



# Flipping | Revisitando Pop

*ESTÉTICA E POLÍTICA NAS AMÉRICAS 1967 – 2017*

*PUBLICAÇÃO DIGITAL*

*SEMINÁRIO INTERNACIONAL FLIPPING: REVISITANDO POP*

*MAM DE SÃO PAULO 08 E 09 DE DEZEMBRO DE 2017*

ESTA PUBLICAÇÃO É RESULTADO DO SEMINÁRIO INTERNACIONAL FLIPPING / REVISITANDO POP REALIZADO NOS DIAS 8 E 9 DE DEZEMBRO DE 2017 NA OCASIÃO DO 35º PANORAMA DE ARTE BRASILEIRA NO MAM DE SÃO PAULO. ORGANIZADO PELO INSTITUTO MESA EM COLABORAÇÃO COM LUIZ CAMILLO OSORIO, CURADOR DO 35º PANORAMA, O SEMINÁRIO PROPÔS EXPLORAR AS SINERGIAS ENTRE DUAS IMPORTANTES EXPOSIÇÕES DE 1967, REVISITADAS POR OCASIÃO DOS SEUS 50º ANIVERSÁRIOS: A CONTRIBUIÇÃO AMERICANA PARA A IX BIENAL DE SÃO PAULO, CONHECIDA COMO A “BIENAL DO POP ART” E A EXPOSIÇÃO/MANIFESTO “NOVA OBJETIVIDADE BRASILEIRA”, SINTETIZANDO A PROPOSTA DAS NOVAS VANGUARDAS BRASILEIRAS, ORGANIZADA POR UM GRUPO DE ARTISTAS E CRÍTICOS NO MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO (MAM-RIO). RESSALTA-SE O LEGADO DESTAS CONVERGÊNCIAS HISTÓRICAS PARA O CONTEMPORÂNEO NA RETOMADA DO TEXTO “ESQUEMA GERAL DA NOVA OBJETIVIDADE” ESCRITO POR HÉLIO OITICICA E USADO COMO PONTO DE PARTIDA CONCEITUAL PARA A CURADORIA DO 35º PANORAMA.

# Flipping | Revisitando Pop

*ESTÉTICA E POLÍTICA NAS AMÉRICAS 1967–2017*

ORGANIZAÇÃO | INSTITUTO MESA

COLABORAÇÃO | LUIZ CAMILLO OSORIO

REALIZAÇÃO

**TERRA**  
FOUNDATION FOR AMERICAN ART

INSTITUTO  
**ME**  
**SA**

**mam**



Hélio Oiticica e Neville D'Almeida *CC1 Trashiscapes*, 1973. Imagem da instalação da exposição "Momentos Frames, Cosmococa". Galeria Fortes Vilaça - São Paulo, 2003. Foto: César Oiticica Filho. Imagem cortesia Projeto Hélio Oiticica.

## *Afinidades Eletivas: Hélio Oiticica e Jack Smith para além Tropicamp*

LUIZ FERNANDO RAMOS

Para aproximar esses dois artistas tão singulares, Hélio Oiticica (1937-1980) e Jack Smith (1932-1989) é incontornável perceber-los antenados em uma mesma nuvem de referências - as artes norte-americanas, brasileira e latino-americana dos anos 1960 e 1970 -, bem como enquanto gêmeos na eleição de alegorias tropicais queer (Carmem Miranda e Maria Montez), o que foi destacado pelo próprio Hélio, no artigo que cunhou a expressão "Tropicamp", e já bem explorado por vários artigos mais recentes.<sup>1</sup> Caberia ainda prospectar, para além da chave do "Tropicamp", as

