



Universidade Estadual Paulista  
Instituto de Artes  
Programa de Pós-Graduação em Artes

# **AGRIPINA É ROMA-MANHATTAN**

## **e outras experiências héliocinematográficas**

**Yardena do Baixo Sheery**

São Paulo  
Fevereiro de 2015

**Yardena do Baixo Sheery**

**AGRIPINA É ROMA-MANHATTAN**  
**e outras experiências héliocinematográficas**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, área de concentração Artes Visuais, linha de pesquisa Abordagens Teóricas, Histórias e Culturais da Arte, no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, sob orientação do Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento como requisito para obtenção do título de mestre.

25 de fevereiro de 2015

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do  
Instituto de Artes da UNESP

S541a Sheery, Yardená do Baixo, 1981-

Agripina é Roma-Manhattan e outras experiências  
héliocinematográficas / Yardená do Baixo Sheery. - São Paulo,  
2015.

97 f. ; il. color.

Orientador: Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento  
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual  
Paulista, Instituto de Artes.

1. Cinema experimental. 2. Filme cinematográfico. 3. Cinema –  
Séc. XX. I. Nascimento, José Leonardo do. II. Universidade Estadual  
Paulista, Instituto de Artes. III. Título

CDD 791.43

# Banca

Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento

Universidade Estadual Paulista – Instituto de Artes

Titular (Presidente/Orientador)

Prof. Dr. Sérgio Mauro Romagnolo

Universidade Estadual Paulista – Instituto de Artes

Titular

Prof. Dr. Francisco Cabral Alambert Junior

Universidade de São Paulo – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas

Titular

Prof. Dr. Omar Khouri

Universidade Estadual Paulista – Instituto de Artes

Suplente

Prof. Dr. Marco Garaude Giannotti

Universidade de São Paulo – Escola de Comunicação e Artes

Suplente

À minha mãe, Maria  
Aparecida.

Aos 17 estudantes da FCLAr  
perseguidos e expulsos desta  
universidade por sua  
militância política.

Ao meu orientador, que nunca  
duvidou.

# Agradecimentos

Agradecimentos, de maneira alguma, pagam, mas reconhecem a ajuda, conforto, apoio, amor, contribuição e um sem número de outras formas de amparo que recebi durante a realização desta pesquisa.

Começo pela minha mãe que, se já não bastasse ter me criado sozinha, durante os três anos que durou esta pesquisa aguentou meu mau humor, minha pressa, minha ausência, me alimentou e tratou da minha saúde.

Meu orientador, José Leonardo que, já há algum tempo, é um grande amigo. Ele teve incrível fé em mim e nunca duvidou, ainda que eu tivesse lhe apresentado um objeto de pesquisa tão espinhoso.

Aos amigos, Patrícia Moraes e Jorge Henrique, que também manifestaram profunda preocupação com a saúde, minha e desta pesquisa.

À banca de qualificação, Sérgio Romagnolo e Omar Khouri, que estabeleceu um diálogo produtivo e construtivo e entendeu que não só o objeto deste trabalho é experimental, mas também a proposta. Aos que entraram na banca final, Francisco Alambert e Marco Giannotti, que se colocaram disponíveis.

Agradeço ainda aos companheiros que militam comigo no movimento estudantil, que sofrem comigo a mesma repressão, são vítimas da mesma perseguição e cumprem comigo a mesma punição. Não existe produção artística ou intelectual sem questionamento, de maneira que é contraditório acreditar que a produção acadêmica deve ser livre de discussão política dentro, pela, sobre e para a universidade. Devo, portanto, muito, às grandes discussões que tive com meus companheiros de militância, alguns dos quais, inclusive, acabam de ser expulsos por suas manifestações políticas.

#### *Nota sobre a dedicatória*

*Até o momento do depósito final desta dissertação na biblioteca do Instituto de Artes da Unesp, o futuro dos estudantes da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara permanece incerto. Depois de expulsos pelo diretor, os estudantes esperam agora o julgamento de um recurso pelo conselho universitário que deve decidir se aplica, ou não, a pena de expulsão aos estudantes.*

## Resumo

Este trabalho é uma tentativa de aproximação, por várias frentes diferentes, de *Agripina é Roma Manhattan*, curta-metragem no formato super-8 realizado por Hélio Oiticica em 1972, durante sua estadia em Nova Iorque. Consequentemente, este trabalho se aproxima de outras produções cinematográficas do universo rico e singular do artista.

**Palavras-chave:** Hélio Oiticica, *Agripina é Roma-Manhattan*, Cinema Experimental.

# Abstract

This work is an attempt to approach, by several different ways; to Agripina is Rome-Manhattan, shortcut super-8 movie made by Hélio Oiticica in 1972, along his stay in New York City. Consequently, this work also takes a closer look to other cinematographic productions in the rich and unique Oiticica's universe.

**Keywords:** Hélio Oiticica, Agripina is Rome-Manhattan, Experimental Cinema.

## Ficha técnica do filme

### *Agripina é Roma-Manhattan*<sup>1</sup>

1972, cor, mudo, 16'27"

Direção: Hélio Oiticica

Câmera: Hélio Oiticica e Antonio Dias

Montagem: Andreas Valentin

Elenco: Cristiny Nazareth (Agripina), David Starfish (seu misterioso acompanhante), Mario Montez (ele mesmo) e Antonio Dias (ele mesmo).

**FOTO DE CAPA:** Cristiny Nazareth caracterizada como Agripina durante a filmagem do primeiro episódio de *Agripina é Roma-Manhattan*. Fotografia de Hélio Oiticica (mais provável) ou Antonio Dias, tirada em 7 de maio de 1972.

---

<sup>1</sup> Ainda que museus, expositores, catálogos, enciclopédias, cinematecas e outros autores adotem a grafia "Agrippina", este trabalho adotará a grafia com "p" único, respeitando os inúmeros documentos do artista nos quais ele se refere a esta obra sempre com esta grafia. A grafia "Agrippina" só será utilizada quando se referir aos versos de Sousândrade, conforme a obra original do poeta.

# Índice de imagens

- 1 (Capa).** Fotografia preto e branco de Cristiny Nazareth caracterizada como Agripina, Hélio Oiticica ou Antonio Dias. 7 de maio de 1972 (Arquivo Projeto Hélio Oiticica (APHO) 1930.72)
- 2.** Cristiny Nazareth em fotografia durante as filmagens de *Agripina é Roma-Manhattan*, Hélio Oiticica ou Antonio Dias. 7 de maio de 1972 (APHO 2105.72)
- 3.** Cristiny Nazareth e David Starfish em fotografia durante as filmagens de *Agripina é Roma-Manhattan*, Hélio Oiticica ou Antonio Dias. 7 de maio de 1972 (APHO 2105.72)
- 4.** Cristiny Nazareth e David Starfish em fotografia durante as filmagens de *Agripina é Roma-Manhattan*, Hélio Oiticica ou Antonio Dias. 7 de maio de 1972 (APHO 2105.72)
- 5.** Mario Montez e Antonio Dias em fotografia durante as filmagens de *Agripina é Roma-Manhattan*, Hélio Oiticica. 23 de julho de 1972 (APHO 2105.72)
- 6.** *Metaesquema 153*, Hélio Oiticica. (1958)
- 7.** *Relevo Espacial 036*, Hélio Oiticica. (1959)
- 8.** *Grande Núcleo*, Hélio Oiticica. (1960)
- 9.** *Penetrável Tropicália*, Hélio Oiticica. (1967)
- 10.** *Stills* do filme *HO*, Ivan Cardoso<sup>2</sup>. (1979)
- 11.** Fotografia de Hélio Oiticica com *Bólido-caixa nº18 caixa-poema 2 B-33 Homenagem a Cara de Cavalo*, Cláudio Oiticica. (1966)

