivos do cinema, da fotografia e do vídeo. Quando Philippe Dubois (2009) refere-se a um “efeito cinema”,

por exemplo, identifica o cinema como fundamento central para o exercício criativo da arte, assim como o uso consciente, por parte dos cineastas, das questões da arte para a exploração de diferentes possibilidades plásticas do cinema – terreno pelo qual ambos os artistas transitam.

Ainda assim, dentro desse registro, saltam diferenças entre a atuação de ambos, a começar pela presença física de cada um deles em suas obras. Smith agia como eixo motor das ações, como um protagonista assumido, que se mantinha imprescindível em todas as etapas de suas apresentações, desde a divulgação até o apagar das luzes. Subsistiu em seu trabalho, assim, um criador muitas vezes responsável por articular diferentes personagens e catapultar ideias preliminares de outros artistas e manifestações, mas que, ao mesmo tempo, conviveu com a profunda solidão de se afastar de todos aqueles que, segundo o seu próprio julgamento, não o acompanhavam em seu processo peculiar. Esses termos o levaram, no final da vida, a atuar com bonecos de pelúcia, das quais se destacou Yolanda la Penguina, que virou durante alguns anos sua mais fiel parceira em ensaios fotográficos e apresentações.



Jack Smith com Yolanda, la Penguina

Suárez (2014, p. 306) entende que, enquanto Smith ainda adotava um modelo romântico de autoria, sempre com controle sobre o próprio trabalho, Oiticica fazia uma crítica ao status do artista. Essa posição reflete-se nas próprias parcerias que o

artista costurava e na possibilidade de lançar ideias que seriam reconstruídas, reprocessadas, ressignificadas. Na mesma linha, Small (2014) aponta que, no lugar de atuar como um mestre de cerimônias, como Smith, Oiticica colocava os participantes como atores principais. A autora ilustra como exemplo a projeção de sombras dos participadores contra as paredes dos blocos-experiências das *Cosmococas*, que substitui os prazeres voyeurísticos do cinema tradicional, para criar um cinema em que seu comportamento transforma-se num elemento fílmico.

Essas diferenças refletem-se no tipo de subversão ao cinema que cada um deles desenvolveu. Ao adotar a divisão proposta pelo livro *Installation and the Moving Image* (2015), de Catherine Elwes, sobre os tipos de combinação que resultam nas instalações cinemáticas, presume-se que Smith flertasse diretamente com a arte de performance ou o teatro performativo, enquanto que Oiticica fosse mais próximo do cinema expandido. Numa origem que remonta às experiências vanguardistas dos anos 1920¹³⁴ e, posteriormente, aos happenings de Allan Kaprow nos anos 1950, a performance constituiu-se como categoria à parte nos anos 1960, alinhando-se aos princípios socialistas, ao rejeitar a produção de objetos para o mercado institucional da arte (ELWES, 2015, p. 61). Já o cinema expandido, como anteriormente analisado, tematizava as questões do cinema convencional de forma crítica, revelando os aparatos arquitetônicos, perspectivistas e de projeção. Diferentemente do que acontecia na performance, quando o corpo funcionava como forma de subjetividade ou como expressão da personalidade do artista, o cinema expandido era usado para celebração ou desconstrução do aparato fílmico (ELWES, 2015, p. 70). Ainda que sejam experiências de curto prazo e trabalhem com formas híbridas, as performances e instalações cinemáticas (derivadas do cinema expandido e do cinema experimental) iluminam diferentes aspectos da cena. Diferentemente de Oiticica, portanto, Smith não tinha como questão mais relevante analisar o dispositivo do cinema, mas o fazia de modo conjunto a uma investigação que sempre partia da sua própria persona.

De que maneira, então, essas propostas se chocam, fazendo reverberar entre si outros cinemas? Quem sabe uma linhagem se estabeleça na dialética contínua entre mortificação e reavivamento por meio da força disruptiva das dissociações. É assim

¹³⁴ A exemplo do Dadaist Cabaret Voltaire (1916), que incluía uma mistura de poesia, dança, música e fantoches, e do “Bruitism” futurista, que misturava máquinas de escrever, sacolas, chocalhos e tampas de panelas (ELWES, 2015, p. 57).

que, tanto nas apresentações do artista estadunidense como nas *Cosmococas*, o uso de tecnologias analógicas, como o projetor de slides, acabava por deixar à mostra tudo aquilo que o cinema convencional procurava esconder¹³⁵. Existe em ambos os artistas um tipo de passagem bem marcada entre os meios, os aparatos e a presença. Em Smith, o ruído de um slide ao outro; os blackouts; a manipulação do projetor demorando a encontrar uma superfície adequada para a imagem; a fisicalidade na troca de músicas; a provocação ao público; o ambiente coberto de lixo. Todas essas transições aparentes revelam escolhas, oscilações, buracos que Oiticica também levou para as *Cosmococas*. A esses aparatos, Kátia Maciel chama de estruturas poéticas *low tech* (MACIEL, 2009, p. 279-280), remetendo a uma posição que não é apenas funcional, mas costura poesia a partir da dureza das passagens brutas. Não casualmente as montagens contemporâneas dos blocos-experiências têm sido duramente criticadas, por substituírem o projetor de slides pelo projetor digital, “atualizando” o programa e trazendo perdas “à nitidez e saturação das imagens, ao ritmo da projeção e ao som do projetor, com seu estalo seco e mecânico” (MELENDI, 2017, p. 159). É interessante notar que, segundo relatos de amigos, o próprio Oiticica mostrava-se um entusiasta da tecnologia e, provavelmente, concordaria em apresentar suas obras antigas a partir de novos recursos. Também por isso, o *low-tech* aqui deve ser entendido menos de forma concreta e mais como o reconhecimento dos processos que fazem parte da sua criação.

Nesse sentido, a própria nomenclatura *quasi-cinemas*, uma intenção de fazer cinema, criticando o cinema e recriando o cinema, atue também a partir do jogo entre abertura e oclusão. Da mesma forma como as estruturas poéticas *low-tech* de Oiticica são unidas por passagens duras, a própria formação do termo *quasi-cinemas* acena para um hiato, um buraco ou séries de buracos que reativam a ideia de cinema, mortificando-a a uma só vez. Ao lembrar que o prefixo *quasi* significa *como* ou *do mesmo modo que*, Maciel (2007, p. 169) aponta que os *quasi-cinemas* foram além do cinema, ultrapassando a arquitetura do teatro italiano e o sistema de projeção que

¹³⁵ Um exemplo é a tecnologia de *videomapping*, que constrói ambientes virtuais com a ajuda de softwares, criando uma roupagem perfeita para os espaços mapeados. Esse recurso trabalha no sentido oposto ao dos audiovisuais das décadas de 1970 e 1980, apagando quaisquer possibilidades de aresta aparente e adotando uma estrutura combinada de produção que, ainda que fora das paredes da sala de cinema, produz uma experiência de espetacularização e monumentalidade, geralmente acompanhada de grandes estruturas sonoras. Embora o porte dos trabalhos de *videomapping* demande um orçamento mais portentoso, que muitas vezes encontra respaldo em vínculos e fins publicitários, isso não impede que artistas como Krzysztof Wodiczko encontrem usos políticos para a tecnologia a partir desse mesmo caráter de espetacularização.

alocava o espectador em um ponto fixo. Por outro lado, esse tipo de construção vocabular contrasta com obras como os parangolés, em que Oiticica apropriou-se de um termo em desuso – tal como apontado no capítulo 1 – e, com a sua inventividade, reconduziu-o a num novo contexto e a um novo tipo de circulação, que hoje se tornou corrente. Nesse sentido, os *quasi-cinemas* parecem remeter à ideia de semelhança e parentesco, mas jamais de inserção integral. É a negação que se sobrepõe à produção de sentido. Ao bloco-experiência *CC4 Nocagions*, uma de suas *Cosmococas*, por exemplo, o artista descreve como “aberto à interpretação como música/poesia/objeto em transformação/quase-cinema/experimento cinético/multimídia/etc. sem ser nada disso”¹³⁶ (OITICICA, PHO doc# 0445/73, p. 3). O conceito de “nãonarração”, usado para definir *Neyrótica* e reproduzido em outras obras, opera da mesma forma: um nome que nega, que ataca, tal como uma máquina de guerra contra o fenômeno estatal da palavra institucionalizada. Vale lembrar o termo “quasi-cinema” é usado por Oiticica, em carta a Luís Fernando Guimarães, para definir uma das apresentações de Smith: “o tempo de duração de cada coisa projetada, mais o sound track, resultavam num quase-cinema” (OITICICA, AHO/PHO doc# 1107/71). Portanto, se esses termos parecem revelar um estado de desconforto, inadequação ou ao menos timidez para denominar o próprio trabalho, funcionam na verdade como vetores de afirmação e potência. Um *quasi-cinema* ultrapassa qualquer forma de mídia supervisual, deixando à mostra a sua falha, o seu rastro do inacabado, do nome que não se fecha.

É assim que o Smith de Oiticica torna-se a sua própria exterioridade com relação ao cinema. No lugar da simultaneidade de Gance, das imagens-relação de Hitchcock, da mutação de Godard, eis um personagem que parece representar a capacidade de se manter à distância (do cinema convencional, da ideia de linguagem, do gênero, do gosto, do cânone). Mais do que a espacialidade, a fragmentação, o dionisíaco, Smith volta sempre ao não dito, ao nome que nega e não se faz categoria, àquele que é por todos contestado e que, por tudo isso, nunca está lá, mas paira como uma presença maldita, que acena para o buraco da criação e da destruição.

¹³⁶ No original, “open to interpretation as music/poetry/transforming object/quase-cinema/kinetic experiment/multi-media/etc. without being any of them”. Tradução minha.

Considerações finais

Passados mais de 50 anos da gestação dos principais trabalhos de Jack Smith e Hélio Oiticica, seus legados mantêm-se vivos, tanto a partir de eventos que procuram periodicamente revisitar os seus trabalhos como pela sobrevivência na obra de diferentes artistas contemporâneos. Nos últimos anos, o encontro entre esses dois artistas de primeira grandeza tem sido cada vez mais explorado como parte de manifestações artísticas variadas e de trabalhos investigativos dentro e fora da academia. Mas se é certo que suas obras revestem-se de atualidade, carregam igualmente uma anacronia na maneira como ambos configuraram a sua produção e o seu posicionamento diante da arte e daquele contexto.

Ao longo das décadas seguintes à morte de Oiticica, tem sido comum a associação entre a sua obra e trabalhos vinculados a uma “estética relacional” (2009), conceito de Nicolas Bourriaud segundo o qual o artista preocupa-se menos com a obra do que em promover situações partilhadas para os diferentes públicos. Por mais constante que tenha sido a relação de Oiticica com a arte construtivista, seus projetos ambientais como *Éden* (1969) e *Ninhos* (1970), além de muitos de seus conceitos, também foram responsáveis por alçá-lo a uma posição de destaque na arte mundial, especialmente a participativa. Embora os artistas brasileiros não tenham sido mencionados no livro em que cunha o termo, o próprio Bourriaud (2013) reconheceu, em entrevista, a ligação entre o conceito que disseminou e a obra de artistas como Lygia Clark e Oiticica: “a estética relacional permitiu, ou impulsionou tremendamente, o seu reconhecimento pelo mundo da arte global”¹³⁷. Nessa linha, os rastros do brasileiro percorrem caminhos tão diversos quanto a obra do coletivo experimental Opavivará! e o trabalho do célebre artista argentino Rirkrit Tiravanija, para mencionar apenas alguns nomes. No entanto, se ambos os exemplos procuram ultrapassar as proposições vinculadas à criação de objetos artísticos, apostando na força da experiência, os vetores relacionados a essas manifestações atuam de maneiras bem diversas. Enquanto o grupo carioca Opavivará! propõe rituais em

¹³⁷ Ver “Nicolas Bourriaud: Para onde vamos?”, entrevista de Paula Alzugaray e Giselle Beiguelman, de 27/02/2013, disponível em <https://www.select.art.br/nicolas-bourriaud-para-onde-vamos/>. Acesso em 02 jul. 2018.

espaços públicos, realizando eventos coletivos de fruição e convivência, Tiravanija ganhou notoriedade com a obra *pad thai* (1990), montada pela primeira vez na Paula Allen Gallery, em Nova York, e recriada em outras situações, como na David Zwirner Gallery, em 2007, em que celebrava a culinária tailandesa, cozinhando para o público dentro desses espaços museais. Não por acaso a Burnet Gallery, em Minnesota (EUA), promoveu a exposição *Hélio Oiticica/Rirkrit Tiravanija: Contact* (2011), incluindo a cosmococa *CC5 Hendrixwar* (1973) e uma obra sem título do segundo (2006), em que os visitantes eram convidados a montar um quebra-cabeças da pintura *Le 18 Julliet. La liberté guidant le peuple (Liberty Leading the People)* (1830), de Eugène Delacroix, que trata da libertação francesa.



