

Fazendo arte e cinema (ou “quasi-cinema”) com Hélio Oiticica.

Doing art and cinema (or “quasi-cinema”) with Hélio Oiticica.

palavras-chave:
Hélio Oiticica; Andreas
Valentin; super-8; fotografia

De 1959 a 1966, Andreas Valentin foi aluno de Hélio Oiticica, que lhe ensinou técnicas de pintura, colagem com objetos encontrados e como preparar suas próprias tintas utilizando pigmentos industriais, terra, areia e cola PVA. Essas aulas eram mais um campo para a invenção e a experimentação na própria obra de Oiticica. Reencontraram-se em 1970, quando Oiticica se estabeleceu em Nova Iorque, após ter exibido seus *Ninhos* na exposição “Information” no MoMA. Em seu *loft* na Segunda Avenida – *Babylonests* – e em sua moradia seguinte – *Hendryxsts* – na Christopher Street, conceberam e realizaram projetos de cinema e fotografia. A partir das experiências pessoais do autor, foram analisados neste artigo os procedimentos e os resultados dessas colaborações.

keywords:
Hélio Oiticica; Andreas
Valentin; super-8; photography

From 1959 to 1966, Andreas Valentin was a student of Hélio Oiticica's, who taught him painting techniques, collage with found objects, and how to prepare his own paints using industrial pigments, dirt, sand and PVA glue. These lessons were another field for invention and experimentation in Oiticica's own work. They reconnected in 1970, when Oiticica was settled in New York, after having shown his Nests in the exhibition “Information”, at the MoMA. In his loft on Second Avenue – *Babylonests* – and at his next home – *Hendryxsts* – on Christopher Street, they conceived and carried out film and photography projects. From personal experiences of the author, the procedures and results of those collaborations are analysed in this article.

* Universidade Estadual do Rio de Janeiro [UERJ].

Retrato do artista quando criança

“Inventa, Andreas!” foi a frase que ouvi inúmeras vezes em minhas aulas semanais de arte com Hélio Oiticica. De 1959 a 1966, dos seis aos treze anos de idade, uma tarde por semana, ele sentava comigo numa grande mesa em meu quarto e me ensinava técnicas de pintura com tinta a óleo e guache. Ele me mostrava como fazer colagens utilizando objetos encontrados, como páginas de revistas antigas, caixas de pasta de dentes, pedaços de tijolos e pedras e como preparar minhas próprias tintas com pigmentos industriais, terra, areia e cola branca. Hélio me deu livros, foi responsável pela minha introdução na História da Arte e também a artistas, do Renascimento à modernidade.

Em retrospecto, penso hoje que essas “aulas” possivelmente eram mais um campo para a experiência e a experimentação na própria obra do artista e em suas ideias pedagógicas¹. Em 1959, convidado por Ferreira Gullar e Lygia Clark, ele começava sua participação no Grupo Neoconcreto. Instaurava-se ali a experimentação na arte brasileira, e as práticas apontavam para uma “dinâmica de laboratório”, na qual a troca de informações “se tornava fluente e ocorria num plano afetivo”². No Manifesto Neoconcreto, explicitou-se “que a obra de arte supera o mecanismo material sobre o qual repousa”³.

Nesse sentido, os experimentos que realizei sob sua supervisão poderiam talvez ter sido um desdobramento das práticas neoconcretas. Sempre me estimulando a experimentar, sugeriu, por exemplo, que eu buscasse terras coloridas e areia, que seriam peneiradas e misturadas com cola à base de PVA. Aplicados às telas, esses materiais resultaram em obras nas quais as formas e as cores advinham da própria materialidade bruta dos elementos naturais. Referindo-se a uma pintura dessa série que estava guardada no acervo do Projeto Hélio Oiticica⁴, Irene Small afirma que “os tamanhos irregulares e a composição impura das partículas de pigmentos proporcionam ao quadro uma textura altamente granular”. Complementa que, “primordiais para uma aula sobre os princípios da arte não representacional, elementos do mundo foram concretamente ‘inventados’ como a substância real do trabalho, em vez de reproduzidos mimeticamente”⁵.

Em 1966, fui morar com meus pais na Tailândia. As aulas foram interrompidas, porém o contato com Hélio foi mantido. Em julho de 1968, ele escreveu um texto de duas páginas datilografadas, intitulado “Andreas Valentin”, no qual refletia sobre sua experiência de ensino de arte e o desenvolvimento de uma criança para a fase adulta:

1. Em 1957, Hélio, seu irmão César, Aloísio Carvão e outros artistas ajudaram Ivan Serpa a implantar o Instituto de Arte Infantil, uma escola de arte no Méier, bairro da zona norte do Rio de Janeiro.