---

<sup>2</sup> Sobre esta cena, Ivan Cardoso relata “O plano do Peg Pag beira o *science fiction*. É um plano definitivo. Inclusive, porque o Hélio interpreta. Ele era um excelente passista. É um balé do Oiticica. Naquele momento, a obra do Hélio Oiticica atingiu não só a eternidade, como sua exposição máxima. É a obra dele, usada por ele. E, ainda por cima, com o Hélio vestindo a calça e o sapato de passista da Mangueira. Um figurino estranhíssimo.” REMIER. Ivan Cardoso. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008, p.245

- 12.** *Stills* do primeiro episódio de *Agripina é Roma-Manhattan* (Frente), Antonio Dias. 7 de maio de 1972 (APHO 1930.72)
- 13.** *Stills* do primeiro episódio de *Agripina é Roma-Manhattan* (Verso), Antonio Dias. 7 de maio 1972 (APHO 1930.72)
- 14.** *Stills* do segundo episódio de *Agripina é Roma-Manhattan*, Hélio Oiticica. 23 de julho 1972 (APHO 1928.72)
- 15.** Ideograma criado para *Agripina é Roma-Manhattan*, Hélio Oiticica. (1972) (APHO 1589)
- 16.** Página de *Flomps*<sup>3</sup> com fotografia de Mario Montez e Antonio Dias durante as filmagens de *Agripina é Roma-Manhattan* e textos escritos e diagramados por Hélio Oiticica. (1972) (APHO 2341.72)
- 17.** Recorte da coluna de Daniel Más no jornal Última Hora. (1972) (APHO 1794.72)
- 18.** Fotografia colorida de David Fish vestindo *Parangolé*. Hélio Oiticica. (1972) (APHO 2124.72)
- 19.** Fotografia da produção de *Brasil, Eu Amo Você*, Ivan Cardoso. (1970)
- 20.** *Still* de *Faming Creatures*, Jack Smith. (1963)
- 21.** *Stil* de *Mario Banana 1*, Andy Warhol. (1966)
- 22 a 35.** *Stills* de *Agripina é Roma-Manhattan*, Antonio Dias e Hélio Oiticica. (1972)
- 36.** *Estandarte “seja marginal, seja herói”*, Hélio Oiticica. (1968)

---

<sup>3</sup> Em carta a Antonio Dias, datada de janeiro de 1973, Hélio se refere a esta publicação como “ROLLING STONE Brasileiro” (em referência à tradicional publicação estadunidense), e informa o seu “falecimento” no final do ano anterior. (APHO 1140.73)

# Sumário

|                                                                |    |
|----------------------------------------------------------------|----|
| <b>INTRODUÇÃO</b> .....                                        | 14 |
| <br><b>CAPÍTULO 1</b>                                          |    |
| Conexão Mangueira-Manhattan .....                              | 27 |
| <br><b>CAPÍTULO 2</b>                                          |    |
| Encarnação de Agripina .....                                   | 43 |
| Enredo .....                                                   | 43 |
| <i>A parody is a new vision</i> .....                          | 55 |
| Figura .....                                                   | 56 |
| Agripina .....                                                 | 56 |
| David Starfish .....                                           | 61 |
| Mario Montez .....                                             | 61 |
| Antonio Dias .....                                             | 64 |
| Fundo .....                                                    | 65 |
| Um lance de dados jamais abolirá o acaso .....                 | 69 |
| <br><b>CAPÍTULO 3</b>                                          |    |
| Héliocentrismo, héliomarginalidade e héliocinematografia ..... | 81 |
| <br>Finalmente considerando .....                              | 90 |
| <br>Referências bibliográficas .....                           | 92 |

# Introdução

A produção de Hélio Oiticica é rica e sistematicamente documentada pelo próprio artista. Cada uma de suas obras recebe uma numeração e a sigla da série a qual pertence. Grande parte de suas ideias - sejam elas projetos, reflexões ou processos - está eficientemente documentada em textos, esquemas e rascunhos. *Agripina é Roma-Manhattan*, embora ricamente comentada pelo artista, contudo, não faz parte de nenhuma série ou de seu sofisticado sistema de autocatálogo. Pelo contrário, não tem par ou variação.

Em carta a Antonio Dias, datada de 1980<sup>4</sup>, na qual dá conta de sua “FILMOGRAFIA (?)”, Hélio lista quatro obras:

HÉLIO OITICICA

FILMOGRAFIA (?)

1972 – AGRIPINA É ROMA-MANHATTAN – New York

Super 8 não terminado: material feito a ser utilizado como parte de programa futuro

1973 – NEYRÓTIKA – New York

nãonarração montada em NEW YORK abril/maio 73: 80 slides com marcação de tempo e trilha sonora: inacabado!

---

4 Arquivo Projeto Hélio Oiticica (APHO) 163.80

1973 – COSMOCOCA – programa in progress – New York

constituído de BLOCO-EXPERIÊNCIAS com a designação CC de CC1 a CC5 com NEVILLE DALMEIDA a partir de 13 de março de 73 inaugurando o conceito designação de quase-cinema CC6 com THOMAS VALENTIN CC8 sozinho

são BLOCOS constituídos de slides-trilha sonora-INSTRUÇÕES: essas INSTRUÇÕES são especiais em cada caso exigindo a construção de ambientação-ocasião próprios

1975 – HELENA INVENTA ÂNGELA MARIA – New York

5 BLOCOS-SESSÕES a serem tomados do mesmo modo q COSMOCOCA e NEYRÓTIKA como experiência de quase-cinema: suas INSTRUÇÕES variam conforme a situação pedida: quanto à trilha-sonora também: há maquete feita do ambiente-PENTÁGONO feito como protótipo para sua apresentação: programação nova e especial a ser feita para cada apresentação<sup>5</sup>

Analisando a filmografia, levantada pelo próprio artista, concluímos que, dos quatro itens, o segundo não é filme porque sua bitola é o *slide*. O terceiro não é cinema, mas sim uma instalação com elementos cinematográficos (cuja bitola também é o *slide*). E o quarto e último é também um projeto de instalação e guarda, inclusive, elementos de semelhança com o segundo e terceiro, ou seja, tem nestes dois itens anteriores “antecedentes” na obra do artista. Considerando ainda que “COSMOCOCA”, de todos os três, é o mais antigo, datando de março de 1973, “inaugurando o conceito designação de quase-cinema”, conclui-se que a partir de *Cosmococa*, aquilo que tem elementos cinematográficos mas que, contudo, ultrapassa os limites da cinematografia é denominado por Hélio (e alguns

---

<sup>5</sup> Idem

artistas depois dele) *quase-cinema*. Essa é, possivelmente, a razão pela qual “FILMOGRAFIA” vem seguida de “(?)”.

Sendo assim, *Agripina é Roma-Manhattan*, mesmo emparelhada ao lado de outras três obras, é ímpar na produção de Hélio porque, ao contrário destas três obras, que partilham entre si um mesmo “conceito designação” criando uma relação de paridade, não tem relação de paridade com nenhuma outra obra nesta lista. O fato de *Agripina é Roma-Manhattan*, que é anterior à criação do conceito/designação *quase-cinema*, estar figurada nesta lista, juntamente com tudo que já nasce sob a nova designação, possivelmente se deve aos planos de Hélio para um programa futuro. É bastante provável que a morte do artista, no mesmo ano do arrolamento desta lista, tenha inviabilizado a conclusão do projeto de transformação da obra cinematográfica que *Agripina é Roma-Manhattan* é na obra de *quase-cinema* que deveria ou poderia ser.

É importante esclarecer, em algum ponto deste trabalho, que o termo *quase-cinema*<sup>6</sup> foi adotado, a partir de então, por críticos e outros artistas brasileiros. A designação foi adotada como sinônimo de filme de artista, conforme explica Paulo Bruscky:

Nas décadas de 1970 e 1980 trabalhei muito com o Super-8 e o vídeo, realizando 29 filmes dentro do conceito/definição de Hélio Oiticica de *Quasi Cinema*, que é o filme de artista [...]<sup>7</sup>

---

6 Existem muitas grafias para o termo, o próprio Hélio Oiticica usa diferentes versões em seus vários documentos, entre elas *quasi cinema*.