---

<sup>1</sup> HINDERER CRUZ, Max Jorge, "TROPICAMP: PRE- and POST-TROPICALIA at Once: Some Contextual Notes on Hélio Oiticica's 1971 Text", *Afterall*, no. 28/(Autumn-Winter 2011): 4-15; SUAREZ Juan A., "Jack Smith, Hélio Oiticica, Tropicalism", *Criticism*, Spring 2014, Vol. 56, no.2, pp. 295-328. Sabeth Buchmann, "From Anthropophagia to Conceptualism," in *Following Loosen Threads: scanning Hélio Oiticica today* (org.) BRAGA, Paula, special issue of *The Journal of the Permanent Forum* ([www.forumpermanente.org](http://www.forumpermanente.org))

afinidades e diferenças que se podem reconhecer nas suas “obras não obras”, ou “COISAS NOVAS”, como Hélio cita Décio Pignatari no texto programático das COSMOCOCAS.<sup>2</sup> Nas poéticas desses dois artistas, de uma mesma geração, mas de hemisférios americanos distintos, há em comum um incessante processo inventivo, só interrompido com a morte. Ao mesmo tempo, seus percursos e interesses chegaram a ser muito distantes entre si, até que confluíssem, no início dos anos 1970, em torno de alguns pontos bem específicos e até mais fundantes que o “Tropicamp”.

O encontro pessoal entre os dois, à época em que ocorreu, em 1971, foi fugaz, mas a reverberação em Oiticica das performances de Smith, que ele assistiu no loft do norte-americano, claramente impactaram no desenvolvimento de seu “programa em processo”, a série BLOCOS-EXPERIÊNCIAS – COSMOCOCAS. O que pode ser mais bem detalhado, nessa perspectiva de aproximação é afinal o que ali realmente impactou, a ponto de Hélio tributar a Smith um inequívoco reconhecimento, ainda que suas trajetórias e programas estéticos não fossem necessariamente convergentes. Para isso, parte-se de alguns aspectos particulares de Jack Smith que tanto permitem estabelecer paralelos com a obra de Hélio Oiticica, bem como reconhecer diferenças substanciais entre os dois artistas.

Jack Smith teve um papel decisivo na articulação da cena artística dos anos 1960 e 1970 nos Estados Unidos, mas, pode-se dizer, correu por fora sem colher muitos louros em vida. Mesmo seminal para quase tudo que aconteceu no cinema de invenção, no teatro e na performance posterior a ele, veio, só nos últimos vinte anos, sendo melhor reconhecido como um dos artistas mais radicais de sua geração, pois, além da enorme influência que exerceu, foi um dos menos adaptados ao mercado da arte e cuja vida e obra mais se confundiram completamente. Na trajetória de Jack Smith como fotógrafo, cineasta, ator, performer e encenador, *Flaming Creatures*, seu segundo e derradeiro filme completamente finalizado, tornou-se o mais famoso, tanto pela polêmica que gerou quanto pela cristalização de uma nova visualidade – combinando Delacroix e Poussin com androginia e latinidade queer - prenhe de

---

(ed.) GROSSMANN, Martin.

<sup>2</sup> OITICICA, Hélio, “BLOCO-EXPERIÊNCIAS in COSMOCOCA – program in progress”, in Helio Oiticica, Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 1996, p.184.

estranheza e insubmissão.<sup>3</sup> Filmado no verão e outono de 1962, foi defendido de ataques moralistas e jurídicos por Susan Sontag, quem, mesmo reconhecendo “um banquete para olhos bem abertos”, “adorável espécime de arte Pop”, tranquilizou os leitores do semanário *The Nation* de que, por certo, o filme não seria nunca exibido no Radio City Music Hall.<sup>4</sup>