2. BRITO, Ronaldo.

Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac Naify, 1999, p. 62-63.

3. GULLAR, Ferreira. Manifesto neoconcreto. In: COHN, Sergio (org.). **Ensaio fundamentais:** artes plásticas. Rio de Janeiro: Azougue, 2010, p. 99.

4. Em outubro de 2009, um incêndio consumiu parte do acervo na reserva técnica do Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, onde estavam abrigadas obras dos Oiticica (José, Hélio e César) e inúmeros quadros meus, dados para o Hélio ou, após sua morte, guardados lá.

5. SMALL, Irene. **Hélio Oiticica:** folding the frame. Chicago: University of Chicago Press, 2016, p. 145-146, tradução minha.

6. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, Arquivo Hélio Oiticica/Programa Hélio Oiticica [AH0/PH0] 0136/68.

7. OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 73.

Enganam-se os que pensam que dar-se às crianças tinta para pintar ou papel para cortar e colar ou massa para esculpir, ou instrumentos para tocar, seja para torna-los “gênios” no futuro. A começar que o conceito de gênio tornou-se obsoleto: todos podem ser gênios, têm a potencialidade para tal – este conceito foi criado para hierarquizar o que deveria ser privilégio coletivo: isolar o gênio, que seria o modelo de uma sociedade feudalista na origem. O tempo passou. Hoje, procura-se uma coletivização das experiências outrora reservadas aos eleitos, e nada melhor do que começá-las com o próprio crescimento numa idade quando tudo começa, cresce. Andreas Valentin foi um dos inúmeros alunos que vi crescer, talvez o único a que tenha eu acompanhado tão de perto. Desde os seis anos, quando mal sabia pegar no pincel, sua pintura cresce, devagar, mas tão real nela mesma, que muito dos seus frutos infantis chamam atenção. (...) o que procurei foi dá-lo oportunidade: colar, pintar, principalmente experimentar. O que se verificou foi uma crescente ascensão experimental no seu “fazer artístico”, por assim dizer. (...) não interessa que deixe ou não de pintar: a criação tem n maneiras de se manifestar. Isto quis eu conscientemente lhe inculcir: aprender a ver, a sentir, a experimentar. Crianças não revolucionam: crescem.⁶

Desde meados dos anos 1960, a partir da invenção dos *Parangolés*, da descoberta da Mangueira e do encontro com o samba, Oiticica já vinha buscando a “coletivização das experiências”. No texto “A dança na minha experiência”, de 12 de novembro de 1965, escreveu que:

a derrubada de preconceitos sociais, das barreiras de grupos, classes etc. seria inevitável e essencial na realização dessa experiência vital. Descobri aí a conexão entre o coletivo e a expressão individual – o passo mais importante para tal – ou seja, o desconhecimento de níveis abstratos, de “camadas” sociais, para uma compreensão de uma totalidade.⁷

O coletivo e o individual, o público e o privado amalgamaram-se na obra e vida de Oiticica a partir de sua temporada em Londres e, definitivamente, quando se mudou para Nova Iorque. Em dezembro de 1968, Hélio viajou para Londres e, dois meses depois, inaugurou sua exposição retrospectiva, “The Whitechapel experiment”. Participou ainda de uma residência, realizou projetos com alunos na Universidade de Sussex e conviveu com outros brasileiros que lá se refugiavam da ditadura, entre eles Caetano Veloso, Gilberto Gil e Jorge Mautner.

Em janeiro de 1970, retornou ao Rio de Janeiro e, em julho daquele ano, viajou para Nova Iorque para montar seus *Ninhos* em uma grande sala da exposição “Information” no MoMA, organizada por

Kynaston McShine. Cinco meses depois, com uma bolsa de pesquisa da Fundação Guggenheim, instalava-se definitivamente na cidade. Em carta para mim, de 29 de outubro de 1970, escreveu:

logo que chegar quero ver gente de cinema underground etc.: é o que me interessa no momento; quanto às artes ditas plásticas, estou por cima em New York: recebi cartas dizendo que fui a coisa mais “popular” na tal exposição de verão.