7 BRUSCKY, Paulo. Cinema de Inversão/Invenção. in MACHADO, Arlindo (org.). Made in Brasil: Três décadas de vídeo brasileiro. São Paulo: Iluminuras, 2007, p.81

A intenção original, quando esta pesquisa se iniciou, era tratar *Agripina é Roma-Manhattan* também como filme de artista, ou seja, *quase cinema*. Mas a observância de um sem número de considerações de Hélio sobre este trabalho, as relações de trabalho e amizade que tinha estabelecidas à época, o resultado final, a narrativa, a (suposta) inconclusão do trabalho e um sem número de elementos que serão abordados ao longo deste texto levaram a concluir que este não é um estudo sobre um filme de artista e sim sobre a obra cinematográfica de um artista plástico. Sua única obra cinematográfica.

Existem outras películas, é claro, como por exemplo, *Brasil Jorge*, de 1971, uma homenagem a seu amigo Jorge Salomão, que é a primeira realizada por Oiticica. Aqui se levou em consideração o fato destas películas não terem sido listadas por Hélio como parte de sua *Filmografia* (?) e, portanto, possivelmente não foram consideradas pelo próprio como obra de cinematografia. São, portanto, experiências com a bitola cinematográfica, neste caso o super-8, mas nem por isso cinema, mesmo que experimental. Há ainda que se considerar que estas películas se aproximam muito mais do conceito de *quase cinema*.

Para a viabilização deste estudo será, antes de tudo, necessário tomar uma posição em relação à conclusão ou não da obra. Antes de dissertar sobre esta questão, cito Rubens Machado Jr.:

[...]filme considerado inconcluso [...] pode ser pensado como um filme super-8 concluído, contemplada a natureza do suporte que essa bitola adquiriu entre artistas e cineastas experimentais e/ou amadores, mas

também em virtude de alguns desígnios pertinentes à trajetória do artista entre os anos 1960 e 1970, bem como naqueles anos de EUA.<sup>8</sup>

Considere-se ainda que a *Agripina é Roma-Manhattan* que Hélio cita em sua *Filmografia (?)* é na verdade um conjunto de cinco rolinhos de super-8, com três minutos cada, separados uns dos outros. A *Agripina é Roma-Manhattan* que conhecemos hoje é uma obra de montagem de Andreas Valentin, um dos muitos amigos e colaboradores dos anos de Nova Iorque de Hélio, que montou o filme para uma retrospectiva que percorreu o planeta entre 1992 e 1996<sup>9</sup>. Ou seja, *Agripina é Roma-Manhattan* não estava concluída em 1980, mas foi enfim terminada, anos após a morte de Hélio, pelas mãos de outro artista, como é comum na conclusão de filmes nos quais diretores morrem durante sua realização, sem que, por isso, a autoria se perca ou seja transferida. A montagem de Valentin, inclusive, parece seguir à risca a receita de Hélio, conforme entrevista a Alfredo Herkenhoff:

A última vez que vi Antonio Dias foi lá em Nova Iorque, fazendo um filme do qual Cristiny Nazareth faz parte que se chama *Agripina é Roma-Manhattan*. Filme que não tem montagem. São rolos de Super-8 de três minutos cada um que eu vou juntar todos e fazer um *strip*, para mim montagem é uma técnica muito velha que não me interessa. Quero dizer quando eu filmo assim uma extensão de três minutos de filme, eu penso em usar tudo. Eu nunca penso em cortar, montar e não sei o que.<sup>10</sup>

---

8. *Agripina é Roma-Manhattan*, um quase filme de Oiticica. in *Oiticica – A Pureza é um Mito*. Revista. Itaú Cultural, abril de 2010

9 A retrospectiva estreou em Roterdã, no museu Witte de With, passou pelo Jeu de Paume, pelo Walker Art Center em Minneapolis e encerrou-se no Rio de Janeiro, no Centro de Arte Hélio Oiticica.

10 BONISSON, Marcos. Hélio Oiticica em Nova York (1970-1978): Experiência em campo ampliado. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes – UFF, Niterói, 2013, p.62

Logo na primeira cena, a primeira sequência (céu – catedral – corpo de Cristiny) é apresentada duas vezes seguidas, ou seja, foram feitas duas tomadas e ambas foram mantidas na obra final, de onde se conclui que não houve seleção da “melhor tomada”. Isto é um indicativo razoável de que o rolinho de super-8 foi mantido em sua integridade, sem corte ou edição, conforme a intenção de Hélio.

Desta entrevista se conclui também que é possível, inclusive, que o “programa futuro” que Hélio planejava para *Agripina é Roma-Manhattan* talvez fosse um mero *strip*, ou seja, é possível que o plano final de Hélio fosse, estritamente, cinematográfico, afinal, conforme veremos a seguir, o plano inicial também era. De qualquer forma, ainda que houvesse o plano de realizar uma instalação, na presente pesquisa, consideramos *Agripina é Roma-Manhattan* uma obra concluída e completa da maneira como está.

Realizada em 1972, no período em que Hélio esteve fixado em Nova Iorque (1970-1978), a película, em blocos de três minutos cada (duração de um rolinho de super-8), trata de uma sucessão de (não) acontecimentos estranhos, sem clímax. Numa primeira parte, Agripina (Cristiny Nazareth), vestida em um muito curto e decotado vestido vermelho fogo, com maquiagem muito carregada, cabelos densamente encaracolados e sandálias anabela de tiras longas que dão voltas por toda a perna (em um de seus documentos, Hélio chama a sandália de “*Roman*”, em português, pela semelhança com o estilo, poderíamos chama-la de “gladiadora”), sai de um carro, cujas portas são abertas por um rapaz (David Starfish), vestido com terno, óculos escuros e costeletas e sobe as escadas de um prédio de arquitetura *art déco* e lá permanece, altiva, frívola e aristocrática, filmada em ciclos que intercalam seu corpo de baixo a cima, uma igreja gótica e o céu de Manhattan. A seguir Agripina aparece de mãos dadas com o jovem, passeia

pelas ruas e visita a bolsa de valores. As tomadas seguintes intercalam o corpo de Agripina de alto abaixo e as colunas de um prédio neoclássico. A câmera filma muito brevemente o Central Park. Num momento seguinte, Agripina sozinha, de saia muito curta e rodada em duas camadas, azul e amarela, com a mesma maquiagem e outro modelo de sandália anabela, sem tiras, caminha ansiosamente numa esquina, repetindo infinitamente o mesmo trajeto entre um poste e o meio-fio. Também repete um mesmo trajeto a câmera, que caminha pela esquina com Agripina, sobe pelos prédios, registra o céu e retorna à esquina. Na última parte, saem de um carro Antônio Dias (n.1944) e a *drag queen* Mario Montez (1935-2013)<sup>11</sup>. Ambos se dirigem a uma pilha de tapumes de metal para obras de recapeamento de asfalto e, fazendo-a de mesa, começam um infinito jogo de dados. A câmera, novamente num movimento circular repetido inúmeras vezes, percorre a mesa de jogo, a agência bancária na vizinhança, o céu, os prédios. O filme termina.

Mesmo sendo a mais citada das películas de Hélio, a obra tem permanecido como um ponto obscuro dentro de sua produção. Sem estudo profundo e, relativamente, pouco referida, apresenta uma série de elementos pertinentes à linguagem, mas (aparentemente) pouco presentes no restante de sua obra, entre eles a narrativa e a construção de personagens. Existem, contudo, inúmeros pontos de semelhança entre *Agripina é Roma-Manhattan* e o restante da obra de Hélio, sua câmera

---

<sup>11</sup> Nome artístico do porto-riquenho radicado nos Estados Unidos Rene Rivera, escolhido para homenagear um ícone gay mexicano, a atriz Maria Montez (1912-1951). Iniciou sua carreira no cinema *underground* no filme *Flaming Creatures* (1963), de Jack Smith, atuando então com o nome artístico de Dolores Flores. Participou de treze filmes de Andy Warhol, de quem se tornou uma das iconográficas superestrelas. É referido por Hélio sempre como travesti, mas o uso de nome masculino (Mario) e o fato de que se travestia apenas para sua carreira artística, mantendo emprego de operário, levam a entender que *drag queen* é uma denominação mais apropriada já que não era, de fato, transgênero.