O que importa salientar, para encaminhar a discussão para os pontos que estão aqui em foco, é que com *Flaming Creatures* Smith tornou visível, com uma liberdade que seus contemporâneos desconheciam, um estranho mundo estabelecido puramente por imagens. Este cosmos singular, esculpido por Smith com elementos banais, achados prontos, apresentava-se como linguagem visual despida de estrutura dramática reconhecível, sustentada sobretudo no desempenho performativo dos atuantes, filmados em ações fora de qualquer contexto ficcional apreensível. Os corpos estão nus, as genitálias e seios à mostra, mas flácidos e desabilitados do erotismo persuasivo da pornografia tradicional e mercantil. Nada no filme recomenda uma recepção previsível ou qualquer funcionalidade, tudo sugerindo uma urgência e uma loucura que, hoje, ainda vitalmente expressos, podem explicar o impacto que teve sobre seus primeiros espectadores. Já o filme seguinte, o terceiro de Smith, *Normal Love*, de 1963, em que acrescentava ao seu universo de corpos nus e membros flácidos cores e cenas externas, nunca chegou a ser editado numa versão definitiva, operando-se sempre por novos arranjos de montagem até a última exibição, ocorrida em 1985. Todas as projeções do filme foram feitas pelo próprio Smith, como atos performativos e sempre com variações na ordem dos rolos. Criava-se assim um procedimento, seguido por muito cineastas posteriores em todo o mundo, que transformava a própria exibição fílmica em performance, espetáculo em tempo real e ao vivo, e que hoje, de algum modo, reaparece consagrado como cinema expandido.

É exatamente dessa prática fílmica de Smith que emerge a posterior modalidade performativa de projeção de slides, que se tornaria uma de suas marcas artísticas e se disseminaria entre seus contemporâneos.

---

<sup>3</sup> “Flaming Creatures” foi filmado no telhado do Windsor Theatre, em Nova Iorque, em 1962 e exibido a primeira vez em 29 de abril de 1963 no Bleecker Street Cinema. Em 12 de Junho de 1964 foi declarado como obsceno na Corte Criminal de Nova Iorque.

<sup>4</sup> SONTAG, Susan, *The Nation*, 13 de abril, 1964. Também publicado em *Against Interpretation*, Farrar & Giroux, 1966.

Uma dificuldade na abordagem do legado de Smith é o fato de seus textos e depoimentos, que poderiam servir como base de seu programa estético, além de escassos, serem elípticos, eivados de metáforas e alegorias atinentes a uma paleta simbólica bem particular, de um universo poético prenhe de entidades indecifráveis pelo qual trafegou a vida toda, sempre desdobrando-o imaginariamente. Também colabora o fato de a maioria de seus filmes terem permanecido inacabados e haver pouquíssimos registros documentais de suas performances. Ainda assim, alguns núcleos de seu trabalho são por demais referenciados. Ressalte-se, entre estes, a obsessão pela figura exótica de Maria Montez, jovem atriz da República Dominicana que nos Estados Unidos, durante os anos 1940, estrelou alguns filmes em technicolor nos estúdios da Universal, hoje típicos filmes B de “sessão da tarde”. O fato de Smith tê-la transformado em ícone maior de sua estética, e em objeto de verdadeira adoração, camufla mais do que revela seus rigorosos pressupostos como artista. De fato, nos poucos textos seus publicados sobre a atriz e sobre a visão do cinema que ela lhe inspirava, transparecem, para além de uma fixação fetichista, os fundamentos de um ponto de vista muito claro do seu projeto artístico. Essa perspectiva se revela, por exemplo, nos artigos “The Perfect Filmic Appositeness of Maria Montez” e “Belated appreciation of V.S”, ambos publicados na revista *Film Culture* no início dos anos 1960.<sup>5</sup> Nos dois casos, sendo que no segundo o foco é o cineasta alemão Von Sternberg, a questão central é perceber o quanto a estratégia de explorar uma baixíssima qualidade de interpretação de determinada atriz em um filme resulta num distanciamento da trama e em um direcionamento do olhar dos espectadores para as imagens ou, poder-se-ia sugerir, para a superfície da tela. A simplicidade dessa assertiva não diminui o peso crucial que ela terá em toda a arte fílmica e cênica que se fará nos anos 1960 e 1970 a partir das criações de Smith. Se Maria Montez era dita ser a “pior atriz do mundo” e Marlene Dietrich aparecia nos filmes de Sternberg como a projeção visual do diretor, que a via como “um travesti brilhante em um mundo de aventuras delirantemente irrealis”, as consequências dessas limitações eram permitir que aflorasse em toda sua potência a dimensão visual do filme. Como diz Smith, exemplos de “como a informação visual informa”. Pois bem, a sugestão aqui é que a sacada de Oiticica sobre Smith não se dá pela via racional e analítica da leitura (por exemplo desse texto citado, que Oiticica bem podia desconhecer, já que publicado uma década antes de sua aproximação do universo de Smith), mas, sobretudo, por ter assistido as performances do norte-americano com seus jogos performativos