Os *Ninhos* instalados no MoMA seguiram-se aos espaços montados na Whitechapel e em Sussex, em Londres. Estranhamente, Hélio não esperava tamanha popularidade. Em carta para Lygia Clark, escrita antes da exposição “Information”, em 16 de maio de 1970, comentou que

é loucura pensar que alguém nos States saiba muito a meu respeito; sabe como é lá; enquanto não se aparece in loco não se existe; e lugar mais central e visceral para aparecer que o MoMA de N.Y. não existe; planejei algo parecido com a coisa que fiz em Sussex, com 3 andares, tudo ninho para ficar dentro, coberto de anragem; são vinte e tantas células; creio que será mais importante que a da Whitechapel.⁸

Com os *Ninhos*, colocava em prática ideias concebidas no ano anterior e explicitadas em “Crelazer”, de 10 de maio de 1969:

O Crelazer é o criar do lazer ou crer no lazer? – não sei, talvez os dois, talvez nenhum (...) os *Ninhos*, no fim do *Éden*, como a saída para o além-ambiente, isto é a ambientação não interessa como informação para indicar algo: é a não ambientação, a possibilidade de tudo se criar das células vazias, onde se buscaria “aninhar-se”, ao sonho da construção de totalidades que se erguem como bolhas de possibilidades.⁹

De fato, esse espaço para invenção, para experiências individuais e coletivas foi um dos grandes acontecimentos da “Information”. Anos mais tarde, Vito Acconci, que também participou da exposição, declarou:

no meio do museu havia um lugar para pessoas. Isso era muito raro naquela época. Ninguém havia pensado, em termos de arte, em um espaço para pessoas. Ele estava fazendo esses pequenos compartimentos, cápsulas, ninhos onde as pessoas podiam ficar. Havia lugares no meio desse espaço público

8. FIGUEIREDO, Luciano (org.).

Lygia Clark – Hélio Oiticica:

cartas 1964-74. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996, p. 145.

9. OITICICA, Hélio. Crelazer.

In: _____. **Aspiro ao grande**

labirinto. Rio de Janeiro:

Rocco, 1986, p. 115-116.

10. Depoimento para o filme **Héliophonía** [2002], Marcos Bonisson, Brasil.

que podiam ser pequenos espaços privados (...) Desde muito cedo ele tinha uma noção muito interessante de espaço público. Não era somente para um grande número de pessoas. É um composto de espaços privados. Seu trabalho era intensamente sobre um conjunto de privacidades. Você podia ter sua privacidade e ter uma pessoa bem ao seu lado. Você podia ter um contato social e podia ter uma relação. Seu trabalho parecia ser imensamente sobre a relação entre pessoas.¹⁰

Loft 4: cinema ao vivo

Reencontrei Hélio em 1970. Em setembro, cheguei à Filadélfia para iniciar meus estudos em Swarthmore College. Em novembro, ele alugou um *loft* na Segunda Avenida, no East Village, entre as ruas Quatro e Cinco. Era uma área bastante degradada da cidade, próxima, no entanto, do Fillmore East, palco de memoráveis shows de rock; da St. Marks Bookstore, livraria-símbolo da contracultura; e do Anthology Film Archives, fundado em 1970 por Jonas Mekas, Stan Brakhage, entre outros, que exibia continuamente obras do cinema independente. Em 2 de agosto de 1970, ainda no Rio de Janeiro, escreveu entusiasmado para Lygia Clark:

terei um grande apartamento no East Village, onde poderei receber gente, hospedar, etc. com a auto-suficiência que sempre me faltou; sinto-me livre, de repente, e isso me agrada bastante; essa viagem e agora a perspectiva de voltar me deram tais plás, que parece que estou vivo outra vez.¹¹

11. FIGUEIREDO, Luciano (org.). Op. cit., p. 161.

12. Ibidem, p. 176.

13. Nomeado por ele *Loft 4*, porque era no quarto andar de um prédio no número 81 da Segunda Avenida.

Naquele lugar “grande e vazio”, Hélio criou seu “ambiente para viver, etc.”¹². Os *Ninhos* do museu foram reconfigurados para espaço de moradia, criação, lazer, relações sociais e sexuais. No *Loft 4*¹³, numa área de aproximadamente 75 m², construiu seis *Ninhos*: o seu ficava próximo à janela da frente do prédio; num canto, havia uma prancheta e uma cabine/penetrável coberta de plástico para edição de filmes super-8; a pequena cozinha podia ser adaptada para um laboratório fotográfico. Em maio de 1971, escreveu para Lygia Clark:

o *loft* aqui está ficando legal: construí seis *Ninhos* para viver, também um troço que tem dois níveis, e por onde se entra para o de baixo, por cima; Mário [Pedrosa] ficou louco, pois quando queria falar ao telefone tinha que subir na tal plataforma; embaixo dela, fica como um subterrâneo, ou porãozinho, e tem um lugar que tem-se que rastejar para chegar; está tudo no começo,

mas quero criar um lugar tão complicado-complexo que seja um mundo, sem móveis e essa coisa chata de apartamento etc.¹⁴