**2.** Cristiny Nazareth em fotografia durante as filmagens de *Agripina é Roma-Manhattan* em 7 de maio de 1972.

**3.** Cristiny Nazareth e David Starfish em fotografia durante as filmagens de *Agripina é Roma-Manhattan* em 7 de maio de 1972.



**4.** Cristiny Nazareth e David Starfish em fotografia durante as filmagens de *Agripina é Roma-Manhattan* em 7 de maio de 1972.

**5.** Mario Montez e Antonio Dias em fotografia durante as filmagens de *Agripina é Roma-Manhattan* em 23 de julho 1972.

guarda muito do que está em seu olhar de artista, especialmente de pintor e serigrafista. A movimentação pouco ortodoxa de sua câmera percorrendo a paisagem de Manhattan, por exemplo, conduz o olhar da mesma forma que os sofisticados espaçamentos entre as figuras de seus *Metaesquemas*. Uma das questões fundamentais em sua obra, a relação figura-fundo, inicialmente debatida nos próprios *Metaesquemas* e posteriormente trabalhada em seus *Núcleos*, dos quais Hélio conclui que o fundo não foi eliminado da figura, mas que, ao contrário, se expande pelo espaço, permanece. Aqui, a relação dialética entre o fundo e a figura se apresenta em termos semelhantes, porém invertidos. O fundo se expande pelo espaço que é a paisagem novaiorquina, mas as figuras, neste caso personagens, é que trabalham como elemento aglutinante dos fragmentos de céu e construções. São Agripina e seus companheiros de cena, figuras perdidas num cenário agigantado que não necessariamente lhes pertence, que funcionam como o espaçamento estreito que mantém, dentro do mesmo espaço, os quadriláteros *metaesquemáticos* recortados de Manhattan.

Também o tempo, tratado mais literalmente pelo cinema que por qualquer outra forma de arte, já vinha ocupando um importante espaço na obra inicial de Hélio. Nesses trabalhos anteriores, contudo, o tempo assume uma roupagem mais alegórica e menos literal, é uma característica intrínseca da cor e do espaço.

A posição da arte em nosso século tende totalmente para o Metafísico. É inútil querer achar-lhe outro caminho. [...] O espaço existe nele mesmo, o artista temporiza esse espaço nele mesmo e o resultado será espaço-temporal. [...] A cor metafísica (cor tempo) é essencialmente ativa no sentido de dentro para fora, é temporal, por excelência. Esse novo

sentido da cor não possui as relações costumeiras com a cor da pintura do passado.<sup>12</sup>

Daí ser possível entender *Agripina é Roma-Manhattan* como uma pintura estendida, um políptico de cinco partes, cada qual um pedaço de filme super-8, *metaesquemáticamente* emoldurado pelo percorrer do olhar pelo céu de Manhattan, pelas árvores do Central Park, pelas construções modernas, contemporâneas, neoclássicas e góticas da cidade, pelo asfalto e pelos carros estacionados nas ruas. “Cor tempo”, “espaço-temporal” e duração da película.

Mas nem só as questões formais de Hélio se apresentam em *Agripina é Roma-Manhattan*. Questões sociais e conceituais com as quais trabalhou durante toda a sua vida aqui também se colocam. Os personagens com tipos latinos perdidos no cenário americano muito têm da procura de Hélio por uma arte que seja, antes de tudo, arte, mas ainda assim brasileira, ou seja, uma construção e afirmação de identidade artística nacional que, contudo, não restringe o artista à sua pátria. Os passistas da Mangueira com seus *Parangolés* ocupando o MAM-RJ em 1965 são já uma tentativa de comunhão entre cultura popular e erudita. Neste caso, o binômio popular-erudito não deixa também de ser uma forma de relacionar o “nacional” e o “importado”. Dentro da relação dialética entre o brasileiro e o estrangeiro, o popular e o clássico, a colônia e a metrópole, vemos no filme a figura de Antonio Dias, artista brasileiro de projeção, jogando dados com a *drag queen* Mario Montez, uma das superestrelas de Andy Warhol (1928-1987)<sup>13</sup>. É um

---

12. OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. São Paulo: Rocco, 1986. p.16

13. Em entrevista, Jorge Salomão, que viveu em Nova Iorque com Hélio Oiticica entre 1977 e 1978, conta que eles sempre encontravam Andy Warhol passando pela rua, ocasiões em que Hélio declarava “odeio aquela barata descascada”. LOGULO, Eduardo. *Beat Acelerado*. in Serafina. Revista. São Paulo: Folha de São Paulo, 25 de setembro de 2011.

jogo de azar entre o artista brasileiro e o produto *pop* americano, representado por um personagem também latino incorporando e incorporado à nova onda da arte estadunidense.

Todo o universo de Hélio se coloca na produção de *Agripina é Roma-Manhattan*, o trabalho final, bem como a proposta inicial de fazê-lo sofre influência de uma série de outros artistas em várias linguagens, entre eles Haroldo de Campos (1929-2003), Ivan Cardoso (n.1952), o próprio Antonio Dias, Marshall McLuhan (1911-1980) e Sôsândrade (1832-1902), poeta maranhense cujos versos inspiraram e titularam o filme.

Assim como Hélio, Sôsândrade, que era republicano militante, autoexilou-se durante algum tempo em Nova Iorque, lá fixando residência em 1871, cem anos antes de Oiticica. *O Guesa* (1867-84) é um poema épico bilíngue, com passagens em português e inglês, metáforas e neologismos que só permitiram sua compreensão muitos anos depois. Baseado na lenda indígena do *Guesa Errante*, é uma alegoria da opressão sofrida pelos povos indígenas da América, narrando a história de um menino raptado pelo deus sol e educado em seu templo até seus 10 anos, quando inicia uma longa peregrinação pela estrada do Suna até ser sacrificado aos 15 anos de idade. Logo depois de atravessar as Antilhas, Guesa chega à bolsa de valores de Nova Iorque, momento em que inicia o curioso Canto X, *O Inferno de Wall Street*. Deste canto é a seguinte estrofe:

— Agrippina é Roma-Manhattan  
Em rum e em petróleo a inundar  
Herald-o-Nero aceso facho  
E borracho,  
Mãe-pátria ensinando a nadar!

Considerados os aspectos narrativos dentro da película e sua clara referência a uma obscura passagem literária, a construção da personagem Agrip(p)ina parece atender a um desejo de encarnar a alegoria proposta por Sousândrade, colocá-la a solta em seu habitat e desdobrar sua existência em vários âmbitos: arte, sociedade, política, identidade, economia, todos de grande interesse para Hélio, e considerados por ele indissociáveis uns dos outros. Um caldo denso de referências à moda Tropicália que em suas mãos era necessariamente uma “composição entre o inconformismo estético e o inconformismo social”<sup>14</sup>.

De fato, *Agripina é Roma-Manhattan*, conforme se vê em um sem número de anotações do artista, é uma proposta de realização cinematográfica da personagem literária, mas, mais ainda, nasce para atender a uma encomenda de Ivan Cardoso, homenageando também Haroldo de Campos, conforme veremos mais adiante. Ou seja, é uma obra fortemente influenciada pelo círculo de amigos de Hélio e pelo novo contexto que se apresenta em sua vida em Nova Iorque. A seguir, começamos a desvendar, explorar e expor cada um destes elementos que orbitam o entorno da realização da película.