---

<sup>5</sup> “The Perfect Filmic Appositeness of Maria Montez”, *Film Culture* #27, Winter 1962-1963; “Belated appreciation of V.S”, *Film Culture* #31, Winter 1963-1964.

hesitantes e disfuncionais, e perceber naquela matéria, naquelas imagens e sintaxes visuais à base de projetor de slides e hesitação performativa uma graça e uma potência que muito lhe interessaram. Essa admiração e espécie de insight sobre o que seria o ouro do trabalho de Smith, aparece nos textos de Oiticica da época, seja no artigo que escreveu para a revista *Presença*, coeditada por Torquato Neto, como nos textos programáticos da série COSMOCOCAS, ou “programa em progresso”, também notabilizada como “quasi-cinema”.

Há também a observar a entrevista que Oiticica fez com Mario Montez, modelo portorriquenho que encarnou e assimilou para sempre a entidade masculina/andrógina do mito Maria Montez idealizada originalmente por Smith. Mas, como Mario Montez também foi ator de filmes, entre outros, de Ronald Tavel e Andy Warhol, o foco de sua conversa com Oiticica, gravada e com transcrição hoje acessível, não é propriamente Smith.<sup>6</sup> Eis porque é no texto de *Presença* que a leitura de Oiticica sobre Jack Smith aparece melhor processada e formulada:

O trabalho de Smith, seu uso da música, e das imagens tropicais clichês em geral, é um tipo de pré-tropicália – na verdade, do que eu vi e sei, eu considero Jack Smith tanto pré- como pós-tropicalista ao mesmo tempo, uma fusão impressionante da Hollywood tropical e dos clichês camp...a importância e o interesse para nós, na personalidade encarnada Mario Montez é precisamente que ele é a materialização do clichê da América Latina como um todo, o que me faz pensar no que Soy Loco por Ti América, de Gil-Capinam, era para a música da Tropicália, no Brasil... Sem dúvida, tudo emergiu sob a tutela de Jack Smith: Maria Montez e Carmem Miranda, duas precursoras do que eu chamarei aqui Tropicamp.<sup>7</sup>

A força dessa temporalização de Smith como “pré e pós tropicália” e o termo “Tropicamp”, ali pela primeira vez empregado, favoreceram que as análises sobre a relação Smith e Oiticica focassem nesse interesse comum dos dois artistas por uma mitologia pop latino-americana, quase uma resistência ou insubordinação aos rumos do cinema experimental, em Warhol e Paul Morrissey, ou contra o mercado de arte de maneira geral, que parecia no início dos anos 1970 absorver e capitalizar toda as experiências e radicalizações da década anterior. Max Hinderer Cruz apontou bem, no seu artigo já citado sobre o texto de Oiticica em *Presença*, a tensão mais recente entre curadores da herança de Hélio Oiticica quanto ao peso e ao valor de sua última fase, particularmente com o trabalho, irrealizado em vida, da série COSMOCOCAS, frente a sua produção anterior de final dos anos 1950 e anos 1960. De algum modo

---

<sup>6</sup> OITICICA, Helio, “Heliotape with Mario Montez (1971)”, *Criticism*, Spring 2014, Vol. 56, Nº2, pp. 379-404.