De fato, o *Loft 4* se tornou um espaço cada vez mais complexo e, talvez, completo. Chegavam sempre pessoas; algumas, como a amiga Chris Freese (a única que tinha seu próprio ninho, com colchão de casal), o companheiro Romero Cavalcanti e o fotógrafo Miguel Rio Branco, moraram ali por longos períodos; outras, como eu, passavam temporadas mais curtas. Meu irmão, Thomas Valentin, que viveu em 1973 em Nova Iorque, foi também frequentador assíduo e realizou com Hélio ali a *Cosmococa 6 GOAT'S HEAD SOUP*. Waly Salomão, vizinho e amigo, assim relatou:

A alavanca infatigável ou mola permanente que o impelia sem parar para novas órbitas de experiências fez HO perceber que o BABYLONEST (Ninho da Babilônia) da Segunda Avenida constituía uma cidade cosmopolita compacta. Kindergarten, play-ground, laboratório, motel, boca, campus universitário contido em uma cápsula ambiental. O NINHO era provido de aparelho de TV e controle remoto zapeando sem parar, jornais, rádios, gravador, fitas cassetes, livros, revistas, telefone (o fone não subutilizado como mero meio pragmático mas a conversa-carretilha compulsiva com suas vívidas interjeições parecendo improvisado quente de jazz, talking blues e rap), câmara fotográfica, projetor de slides, visor, caixas de slides classificados, caixas de lenços de papel, garrafas e copos descartáveis, canudos, pedra de ágata cortada em lâmina etc. etc. NINHOS e suas estruturas de arquipélagos nem inteiriça nem linear nem insular: como uma televisão que transcodificasse o recôndito mais privado da vida privada em janelas abertas para os outros e para o mundo: MUNDO-ABRIGO.¹⁵

Em seus escritos, Hélio também referenciou o lugar de trabalho e de viver, como, nesta carta para o próprio Waly:

são CINCO

PRÁS OITO de horário daqui q é de verão (daylight) no inverno pra economizar energia (?!)

nos meus headphones EXILE¹⁶ explode

alto: no meu NINHO a cama está desfeita e nunca penso nela

feita: scraps do mundo arrebatante q me arrebatava: fragmentos

do "livro" q faço e fotos e livros/cartas/tapes/referências

do pick out diário: ANDREAS dorme e em breve estará com vocês¹⁷

14. Ibidem, p. 199.

15. SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica**: qual é o parangolé? E outros escritos. Rio de Janeiro: Rocco, 2003, p. 27.

16. ROLLING STONES. **Exile on Main St.** Nova Iorque: Atlantic Records, maio 1972. 2 discos sonoros.

17. Carta para Waly Salomão, 23/1 a 24/2/1974, NTBK 4/73, publicada na revista **Pólem**, Rio de Janeiro, p. 20-37, set. 1974, com fotos realizadas por mim.

18. Carta para Caetano Veloso, de 4/3/1971. Cf. INSTITUTO ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo: Itaú Cultural, 2002, AHO/PHO 1099/71.

19. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, PHO 0930.69, p. 2.

20. O formato super-8 mm, incluindo filmes, câmeras e projetores, foi apresentado pela Kodak em 1965. Era mais barato e prático do que os sistemas anteriores. De fácil manuseio, possibilitou a massificação da produção de filmes domésticos amadores, sendo logo também adotado por artistas. Cada cartucho continha três minutos de filme que, depois de revelados, retornavam em pequenos rolinhos que poderiam ser editados em moviolas próprias. Os principais fabricantes de equipamentos fotográficos, como Nikon e Canon, e de cinema, como Beaulieu, Bolex e Bauer, passaram a oferecer câmeras e projetores para todas as classes de consumidores.

21. Carta para Caetano Veloso, de 4 de março de 1971. Cf. INSTITUTO ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, AHO/PHO 1099/71.

22. Ibidem.

Ou, ainda, para Caetano Veloso:

quanto aos ninhos, gerados há tanto tempo, já passados por tantas transformações conceituais etc., quero transformá-los teoricamente num meio de vida crelazer: aqui vamos ter para se ver tv inside, ler, dormir, odalisca e discutir: o mito de aninhar-se.¹⁸

O interesse de Hélio pela fotografia e pelo cinema se manifestou antes de sua temporada em Nova Iorque, principalmente em Londres, quando sua relação com os meios imagéticos começou a se consolidar. Foi onde escreveu o roteiro *Nitro Benzol & Black Linoleum* e propôs a série de fotografias *Psychophotos*, “experiências que faço com fotografia; não serão montagens, mas a foto em si expressa poeticamente”¹⁹. Já em sua breve temporada no Rio de Janeiro, em 1970, escreveu o roteiro *Boys & Men* e criou cenários para o filme de ficção científica de Antonio Carlos Fontoura, *A cangaceira eletrônica*. Ademais, ele já havia colaborado com Glauber Rocha e, por isso se aproximou dos jovens cineastas que despontavam com o Cinema Marginal: Neville d’Almeida, Júlio Bressane, Rogério Sganzerla, Ivan Cardoso, entre outros.