---

<sup>14</sup> FAVARETTO, Celso. Tropicália: a explosão do óbvio in BASUALDO, Carlos (org.). Tropicália – Uma revolução na cultura brasileira [1967-1972]. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p.82.

## CAPÍTULO 1

### Conexão Mangueira-Manhattan

*A sucessão de obras é pra fazer inteligível o que eu sou. Eu passo a me conhecer através do que eu faço. Na realidade, eu não sei o que eu sou.*<sup>15</sup>

Hélio Oiticica

É recorrente, entre aqueles que estudam a obra e, consequentemente, a vida de Oiticica, apresentar o autoexílio político como motivo único ou principal de sua mudança para Nova Iorque. Entende-se que Hélio pleiteou a bolsa Guggenheim que permitiu sua estadia na cidade para escapar ao período de repressão no país. Obviamente o contexto político, para um livre pensador como Hélio, foi determinante para sua tomada de decisão, contudo gostaria de incluir, em minha linha de raciocínio, uma motivação mais abrangente, considerando inclusive a importância das relações humanas na obra de Hélio e, portanto, o paralelismo entre o desenvolvimento de seu trabalho e as decisões que tomou em sua vida. Este capítulo pretende refazer o caminho de Hélio até sua ida a Nova Iorque, justificando de outra maneira sua escolha por fixar residência lá.

---

<sup>15</sup> Hélio Oiticica em narração do filme *HO*, de Ivan Cardoso (1979).

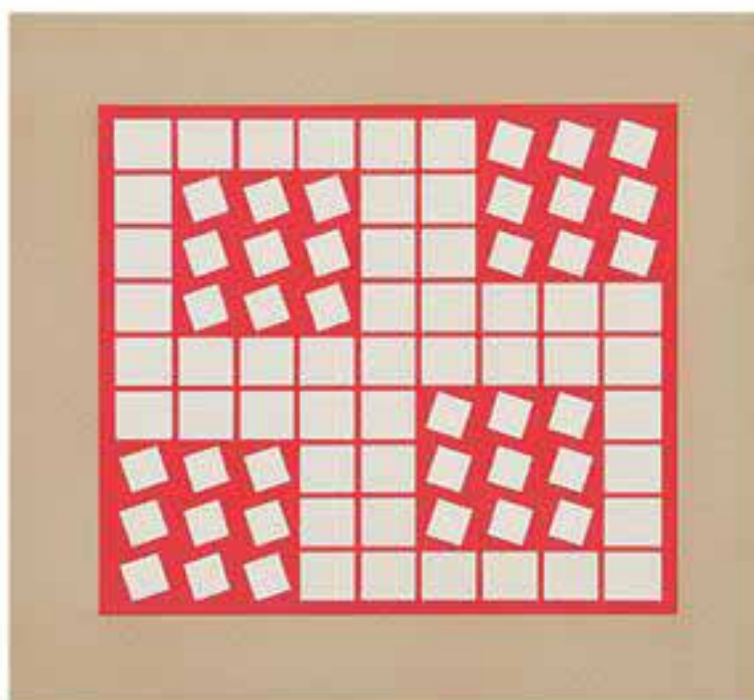
Tomando o rumo do desenvolvimento de seu trabalho, este se deu, necessariamente, de uma forma expansiva, num sentido espacial da palavra, e evolutiva, considerando que as séries, obras e projetos seguintes foram sempre, claramente, o passo seguinte do anterior, ou seja, a continuação, de maneira que cada invenção nova guardava semelhanças significativas com a invenção anterior e já antevia a seguinte. As primeiras séries, os *Metaesquemas* (fig.6), são formas geométricas de cor sólida que apontam para o rompimento do limite da tela. As séries seguintes, os *Relevos Espaciais* (fig.7), são estas formas abandonando a tela, ocupando o espaço e ganhando o mundo. Os *Núcleos* (fig.8) apresentam estas mesmas geometrias de cor sólida não apenas ocupando o espaço, mas insinuando sua delimitação. Há claramente um processo evolutivo expansivo aqui.

Toda a minha transição do quadro para o espaço começou em 1959. Isto, a meu ver [...] [significava] a tomada de consciência do espaço como elemento totalmente ativo, insinuando-se aí o conceito de tempo. Tudo que era antes *fundo*, ou também *suporte* para o ato e a estrutura da pintura, transforma-se em elemento vivo [...]<sup>16</sup>

Uma vez inventados os *Núcleos*, foi a vez dos *Penetráveis* (fig.9). Aqui há uma ruptura, significativa e fundamental. É na invenção dos *Penetráveis* que Hélio rompe com o projeto construtivo-concreto, com a geometria da cor sólida, com o mundo das formas, cores, materiais e técnicas ideais e parte para a arte sensorial, a técnica mista e materiais diversos, emprestados da realidade. É no primeiro *PN* (sigla para *Penetrável*, nas catalogações de Hélio) que o artista insere o gestual na obra, não o seu, mas o gestual do espectador, agora também participante, experimentador e, já

---

<sup>16</sup> OITICICA, Hélio. A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido da construtividade. in COTRIM, Cecília (org.), FERREIRA, Glória (org.). Escritos de Artistas – anos 60/70. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 2006, p.86. Publicado originalmente em *Habitat 70*, em dezembro de 1962.



**6. Metaesquema 153**, guache sobre cartão, 30x33cm. (1958)

**7. Relevo Espacial 036**, PVA sobre compensado, 62,5x148x15cm. (1959)



8. *Grande Núcleo*, PVA sobre compensado. (1960)  
 9. *Penetrável Tropicália*, material e técnica mistos. (1967)

que a obra é sensorial, também sensitivo. E não só o gestual, mas também o experimental, o imersivo de uma maneira muito ampla. Em relação com toda a obra anterior de Hélio os *Penetráveis* guardam, contudo, um parentesco impossível de ser ignorado. Ainda que Hélio tenha desconsiderado os *Metaesquemas* de onde partiu - “não há porque levar a sério minha produção pré-59”<sup>17</sup> -, a verdade é que todo o seu trabalho, mesmo o pré-59, carrega em si um traço labiríntico, uma linha de condução do olhar. Seja na relação gestáltica de vazio-cheio na tela, num veio profundo no *Relevo*, na planta baixa do *Núcleo* ou na arquitetura orgânica do *Penetrável*, há uma condução, um convite a um percurso, uma linha narrativa, uma “insinuação de conceito de tempo”, conforme Hélio adiantou. Sobre a nova experiência dos penetráveis, Celso Favaretto escreve:

Ao caracterizar os penetráveis como “estéticos” e “mágicos”, Oiticica erige-os como dispositivos de transformação e, com eles, reinscreve o simbólico, a experiência estética. Esta deixa de ser uma atividade interior, uma viagem pelo imaginário, e pela reflexão, tal como se dá na pintura, para ser uma articulação de corpos e materiais. Mas é o participante que articula os elementos artísticos e não-artísticos, lançados pelo artista. [...] Enfatizando o percurso, o *Penetrável* é uma *invitation au voyage*, sem *pathos* romântico, apesar de sua inequívoca ressonância ética.

Estético e mágico, o espaço interpenetra o interno e o externo, a obra e o cotidiano, a estrutura e a cor, num *continuum*. [...] a finalidade do *Penetrável* é encaminhar a atividade estética para um urbanismo generalizado (o que está proposto nas utopias construtivistas).[...]<sup>18</sup>

Ou seja, o *Penetrável*, um híbrido de utopia e ruptura com o projeto construtivista, oferece caminho, percurso, experiência e convite, mas

---

17 (APHO) 86.72 (datado de 12 de fevereiro de 1972)

18 FAVARETTO, Celso. A Invenção de Hélio Oiticica. São Paulo: Edusp, 1992, p.69

não fim, solução, conclusão ou chegada, isso se dá por meio externo-sensorial-corpóreo, ao invés de interno-reflexivo-mental.

Foi em meados dos anos 1960, num mesmo processo expansivo, agora imbuído de experimentalismo e sensorialidade, que Hélio passa a frequentar o morro da Mangueira e adjacências, enturmando-se de tal maneira que logo deixou de ser um visitante para ser um “local”.