<sup>7</sup> OITICICA, Hélio, ‘MARIO MONTEZ, TROPICAMP’ (1971), PHO Doc #0275.71, in *Presença*, no.2, Rio de Janeiro, 1971.



essa polêmica é um excelente pano de fundo para explorar as razões e reflexões de Oiticica que levaram o artista brasileiro naquele caminho no início dos anos 1970, e que fizeram-no absorver de modo transparente algo despertado pelas performances de Smith. Esse interesse parece ter se devido, menos a uma identificação temática ou à atitude em comum de ojeriza ao establishment e ao mercado de arte, que evidentemente também pesaram, e muito mais às questões estéticas substantivas, pertinentes ao seu programa artístico anterior e informadas por aspectos da linguagem visual ou do cinema como Oiticica os pensava à época, como fica claro no texto programático das COSMOCOCAS:

(...) 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 que o projetor era por ele deslocado de modo a enquadrar a projeção em paredes-teto-chão: o sound track era justaposto acidentalmente (discos) os 5 primeiros desses BLOCOS foram feitos por Neville D’Almeida e EU: colocam-me o visual (cujo problema de imagem já fora consumido em TROPICALIA) num nível de ESPETÁCULO (PERFORMANCE-PROJEÇÃO) a q me atrai a experiência de cinema de NEVILLE: os MOMENTOS FRAMES dos SLIDES são a suíte lógica de MANGUE-BANGUE limite: a mim me anima insuflar experimentalidade nas formas mais ESPETÁCULO-ESPECTADOR q continuam a permanecer virtualmente imutáveis: (...)<sup>8</sup>

Voltando à potência visual dos filmes de Maria Montez e de Dietrich, situada em oposição ao pressuposto tradicional de que um bom filme é uma boa história, ou roteiro, demarca-se ali a importante inflexão proposta por Smith e que reverberaria intensamente nas artes norte-americanas e mundiais a partir dos anos 1960, em que se destaca a superfície contra a linha, como pontuaria Vilem Flusser, ou, como o próprio Oiticica enfatizaria, lendo *Understanding Media* de McLuhan à época em que assistiu a performance *Travelog to Atlantis* de Smith, contra a especialização do olho para a linearidade tipográfica e ambicionando uma nova linguagem fílmica “desalfabetizada”. O show de slides de Smith realizava isso, viabilizando algo que já não era de fato cinema, mas quase-cinema, e ao mesmo tempo que era intensamente performativo. Em carta para Waly Salomão em 25 de abril de 1971, Oiticica conta.

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... no dia dessa projeção ...era esse o ambiente: chamava-se "travelogue of atlantis" e estava marcado para sete e meia da noite; bem ... tudo começou às dez 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

---

<sup>8</sup> OITICICA, 1996, op. cit. p.180.

dominou, valeram : foi uma espécie de quase-cinema, pra mim tão cinema quanto tudo que se possa imaginar...Terminou a uma da manhã. Eu fui embora transformado.<sup>9</sup>

Foi esse singular inacabamento das performances de Smith que as tornaram referenciais para toda uma produção posterior, e interessa à reflexão contemporânea. A incompletude que caracterizara sua filmografia aparece também na sua produção como performer e é a marca mais notável daquelas apresentações assistidas por Hélio e a que acorriam artistas e intelectuais de Nova York. Há relatos coincidentes com a narrativa de Oiticica, de testemunhas de noites em que Smith passou várias horas preparando uma apresentação que só aconteceria no fim da madrugada, sendo de fato assistida só pelos poucos que resistiram à espera. O estilo ou a linguagem performativa característica de Smith era uma espécie de protelação constante, ou um cauteloso prosseguir adiante sempre de caráter tentativo, focado no processo, em seu próprio ato de constituição, e que se manifestava tanto em suas apresentações para seletas plateias, quanto na sua vida cotidiana. Stephen Brecht comenta a respeito:

Todos os gestos de Smith são hesitantes. O simples levantar de um objeto ou o segurar de uma corda tornam-se tarefas sérias que ele realizará, mas que parece não saber bem como cumpri-las. Ele tenta de diversas maneiras – em frente a você – e talvez desista de algumas delas muito rápido. Ele está analisando como fazê-lo ao mesmo tempo em que o faz. Trocando um slide por outro, ele para de puxar o primeiro enquanto um canto da imagem ainda está na tela, e então puxa-o de uma vez. Talvez não esteja seguro de estar fazendo a coisa certa. Qualquer uma de suas performances contém muitos episódios como este.<sup>10</sup>

Se a manipulação do projetor e a descontinuidade nas performances de Smith foram inspirações assumidas por Oiticica na série COSCOMOCAS, desenvolvida por ele e Neville de Almeida, algumas características mais pessoais do artista norte-americano - um histrionismo muito particular e pouco afeito às questões relacionais da recepção e participação do público - o distanciam do projeto artístico do brasileiro. Na verdade, Oiticica vinha desde o fim dos anos 1950, com o projeto neoconcreto, e principalmente a partir de TROPICÁLIA, em 1967, e do CRERLAZER, 1969, buscando ativar uma recepção participativa de suas obras, nesse sentido em diálogo paralelo com o projeto do minimalismo norte-americano. Nesse sentido, seu trabalho anterior à série COSMOCOCAS já se inseriria no que Michael Fried, em célebre e polêmico artigo, chamou de tendência degenerativa da arte, que se tornava teatro ao pressupor um público menos contemplativo e mais criativo, como elemento decisivo para ativar

---

<sup>9</sup> Apud SUAREZ, Juan. A, 2014, op.cit.,p.313.

<sup>10</sup> BRECHT, Stephan, *Queer Theatre*, Methuen, New York and London, 1978,p.16.

as obras e propriamente consumá-las.<sup>11</sup> Essa nunca foi uma questão para Jack Smith, que sempre preservou em seu trabalho uma grande autonomia frente à recepção, tanto em seus filmes como em suas performances, inclusive as últimas sendo realizadas apenas com seu pinguim de pelúcia, Yolanda, quando já se isolara completamente de qualquer parceria artística, quanto mais de qualquer demanda frente a um hipotético público participante. Aponta-se aqui, pois, o que seria uma diferença fundamental entre Smith e Oiticica, bem como entre as performances inacabadas de Smith com os slides e o projeto do “quasi-cinema” de Oiticica/Almeida. Como bem pontuou Irene Small, comentando a diferença crucial entre as *Cosmococas* e as performances de Smith:

No caso de Smith, ele era o mestre de cerimônias, o personagem chave dentro da projeção de slides, enquanto nas *Cosmococas* os participantes estão situados como os principais atores – de fato os únicos necessários – no evento do quasi-cinema. (...) As *Cosmococas* invertem a estrutura do tempo do cinema tradicional. Não é mais o corpo imóvel que experimenta o tempo projetado da imagem fílmica; ao contrário, a imagem projetada oferece vinhetas momentâneas e estáticas enquanto o corpo do observador experimenta duração contínua. Isto seria o que no fim define a estrutura de Oiticica/Neville de Almeida no quasi-cinema. A criação de um ambiente fílmico cujo filme só é fisicamente possível com a participação do seu observador. (...) as *Cosmococas* não se livram do aparato fílmico, mas ao contrário invertem suas consequências, preservando seu mundo de sonhos e fantasia, seus mecanismos de identificação e de desejo. De fato, elas instalam os observadores em um aparato cinemático único do seu próprio fazer, o processo de que é o conteúdo último de todo “filme” *Cosmococa*.<sup>12</sup>

Por outro lado, como já se sugeriu, o que há de comum entre esses dois artistas notáveis, e que aproxima de fato tanto a filmografia como as performances de Smith do “quasi-cinema”, e das instalações *Cosmococas* é uma compreensão da imagem e da linguagem fílmica para além da gramática linear e domesticada do cinema comercial. É nessa sintonia, de algum modo também referencial para o cinema experimental dos anos 1960 e 1970, que seus programas se intersectam. No texto programático das *Cosmococas* Oiticica esclarece.