Pouco depois de se instalar em Nova Iorque, Hélio comprou uma filmadora super-8²⁰, instalou a já citada “tenda” de montagem, participou de um curso na New York University (NYU), entre fevereiro e maio de 1971 e explicitou suas expectativas com a imagem em movimento dessa maneira:

aqui, tento começar, a grandes esforços a fazer filmes; estou num curso de film-production, da New York University: é legal, pois se tem informações sobre cine-equipment em primeira mão : quero mais tarde fazer vídeo-tapes; em New York a cada dia se abrem mais lugares de projeção de vídeo-tape experimental (...) comprei máquina de super-8 e moviolinha para montar : estamos instalando photographic e mesa de montar facilities aqui.²¹

Possivelmente, como trabalho para o curso, escreveu dois roteiros: *Babylonests*, que não chegou a realizar; e *Brasil Jorge*, filmado e montado em super-8 no próprio *Loft 4*, que, além de funcionar como *set* e ambiente para suas práticas experimentais com cinema, incorporava, de forma mais ampla, o criar ao viver: “estou além disso fazendo todos os planos de cada rolo de 3 minutos de uma experiência de meia hora ou mais de super-8 que quero começar agora: babylonests: esse loft aqui é cinema: deverá mudar e remudar de aparência conforme um comportamento-cinema”²².

Andreas Valentin

Fazendo arte e cinema

(ou "quasi-cinema") com

Hélio Oiticica.

No *Loft 4*, Hélio refletiu, desenvolveu e realizou experiências radicais com a imagem, resultando em obras como as projeções *Neyrótika* e *Helena inventa Ângela Maria*; as *Cosmococas*; o filme *Agripina é Roma-Manhattan*; e sua concepção de "quasi-cinema". Como Jack Smith, com suas enlouquecidas performances/instalações multimídia realizadas em seu *loft* e que causaram grande impacto no artista, ele também, em seu ambiente privado, praticou um cinema ao vivo, em constante fazer.

I BABYLONESTS HO FEBR.71 SUPER 8 exp. 3 min. sheet							
mins: $\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	1	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	2	$\frac{1}{2}$	
action							
81 2nd ; bare room 50d: shot from distant end: 15 secs. shot from close view: 5 secs. inside of an empty bag : 10 secs.	81 2nd : bare room 50d : 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.		
margin o conv.: daylight — art.light — bag	tes two men			lipstick	locate:shoe- store; inter- urban train		

Fig. 1

Página do roteiro para
Babylonest. Fonte: AHO/PHO
0243/71.

Colaborações (quasi) cinematográficas

A produção do artista em Nova Iorque foi marcada, principalmente, pela escrita e por proposições. Em seus cadernos, em folhas

ARS manuscritas e/ou datilografadas, em esboços e especialmente em cartas para seus numerosos amigos, criou e sugeriu projetos – alguns foram realizados, enquanto outros ainda estão para ser colocados em prática. Em uma carta para mim, de 5 de novembro de 1973, enfatizou como era importante deixar as ideias fluírem:

por isso quando converso aqui ou proponho questionários ou trivializo sei q esta é a única maneira de puxar assuntos que se aquietaram e q quanto mais loucos e inesperados mais razão teem pra q não sejam postos de lado: falar e falar e q na maior parte sejam besteiras é ótimo: eu digo besteira à bessa.