Ao experimentar, na comunidade da Mangueira, um alto nível de comunicação humana, da importância das ações humanas, Oiticica se tornou consciente do isolamento do artista e de seu trabalho na cultura europeia do Rio de Janeiro.<sup>19</sup>

Logo Hélio faz amizade com os moradores e alguns dos marginais mais falados na imprensa. Vira passista na escola de samba e, mais importante, aproxima sua obra do homem, nesse caso, do homem comum. *Bólides* e *Parangolés* já existiam antes da ida de Hélio à Mangueira, mas foi somente com a presença de Hélio no morro e, principalmente, com a presença do morro nos *Parangolés* e *Bólides* que eles “perdem seu distanciamento aristocrático”<sup>20</sup>.

Em 1979 Hélio confiou a Ivan Cardoso a tarefa de fazer um filme sobre sua obra, *HO*. Neste filme, Hélio explica o *Parangolé* da seguinte maneira:

O Parangolé não era assim como uma coisa para ser posta no corpo e para ser exibida. A experiência da pessoa que veste e da pessoa que está fora vendo a outra vestir ou as pessoas que vestem simultaneamente a

---

19 BRETT, Guy. Brasil Experimental – arte/vida: proposições e paradoxos. Tradução Renato Rezende. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005, p. 36

20 Idem.



**10.** Stills do filme *HO* de Ivan Cardoso, quando Hélio veste o Parangolé "Seu amor eu guardo aqui" e calça de passista da Mangueira, performando sob a marquise do antigo Peg Pag do Leblon.

coisa são experiências simultâneas, são multi-experiências. Não se trata assim do corpo como suporte da obra, pelo contrário, é total incorporação, é incorporação do corpo na obra e da obra no corpo. Eu chamo de in-incorporação.

Nessa explicação entendemos que com o *Parangolé* não se performa, o *Parangolé* se veste e com ele se vive por alguns instantes em estado de comunhão. A narração de Hélio sobre *Parangolés* é acompanhada pela canção *Sympathy for the Devil*, da Banda inglesa The Rolling Stones, que Hélio fez questão de assistir no Madison Square Garden, quando esteve em Nova Iorque, e citou inúmeras vezes em suas cartas e anotações. A letra da canção é o diabo, em pessoa, contando sua história. O que Ivan, supervisionado por Hélio durante a produção do filme, insinua ao escolher esta trilha sonora, é que vestir o *Parangolé*, ou melhor, incorporá-lo, é uma possessão. O entendimento que Hélio tem daquele que veste o *Parangolé*, como veremos, é fundamental para o entendimento que terá dos “atores” em seu futuro trabalho cinematográfico.

É importante, contudo, entender a incorporação como uma via de mão dupla, considerando que o próprio Hélio declarou que fazia o que sempre fez para saber o que era. Assim, não foi apenas a Mangueira que incorporou Hélio e sua obra, mas também Hélio que incorporou a Mangueira. O convívio de Hélio com estes novos amigos, tão diferentes do convívio com aqueles do circuito Zona Sul – MAM-RJ o fez despertar para uma nova consciência. Foi aqui que suas obras se tornaram mais conscientes do contexto político e social.

Dentre as amizades de Hélio na Mangueira, uma das mais famosas e trágicas é Cara de Cavalo (nascido Manoel Moreira, 1941-1964),



**11.** Hélio Oiticica e o *Bólide-caixa nº18 caixa-poema 2 B-33 Homenagem a Cara de Cavalo*. (1966)

marginal controverso, brutalmente assassinado pela polícia e cuja foto do corpo crivado de balas foi publicada no Jornal do Brasil e transformada por Hélio no *Bólido-caixa nº18 caixa-poema 2 B-33* (1966) chamado *Homenagem a Cara de Cavalo* (fig.11). O *Bólido* é composto por uma caixa sem tampa, as quatro paredes têm em sua parte interna a foto do corpo de Cara de Cavalo, uma das paredes está caída, no centro há um saco plástico com terra onde se lê o seguinte poema: “aqui está/ e ficará/ contemplai/ seu silêncio histórico”. O conjunto é coberto por um véu manchado de vermelho.

Sobre Cara de Cavalo, diz-se que roubava caminhões de gás e leite e distribuía entre os da sua comunidade no extinto Morro do Esqueleto, onde hoje fica a Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), ao lado do Morro da Mangueira. Este lado Robin Hood de sua biografia talvez seja fantasioso e possivelmente é resultado de um processo de mitificação após sua morte. Concretamente, sabe-se que realizava pequenos furtos e estava envolvido no jogo do bicho, cafetinagem e tráfico de maconha. Numa tentativa de prisão matou o afamado detetive Milton de Oliveira Le Cocq ( - 1964), e fugiu. A polícia mobilizou então dois mil homens numa operação de captura que durou dois meses, durante os quais a imprensa deu ampla cobertura ao caso e o nomeou “inimigo público nº1”. Acabou encontrado em seu esconderijo e morto com um número desnecessário de tiros. Seu corpo foi coberto com um estandarte que estampava uma caveira e duas tíbias cruzadas onde se lia E.M. (Esquadrão da Morte). Os jornais da época divulgaram sem pudor a fotografia de seu corpo crivado de balas.

Uma das versões diz que a primeira tentativa de prisão de Cara de Cavalo foi uma solicitação de um bicheiro rival a policiais por ele subornados. Nesta tentativa, um colega policial teria matado Le Cocq por acidente e culpado Cara de Cavalo pelo assassinato, dando início à caçada.

Foi por ocasião da morte de Le Cocq, que gozava de grande prestígio por ter feito parte da guarda pessoal de Getúlio Vargas, que se fundou a Scuderie Detetive Le Cocq, também conhecida como Esquadrão da Morte, uma subdivisão extraoficial do Serviço de Diligências Especiais (SDE). O Esquadrão era um grupo de extermínio que torturava, julgava e executava marginais, pequenos ladrões e moradores do morro, com aprovação do governador, da imprensa marrom e da sociedade aterrorizada pelas manchetes. Sua primeira execução de ampla divulgação foi, justamente, a de Cara de Cavalo.

Um dos mais conhecidos policiais do Esquadrão, membro do alto escalão denominado “12 Homens de Ouro”, era Guilherme Godinho Ferreira, o Delegado Sivuca, deputado eleito posteriormente com o bordão “bandido bom é bandido morto” que resumia exemplarmente as circunstâncias de criação e os princípios de manutenção do grupo que posteriormente se espalhou pelo país, cada vez angariando mais participantes, todos vindos de forças policiais. O grupo participava ativamente de milícias e, em alguns estados, se tornou um braço forte do crime organizado, atuando até o início dos anos 2000.

Sobre a morte de Cara de Cavalo, Hélio declarou:

Conheci Cara de Cavalo pessoalmente e posso dizer que era meu amigo, mas para a sociedade ele era um inimigo público nº 1, procurado por crimes audaciosos e assaltos – o que me deixava perplexo era o contraste entre o que eu conhecia dele como amigo, alguém com quem eu conversava no contexto cotidiano tal como fazemos com qualquer pessoa, e a imagem feita pela sociedade, ou a maneira como seu comportamento atuava na sociedade e em todo mundo mais. Esta homenagem é uma atitude anárquica contra todos os tipos de Forças Armadas: polícia, exército etc. Eu faço poemas-protestos (em capas e

caixas) que têm mais um sentido social, mas este para Cara de Cavalo reflete um importante momento ético, decisivo para mim, pois que reflete uma revolta individual contra cada tipo de um condicionamento social. Em outras palavras: violência é justificada como sentido de revolta, mas nunca como o de opressão.