Exposição *Hélio Oiticica/Rirkrit Tiravanija: Contact* (2011), na Burnet Gallery/EUA
(cortesia da Burnett Gallery/EUA)

Por outro lado, Tiravanija submete a sua “estética relacional” a uma consistente estratégia de museus e galerias, ao passo que o coletivo carioca procura ainda recorrer a espaços públicos e a uma dose de amadorismo libertário que o aproxima em grande medida de conceitos como o *crelazer*. Afinal, como não reconhecer em obras como *Espreguiçadeira múlti* (2010), uma cadeira de praia com três lugares, *Chuvaverão* (2014), com cinco grandes chuveiros instalados no centro do Rio de Janeiro, e *Rede Social* (2017), uma rede de descanso coletiva ao som de chocalhos, um parentesco com trabalhos como as *Cosmococas*?



Rede Social (2017), do coletivo Opavivará!¹³⁸

A influência de Jack Smith também tem sido associada à fotografia de Cindy Sherman, ao teatro de Bob Wilson, passando pelo cinema de John Waters, entre tantos outros. Para mencionar exemplos mais contemporâneos, Luiz Fernando Ramos (2001, p. 73) aponta Mathew Barney e Romeo Castellucci como possíveis herdeiros de Smith, pela maneira como “instauraram novas possibilidades de visualização do mundo”. Mas chama a atenção o quanto nas últimas décadas sua obra tem sido revisitada em uma série de exposições temáticas, que incluem tanto debates com personalidades importantes na sua trajetória como uma transformação de seus roteiros, fotografias e fragmentos em novos filmes, peças teatrais e instalações. Um dos mais notáveis exemplos é *Cohn/Smith* (1990-1993), peça em que o ator Ron Vawter interpretava o advogado homofóbico Roy Cohn e, numa segunda parte, remontava a performance de Smith *What's Underground About Marshmallows?* (1981). Em comum, os três personagens (Vawter, Smith e Cohn) partilhavam o fato de serem homossexuais e portadores do vírus da Aids. Eventos em outros países também procuram reatualizar a obra de Smith, como *Live Film! Jack Smith!* (2009), uma grande mostra em Berlim, com a presença de ilustres personagens do seu percurso, entre eles Mario Montez. Mesmo recentemente, homenagens e tributos acumulam-se ano a ano, a exemplo do lançamento do filme *Escape From Rented Island: The Lost Paradise of Jack Smith* (2017), de Jerry Tartaglia, e da mostra *Jack*

¹³⁸ Imagem disponível em <http://opavivara.com.br/p/rede-social/rede-social>. Acesso em 17 jul. 2018.

Smith: Art Crust of Spiritual Oasis (2018), em Nova York, com uma série de trabalhos inéditos teatrais e performáticos do artista. Até mesmo no Brasil, eventos esporádicos têm resgatado o trabalho de Smith, a exemplo de *Esquentando para Jack Smith*, realizado no Rio de Janeiro, em 2017, que apresentou performances e exibição de filmes¹³⁹. Ainda assim, se existe um notório culto ao artista, o público que comparece a esses eventos poucas vezes estende-se a um número mais amplo. Trata-se de uma arte que permanece difícil e ilegível.



Ron Vawter interpretando Jack Smith em *Cohn/Smith* (1990-1993)¹⁴⁰

Com ambos os artistas sobrevivendo pela vivacidade de suas obras, não seria incompreensível prever o aumento do interesse de curadores e pesquisadores pelo encontro entre essas duas personalidades determinantes para a arte ao seu redor. De

¹³⁹ Inspirado no trabalho de Jack Smith, o evento, organizado por Marcos Bonisson, Andreas Valentin e Steve Berg, inspirou a criação de obras e performances que usavam algumas referências de seu universo criativo, como as lagostas. Um dos resultados foi o vídeo *On Normal Love*, com performance de Marcos Bonisson, disponível em <http://www.marcosbonisson.com/On-Normal-Love>. Último acesso em 12 jul. 2018.

¹⁴⁰ Imagens retiradas do filme *Roy Cohn/Jack Smith* (1994), dirigido por Jill Godmilow, a partir da obra de Ron Vawter no teatro.

toda forma, é interessante notar que os rastros dessa relação subsistem para além das narrativas de Oiticica. Não se trata apenas da formação de um núcleo dionisiaco ou da produção de diferentes possibilidades de um espaço filmico, como o brasileiro pontuou nos textos das *Cosmococas*. Tampouco de uma tentativa de atualizar o *camp*, numa articulação entre a cultura de massa dos meios de comunicação e uma sexualidade ambígua. Não se trata disso, embora um pouco de tudo isso faça parte da liquefação entre essas duas potências em convulsão. De toda forma, nenhum desses argumentos é tão específico a ponto de se tornar fruto direto de uma relação ou de ser reconhecido dentro da esfera das influências, como analisado ao longo da pesquisa. O cinema expandido, afinal, já se desenvolvia na obra de uma série de artistas contemporâneos aos dois, assim como o uso de tecnologia nas artes da cena passou a ser recorrente em diferentes linhas de teatro, performance e experimentações cinemáticas. Já a produção de corpos estranhos e formas desviantes também continua desafiando as normatizações conservadoras, mas de modo cada vez mais contrastante com o que se experimentava na década de 1970. A onda musical e estética formada hoje por artistas que subvertem os códigos de gênero, como Liniker, Johnny Hooker e Aretuza Lovi, bebeu da fonte de artistas como Smith – ou talvez de referências mais conhecidas, como Andy Warhol –, mas em nada se assemelha aos personagens multivalentes de filmes como *Normal Love* ou *Flaming Creatures*. Se, naqueles anos, a criatura flamejante já se ressentia por ter estimulado de forma inconsciente a criação de uma fábrica de *drag queens*, de que maneira reagiria a um fenômeno como Pabllo Vittar, em campanha publicitária para a Coca-Cola, ou com os participantes do *RuPaul's Drag Race*, um programa de competição entre *drag queens*, que se tornou um dos grandes fenômenos da TV estadunidense? Por outro lado, a relação entre sexualidade e política, que ambos os artistas evocaram em suas obras e vidas, tem sido uma fonte de atrito e perseguição judicial, cuja constância sempre emana uma áspera semelhança entre as diferentes gerações. Da censura às obras de Márcia X¹⁴¹ nas décadas passadas aos inúmeros casos recentes de questionamento da arte que

¹⁴¹ A artista Márcia X (1959-2005) teve ao longo da sua trajetória uma série de obras e performances censuradas, entre elas *Desenhando em Terços*, que integrava a exposição *Erotica – Os Sentidos na Arte* (2006). Por pressão de grupos católicos conservadores, o Centro Cultural do Banco do Brasil removeu da exposição essa imagem fotográfica, em que dois terços em forma de pênis entrelaçavam-se. Esse episódio despertou a indignação de um grande grupo de artistas, que escreveu artigos e promoveu um abaixo-assinado pelo retorno da obra à exposição. Ver o site *Márcia X* (<http://marciax.art.br/mxText.asp?sMenu=5&sText=3>) e o site do *Canal Contemporâneo* (<http://www.canalcontemporaneo.art.br/e-nformes.php?codigo=1152>). Acesso aos links em 01 jul. 2018.

tangencia a sexualidade – como o cancelamento da exposição *Queermuseum*, a polêmica performance em que o artista Wagner Schwartz foi tocado nu por uma criança¹⁴² e a proibição da peça *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*, com um protagonista travesti, em uma série de cidades –, qualquer caso de enfrentamento entre o conservadorismo moral e a produção de corpos estranhos parece atualizar todos os banimentos, censuras e silenciamentos que já ousaram reconhecer diferenças, expondo desejos e fraturas sociais.

Acredito que o encontro entre esses dois artistas residiria, sobretudo, nessa movimentação de escape, de desterritorialização, que procura evitar a institucionalização dos corpos. Assim como o metalúrgico de Deleuze e Guattari mencionado no capítulo 2, tanto Smith como Oiticica mudam constantemente as suas formas, com a intenção de não serem cooptados, de construir exercícios de liberdade, ainda que isso os torne mais isolados (caso do primeiro) ou provoque deslocamentos forçados, como no retorno do segundo ao Brasil. É nesse sentido que as técnicas e temas relacionados a suas obras importam menos do que o estado compulsivo de criação em que estavam imersos. Em artigo de 2017, Andreas Valentin resume um pouco do legado de Oiticica, que também poderia estender-se a Smith: “Hoje, 37 anos após sua morte, quando celebraria seu 80º aniversário, penso que seu grande legado, além de sua magnífica obra, talvez seja justamente a imensa – e generosa – capacidade de juntar pessoas, assuntos, coisas e ideias: inventar e fazer” (VALENTIN, 2017, p. 230).

Essa dialética entre inventar e fazer, num terreno em que todas as possibilidades estão em aberto, é o que torna o contato entre Oiticica e Smith “antológico”, como num lampejo de pouca modéstia, mas grande lucidez, descreveu o primeiro (OITICICA, AHO/PHO, doc# 1111/71). Da mesma forma, a atualidade e a propulsão do material pesquisado também dão indícios de que esta investigação adquire, assim como grande parte da obra dos protagonistas desta tese, a condição do *in progress*, em que o começo é apenas uma das pontas de um processo sem fim.

¹⁴² A mostra *Queermuseum*, que explorava a diversidade de gênero a partir de obras de 270 artistas, foi cancelada pelo Santander Cultural de Porto Alegre em agosto de 2017, após uma série de ofensivas nas redes sociais. Sobre a performance de Schwarz, depois da divulgação de um trecho de vídeo na internet em que uma mãe e uma filha participavam da sua obra *La Bête*, no Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo, o artista passou a sofrer perseguições e acusações de pedofilia por grupos políticos e religiosos. Na obra, o público era convidado a manipular o seu corpo nu, numa referência aos *Bichos*, de Lygia Clark. O artista precisou prestar depoimento na delegacia para se defender das acusações. Ver https://www.huffpostbrasil.com/2018/01/11/santander-e-obrigado-a-fazer-exposicoes-sobre-diversidade-apos-cancelar-queermuseum_a_23329719/. Acesso em 02 jul. 2018.

Referências bibliográficas

Livros e artigos

ABREU FILHO, Ovídio. Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia. **Mana**, 1998, vol. 4, n. 2, p. 143-146.

ADRIAENSENS, Vito; JACOBS, Steven. The sculptor's dream: Tableaux vivants and living statues in the films of Méliès and Saturn, **Early Popular Visual Culture**, 13:1, 41-65, 2015.

AGUILAR, Gonzalo Moisés. **Hélio Oiticica, a Asa Branca do Êxtase: Arte Brasileira de 1964-1980**. Rio de Janeiro: Anfiteatro, [s.d.].

ALEXANDER, M. Darsie (ed.). **Slideshow** (catalogue). Baltimore/University Park, PA: Baltimore Museum of Art/Pennsylvania State University Press, 2005.