Nas minhas frequentes visitas ao *Loft 4*, muitas dessas “besteiras” foram realizadas, como quando Hélio, Romero e eu levamos *Parangolés* para o metrô de Nova Iorque. Essa ação foi fotografada, filmada e narrada no texto “Clouds in my coffee”, escrito entre 18 de fevereiro e 6 de março de 1973 e enviado para Daniel Más, que o publicaria:

planejávamos coisas divertidas: sair de subway com CAPA de PARANGOLÉ: foi legal demais e parte de um estágio meu-PARANGOLÉ aqui: CAPAS são feitas pra específicos contatos-acontecimentos com público acidental em NOVA IORQUE: *programas de circunstâncias* – ROMERO o “garoto de ouro” do PARANGOLÉ é quem age como PROPOSITOR vestindo primeiro e dando a CAPA pras pessoas vestirem: filmamos (ANDREAS VALENTIN q tem 20 anos e conheço desde os 6 quando ensinava pintura no tempo em que ainda existia pintura, é quem filmava em 16 mm algumas sequências do encontro no subway da NEW LOTS AVE).²³

23. ITAÚ CULTURAL.
Programa Hélio Oiticica.
São Paulo, 2002, AHO/PHO
0481/73.

Em 26 de julho de 1972, dia em que Hélio e Mick Jagger celebram seus aniversários, fomos juntos assistir ao antológico concerto dos Rolling Stones no Madison Square Garden. Nesse mesmo dia, gravei no metrô um áudio em fita cassete, que seria utilizado no *Projeto Filtro*, proposto para ser executado por Carlos Vergara no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

às 18,30 de 26 de julho de 1972: prontos para os STONES

ANDREAS VALENTIN fez subway-tape hoje para o FILTRO meu: subterraneos de NEW YORK: LEXINGTON AVE. LINE IRT N.6: comêço: ASTOR PL. até E 149 ST no BRONX: volta: vice-versa: gravador aberto ao monumental: descida às trevas do dia a dia

Fig. 2
Detalhe do texto/carta *LEORK*
para Carlos Vergara, 22-
27/7/1972. Fonte: AHO/PHO
0212/72.

Andreas Valentin

Fazendo arte e cinema

(ou "quasi-cinema") com

Hélio Oiticica.

Dois anos depois, Hélio me pediu para gravar a música *Gimme shelter* dos Rolling Stones doze vezes, seis de cada lado de uma fita cassete de 60 minutos. Ouvindo-a, em 10 de fevereiro de 1974 esboçou a proposta do *Penetrável PN 18 SHELTER SHIELD*, semelhante ao *Penetrável PN 17 STONIA*, projetado em janeiro e dedicado a mim. Marcadamente presente em suas ideias, no ano anterior anotara que *Gimme shelter* "não é música cantada e está mais radicalmente afastada de qualquer canto: é grito q é de multidão: marcha vitoriosa pelas ruas experimentais da liberdade"²⁴.

Em fevereiro de 1974, fiz um filme com Hélio, *All-Languages* (3'20", Cor), mesmo nome do escritório de tradução onde ele trabalhava desde 1972, após o encerramento da Bolsa Guggenheim. Ele dava expediente nas madrugadas, numa das quais eu o acompanhei. O filme retrata o ambiente fora do comum comandado por Mrs. Besner que, pelo microfone em sua sala, disparava ordens para sua equipe. Hélio foi por ela apelidado de "Lightning" (Relâmpago), por causa de uma camiseta que gostava de usar. Em carta escrita para mim, de 31 de março de 1974, comentou sobre o filme:

gostei muito; não creio que devam ser montados cortando: apenas emendar um no outro: os cortes dos takes e os framings têm uma curiosa justeza: muito bons: é incrível q as pessoas se mostram por frestas: são mais o desconhecido delas do q o q apresentam imediatamente: BESNER está louquíssima: misto de professora de ginástica e freak-demônio: sobrancelhas diabólicas acima dos óculos-máscara: FRANCO se encolhe freak-PRIMA pelas frestas das portas e dos cantos revelados: LILLY sempre mãos q furam espaços-ar: estranhíssimo: até eu estou no q não me conheço: inflado de loucura e demon life: tanned não de sol.

**Fig. 3**Still do filme *All-languages*, Andreas Valentin, 1974.

Dois meses depois, retornei ao Rio de Janeiro. As ideias e os projetos continuaram fluindo por meio de extensas cartas e longos telefonemas

internacionais – falávamos de graça, pois havíamos descoberto um sistema que nos permitia utilizar cartões de crédito da própria empresa telefônica ATT. Em agosto, realizei com Thomas Valentin o filme *Círculo vermelho sobre o branco* (7'38", Cor). Em uma longa sessão contínua de filmagem, a obra mostra o corpo de Thomas sendo inteiramente pintado de branco. Embora não tenha sido executado em parceria direta com Hélio, esse trabalho se relacionava com sua obra e seu pensamento.

Em 1974, desenvolvemos ainda o projeto "Call me Helium", com o qual pretendíamos homenagear nosso amigo em Nova Iorque do Rio de Janeiro. Um grande balão vermelho inflável seria içado no píer da praia de Ipanema e performances seriam realizadas de acordo com proposições enviadas por Hélio²⁵.