Declaração a Guy Brett em 1969<sup>21</sup>

Não à toa Hélio entendia Cara de Cavalo como alguém muito diferente do “inimigo público nº1”, sua ficha criminal dava conta apenas de pequenos delitos, todos os crimes a ele imputados pela imprensa e pela polícia que o caçava foram cometidos por homônimos. Sobre o processo de criação do *Bólido* em homenagem a Cara de Cavalo, Hélio escreve:

[...] imprensa, polícia, políticos, a mentalidade mórbida e canalha de uma sociedade baseada nos mais degradantes princípios, como é a nossa, colaboraram para torná-lo símbolo daquele que deve morrer, e digo mais, morrer violentamente, com todo requinte canibalesco [...] Há como um gôzo social nisto [...]

*O HERÓI ANTI-HERÓI E O ANTI-HERÓI ANÔNIMO*, texto do artista de 25 de março de 1968<sup>22</sup>

O *Bólido* em homenagem a Cara de Cavalo rompe com outros *Bólides* e trabalhos que realizou com a figura ou presença de mangueirenses até então. Ao retratar Cara de Cavalo há a representação de uma figura humana que, apesar de literal, acaba assumindo forte acento mítico/alegórico. A associação direta de Cara de Cavalo com o heroísmo, sem jamais perder seu *status* de marginal (“seja marginal, seja herói”<sup>23</sup>) o

---

21 BRETT, G. Texto do catálogo da Whitechapel Experience (Londres, 1969) in Aspiro ao Grande Labirinto (encarte).

22 (APHO) 131.68

23 Imperativo imortalizado no estandarte que carregava a imagem de outro marginal morto, Alcir Figueira da Silva (fig.36), que cometeu suicídio às margens do rio Timbó para evitar ser pego pela polícia após uma tentativa frustrada de assalto a banco. A imagem de Alcir

transforma num símbolo da luta do homem que foi “castrado em toda a sua possibilidade de sobrevivência”<sup>24</sup>. Cara de Cavalo ressuscita na figura idealizada e romântica do marginalizado, ainda que em seu texto *O HERÓI ANTI-HERÓI E O ANTI-HERÓI ANÔNIMO* Hélio deixe claro que não quer romantizar e sim objetivar o problema, ele faz de Cara de Cavalo um mito ao proclamá-lo “herói anti—herói”<sup>25</sup>.

A ressurreição de Cara de Cavalo mitificado é a insinuação de um processo de criação de personagem, processo este que se concretizará com a encarnação alegórica de Agripina em Cristiny Nazaré. Ou seja, ainda que um seja um personagem real no círculo de Hélio, sobrecarregado com os problemas sociais, e outra uma personagem construída a partir dos versos de Sousândrade, coberta de artificialidade e alheia de seu arredor, a ressurreição de Cara de Cavalo como mito e a encarnação de Agripina como alegoria são, novamente, uma forma narrativa e textual de pensar.

Ainda na orla carioca, há que se falar de seus amigos da Zona Sul, neste caso, aqueles que tiveram influência direta na realização de *Agripina é Roma Manhattan*. O interesse de Hélio por cinema vinha do final dos anos 1960, quando ele tinha, inclusive, alguns roteiros prontos. Em 1968 Hélio foi ator de Glauber Rocha (1939-1981) em *Câncer* (lançado somente em 1972), contudo, de todas as relações cinematográficas de Hélio, a mais interessante é, sem dúvida, aquela com Ivan Cardoso.

---

também aparece no *B44 Bólido-caixa 21 caixa-poema 3* (1966). Alcir foi proclamado por Hélio o “anti-herói anônimo”.

24 *O HERÓI ANTI-HERÓI E O ANTI-HERÓI ANÔNIMO* (APHO) 131.68

25 Idem.

Hélio e Ivan se conheceram em 1965, quando Ivan o procurou por intermédio de Rubens Gerchman (1942-2008) e Carlos Vergara (n.1941). Cardoso ficou muito deslumbrado ao conhecer o “artista plástico que inventou a Tropicália”<sup>26</sup>. Ivan começou a realizar filmes bastante amadores, de terror, com orçamento baixo (ou sem orçamento nenhum). A realização dos filmes contava com a vontade que o seu círculo de amizades tinha de atuar nas obras, que frequentemente não eram concluídas por falta de dinheiro.

Os filmes despretensiosos de Ivan, que num paralelo com o cinema americano poderiam ser classificados como *B movie*, o levaram inclusive a expor no terceiro andar do MAM-RJ em 1972, ao lado de Hélio e outros artistas, com curadoria de Vergara. Ivan, como figura proeminente do cinema marginal, foi grande influência no cinema experimental de Hélio. Foi para Ivan Cardoso que Hélio Oiticica fez seu único cartaz cinematográfico, para *Sentença de Deus*, de 1972. E foi Hélio quem apresentou a Ivan o ator principal de *Nosferato do Brasil* (1970), Torquato Neto (1944-1972).

O cenário carioca basta a Hélio até o ano de 1970. Em agosto ele se mudou para Nova Iorque. Sua ida foi financiada por uma bolsa da Fundação Guggenheim. A decisão de pleitear esta bolsa veio de uma oportunidade que lhe apareceu por acaso. Seu pai havia sido contemplado com a mesma bolsa nos anos de 1947 e 1949. O secretário da fundação, em visita ao Rio, manda mensagem ao pai de Hélio convidando-o para um *cocktail*. Hélio informa que seu pai havia falecido e pergunta se pode ir em seu lugar. Toma conhecimento dos procedimentos necessários, preenche

---

26 REMIER, p.54

formulários e requisita a bolsa<sup>27</sup>. Conforme o *modus operandi* de Oiticica, ele aproveitou a oportunidade e aquilo que estava à mão para realizar algo novo, assim como aproveitava materiais, elementos cotidianos e a presença de amigos e conhecidos na realização de suas obras.

A verdade é que, analisando sua correspondência dos anos de Nova Iorque, não se vê qualquer queixa contra a repressão política dos anos 1970. Obviamente o monitoramento era suficientemente perigoso para que não se registrasse esse tipo de reclamação por escrito, isso colocaria seus destinatários em risco. O que quero dizer é que a correspondência de Hélio não é a do exilado triste, expatriado, não há indicativo de revolta ou amargura com a situação, mas sim relatos de alguém entusiasmado, em estado frenético, produtivo, como se aquele patamar de sua produção naquele momento fosse planejadamente o desenvolvimento natural do que deixou no Brasil, assim como o *Relevo Espacial* era o desenvolvimento natural do *Metaesquema*. Além do mais, não há registro de perseguição política, forte repressão ou censura na biografia de Hélio, daí a crer que a ida de Oiticica a Nova Iorque foi muito mais impulsionada por um sentimento de mudança, ou seja, de expansão e evolução do seu modo de viver e trabalhar, do que pela necessidade de escapar da repressão.

Até aqui temos um Hélio disposto a grandes mudanças geográficas e contextuais, cuja obra se relaciona organicamente com suas relações humanas. Temos o *Parangolé* que é uma forma muito particular de entender, colocar e receber o ser-humano na obra. Temos o Hélio criando mitos, alegorias e personagens a partir de um processo de consciência social. Temos uma inclinação ao percurso, ao tempo e à narração. E temos as

---

27 BONISSON, p.50

relações de amizade com pessoas que vão, finalmente, levá-lo a concluir seus planos de experimentar a linguagem cinematográfica. A partir deste ponto, vamos nos aprofundar no objeto central deste estudo que é *Agripina é Roma-Manhattan* e seu habitat/locação: a Nova Iorque oitocuesana.

## CAPÍTULO 2

### Encarnação de Agripina

#### Enredo

Uma vez rascunhado o percurso de Hélio a Nova Iorque, contexto e cenário do objeto principal desta pesquisa, delineando muito brevemente seu trabalho até então, aprofundando mais no processo e naquilo que o mantém coeso e dá a ele uma natureza evolutiva, que no trabalho ele próprio, é hora de entender como “acontece” *Agripina é Roma-Manhattan*.