(...) (na verdade esse BLOCOS-EXP. São uma espécie de quasi-cinema: um avanço estrutural na obra de NEVILLE e aventura incrível no meu afã de INVENTAR – de não me contentar com a “linguagem-cinema” e de me inquietar com a relação (principalmente visual) espectador-espetáculo (mantida pelo cinema-desintegrada pela TV) e a não-ventilação de tais discussões: uma espécie de quietismo quiescente na crença (ou nem isso) da imutabilidade da relação: mas a hipnotizante submissão do espectador frente à tela de super-definição visual e absoluta sempre me pareceu prolongar-se demais: era sempre a mesma coisa: porque?: e nem os

---

<sup>11</sup> FRIED, Michael, “Art and Objecthood”, *Artforum* 5, (June 1967): pp.12-23.

<sup>12</sup> SMALL, Irene, “One Thing After Another: How We Spend Time in Hélio Oiticica’s Quasi-Cinemas,” in “The Instant,” ed. René T. Brucker, special issue, *Spectator: USC Journal of Film and Television Criticism* 28, no. 2 (Fall 2008): pp. 73–89.

filmes de ABEL GANCE que foram feitos pra 2 telas foram respeitados: 1 a tela e olhe lá se não está cortado: mas algo tinha q acontecer: a TV: THE BIRDS de HITCHCOK já Tveiza a montagem sequencial tão “natural” do cinema q nos acostumou. (...) há vias diversas e uma porção de circunstâncias q vieram ocasionar q CC1 se fizesse 13 de março de 73 e q digo ser quase-cinema pondo de lado a unilateralidade do cinema-espetáculo.(...)13

O que aqui, afinal, fica exposto é que as ideias e obras de Jack Smith serão assimiladas e reprocessadas por Oiticica nas Cosmococas, principalmente por convergirem com um momento particular de sua trajetória em que, na parceria com Neville de Almeida, há um impulso de radicalizar a própria concepção de cinema na busca de uma linguagem visual emancipada da convenção fílmica. Não é casual que esse movimento de Oiticica ocorra nos Estados Unidos, um país cuja tradição consolidada era de narrativas cinematográficas em que a imagem esta sempre submetida a estruturas dramáticas – paradoxalmente “um país em que os cegos vão ao cinema”, como sintetizou Smith<sup>14</sup> - nem que os filmes e performances do artista norte-americano tenham sido disparadores cruciais das Cosmococas. Nas instruções sobre a realização das “BLOCO-EXPERIÊNCIAS, série que era “a espinha dos experimentos de COSMOCOCA – programa in progress “ Oiticica prescreve:

SLIDES: não –audiovisual porque a programação quando levada à performance amplia o alcance da sucessão desse SLIDES projetados... (...) JOGOS-PERFORMANCES e o q mais se quiser: vêm as instruções q se dirigem às performances particulares, com pouca gente (indoors ou outdoors) e às performances públicas que visam experiências-jogos de grupos: seguir as INSTRUÇÕES é abrir-se ao jogo e á experiência participatória q é a razão de ser das CC: ignorar as INSTRUÇÕES é fechar-se e não participar da experiência.....qual é?<sup>15</sup>

Em um texto recém-publicado, Jerry Tartaglia, que trabalhou por anos na restauração dos filmes de Jack Smith, comentou de modo preciso sobre uma das características daquele artista que lhe parece decisiva para se compreender sua vida e obra, e que também serve como parâmetro para contrastá-lo com Hélio Oiticica:

Jack Smith não era o que chamaríamos um “pensador positivo”. Ele esperava o pior das pessoas e das situações de vida. Ele era cínico, depressivo e geralmente um homem pessimista. Na vida e na arte esperou o pior e atraiu o falhado. Ele era exigente a ponto de acreditar que seus amigos, assistentes e acólitos eram

---

<sup>13</sup> OITICICA, Hélio, 1996. Op.cit. p. 74.