Em novembro de 1974, depois de ter sido assaltado no *Loft 4*, Hélio se mudou para um apartamento bem menor na Christopher Street, West Village. Foi onde adaptou seus *Ninhos* para esse espaço reduzido, renomeado *Hendrixsts*. Meu irmão e eu o visitamos no final daquele ano e novamente no seguinte, quando realizamos dois filmes, *One night on Gay St.* e *Flit*, além de documentação cotidiana.

25. Por vários motivos, "Call me Helium" não pode ser realizado naquela época. Foi executado, no entanto, em 2014, com performances na Praia de Ipanema e no Centro Cultural Correios, onde também foi montada uma exposição sobre o projeto.

Fig. 4

Hélio Oiticica, Martine Barrat e Thomas Valentin nos *Hendrixsts*, Nova Iorque, 1976. (fotos Andreas Valentin)



One night on Gay St. (5'21", P&B) foi filmado em uma noite fria de inverno nova-iorquino, num beco escuro (Gay Street) próximo à casa do artista. Ele é Mike the Addict (Mike, o viciado), um dos protagonistas ao lado de Thomas Valentin (Colombo the Man – o Homem), Luiz Carlos Joels (Charlie the Hustler – o avião) e Waly Salomão (um inocente transeunte). Longas conversas e discussões antecederam a produção que, embora não tenha sido roteirizada plano a plano, foi pensada como uma narrativa sequencial para ser filmada em estilo *Film Noir*, utilizando apenas a iluminação de rua. Quando voltei para o Rio de Janeiro, montei o filme numa moviola super-8 e enviei uma cópia para Hélio em Nova Iorque.

Andreas Valentin

Fazendo arte e cinema
 (ou “quasi-cinema”) com
 Hélio Oiticica.

**Fig. 5**

Hélio Oiticica e Luiz Carlos Joels em still de *One night on Gay St.* (1975), Andreas Valentin, Hélio Oiticica, Luiz Carlos Joels, Thomas Valentin, Waly Salomão, Brasil.

O texto de Hélio “Algo quase-Genet²⁶”, escrito em agosto de 1973, foi a base do filme *Flit* (3’20”, PB), em que ele narra a morte de Oto, pai da amiga e passista da Mangueira, Rose. Oto era traficante do morro do Estácio e, supostamente, morreu de uma overdose de cocaína, que lhe fora aplicada por uma “bomba de flit”²⁷. Hélio ouviu essa história de sua amiga Chris Freese e escreveu uma reflexão sobre o estado alterado provocado pela cocaína, que abordava ainda questões de raça, vida e morte.

Thomas e eu realizamos, inicialmente, uma série de fotografias da bomba de flit – o *gadget* –, enviada para Hélio por correio em maio de 1974, depois de sua cobrança em carta de 28 de abril de 1974: “as tais pump-photos q estavam vindo estavam mesmo? for chrissake!”. Ele pretendia utilizá-las em um bloco-seção do livro que planejava, *Conglomerado Newyorkaises*. No final do ano, levamos a bomba conosco e filmamos *Flit* nos *Hendrixsts* em planos-sequência editados diretamente na câmera.

26. ITAÚ CULTURAL.**Programa Hélio Oiticica.**

São Paulo, 2002, AHO/PHO 0401/73; OITICICA, Hélio.

Conglomerado Newyorkaises.

Rio de Janeiro: Azougue, 2013, p. 132-135.

27. “Flit” era uma marca tradicional de inseticida brasileiro, numa época quando esse produto ainda não vinha acondicionado em latas de aerossol. Para ser utilizado, era necessário despejá-lo num pulverizador, chamado de “bomba de flit”.

**Fig. 6**

Bomba de flit, 1974. (foto Thomas Valentin)

Fizemos ainda *pHOne* (2'24", Cor), um super-8 sonoro, no qual Hélio fala ao telefone com Waly enquanto a câmera vagueia pelo diminuto espaço de trabalho, revelando a TV e a maquete de um penetrável pentagonal.

Em fevereiro de 1978, após ter sido assediado pela imigração americana por suas preferências sexuais, Hélio retornou ao Rio de Janeiro. Antes de alugar um apartamento na Rua Carlos Góis, bairro do Leblon, morou alguns meses comigo. Energizado por sua volta à cidade, pelo contato pessoal com velhos amigos e lugares, pelas justas – e talvez tardias – homenagens da mídia, aqui ele se renovou. Interessou-se novamente pela materialidade dos objetos, pelos espaços públicos ao ar livre e pela arquitetura que o Rio de Janeiro generosamente lhe oferecia. Em entrevista ao *Jornal do Brasil*²⁸, declarou:

28. MARIA, Cleusa. Hélio Oiticica está de volta. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 mar. 1978. Caderno B.