ALVES, Cauê. **O pensamento em processo da obra de Hélio Oiticica**. 2004. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

ANGELL, Callie. Batman and Dracula: The Collaborations of Jack Smith and Andy Warhol. **Criticism: A Quarterly for Literature and the Arts** 56, n° 2 (2014): 159-186.

ARCADE, Penny. “The last days and last moments of Jack Smith.”. In: LEFFINGWELL, E.; KISMARIC, C.; HEIFERMAN, M. (eds.). **Flaming Creature: Jack Smith, His Amazing Life and Times**. London: Serpent's Tail, 1997, p. 192-5.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. **Revista de Estudos Históricos**, v. 11, n. 21, p. 9-34, 1998.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 2002.

BALSOM, Erika. **Exhibiting Cinema in Contemporary Art**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013.

BALTAR, Mariana. “Saber em viagem – os travelogues no amálgama entre realidade e espetáculo”. **Matrizes**, vol. 7, n° 1, pp. 263-279, 2013.

BARTLETT, Tom. “In Memoriam: Jack Smith”. **Leatherneck (pre-1998)** 79, n° 6 (1° de junho de 1996): 4.

BASUALDO, Carlos (org.). **Hélio Oiticica: quasi-cinemas**. Germany/New York: Kolnischer Kunstverein. New Museum of Contemporary Art. Wexner Center for the Arts. Hatje Cantz Publishers, 2002.

_____. **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967- 1972)**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

BEASER. In: **Urban Dictionary**. Disponível em: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Beaser>. Acesso em 20 jun. 2018.

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens – foto, cinema, vídeo**. Campinas: Papirus, 1997.

- BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.
- BENTES, Ivana. H.O e o cinema-mundo (2002). Disponível em www.pos.eco.ufrj.br/site/download.php?arquivo=upload/ibentes_novo03.doc. Acesso em 13 jul. 2018.
- _____ (org.). **Movimentos Improváveis** (catálogo). Rio de Janeiro: CCBB, 2003.
- BERNARDET, Jean-Claude. Cinema Marginal?. In: PUPPO, E.; HADDAD, V. (Org.). **Cinema Marginal e suas fronteiras**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001, p. 12-15.
- BLAKE, Nayland. The message from Atlantis. In: LEFFINGWELL, E.; KISMARIC, C.; HEIFERMAN, M. (eds.). **Jack Smith, Flaming Creature: Jack Smith, His Amazing Life...** Op. cit., 1997 168-83.
- BONISSON, Marcos. **Hélio Oiticica em Nova York (1970-1978) – Experiência em campo ampliado**. 2013. Dissertação (Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense.
- BOOTH, Mark Booth. **Camp**. London/New York: Quartet, 1983.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BOVIER, François; MEY, Adeena (eds.). **Cinema in the expanded field**. Zurich/Dijon: JRP Ringier/Les presses du réel, 2015.
- BRAGA, Paula. **Hélio Oiticica: singularidade, multiplicidade**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- _____ (org.). **Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BRECHT, Stefan. **Queer theater**. Frankfurt: Suhrkamp, 1978.
- BRETT, Guy et al. **Hélio Oiticica**. Paris/Rotterdam/Rio de Janeiro: Galerie Nationale du Jeu de Paume/ Witte de With / Centro de Arte Hélio Oiticica, 1992.
- _____; FIGUEIREDO, Luciano (orgs.). **Oiticica in London**. Londres: Tate Gallery, 2007.
- BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- BUCHMANN, Sabeth; CRUZ, Max Jorge Hinderer. **Hélio Oiticica & Neville D’Almeida: Cosmococa**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2014.
- BUTLER, J. **Gender Trouble**. Feminism and the subversion of identity. Nova York: Routledge, 1990.
- CAMP. In: **Online Etymology Dictionary**. Disponível em: http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=camp. Acesso em 27 set 2017.
- CANONGIA, Lígia. **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...** Op. cit.
- CARNEIRO, Beatriz Scigliano. Jardins Quase Cinema: cinco blocos experiência em Cosmococa-programa in progress, de Neville d’Almeida e Helio Oiticica. **Aisthe**, v. 6, p. 62-76, 2012.

_____. **Relâmpagos com claror**: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte. São Paulo: Imaginário, 2004.

CARRARA, Sérgio; SIMÕES, Júlio. “Sexualidade, cultura e política: a trajetória da identidade homossexual masculina na antropologia brasileira”. **Cadernos Pagu**, 28, p. 65-99, 2007.

CARILLO, Jesus. Entrevista com Beatriz Preciado. **Revista Poiésis**, n. 15, p. 47-71, jul. 2010. Disponível em http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis15/Poesis_15_EntrevistaBeatriz.pdf. Acesso em 14 jul. 2018.

CARR, C. Flaming Intrigue, **Village Voice**, 2 mar 2004. Disponível em <https://www.villagevoice.com/2004/03/02/flaming-intrigue>. Acesso em 16 ago 2017.

CECCARELLI, Paulo. A invenção da homossexualidade. **Bagoas: estudos gays, gêneros e sexualidades**, n. 2, p. 71-93, 2008.

CENSI, Rinaldo. However, JACK SMITH invented it – interview with Jerry Tartaglia. Disponível em: <http://www.lafuriaumana.it/index.php/62-archive/lfu-29/616-rinaldo-censi-however-jack-smith-invented-it-interview-with-jerry-tartaglia>. Acesso em 13 jul. 2018.

CERA, Flavia. **Arte-vida-corpo-mundo, segundo Hélio Oiticica**. 2012. Tese (Doutorado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina.

COELHO, Frederico Oliveira. Arquivo e Afeto em Hélio Oiticica – Atravessando fronteiras (mimeo). Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2005.

_____. **Eu brasileiro confesso minha culpa e meu pecado**: cultura marginal no Brasil de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____; OITICICA FILHO, César (orgs.). **Hélio Oiticica**: Conglomerado Newyorkaises. Rio de Janeiro: Editora Azougue, 2013.

_____. **Livro ou livro-me**: os escritos babilônicos de Hélio Oiticica (1971-1978). 2008. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Teologia e Ciências Humanas, PUC-Rio.

_____. **Livro ou livro-me**: os escritos babilônicos de Hélio Oiticica (1971-1978). Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

CORE, Philip. **Camp**: The Lie that Tells the Truth. Michigan: Delilah Books, 1984.

CRIMP, Douglas. Mario Montez: For Shame. In: BARBER, Stephen; CLARK, David L. (eds.). **Regarding Sedgwick**: Essays about Queer Culture and Critical Theory. New York: Routledge, 2002, p. 57-70.

CRUXEN, Orlando. Lacan e a Homossexualidade Masculina. **Revista de Psicologia**, Fortaleza, v. 3 n. 2, p. 76-81, jul./dez. 2012

CRUZ, Arnaldo. Between Irony and Belief: The Queer Diasporic Underground Aesthetics of José Rodríguez-Soltero and Mario Montez. **GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies** 21, n° 4 (2015): 585–615.

CRUZ, Max Jorge Hinderer. Introduction to Hélio Oiticica’s “Héliotape with Mario Montez (1971)”. **Criticism** 56, n° 2 (Spring 2014), pp. 379-404.

_____. TROPICAMP: PRE- and POST-TROPICÁLIA at Once: Some Contextual Notes on Hélio Oiticica's 1971 Text. **Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry**, vol. 28, No. 1, 2011, pp. 4-15.

DASPUTA, Gautam. Introduction to the 1979 edition. In: MARRANCA, Bonnie; DASPUTA, Gautam (eds.). **Theatre of the Ridiculous**. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1998.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento (cinema 1)**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **A imagem-tempo (cinema 2)**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____; GUATTARI, Félix. Tratado de Nomadologia: a máquina de guerra. In: **Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia** (vol. 5). Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997, pp. 11-110.

_____. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1**. Trad. Luiz B. L. Orlandi São Paulo: Ed. 34, 2010.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIXON, Wheeler W. Performativity in the 1960s American Experimental Cinema: The Body as Site of Ritual and Display. **Film Criticism** 23, nº 1 (1998): 48.

DUARTE, Theo Costa. **O cinema de vanguarda em diálogo com as artes visuais: contrastes e paralelos em experiências brasileiras e norte-americanas (1967-1971)**. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2017.

EISNER, Michael. **Camp**. New York: Warner Books, 2005.

EL PAÍS. Hedy Lamarr, a musa do cinema precursora do wi-fi, 6 mar. 2018. Disponível em https://brasil.elpais.com/brasil/2018/03/12/ciencia/1520856616_548967.html. Acesso em 10 abr 2018.

ELECTRONIC ARTS INTERMIX. Meat Joy. Disponível em <https://www.eai.org/titles/meat-joy>. Acesso em 25 jun 2018.

ELLIOTT, Jocelyn Meade (curator). **Beyond Participation: Helio Oiticica and Neville D'Almeida in New York**. New York: Hunter College, The Bertha and Karl Leubsdorf Art Gallery, 2010.

EXPOPROJEÇÃO 1973-2013. Disponível em: <http://www.expoprojecao.com.br>. Acesso em 25 jun 2018.

FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2000.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Revista Sala Preta**, São Paulo, nº 8, 2008, p. 197-210.

FERREIRA, Glória (org.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

_____. (cur.). **Hélio Oiticica e a cena americana**. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1998–1999.

FIANCO, Karla; PRADO, Rita. A moda das divas do Rádio Nacional nas décadas de 40 e 50 no Brasil. **Moda Documenta: Museu, Memória e Design**, 2015. Disponível

em: http://www.modadocumenta.com.br/anais/anais/5-Moda-Documenta-2015/04-Sessao-Tematica-Historia-da-Indumentaria-e-da-Moda/Karla-Fianco_Rita-Prado_ModaDocumenta2015_A-moda-das-divas-do-radio-nacional-nas-decadas-de-40-e-50-no-Brasil.pdf. Acesso em 03 jul. 2018.

FIGUEIREDO, Luciano. **Hélio Oiticica**: obra e estratégia. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2002.

_____. (org.). **Lygia Clark – Hélio Oiticica**: cartas 1964-74. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

_____, PAPE, Lygia e SALOMÃO, Wally (orgs.). **Aspiro ao grande labirinto** (1954-1969). Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

FITCH, Melissa A. Carmen, Kitsch, Camp and My Quest for Coordinated Dinnerware. **Chasqui** 40, n° 2 (2011): 55.

FOREMAN, Richard. During the Second Half of the Sixties. In: LEFFINGWELL, E.; KISMARIC, C.; HEIFERMAN, M. (eds.). **Jack Smith, Flaming Creature**: Jack Smith, His Amazing Life... Op. cit., 1997 p. 25–27.

FOSTER, Hal. An Archival Impulse. **October**, Vol. 110 (Autumn, 2004), pp. 3-22. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/3397555>. Acesso em 03 jul. 2018.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: M. B. Motta (org.). **Ética, sexualidade, política**. Trad.: E. Monteiro e I. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p. 144-162.

_____. **Herculine Barbin**: O diário de um hermafrodita. Prefácio. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

_____. **História da sexualidade 1**: A vontade de saber. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. **História da sexualidade 2**: O uso dos prazeres. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque; revisão técnica de José Augusto Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

FREIRE-MEDEIROS, Bianca. Hollywood Musicals and the Invention of Rio de Janeiro, 1933-1953. **Cinema Journal**, Vol. 41, No. 4 (Summer, 2002), pp. 52-67.

FRÓES, Ana Carolina Ribeiro Lopes. **A Cidade sob a Poética do Andar**: as Deambulações de Hélio Oiticica. 2012. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

FRY, Peter. **Para inglês ver**: identidade e política na cultura brasileira. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

FUSI, Lorenzo (cur.). **Changing Difference**: Queer Politics and Shifting Identities: Peter Hugar, Mark Morrisroe, Jack Smith (catálogo). Milano: Silvana, 2012.