<sup>14</sup> SMITH, Jack, “Belated Appreciation of V.S”, in *The Writings of Jack Smith –Wait For Me at the Bottom of the Pool*. New York/ London, High Risk Books and ICA/PSI, p.41: “Neste país o cinema é reconhecido pela sua história. Um filme é uma história, é tão bom quanto sua história. Boa história - bom filme. História inusual – filme inusual, etc. Ninguém questiona isso. É aceito em todos os níveis, mesmo nos níveis de “o filme é um meio visual”, por ser sustentado que os aspectos visuais são escritos primeiro e então tornados vivos por um grande cinegrafista, diretor. Nesse país os cegos vão aos cinemas. Não há quase filmes que um cego experiente e perspicaz não possa apreciar”.

<sup>15</sup> OITICICA, Hélio, 1996. Op.cit. p.180.

“escravos”, como ele próprio os nomeava. Quase que parecia como se ele e suas situações fílmicas se dispusessem ao desastre, estabelecendo condições próximas do impossível. Ele era, por outro lado, um gênio criativo que intuitivamente entendeu o potencial de visualidade do seu meio, e que iria na locação desenhar seu jogo imaginativo entre o filmado e a câmera. E, claro, ele era um diretor que tinha tanta confiança na situação de filmagem que permitia à tomada de câmera se estender além da duração “normal”, e permitir a emergência do sublime. Julgando pelas aparências, pareceria que ele não esperava muito do seu trabalho. Ele antecipava o fracasso e algumas vezes criava mesmo as condições que o propiciariam.<sup>16</sup>

Hélio Oiticica era um artista solar. Desde sua obra propriamente construtiva até às apenas conceituadas em projeto, COSMOCOCAS, havia sempre uma alegria radiante, indutora de uma fruição prazerosa pelos seus destinatários. Sua arte nessa fase final é agregadora e democrática. Se na inventividade e exploração destemida de regiões ignotas esses dois artistas eram pares, na disposição anímica muito diferiam e, talvez por isso, suas convergências e questões comuns redundassem em “coisas novas” bem diferentes entre si.

---

<sup>16</sup> Tartaglia, Jerry, “This Is Just What I Expected!: Restoring the Films of Jack Smith”, *OTHERZINE Issue #33*, Spring, 2018.

## FICHA TÉCNICA

ORGANIZAÇÃO: Instituto MESA

COLABORAÇÃO: Luiz Camillo Osorio

PARCERIA: MAM SP

APOIO: Terra Foundation for American Art

COORDENAÇÃO EDITORIAL: Jessica Gogan

PRODUÇÃO: Sabrina Curi

DESIGN: Instituto MESA, com base no design da identidade visual da exposição e catálogo do “35º Panorama de Arte Brasileira” de Barbara Szaniecki

PREFÁCIO: Felipe Chaimovich

APRESENTAÇÃO: Luiz Camillo Osorio e Jessica Gogan

ARTIGO / KEYNOTE: Jonathan Flatley

ENSAIOS: Ana Maria Maia, Denilson Lopes, Izabela Pucu, Jessica Gogan, Ken Allan, Luiz Fernando Ramos, Sérgio Martins, Sônia Salzstein

ENTREVISTA: Hélio Oiticica e Mário Montez

INTRODUÇÃO: Max Hinderer Cruz

REVISÃO: Ana Carolina Assis e Rafael Zacca

TRADUÇÃO (INGLÊS PARA PORTUGUÊS): Thais Miranda

FORMATO: Digital

ISBN: 978-85-94487-01-8