29. O Mangue era a zona de prostituição do Rio de Janeiro. No final dos anos 1970 a região foi renovada.

30. Cf. OITICICA FILHO, César; COHN, Sergio; VIEIRA, Ingrid (orgs.). *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009, p. 169. (Série Encontros).

31. A matéria (entrevista para Cleusa Maria) foi ilustrada não com a série que fizemos, mas com uma fotografia realizada pelo fotógrafo do jornal, Luiz Carlos David.

32. Cf. Entrevistas para Cleusa Maria e Lygia Pape. In: OITICICA FILHO, César; COHN, Sergio; VIEIRA, Ingrid (orgs.). Op. cit., p. 169 e 187-189.

a primeira coisa que fiz quando cheguei foi visitar uns amigos que moram no Mangue²⁹. Quase me perdi no meio dos viadutos, e para chegar onde queria tive de seguir um grupo de travestis. Mas acho maravilhoso tantos viadutos. Fui também ao morro da Mangueira reencontrar meus amigos, pois não posso passar sem o mundo da malandragem.³⁰

Agora mais próximos, nossas parcerias e trocas continuaram frutificando. A primeira obra que realizamos foi o *Parangolé Jornal*: três páginas abertas do *Jornal do Brasil*, plastificadas com cola PVA, “vestidas” por seu sobrinho, Luiz Antonio Salgado, e fotografadas por mim na praia do Leblon junto ao posto de salvamento com arquitetura vanguardista, que lembra as obras neoplasticistas do arquiteto J. J. P. Oud. Essa série de vinte imagens seria publicada no próprio *Jornal do Brasil*, ilustrando a primeira matéria sobre ele³¹.

No Rio de Janeiro, Hélio se revigorou, enfatizando, no entanto, que não estava “retomando” atividades:

não quero que pensem em retomada. Não é retomada de coisa alguma, porque só agora estou começando. Tudo o que fiz antes, considero um prólogo (...) E quero ainda mais uma vez deixar bem claro que não retomei nada, como se tivesse perdido alguma coisa; como se as coisas que você tivesse feito antes estivessem perdidas. Você só retoma aquilo que perdeu.³²

De fato, sua vida no Rio de Janeiro foi intensa. Trabalhou em vários projetos ao mesmo tempo – maquetes, projetos de penetráveis, proposições –; colaborou em filmes de seus amigos; escreveu para jornais e

Andreas Valentin

Fazendo arte e cinema
(ou “quasi-cinema”) com
Hélio Oiticica.

revistas; cuidou de sua saúde. Particpei ativamente desse movimentado cotidiano, encontrando-o frequentemente para fotografar obras e auxiliar em tarefas, como buscar pedaços de asfalto na obra do metrô no Rio de Janeiro; ir à praia da Barra coletar areia branca para montar o piso de maquetes; ou apenas conversar, trocar ideias, conectar. Hélio sempre foi um artista antenado com o mundo ao seu redor.

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. Como ele próprio declarou, aprendeu com Ivan Serpa que “melhor não fazer, do que fazer o que não se quer”.

**Fig. 7**

Hélio Oiticica e Andreas
Valentin, *Parangolé Jornal*,
1978. (foto Andreas Valentin)



Fig. 8

Hélio Oiticica buscando peças de asfalto na Av. Presidente Vargas, Rio de Janeiro, 1978. (foto Andreas Valentin)

Andreas Valentin é fotógrafo, pesquisador e curador. Doutor em História Social (UFRJ), com uma pesquisa sobre a fotografia amazônica do alemão George Huebner (1862-1935). Mestre em Ciência da Arte (UFF) e graduado em História da Arte e Cinema (Swarthmore College, Pennsylvania, EUA). É professor-adjunto de Fotografia e História da Arte da UERJ. Em 2014 e 2015 realizou pesquisa pós-doutoral sobre fotografia brasileira e alemã nos anos 1950 no Instituto de História da Arte da Freie Universität Berlin, na Alemanha. Foi aluno e colaborador do artista Hélio Oiticica. É membro efetivo da Associação Brasileira de Antropologia que, em 2004, lhe concedeu o Prêmio Pierre Verger de Fotografia. Em 2015, foi vencedor do Prêmio Marc Ferrez de Fotografia da Funarte, com o projeto "Berlin<>Rio: Trajetos e Memórias".

Artigo recebido em 3 de julho de 2017 e aceito em 5 de julho de 2017.