GETSY, David J. (ed.). **Queer**. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2016.

GORDON, W. Terrence. By a commodius vicus: From cliché to archetype to Cliché. **Journal of visual culture**, Vol. 13, Issue 1, p. 48-51, 2014.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografia do desejo. 12. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

GRAF, Alexander; SCHEUNEMANN, Dietrich (eds.). **Avant-garde film**. Amsterdam/New York: Rodopi, 2007.

GREEN, James N. **Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX**. São Paulo: Unesp, 2000.

HAAS, Matthias, SIEGEL, Marc, TAVEL, Ronald. Do It Again! Do It Again! An Interview with Ronald Tavel. **Criticism** 56, nº 2 (2014): 329–59.

HALL-ARAÚJO, Lori. Carmen Miranda and Brasilidade: Hollywood glamour and exoticism reinterpreted. **Film, Fashion & Consumption** 2, nº 3, p. 231-246, 2013.

HARRIS, Daniel. The Death of Camp: Gay Men and Hollywood Diva Worship, from Reverence to Ridicule. **Salmagundi: a quarterly of the humanities & social sciences** (Skidmore College, Saratoga Springs, NY) 112 (1996): 166.

HASKELL, Barbara. **Blam! The Explosion of Pop, Minimalism, and Performance, 1958-1964**. New York: Whitney Museum of American Art, 1984.

HERACLITUS. In: **Stanford Encyclopedia of Philosophy**. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/entries/heraclitus/>. Acesso em 6 set. 2017.

HERKENHOFF, Paulo. Arte e Crime - Quase cinema - Quase texto – Cosmococas. In: OITICICA, Hélio; D'ALMEIDA, Neville. **Cosmococa – Programa in Progress** (catálogo de exposição). Buenos Aires: Malba, 2005. p. 241-260.

HOBERMAN, Jim. Jack in the Box. **Artforum**, September 2011: 95-98. Disponível em https://gladstonegallery.com/sites/default/files/Artforum_Sept_11.pdf. Acesso em 17 ago. 2018.

_____. **On Jack Smith's Flaming Creatures (and Other Secret-Flix of Cinemaroc)**. New York: Granary Books/Hips Road, 2001.

_____. Performance Notes. Disponível em: <http://www.lafuriaumana.it/index.php/62-archive/lfu-29/618-j-hoberman-performance-notess>. Acesso em 13 jul. 2018.

_____. The Big Heat: Making and Unmaking Flaming Creatures. In: LEFFINGWELL, Edward; KISMARIC, Carole; HEIFERMAN, Marvin (eds.). **Jack Smith, Flaming Creature: Jack Smith, His Amazing Life...** Op. cit., 164-65.

_____; LEFFINGWELL, Edward (eds.). **Wait for Me at the Bottom of the Pool: The Writings of Jack Smith**. London/Nova York: Serpent's Tail/High Risk Books, 1997.

_____; NICKAS, Robert (orgs.). **Jack Smith** (catálogo). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2008.

HOLDAR, Magdalena. Glorious Catastrophe. Jack Smith, Performance and Visual Culture. **Konsthistorisk Tidskrift** 83, nº 4 (1º de outubro de 2014): 335.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1985.

ITAÚ CULTURAL. ExpoProjeção 73. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/aracy-amaral/curadoria/?content_link=5. Acesso em 20 jun. 2018.

JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: RioArte, 2001.

JAMES, David E. My Meeting With Jack Smith. Disponível em: <http://www.lafuriaumana.it/index.php/62-archive/lfu-29/598-david-e-james-my-meeting-with-jack-smith>. Acesso em 13 jul. 2018.

- _____. (ed.). **To free the cinema: Jonas Mekas and the New York underground**. Princeton, N.J. : Princeton University Press, c1992.
- JEROME, Judith. Creating the World Waiting to Be Created: Karen Finley and Jack Smith. **Women & Performance: A Journal of Feminist Theory** 10, n° 1–2 (1999): 135.
- JOHNSON, Dominic. **Glorious Catastrophe** : Jack Smith, Performance and Visual Culture. New York: Manchester University Press, 2012.
- _____. Jack Smith's Rehearsals for the Destruction of Atlantis: "Exotic" Ritual and Apocalyptic Tone1. **Contemporary Theatre Review** 19, n° 2 (2009): 164–80.
- _____. Modern Death: Jack Smith, Fred Herko, and Paul Thek. **Criticism** 56, n° 2 (2014): 211–34.
- _____. The Wound Kept Open: Jack Smith, Queer Performance and Cultural Failure. **Women & Performance – A Journal of Feminist Theory** 17, n° 1 (2007): 3–18.
- JOHNSON, Randall; STAM, Robert (eds.). **Brazilian cinema**. New York: Columbia University Press, 1995.
- JORDAN, Mary. Jack Smith and the Destruction of Atlantis – presskit. Disponível em: maryjordan.com/presskit.pdf. Acesso em 13 jul. 2018.
- JOSEPH, Rachel. Glittering Junk: Jack Smith And The Vast Landfill Of Identity. **Journal of American Drama and Theatre** 25, n° 2 (2013): 77.
- KAUFMAN, David. **Ridiculous!**: The Theatrical Life and Times of Charles Ludlam. New York: Applause Theatre & Cinema Books, 2002.
- LAGNADO, Lisette. A sobrevivência de Oiticica, **Trópico**, 18 de setembro de 2009. Disponível em: <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/3134,1.shl>. Acesso em 22 set 2017.
- _____. O “além da arte” de Hélio Oiticica, **Trópico**, 08 de julho de 2007. Disponível em: <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2882,1.shl>. Acesso em 22 set 2017.
- LANDLORDISM. In: **English Oxford Living Dictionaries**. Disponível em: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/landlordism>. Acesso em 13 jul. 2018.
- LE GRICE, Malcolm. **Experimental Cinema in the Digital Age**. London: BFI Pub., 2001.
- LEFFINGWELL, Edward. The only normal man in Baghdad. In: LEFFINGWELL, Edward; KISMARIC, Carole; HEIFERMAN, Marvin (eds.). **Flaming Creature: Jack Smith, His Amazing Life and Times**. London: Serpent's Tail, 1997, p. 68-87.
- _____; KISMARIC, Carole; HEIFERMAN, Marvin (eds.). **Flaming Creature: Jack Smith, His Amazing Life and Times**. London: Serpent's Tail, 1997.
- LÉON, Benjamin. Jack Smith/Andy Warhol: l'attirance des contraires. Disponível em: <http://www.lafuriaumana.it/index.php/62-archive/lfu-29/620-benjamin-leon-jack-smith-andy-warhol-l-attirance-des-contraires>. Acesso em 13 jul. 2018.
- LEVY, Emanuel. Roy Cohn/Jack Smith. **Variety** CCCLVI, n° 9, 1994: 62.
- LIPPIT, Akira Mizuta Lippit. **Ex-Cinema: From a Theory of Experimental Film and Video**. Berkeley: University of California Press, 2012.

LIPPY, Tod. **New York Film-makers on Film-making**. London/New York: Faber and Faber, 2000.

LISSONI, Andrea. What's Underground About Marshmallows. Disponível em: <http://www.lafuriaumana.it/index.php/62-archive/1fu-29/607-andrea-lissoni-what-s-underground-about-marshmallows>. Acesso em 13 jul. 2018.

LOPES, Denilson. **O homem que amava rapazes e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

LOTRINGER, Sylvère. Uncle Fishhook and the Sacred Baby Pool of Art. In: HOBERMAN, J.; LEFFINGWELL, Edward (eds.). **Wait for Me at the Bottom of the Pool**. Op. cit.

LUCCHESI, Bárbara. Filosofia dionisíaca: vir-a-ser em Nietzsche e Heráclito. **Cadernos Nietzsche**, São Paulo, n.1, p. 53-68, 1996.

LUTZ, Catherine; COLLINS, Jane. **Reading National Geographic**. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

MACDONALD, Scott. **A Critical Cinema: Interviews with Independent Filmmakers**. Berkeley: University of California Press, 1988-2006.

MACHADO JR., Rubens. Agripina é Roma-Manhattan, um belo quase-filme de HO. **ARS (São Paulo)**, 2017, vol. 15, n. 30, pp. 161-179.

_____. Agripina é Roma-Manhattan, um quase-filme de Oiticica. In: ALVES, Cauê (org.). **Oiticica: A pureza é um mito**. São Paulo: Itaú Cultural, 2010, p. 18-23.

_____. O cinema experimental no Brasil e o surto superoitaista dos anos 70. In: Axt, Gunter; Schüler, Fernando (Orgs.). **4Xs Brasil: Itinerários da Cultura Brasileira**. Porto Alegre: Artes e Ofícios.

_____. Passos e descompassos à margem. In: PUPPO, Eugênio; HADDAD, Vera (org). **Cinema Marginal e suas fronteiras**. Filmes produzidos nas décadas de 60 e 70. Catálogo do Centro Cultural Banco do Brasil, 2001, pp. 16-19.

MACIEL, Katia (org.). **Transcineamas**. São Paulo, SP: Contracapa, 2009.

_____. Entrevista de Neville de Almeida a Katia Maciel. In: MACIEL, Katia (org.). **Transcineamas**. Op. cit.

MACKENZIE, Scott. **Film Manifestos and Global Cinema Cultures: a critical anthology**. Berkeley : University of California Press, 2014.

MARCHESSAULT, Janine; LORD, Susan. **Fluid Screens, Expanded Cinema**. Toronto/Buffalo: University of Toronto Press, 2007.

MARCUS, Sharon. Queer Theory for Everyone: A Review Essay. **Signs**, Vol. 31, No. 1, 2005, pp. 191 -218.

MARRANCA, Bonnie; DASPUTA, Gautam (eds.). **Theatre of the Ridiculous**. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1998.

MARRANCA, Bonnie. Preface to the 1998 edition. In: MARRANCA, Bonnie; DASPUTA, Gautam (eds.). **Theatre of the Ridiculous**. Op. cit.

MATTURRI, John. "Jack Smith: Notes on Some Homeless Objects". **Criticism: A Quarterly for Literature and the Arts** 56, n° 2 (2014): 279.

MEKAS, Jonas. Jack Smith, or the End of Civilization. In: LEFFINGWELL et al. (eds.). **Jack Smith, Flaming Creature...** Op. cit.

MELENDI, Maria Angélica. Legal no ilegal: as Cosmococas, a Subterrânia e os jardins do Museu. **ARS** (São Paulo), vol. 15, n. 30, p. 149-160, 2017.

MEYER, Moe. Introduction: Reclaiming the Discourse of Camp. In: MEYER, Moe (ed.). **The Politics and Poetics of Camp**. London: Routledge, 1994, p. 1-20.

MICHALKA, Matthias. **X-Screen: Film Installations and Actions in the 1960s and 1970s**. Köln: Walther König, 2004.

MOON, Michael. Flaming Closets. In: CREEKMUR, Corey K.; DOTY, Alexander (eds.). **Out in Culture**. Durham: Duke University Press, 1995, p. 57-78.

MUÑOZ, José Esteban. **Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics**. London: University of Minnesota Press, 1999.

NEWTON, Esther. **Mother Camp: Female Impersonators in America**. Chicago: University of Chicago Press, 1979.

NOGUEZ, Dominique. **Une renaissance du cinéma: le cinéma “underground” américain**: histoire, économie, esthétique. Paris: Klincksieck, 1985.

OITICICA FILHO, César (cur.). **Hélio Oiticica: cor, imagem, poética** (catálogo). Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2003.

_____. (org.). **Hélio Oiticica, o museu é o mundo**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

_____; COHN, Sergio; VIEIRA, Ingrid (orgs.). **Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.

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

_____, D'ALMEIDA, Neville. **Cosmococa**: program in progress. Brasil: Projeto HO/Fundación Constantini, CACI, 2005.

OSÓRIO, Luis Camillo. As cores e os lugares em Hélio Oiticica: uma leitura depois de Houston. **ARS**, São Paulo, Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP, n. 10, p. 28-33, dez. 2007.

OSTERWEIL, Ara. **Flesh Cinema: The Corporeal Turn in American Avant-Garde Film**. Manchester: Manchester University Press, 2014.

OSTHOFF, Simone. **Performing the Archive: The Transformation of the Archive in Contemporary Art from Repository of Documents to Art Medium**. New York: Atropos Press, 2009.

PARENTE, André. **Cinema em trânsito**: cinema, arte contemporânea e novas mídias. Rio de Janeiro: Azougue, 2012.

_____. **Cinemáticos**. Rio de Janeiro: Editora +2, 2013.

_____; CARVALHO, Victa de. Entre cinema e arte contemporânea. **Galáxia** (PUC-SP), v. 17, p. 27-40, 2009.

PARKINSON, David. Festivals and Seasons, **Empire**, September, 2011. Disponível em: https://gladstonegallery.com/sites/default/files/Empire_Sept_11.pdf. Acesso em 25 jun 2018.

PARNES, Uzi. **Pop Performance, Four Seminal Influences: The Work of Jack Smith, Tom Murrin-The Alien Comic, Ethyl Eichelberger, and the Split Britches Company**. Tese (Doutorado em Philosophy). 1989. Graduate School of Arts and Science, New York University.

PAST, Elena Past. Volcanic Matters: Magmatic Cinema, Ecocriticism, and Italy. **L'Analisi Linguistica e Letteraria** xxiv (2016), p. 135-146.

PEDROSA, Mário. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In: ARANTES, Otília (org.). **Mário Pedrosa: acadêmicos e modernos**. São Paulo: Edusp, 2004, p. 355-360.

PRECIADO, Beatriz. PRECIADO, Beatriz. 2009. La invención del género, o el tecnocordero que devora a los lobos. Biopolítica del genero. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/0B3trCPNpEcQhWkZ1ZXhwVkkzR28/view?usp=sharing>. Acesso em 14 jul. 2018.

_____. **Manifesto contrassexual: políticas subversivas de identidade sexual**. São Paulo: n-1 edições, 2014.

PROGRAMA HÉLIO OITICICA, Itaú Cultural. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/programaho/>. Acesso em 13 jul. 2018.

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.

_____. Hélio Oiticica: quasi-cinema não narração. In: VII Seminário Nacional de Pesquisa em arte e Cultura Visual, 2014, Goiânia. **Anais do VII Seminário Nacional de Pesquisa em arte e Cultura Visual**. Goiânia: UFG/ Núcleo Editorial FA, 2014. p. 323-333.

_____. O cinema “além da arte” em “Nitrobenzol & Black Linoleum”, de Hélio Oiticica. In: **Anais do 9º Encontro Nacional de História da Mídia**. Ouro Preto: Alcar – Associação Brasileira de Pesquisadores de História da Mídia, 2013.

RAMÍREZ, Mari Carmen (ed.). **Hélio Oiticica – the body of colour** (catalogue). London: Tate Publishing; Houston: The Museum of Fine Arts; Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, 2007.

RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal (1968-1973): A representação em seu limite**. São Paulo: Embrafilme/MinC/Brasiliense, 1987.

RAMOS, Guiomar. Vídeo, Super 8 e Performance: momentos de criação. In: MACHADO JR., Rubens; SOARES, Rosana de Lima; ARAÚJO, Luciana (orgs.). **Estudos de Cinema Socine**. São Paulo: Annablume, 2007, p. 375-383.

RAMOS, Luiz Fernando. Hierarquias do Real na Mimesis Espetacular Contemporânea. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 61-76, jan./jun. 2011.

_____. **Mimesis performativa: a margem de invenção possível**. São Paulo: Annablume, 2015.

RAMOS, Nuno (2011). À espera de um sol interno. Disponível em: http://www.nunoramos.com.br/portu/ensaios2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=31. Acesso em 21 mar. 2018.

REBENTISCH, Juliane. Camp Materialism. **Criticism** 56, n° 2 (2014): 235–48.

REISMAN, David. In The Grip Of The Lobster Jack Smith Remembered. **Millennium Film Journal**, n° 23/24, 1990: 60-85.

RICHARDSON, John Adkins. Dada, Camp, and the Mode Called Pop. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism** 24, n° 4 (1966): 549–58.

- RINDER, Lawrence. Anywhere out of the world: the photography of Jack Smith. In: LEFFINGWELL, Edward; KISMARIC, Carole; HEIFERMAN, Marvin (eds.). **Flaming Creature: Jack Smith, His Amazing Life and Times**. London: Serpent's Tail, 1997, p. 139-51.
- RIVERA, Tânia. A Ex-crita de Hélio Oiticica. **Poesis** (Niterói), v. 17, p. 53-64, 2011.
- _____. Hélio Oiticica: a criação e o comum. **Viso: Cadernos de estética aplicada**, v. III, n. 7 (jul-dez/2009), pp. 13-26.
- _____. **Hélio Oiticica e a arquitetura do sujeito**. Niterói: UFF, 2012.
- _____. O reviramento do sujeito e da cultura em Hélio Oiticica. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 19, p. 106-116, 2009.
- ROBERTS, Shari. "The Lady in the Tutti-Frutti Hat": Carmen Miranda, a Spectacle of Ethnicity. **Cinema Journal** 32, n° 3 (1º de abril de 1993): 3–23.
- ROLNIK, S. Arquivo-mania. **Cadernos de Estudos Culturais**, v. 1, p. 155-170, 2011.
- ROSS, Andrew. Uses of Camp. In: CLETO, Fabio (ed.). **Camp. Queer Aesthetics and The Performing Subject: A Reader**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.
- ROSSET, Clément. **Lógica do pior**. Trad. de Fernando J. Fagundes e Ivana Bentes. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.
- SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica: qual é o Parangolé? e outros escritos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- SAPERSTEIN, Alan. **Camp**. New Haven: Ticknor & Fields, 1982.
- SCHÉRER, René. Deleuze e a questão homossexual – uma via não platônica da verdade. **Revista Lugar Comum**, n. 7, p. 135-163, 2010.
- SIEGEL, Marc. ...for M.M. **Criticism** 56.2 (2014b): 361-374.
- _____. Beyond the Rented World: An Introduction. **Criticism** 56, n° 2 (2014a): 153–57.
- _____. Call Me Mario Montez. **La Furia Umana** 29 (2016a). Disponível em: <http://www.lafuriaumana.it/index.php/62-lfu-29/602-marc-siegel-call-me-mario-montez>. Acesso em 13 jul. 2018.
- _____. Jack Smith: Beyond the Rented World [Special Issue] (ed.). **Criticism** 56.2 (2014).
- _____. Jack Smith is an Ordinary Name. **La Furia Umana** 29 (2016b). Disponível em: http://www.lafuriaumana.it/index.php/62-lfu-29/601-marc-siegel-jack-smith-is-an-ordinary-name#_ednref1. Acesso em 13 jul. 2018.
- _____; SACHSSE, Susanne; STRATHAUS, Stefanie Schulte (eds.). **LIVE FILM! JACK SMITH! Five Flaming Days in a Rented World** (catalogue). Berlin: Arsenal Institute for Film and Video Art, 2009.
- SITNEY, P. Adams. Writing Jack Smith's Ford Foundation application. **Film Culture**, n° 78, 1994: 12.
- _____. **The Essential Cinema**. New York: New York University Press, 1975.
- SMALL, Irene. **Hélio Oiticica: Folding the Frame**. London: University of Chicago Press, 2016.

- _____. One Thing After Another: How We Spend Time in Hélio Oiticica's Quasi-Cinemas. **Spectator** – The University of Southern California Journal of Film and Television 28, n° 2 (2008): 73–89.
- SMITH, Jack. Belated Appreciation of V.S. In: HOBERTMAN, J.; LEFFINGWELL, Edward (eds.). **Wait for Me at the Bottom of the Pool...** Op. cit., p. 41-3.
- _____. *ualFear Ritual of Shark Museum* (photographs by Gwenn Thomas). **Avalanche Magazine**, Issue 10, December 1974, pp. 26-27.
- _____. **Historical Treasures**. Edited by Ira Cohen. Madras/New York: Hanuman, 1990.
- _____. The Astrology of a Movie Scorpio. In: HOBERTMAN, J.; LEFFINGWELL, Edward (eds.). **Wait for Me at the Bottom of the Pool...** Op. cit., p. 54-7.
- _____. **The Beautiful Book**. New York: The Plaster Foundation, 2001.
- _____. The Perfect Filmic Appositeness of Maria Montez. In: HOBERTMAN, J.; LEFFINGWELL, Edward (eds.). **Wait for Me...** Op. cit., p. 25–35.
- _____. The Moldy Hell of Men and Women. **Film Culture**, n. 35, Winter 1964-65, pp. 33-39.
- _____; WARHOL, Andy. **Underground Movie Flipbook** (with *Buzzards Over Bagdad* [1952] and *Kiss* [1963]). New York: Roaring Fork, 1966.
- SOLFA, Marília. **Interlocuções entre arte e arquitetura como práticas críticas: a teoria arquitetônica de Bernard Tschumi e a cena artística dos anos 1970**. 2010. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo.
- SONTAG, Susan. Jack Smith's Flaming Creatures. In: _____. **Against Interpretation**. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1966, p. 226-31.
- _____. Notas sobre o Camp. In: **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 318-337.
- SOUZA, Rodrigo. O que o camp tem a nos dizer em 2014? Disponível em <http://www.anpap.org.br/anais/2014/ANAIS/simposios/simposio10/Rodrigo%20Souza.pdf>. Acesso em 27 set 2017.
- SUÁREZ, Juan A. **Bike Boys, Drag Queens & Superstars: Avant-Garde, Mass Culture, and Gay Identities in the 1960s Underground Cinema**. Bloomington: Indiana University Press, 1996.
- _____. Jack Smith, Hélio Oiticica, Tropicalism. **Criticism** 56, n° 2 (2014): 295–328.
- _____. The Kuchars, the 1960s and queer materiality. **Screen** 56, n° 1 (2015): 25–45.
- _____. The Puerto Rican Lower East Side and the Queer Underground. **Grey Room**, n° 32 (2008): 6–37.
- _____. Warhol's 1960s' Films, Amphetamine, and Queer Materiality. **Criticism** 56, n° 3 (2014): 623–51.
- TARTAGLIA, Jerry. Restoration and Slavery. In: LEFFINGWELL, E.; KISMARIC, C.; HEIFERMAN, M. (eds.). **Jack Smith, Flaming Creature: Jack Smith, His Amazing Life...** Op. cit., 1997, p. 209-211.

_____. The Perfect Queer Appositeness of Jack Smith. **Quarterly Review of Film and Video** XVIII, n° 1 (2001): 39-53.

_____. This Is Just What I Expected!: Restoring the Films of Jack Smith. Disponível em: <http://www.lafuriaumana.it/index.php/62-archive/lfu-29/624-jerry-tartaglia-this-is-just-what-i-expected-restoring-the-films-of-jack-smith>. Acesso em 13 jul. 2018.

TAVEL, Ronald. Maria Montez: Anima of an Antediluvian World. In: LEFFINGWELL, E.; KISMARIC, C.; HEIFERMAN, M. (eds.). **Jack Smith, Flaming Creature...** Op. cit., 1997, p. 88-105.

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: **As estruturas narrativas**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 93-104.

TYLER, Parker. **Underground Film: a Critical History**. New York: Grove Press, 1970.

VALENTIN, Andreas. Fazendo arte e cinema (ou “quasi-cinema”) com Hélio Oiticica. **ARS** (São Paulo), vol. 15, n. 30, p. 217-231, 2017.

VARELA, Ângela. **Um percurso nos Bóides de Hélio Oiticica**. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo.

VEREVIS, Constantine. “Moldy art”: the exotic world of Jack Smith. **Studies in Documentary Film** IV, n° 2 (2010): 173.

VIEIRA, João Luiz. Brasil-Hollywood: Carmen Miranda: The Brazilian Bombshell. **Archivos de la Fílmoteca**, n° 31 (1999): 36.

WARHOL, Andy; HACKETT, Pat. **POPism: The Warhol Sixties**. Orlando, FL: Harvest Books, 1990.

WEIBEL, Peter. Expanded Cinema, Video and Virtual Environments. In: SHAW, Jeffrey; WEIBEL, Peter. **Future Cinema – The Cinematic Imaginary After the Film**. Cambridge: MIT Press, 2003, p. 110-124.

WEISSBERG, Jay. Jack Smith and the Destruction of Atlantis. **Variety** CDIII, n° 1 (2006). Disponível em <https://variety.com/2006/film/markets-festivals/jack-smith-and-the-destruction-of-atlantis-1200516362/>. Acesso em 17 ago. 2018.

WOLF, John M. Resurrecting Camp: Rethinking the Queer Sensibility. **Communication, Culture & Critique** 6.2 (2013), p. 284-97.

WOYCICKI, Piotr. **Post-Cinematic Theater and Performance**. Houndmills, Basingstoke, Hampshire/New York: Palgrave Macmillan, 2014.

XAVIER, Ismail. O Cinema Marginal revisitado ou o avesso dos anos 90. In: PUPPO, Eugênio; HADDAD, Vera (Org.). **Cinema Marginal e suas fronteiras**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001, p. 21-23.

YOUNGBLOOD, Gene. **Expanded Cinema**. New York: E. P. Dutton & Co., 1970.

ZELEVANSKY, Lynn et al. **Hélio Oiticica, to Organize Delirium**. Munich: DelMonico Books/Prestel, 2016.

ZILIO, Carlos. Da antropofagia à tropicalia. In: _____. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo, Brasiliense. 1982, p. 11-56.

Documentos de Hélio Oiticica (Arquivo Hélio Oiticica/Projeto Hélio Oiticica)

- A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade, 1962 (AHO/PHO doc# 0013/62)
- Notas para um trabalho, 1962 (AHO/PHO doc# 0182/62)
- Base fundamentais para uma definição do ‘Parangolé’, 1964 (AHO/PHO doc# 0035/64)
- Esquema Geral da Nova Objetividade, 1966 (AHO/PHO doc# 0110/66)
- Aparecimento do Suprassensorial, 1967 (AHO/PHO doc# 0108/67)
- B38 Bólido-lata 1 (AHO/PHO, doc# 2527/67)
- “Marginália – Arte e Cultura na Idade da Pedrada”, artigo de Marisa Alvarez Lima, publicado na revista *O Cruzeiro*, 12 de dezembro de 1968 (AHO/PHO doc# 0799/68)
- Lista de Bólides (1968) (AHO/PHO, doc# 1505)
- Londocumento, 1969 (AHO/PHO doc# 0304/69)
- As possibilidades do crelazer, 1969 (AHO/PHO doc# 0305/69)
- Roteiro de *Nitro Benzol & Black Linoleum*, 1969 (AHO/PHO doc# 0322/69)
- Crelazer, 1969 (AHO/PHO doc# 0367/69)
- Subterrânia (AHO/PHO doc# 0382/69)
- Barracão, 1969 (AHO/PHO doc# 0440/69),
- Discovery of Hermaphrodipopotesis, 1969 (AHO/PHO doc#0493/69)
- Tropicália, the New Image, 1969 (AHO/PHO doc# 0535/69)
- Carta para Nelson Motta, 29 de novembro de 1969 (AHO/PHO doc# 0994/69)
- Experiência londrina: subterrânea, 1970 (AHO/PHO doc# 0290/70)
- Meu trabalho é subterrâneo, 1970 (AHO/PHO doc# 0307/70)
- Brasil Diarreia, 1970 (AHO/PHO doc# 0328/70)
- Roteiro de *Boys & Men*, 1970 (AHO/PHO doc# 0336/70)
- Carta a Jards Macalé, 8 de janeiro de 1971 (AHO/PHO doc# 1087/71)
- Carta a Waly Salomão, 10 de janeiro de 1971 (AHO/PHO doc# 1088/71)
- Carta a Luciano Figueiredo, 14 de janeiro de 1971 (AHO/PHO doc# 1090/71)
- Carta a Raymundo Amado e Astréa El-Jaik, 17 de fevereiro de 1971 (AHO/PHO doc# 1094/71)
- Carta a Luís Carlos Maciel, 27 de março de 1971 (AHO/PHO doc# 1103/71)
- Carta a Luís Fernando Guimarães, 11 abril de 1971 (AHO/PHO, doc# 1107/71)
- Carta a Waly Salomão, 25 de abril de 1971 (AHO/PHO, doc# 1111/71)
- Carta a Lygia Clark, 14 de maio de 1971 (AHO/PHO, doc# 1118/71)
- Roteiro de *Babylonests*, 1971 (AHO/PHO doc# 0243/71)
- Roteiro *Brasil Jorge*, 1971 (AHO/PHO doc# 0244/71)
- Subterranean Tropicalia Project (AHO/PHO docs# 0266/71, 0272/71, 0265/sd, 0418/sd, 0270/sd, 0269/71, 0511/sd)
- Mario Montez, Tropicamp, 1971 (AHO/PHO doc# 0275/71)
- Barnbilônia, 1971 (AHO/PHO doc# 0317/71 – 14/21)
- Cadernos do curso de cinema na NYU (AHO/PHO, doc# 0511/71)
- Carta a Rogério Duarte, 13 de agosto de 1971 (AHO/PHO, doc# 0914/71)
- Carta a Mr. Manilla, 11 de agosto de 1971 (AHO/PHO doc# 0916/71)
- Artigo “Correspondência com os astros; sobre estrelas”, de Hélio Oiticica, na coluna “Geleia Geral”, *Última Hora*, 29 de setembro de 1971 (AHO/PHO

- doc# 0886/71)
- Carta a Ivan Cardoso, 13 de maio de 1972 (AHO/PHO doc# 1249/72)
 - Cadernos de *Cosmococa – program in progress* (para Newyorkaises), 1973-4 (notebooks 1/73 e 2/73 – AHO/PHO docs.# 0311/73 e 0189/73)
 - P35 Capa-Clothing I e Opus 2 – Romero Romano (notebook 4/73 – AHO/PHO doc# 0318/73)
 - Mangue Banguê de Neville d’Almeida, 1973 (AHO/PHO doc# 0477/73)
 - Cosmococa – program in progress/vários (AHO/PHO docs.# 0297/73, 0299/73, 0308/73, 0315/73, 0318/73, 0398/73, 0446/73, 0301/74)
 - Neyrótica, 1973 (AHO/PHO doc# 0480/73)
 - Helena inventa Ângela Maria (0517/75)
 - Carta a Helena Lustosa, 12 de fevereiro de 1976 (AHO/PHO doc# 0173/76)

Documentos de Jack Smith

- Ed Leffingwell Jack Smith Curatorial Files 1962-2010 (Bulk 1993-1998), New York University, The Fales Library & Special Collections, pasta MSS.380, caixas 1 a 37. Disponível em: <http://dlib.nyu.edu/findingaids/html/fales/leffingwell/>. Acesso em 25 jun. 2018.
- Irving Rosenthal Papers, Stanford University, Department of Special Collections and University Archives, pasta M1550, caixas 25.1 a 30.3. Ver a descrição e referências completas da coleção em Guide to Irving Rosenthal Papers. Disponível em: <http://pdf.oac.cdlib.org/pdf/stanford/mss/m1550.pdf>. Acesso em 25 jun. 2018.
- Jack Smith Papers, New York University, The Fales Library & Special Collections, pasta MSS 440, caixas 1 a 23. Ver a descrição e referências completas da coleção em Guide to Jack Smith Papers. Disponível em: http://dlib.nyu.edu/findingaids/html/fales/mss_440/. Acesso em 25 jun. 2018.

Referências filmográficas¹⁴³

Filmografia geral

- Ali Babá e os 40 Ladrões** (título original: Ali Baba and the Forty Thieves). Dir.: Arthur Lubin, 1944, 87 min.
- As Mil e Uma Noites** (título original: Arabian Nights). Dir.: John Rawlins, 1942, 86 min.
- Blow Job**. Dir.: Andy Warhol, 1964, 16 mm, 35 min.
- Blue Movie**. Dir.: Andy Warhol, 1968, 16 mm, 133 min.
- Cat's Cradle**. Dir.: Stan Brakhage, 1959, 16 mm, 6 min.
- Christmas On Earth**. Dir.: Barbara Rubin, 1963, 16 mm, 30 min.
- Cohn/Smith**. Dir.: Jill Godmilow, 1994, 90 min.
- Couch**. Dir.: Andy Warhol, 1964, 16 mm, 52 min.
- Fly (a.k.a Film No. 13)**. Dir.: John Lennon e Yoko Ono, 1970, 16 mm, 25 min.
- Fuses**. Dir.: Carolee Schneemann, 1965, 16 mm, 18 min.
- Harlot**. Dir.: Andy Warhol, 1965, 16mm, 66 min.
- Kiss**. Dir.: Andy Warhol, 1964, 16 mm, 54 min.
- La Jetée**. Dir.: Chris Marker, 1962, 28 min.
- Lovemaking**. Dir.: Stan Brakhage, 1968, 16 mm, 36 min.
- Mangue Banguê**. Dir.: Neville d'Almeida, 1970, 16 mm, 80 min.
- Mario Banana 1 e 2**. Dir.: Andy Warhol, 1965, 16mm, 8 min (total).
- Meat Joy**. Dir.: Carolee Schneemann, 1964, 16 mm, 10 min.
- Mulher Satânica** (título original: Cobra Woman). Dir.: Robert Siodmak, 1944, 71 min.
- On Normal Love**. Dir.: Marcos Bonisson, 2017, 7 min.
- Piece Mandala**. Dir.: Paul Sharits, 1966, 16 mm, 5 min.
- Rape**. Dir.: John Lennon e Yoko Ono, 1970, 16 mm, 77 min.
- Scorpio Rising**. Dir.: Kenneth Anger, 1963, 35 mm, 29 min.
- Screen Test #2**. Dir.: Andy Warhol, 1965, 16mm, 4 min.
- Self-Portrait**. Dir.: John Lennon e Yoko Ono, 1969, 16 mm, 42 min.
- Serenata Tropical** (título original: Down Argentine Way). Dir.: Irving Cummings, 1940, 89 min.

¹⁴³ Os filmes aqui reunidos não comportam toda a filmografia de Hélio Oiticica e Jack Smith, e sim aqueles consultados para esta tese. É importante pontuar que as datas de filmes realizados por esses artistas são, em geral, imprecisas, aparecendo de diferentes maneiras em fontes variadas.

The Chelsea Girls. Dir.: Andy Warhol, 1966, 16 mm, 237 min.

The Gypsy's Ball. Dir.: Avery Willard, 1969.

Voando para o Rio (título original: Flying Down to Rio). Dir.: Thornton Freeland, 1933, 89 min.

Zorns Lemma. Dir.: Hollis Frampton, 1970, 16 mm, 60 min.

Filmes dirigidos por Hélio Oiticica

Agripina é Roma-Manhattan, 1972, super-8, 15 min.

Battery Park, 1971, super-8, 3 min.

Brasil Jorge, 1971-72, super-8, 3 min.

Cosmococa (com Neville d'Almeida), 1973, super-8, 17 min.

Fillmore East, 1971-72, super-8, 3 min.

Gay Pride, 1971, super-8, 9 min.

Haffer's Office, 1972-73, super-8, 3 min.

Igreja Notre Dame, 1972, super-8, 2 min.

Teresa Jordão, 1973, super-8, 3 min.

TV Shots, 1973, super-8, 3 min.

Filmes com a participação de Hélio Oiticica

All Language. Dir.: Andreas e Thomas Valentin, 1974, super-8, 3 min.

Apocalipopótese. Dir.: Raymundo Amado, 1968, 35 mm, 10 min.

Arte Pública. Dir.: Jorge Siritto, 1968, 35 mm, 14 min.

Câncer. Dir.: Glauber Rocha, 1968-1972, 16 mm, 86 min.

Dr. Dyonélio. Dir.: Ivan Cardoso, 1978, 12 min.

Flit. Dir.: Andreas e Thomas Valentin, 1976, super-8, 3 min.

Hélio Oiticica. Dir.: César Oiticica Filho, 2014, 94 min.

Héliophonía. Dir.: Marcos Bonisson, 2002, 14 min.

HO. Dir.: Ivan Cardoso, 1979, 13 min.

Lágrima Pantera. Dir.: Júlio Bressane, 1972, 16 mm, 51 min.

One Night on Gay St. Dir.: Andreas Valentin, 1975, super-8, 5 min.

Phone. Dir.: Andreas Valentin, 1976, super-8, 3 min.

Filmes dirigidos por Jack Smith

- Flaming Creatures.** 1962-1963, 16 mm, 43 minutes.
Hot Air Specialists. 1980, 16mm, 7 min.
I Was A Male Yvonne DeCarlo. 1967, 16 mm, 28 min.
No President. 1967-1970, 16 mm, 45 min.
Normal Love. 1963-1965, 16 mm, 80 min.
Overstimulated. 1960, 16 mm, 5 min.
Reefers of Technicolor Island/Jungle Island, 1967, 16 mm, 20 min.
Respectable Creatures. 1950-1966, 25 min.
Scotch Tape. 1959-1962, 16 mm, 3 min.
Song for Rent, 1969, 16 mm, 4 min.
Yellow Sequence, 1963-1965, 16 mm, 15 min.

Filmes com a participação de Jack Smith

- A Performance by Jack Smith.** Dir.: Midi Onodera, 1984-1992, 16 mm, 5 min.
Blonde Cobra. Dir.: Ken Jacobs, 1963, 16 mm, 33 min.
Bowery Dawn (aka “Wino”). Dir.: Andrew Lemy, 1972, 16 mm, 19 min.
Camp. Dir.: Andy Warhol, 1965, 16 mm, 67 min.
Chumlum. Dir.: Ron Rice, 1963, 16 mm, 23 min.
Escape From Rented Island: The Lost Paradise Of Jack Smith. Dir.: Jerry Tartaglia, 2017, 88 min.
Hedy. Dir.: Andy Warhol, 1966, 16 mm, 66 min.
Jack Smith and the Destruction of Atlantis. Dir.: Mary Jordan, 2006, dig., 94 min.
Little Stabs at Happiness. Dir.: Ken Jacobs, 1958-1963, 16 mm, 15 min.
More Milk, Yvette. Dir.: Andy Warhol, 1966, 16 mm, 70 min.
Poem Posters. Dir.: Charles Henri Ford, 1966, 16 mm, 24 min.
Shadows in the City. Dir.: Ari M. Roussimoff, 1991, 35 mm, 101 min.
Star Spangled to Death. Dir.: Ken Jacobs, 1958-2004, 402 min.
The Death of P’town. Dir.: Ken Jacobs, 1961, 16 mm, 7 min.
The Queen of Sheba Meets the Atom Man. Dir.: Ron Rice, 1963, 100 min.

Anexos

Pasta “Jack Smith in Brazil” (parte dos documentos de Ed Leffingwell Jack Smith Curatorial Files, pasta MSS.380, caixa 1, folder 14, Fales Library and Special Collections, New York University)

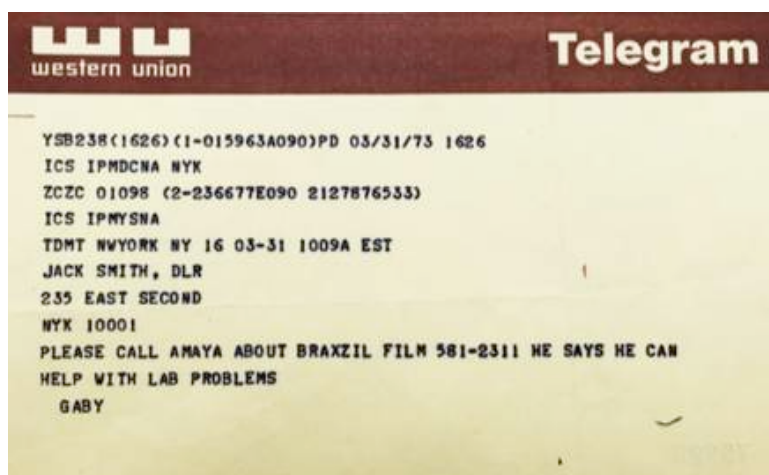
Cronologia de Leffingwell sobre a obra de Smith

February 1966 (?) (see February 1967)

Songwriters Jerry Leiber and Mike Stohler and Leiber's then wife Gaby Rodgers send Smith to Carnival in Rio de Janeiro to make a film. Leiber recalls picking up Smith in a limousine to take him to the airport. "He was about 6 feet 90, and he was wearing a metal helmet of some sort, with something like car radio antennas on each side. I told him he wasn't going to be able to get

in the car with that on his head, and he said 'I've gotten used to it. It's my costume. I'm an ant.'" Leiber retains three reels of altered carnival music, but loses the footage in a move from the Brill Building, New York, to Los Angeles in the late 1960s. In a filmography, Smith enters: "LOATHSOME KISSES OF BAGDAD (1969) sound on tape 2 hours Color. With Tiny Tim and the Carnival in Rio of 1967 the first carnival that was generally considered by the citizens to have been a failure due to over-exploitation. '...Why for the 1st time application is being made to the United States for financial support of the carnival.'" Although this bio entry provides the 1967 date, Ginsberg's clearly dated statement regarding the Broadway Central riot has Jack laid up with a broken leg in May of this year: "And while the celebrated Jack Smith, stuck with a broken leg in his loft in New York..."

Telegrama de Gaby Rodgers sobre o “filme do Brasil”



Folheto de empresa de táxi, com endereço de Eddie Sugg

Mr. Eddie SUGG
Rua. BAMBUANA 62
Botafogo 26-02
RIO
BRASIL




Witowle - 26-4311

Safe and economical transport of
passengers from their Hotel to
Galeão airport and vice-versa.

Guarantee your return by phoning
TRANSCOOPASS
or ask the receptionist at your Hotel.

Fleet of new cars.



Transporte de pasajeros com seguranza
y economia desde su Hotel al
aeropuerto de Galeão o vice-versa.

Garantize su vuelta llamando
a TRANSCOOPASS por el teléfono
o pidalo a la porteria de su Hotel.

Nuevos automobiles.

Carta de Jack Smith a Isabel Eberstadt, p. 1

Mon mite

Dear Isabel,

Been Thinking about you;
 how much you'd love this
 city. Took a long walk to-
 mite-headed up into hills
 over ~~hills~~ city - astonishing -
 the classic view of myriad
 lights below only carried
 to stupefaction. Made me
 want to turn on but no
 pot contact yet. Where I was
 tonight was like Hollywood
 Hills - not a favela, haven't
 seen much favelas - at least
 they don't blight whole city
 as I'd thought from a Time
 article. Cariocas are not lazy
 and are self respecting etc
 unlike Mexicans. They are friendly
 (will walk out of their way
 to take you somewhere you've
 asked directions to) tho they

Carta de Jack Smith a Isabel Eberstadt, p. 2

make a big thing about not liking Americans if you ask them for something they can't ~~not~~ help their natural graciousness and oblige wonderfully. But there isn't very much tourism here - surprisingly - maybe that's why. There isn't even one large Hilton-type hotel - all those bldgs you see in pictures of the Copacabana are modern apt. houses. This year's carnival was considered to be a flop. I didn't like the official song. Visiting movie personalities didn't come, many tourists cancelled because of rumors of typhoid epidemic due to rain, of course the carnival has been declining for years due to increasing

Carta de Jack Smith a Isabel Eberstadt, p. 3

commercialization (I stumbled in front of a T.V. Camera with my camera and had to be pulled away by some spectators). The Samba schools are not schools but groups from favelas and poor suburbs - they don't get anything for all their trouble but it's an old custom that's been going on for 150 years and they support it all mainly by prostitution and thievery and the "alegrisa dos pobres". So you can see... I have never never never seen such dancing - and such imagination and fantastic taste - due to a series of bad breaks and impossible conditions I haven't begun to do justice to it or even inadequately recorded it... I should

Carta de Jack Smith a Isabel Eberstadt, p. 4

come back next year and if they don't make me release it before then I will at my own expense if necessary so I can have another chance. I'm afraid the footage of the carnival I have is not good. In fact I'm sure but under conditions... however next year I'll know better... I can fotograf the houses tho - I'm waiting for a friend in N.Y. to send me a filter I need for this film - tho I could find it here but couldn't. So I might be here another 3 weeks. Lonely (used to that) potless (not used to that) lost a lot of weight already - can't figure out how and what to eat... And the heat - Yay! Humid and very very debilitating - but worst of all - I'm not used to this kind of fotografy that's

necessary - I've called it grab shooting - I have to learn to do it and I dislike it - have no no inclination or gift for it & dislike it and don't do it well - write me - will stay at this hotel - yours, Jack -

Carta de Jack Smith a algum remetente desconhecido



Carta de Jack Smith a Jerry Leiber, p. 1

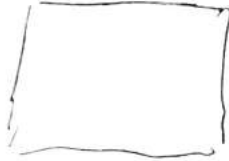
Dear Jerry,

There have been a couple of interesting developments here. It seems possible to make a far better film than the one I'd envisioned - instead of a travelogue the thing has expanded to a dramatic movie starting with the carnival and Rio and going into jungle with more carnival footage into cut at dismount - I've met some interesting characters here - An American parachutist who likes to jump with red white and blue parachutes and red flares on each foot - an American newspaper man - the night editor of the Brazil Herald, the worst newspaper I've ever seen, and a Swedish fashion model who's married to Timothy O'Leary and is trying to divorce him from here. A very high-strung bunch of people - each nervous about something. I've written a deliriously good script around them - weaving in the carnival footage already shot. O yes - I had other chance to photograph more carnival stuff - the winning Samba school was photographed by TV RIO (in streets) & I got that so I don't feel as bad as I did in last little also every Sat into the various samba schools perform & I'm shooting & recording them so I have enough carnival footage anyway. But now before I can expose the rest of the film (which is different type of film) I find that I need a filter which is unobtainable here in Rio. You will have to send it to me - it is the 80 B (or is it 80 C - one or the other) filter (a very light pink filter) which is necessary to expose Ektachrome Commercial TYPE 7255 color film

Carta de Jack Smith a Jerry Leiber, p. 2

in daylight. Also I must know what exactly is ASA rating of this film?

About the filter - It must be the size for a Bolex movie camera - approximately this size -



One more important thing - the mails here are very unreliable - they peel stamps off etc. so buy 3 of these filters (they are just sheets of gelatin) and put them in 3 different letters and send them on 3 consecutive days that way I'll be sure to get at least one of them - the letters should be metered - no stamps. But please do it the moment you receive this - the model doesn't want to stay more than three weeks - it'll take 4-5 days for you to get this and another 4-5 days before I get return mail. Meanwhile I'll be going insane with waiting. This is a copy of a letter I sent yesterday. The reason the carnival was considered a flop this year was because many movie personalities who had arrived to Rio...

Carta do jornalista John Wilson a Jack Smith (13 de janeiro de 1967), p. 1

John Wilson, Rua Hermenegildo de Barros 197, Rio de Janeiro, Brazil

Jan.31,1967

Jack Smith,
89 Grand Street
New York, N.Y.

Dear Jack:

Note the new address. It will come in handy if you ever write or if you break your leg again.

Carnaval is coming at the end of this week. I swore last year I would never endure another one, with the heat, noise and confusion, but it appears I shall. In the mountains above the city we had another pre-carnaval disaster last week, even bigger than last year when 550 died. This year over 1,000 died. Most impressive. The main rio-sao paulo four lane highway had huge chunks torn out, 100 feet across and 100 feet deep. Busses were picked up off the highway like matchboxes and tossed into the ~~river~~ rivers. A hydro-electric plant in the mountains built against h-bomb attack acted as a dam to stop up the water in a valley until the water and muck slashed through destroying it. Tiny hill country farming villages were scourged from the ~~maple~~ earth.

However carnaval is coming and that is the only thing on anyone's mind. The samba, the booze and the mulata whores. Thus they can forget about the heat, the humidity and the filthy misery. But really I have no reason to be bitter. Brazil has finally been good to me. It took a long time but I am doing well for a change.

Shortly after you left, I got a call from the U.P.I. manager in Brazil asking how I would like to work for United Press. The pay for that job was ~~twice~~ twice what I earned working for the world's worst paper. In november the correspondent in chief or news manager for brazil or whatever the title quit. I happened to be here and I got the job, so that financially now I am sound. It also gives me a good recommendation having worked for United Press.

Point No.1 in what I am trying to get you to do for me: I am U.P.I. correspondent in Brazil.

As you know I speak Portuguese fluently and I believe I understand as well as anyone the local mentality. Point No. 2.

I have a good idea for a book. Non-fiction, but packed with gory violence

Carta do jornalista John Wilson a Jack Smith (13 de janeiro de 1967), p. 2

(2)

and strange, catchy events and customs; interesting characters and I think almost untouched on in the English Language.

Point No.3 find someone who would be interested in backing it.

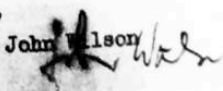
What I need is someone working in the northeast of Brazil to work on my instructions going over old newspaper files for the past fifty years. Labor is cheap up there and I can probably get someone to work diligently up there for about 100 dollars per month, for six months. Add to this air fare ~~for several trips up~~ for several trips up to the northeast and you come to about \$1,000 which I need. I could pay this myself, but having been broke here, I will just not part with any money. You know the frugal life I lead with my family, so you can vouch for this. The backer could send it in parcels of \$200 dollars after each of which he could expect to see some results.

Point No. 4 find someone with a loose \$1,000. The book is a natural.

The parachutist is still around. He is taking tourists up to sugar loaf and corcovado. Since you left he has ~~not~~ worked ~~not~~ at the newspaper until he got fired and had two parachute jumps paid for. On only one he received the money. This was about a month ago when he jumped for about \$200. The first jump was last summer and was a ~~x~~ scream. ~~He~~ and a policeman who was also a parachutist were supposed to jump for a movie. Eddie as the expert was to get 200,000 cruzeiros and the friend was to get 125,000. The friend was to have a dummy attached to his arm and leg and he was to appear as if he was fighting on ~~the~~ the way down. Eddie was to photograph the jump, with a movie camera. Eddie and the friend jumped out and eddie looked around for his friend. He couldn't find ~~him~~ him. Before Eddie even got the camera going he looked down and there a mile below was the poor devil's canvas spread out on the ground. He had gone straight down, and only opened as he hit the ground. Eddie then floated down and helped pick the poor devil's body out of the ground. The fat director came running over and said: "did you get it eddie, did ~~it~~ you get it?" "Get what?" asked Eddie. "The fall, the fall," answered the director. Eddie gave his money to the widow. Impractical because he was starving.

I enclose a copy of a story I did on the floods. You might be interested.

See what you can do about the backer. Remember, unlike you I am a serious, hardworking fellow. Please above all write and let me know. Yours Truly,

John Wilson 

Lista de planos e locações

1.	day	people in street cars Train palm trees	2.
2.	day	white feathers Indians late in day. very confused - NOT too good	8
3.	nite	confused white feathers - looking into lights	14
4.	nite	Red scene from above	9
5.	day	buses suburbs black silhouettes	3.
6.	day	street feeling of beginning. walking standing around	✓ .5
7.	nite	dancing can be heard } dancing but close ups } slowish warm in photo at end. not fast	13
8.	nite	dancing but faster beautiful roll beginning of nite?	12
9.	day	red circles earliest in day crowds dancing begins	6
10.	day	Bahamas Trip to Favela.	1
11.	day	colors! into dancing flashing camera moments	7
12.	nite	dancing - spotlight? beginning?	10
13.	day	girl in yellow arrives at carnival. crowd going to carnival	✓ 2
14.	day	crowd standing around late lite (just before red roll?)	.
15.	nite	boys w/ photos where 12 ends?	1
16.	nite	Moldy carnival END?	1:

Lista "Shots of Rio", com alguns orçamentos

Shots of Rio

Cost of aiplan per Hour

5-H 200,000 cruy.

$$\frac{200,000}{5} = 1,000.$$

1 jump football stadium

1-H ~~250~~

$$\frac{350}{1} = 350$$

400,000

$$350 + 400,000 = 500,800$$

Final cost

~~1,400,000~~ Total cost for 6 Hours

flying time + one jump into football stadium,

1,500,000

Ektachrome - ...

Shot list for *Carnaval in Lobsterland*, p. 1

SHOT LIST for
CARNAVAL IN LOBSTERLAND

Bugs of planes

FADES OUT

SILENT

"

VERY FAR AWAY SOUND
OF CARNAVAL MUSIC

"

CARNAVAL MUSIC VERY
LOUD

CARNAVAL MUSIC DISTANT

① Rio - pre-dawn - from
a plane - high② SKY ABOVE RIO - SHOTS OF
PLANES③ SUN COMES UP OVER WATER
ON COPACABANA - STREAMERS
AND CONFETTI ON BEACH ETC.
~~SHOTS OF AND PEOPLE - MACUMBA ETC.~~
~~WILDEST BLDGS~~
~~BEACH EARLY SHOTS~~⑤ EXTREME LONG SHOTS OF
COPACABANA FROM TIJUCA MT.⑥ SUN HIGH IN SKY (FROM
TIJUCA MT).⑦ SHOTS OF CARNAVAL IN
DAYTIME (ALREADY SHOT)⑧ STRANGE COMINGS AND
GOINGS OF THE 4 CHARAC-
TERS IN FRONT OF A FEW
OF THE WILDEST BLDGS
IN RIO - GETTING IN AND
OUT OF CABS - DROPPING
IMPORTANT PAPERS - HUMAN
MILK BANK - ETC.⑨ ALTERNATING W SHOTS
OF CARNAVAL IN DAYTIME⑩ STRANGE CHASE - ALL
4 IN DIFFERENT VEHICLES
ALL RACING TO AIRPORT
GOING ON MOST SCENIC
ROUTES - EACH VEHICLE
A DIFFERENT ROUTE FROM

Shot list for *Carnaval in Lobsterland*, p. 2

- MUSIC LOUD
- PROF WILSONS ~~TALK~~ TRANGE NARRATION BEGINS AND AS IT THICKENS HE LARDS IT WITH INTIMATIONS OF LOST CITY.
- CARNAVAL MUSIC DROWNS PROF. WILSON
- PROF. WILSONS NARR.
- SOUND EFFECT OF ENGINE TROUBLE
- SILENT
- CLAWS NARRATION (PORTUGUESE)
- SHOT TO SHOT
- ① SHOTS OF CARNAVAL INTERCUT WITH BUSES - RAILWAY ETC.
 - ② PLANE TAKES OFF WITH THE CAPRICORN. IN IT. WITH VILLAIN ~~OTHER PLANE~~ IN PURSUIT.
 - ③ PROF WILSON - CLOSE UPS HURRIED CONFERENCE W/ LAPIDARIST AND PARACHUTIST WITH LUDICROUS SHREDS OF MAPS, CANDY WRAPPERS - CLUES, CONFETTI ETC - THEY BABY PICTURES ETC CLAMBER INTO A PLANE AND GIVE PURSUIT. THEY ARE MORE OR LESS DRESSED FOR JUNGLE SAFARI MOVIE. LOADED WITH WHATEVER EQUIPMENT CAN BE SCRAWGED UP. AN IRONING BOARD BUT NO IRON ETC.
 - ④ SHOTS OF CARNAVAL STILL RAGING
 - ⑤ SHOTS OF PLANES FROM THE GROUND IN THE JUNGLE.
 - ⑥ CARNAVAL SHOTS (STILL DAYTIME) (CLIMACTIC AND GROTESQUE)
 - ⑦ FROM DISTANCE (MODEL) PLANE CRASHES.
 - ⑧ CAPRICORN AGENT AND VILLAIN TRUDGE THRU JUNGLE - TENSION BUILDS BETWEEN THEM - ALTERNATES SHOTS OF THEM IN

Shot list for *Carnaval in Lobsterland*, p. 3

PARACHUTISTS INCREDIBLE
 Narration ending with
 revelation (God only
 knows how he knew)
 that lost city is smothered
 in orchids and that's
 how it can be easily
 spotted from air - he
 explains that plane
 can easily be set down
 in orchids.

Prof. Wilson starts again.
 explains that beavers can
 only go a hundred
 yards a day.

Agent Capricorn's narra-
 tion begins - ending
 with her revelation
 that the lost city is
 tucked away inside
 volcano crater - why
 it because it's safer
 there - maybe be-

⑨ PARACHUTIST - close
 up. drinking Brazil
 drink he told me about
 getting higher and
 higher - bringing pl.
 down.

⑩ Parachutist - Prof. with
 rapids and beaver
 in long procession

with machetes etc. Prof.
 Wilson's tiny load - carry
 only a small world globe
 or some such knickknack
 or other - they go a few
 feet break camp etc.
 and soon catch up
 (within distant view) of
 others as they begin
 climb of sacred volcano

⑪ all 5 characters climb
 volcano - ever mounting
 up - up - dizzy views

Shot list for *Carnaval in Lobsterland*, p. 4

cause it couldn't
be found - that's
why it's a lost
city - because the
people who used to
live there couldn't
even find it after
they lost it etc -
her explanation gets
dizzier as air gets
thinner and cocaine
leaves give out when -

SILENCE —

- (12) She slips (close up on her foot) and falls down side of crater to some inaccessible place & hangs there ~~is~~ among the orchids ~~see~~ as in ~~as~~ a high fashion magazine ad.
- (13) Quick shot of parachute ~~climb~~ running up to plane and clambering in
- (14) Villain runs around rim of volcano chased by Kap & Wilson.
- (15) Shots of Carnaval at night will now be cut in.

Shot list for *Carnaval in Lobsterland*, p. 5

volcano eruption
sound effects.
~~volcano~~

Buzzing of plane
bawtly

Buzzing louder

cheering mob.

cheering mob

cheering mob
cheering mob

music

mob cheering

music

- (16) ~~Parachutist~~ ~~jump~~
Strot of Capricorn
with mask on among
orchids.
- (17) Carnaval at site
- (18) Villain on volcano
~~to~~ volcano begins
to shake
- (19) Carnaval
- 20 Girl
- 21 Villain
- 22 Parachutist jumps
in soccer stadium
- 23 Wilson and Lap in
~~crowd~~ madly cheering
crowd go mad !!
- 24 Carnaval
- 25 Girl
- 26 Parachutist struggles
with villain (on
crater edge - villain
falls over
27. Carnaval
- 28 Villain's body
plunges thru air
- 29 Carnaval

Shot list for *Carnaval in Lobsterland*, p. 6

special rhapsodic
musical score.

special symphonic
musical score swells
and climaxes.

30 Girl being saved

31 Carnaval

32 All (girl, Wilson,
parachutist, lap.) set
off in a raft with
~~and~~ a brilliant orange
sail - decked with
orchids - thru mist -
~~to~~ down the
amazon (intercut with
carnaval) to safety
of Ocean.

F I M