Uma vez instalado em Nova Iorque, no segundo semestre de 1970, Hélio tratou de se aprofundar na linguagem com a qual, há algum tempo, flertava: a cinematográfica. Em 1971 fez, na New York University, um curso de cinema. Elegeu a bitola super-8 e realizou seu primeiro trabalho nesta linguagem, *Brasil Jorge*, cujo roteiro já havia rascunhado no Rio de Janeiro.

Já sobre sua criatura, Agripina, sabemos até aqui que nasce dos versos de Sousândrade. O poeta, por sua vez, foi apresentado a Hélio por outro poeta: Haroldo de Campos. Haroldo planejava uma nova edição de *O Guesa*, e chamou Hélio para realizar o projeto gráfico<sup>28</sup>. Hélio e Haroldo

---

28 Hélio em carta a Daniel Más (APHO) 449.72

sempre mantiveram intenso contato, especialmente durante os anos de Nova Iorque.

Contudo, por enquanto, esta ainda é uma Agripina sousandradina, sem corpo. A alegoria que Hélio faz a partir dos versos do poeta maranhense tornou-se viável a partir do momento em que houve um motivo para fazê-lo que, nesse caso, foi uma encomenda de Ivan Cardoso.

Na época, também, a Cristiny Nazareth foi para Nova York e ficou hospedada na casa do Hélio Oiticica. Aproveitei e pedi ao Hélio que fizesse um *short* com a Cristiny para eu usar como complemento de *A Múmia Volta a Atacar*. O Hélio se empenhou bastante na produção – que ele chamou de *Agripina é Roma Manhattan*. Este Super 8 foi todo filmado em Wall Street e contou com as participações do Antônio Dias e do travesti Maria Montez. Como a minha primeira versão da Múmia não foi concluída, o curta do Oiticica nunca foi agregado ao filme.<sup>29</sup>

Num momento inicial, sequer *A Múmia Volta a Atacar!* tinha este nome. Até então, o projeto do filme de Ivan Cardoso, que segundo o próprio nunca foi concluído por falta de verba para ataduras, era *Dominó Negro*. Para dar conta da encomenda de Ivan, Hélio começa a rascunhar roteiros e partilhar ideias. Três dias antes das primeiras filmagens, que acontecem em 7 de maio, Hélio escreve a Haroldo e Carmem, sua mulher, onde conta sobre seus planos de filmar os versos sousandradinos. Há na carta o rascunho de um primeiro roteiro:

para a tal sequência (as) de DOMINÓ NEGRO q IVAN me pede fazer aqui tive ótimas idéias e já domingo vamos filmar em WALL ST-TRINITY CHURCH : tudo depende do carro: vai ser uma homenagem dupla

---

29 REMIER, p.127

SOUSÂNDRADE-HAROLDO no site de nossa expedição de 2 semanas atrás : CRISTINY (uma das IVAMPS available) e COLARES vão fazer um casal sinistro : estarão super pintados : CRISTINY-AGRIPINA (penso em colocar no começo do episódio do INFERNO DE WALL ST : AGRIPINA É ROMA MANHATTAN ) e COLARES-MÁFIA (a mão dele estaria embalsamada : só as mãos ou uma das mãos, ainda não decidimos) : quero q fique o mais aberto possível sem nenhuma explicação narrativa ou lógica óbvia : no carro grande e sinistro, estariam dois criouloões q vou escolher na rua e um amigo meu que possui e dirigiria o carro : quero fazer mais closes e fragmentos do q pans ; como eu já pensei e disse a vocês, cinema é isso : só em pensar q IVAN quer e me pede isso, me dá vontade de fazer; não farei só dois reels, mas no mínimo 4 q já tenho aqui, e não vou precisar comprar nada; comprei pilhas novas e a câmera está ótima (estava com medo de que estivesse funcionando mal) ; penso em fazer outras sequências na igreja e alguma no loft de ANTONIO DIAS : talvez peça a MARIO MONTEZ se êle quer participar disso : seria uma alegria para IVAN : já pensei em MARIO MONTEZ estilo RITA MORENO com ANTONIO DIAS no loft (fazendo o q não sei ainda: quero estabelecer ao menos relações estruturais com as sequências WALL-TRINITY) : talvez ANTONIO seja um croupier estilo MARIENBAD e MARIO M. uma jovem viciada em jogo : jogando dados : q estranha ligação poderia ter com o episódio SOUSANDRADINO ?<sup>30</sup>

Daí eu ser tão taxativa em considerar *Agripina é Roma-Manhattan* como obra cinematográfica única de Hélio, afinal, seu destino final era o cinema, e isso é ímpar. A obra final tem mudanças significativas em relação a este roteiro inicial. Aqui, Hélio se mostra disposto a filmar um personagem mais próximo do universo de *Dominó Negro* que é um filme sobre múmias: há um homem semi-embalsamado na história que seria interpretado por outro artista além de Antonio Dias, Raymundo Colares (1944-1986), também em visita a Nova Iorque à época. Há ainda dois “criouloões”

---

30 Carta de 4 de maio de 1972 (APHO) 1248.72

desconhecidos e o amigo motorista, que dirige o carro. Este já deve ser David Starfish que aparece na obra final, Crityny declarou em depoimento que o Cadillac pertencia a sua mãe<sup>31</sup>. Sobre o jogo de dados, ele inicialmente aconteceria em um *loft* e Hélio ainda se preocupa com sua relação com os versos de Sousândrade. O cenário da cena inicial já havia sido visitado por Hélio e Haroldo quando da última visita do poeta a Nova Iorque.

A filmagem da primeira parte, pelas mãos de Antonio Dias, acontece em 7 de maio de 1972, num domingo, e tem locação na esquina da Broadway com a Wall St. Neste segmento temos como cenário a Trinity Church, o edifício da Irving Trust Company, a Bolsa de Valores de Nova York e o Federal Hall National Memorial.

Em 13 de maio Hélio escreve a Ivan, dando satisfações das filmagens do dia 7.

fizemos takes domingo 7, da sequência a ser montada em DOMINÓ : não sei o que vai sair : AGRIPINA É ROMA-MANHATTAN : CRISTINY estava genial : com DAVID STARFISH : ANTONIO DIAS fez stills black&white e cor : o q vai ser ? filmes estão revelando: não dê ainda notícia : fizemos em WALL ST, e a intenção é óbvia: ROMA-WALL-MANHATTAN: DAVID foi makeupeado para parecer italiano estilo máfia (todos o são aqui: não quis fazer máfia-estereotipado-tough, mas doce como DAVID é : êle é judeu, mas tem muito de italiano): foi um sarro filmar isso, algo q adorei fazer [...]<sup>32</sup>

---

31 BONISSON, p.105

32 (APHO) 1249.72



**12.** Stills do primeiro episódio de *Agripina é Roma-Manhattan*, filmado em 7 de maio de 1972. Frente.



**13.** Stills do primeiro episódio de *Agripina é Roma-Manhattan*, filmado em 7 de maio de 1972. Verso.

Em 23 de julho é realizada a segunda parte, filmada pelo próprio Hélio e descrita a Haroldo de Campos em carta datada de 18 de agosto de 1972.

[...]MARIO e ANTONIO jogam dados num largo em MANHATTAN tendo como campo de jogo (a superfície) uma pilha de placas grossas de ferro q é usado para vedar buracos quando o asfalto é retirado das ruas: eu quis fazer a cena como q despida mas ao mesmo tempo vestida de soleneidade: mas , o jogo, num tom de encontro (chance) : o q há de solene é a centralização no largo, sob o sol (fazia sol de 100 fahrenheit.) num dia vazio de domingo, como se aquele encontro-jogo de dados fora o casual desejado: O-OráCULO é justamente o jogo entre os dois: claro q não mostro CRISTINY consultando-os ou nada no gênero, tão literal, mas apenas uma sequência em q ela anda de uma esquina de calçada a outra, num encontro triangular: fiz shots dos edifícios e céus magritteanos q se avistam do centro do largo[...]<sup>33</sup>

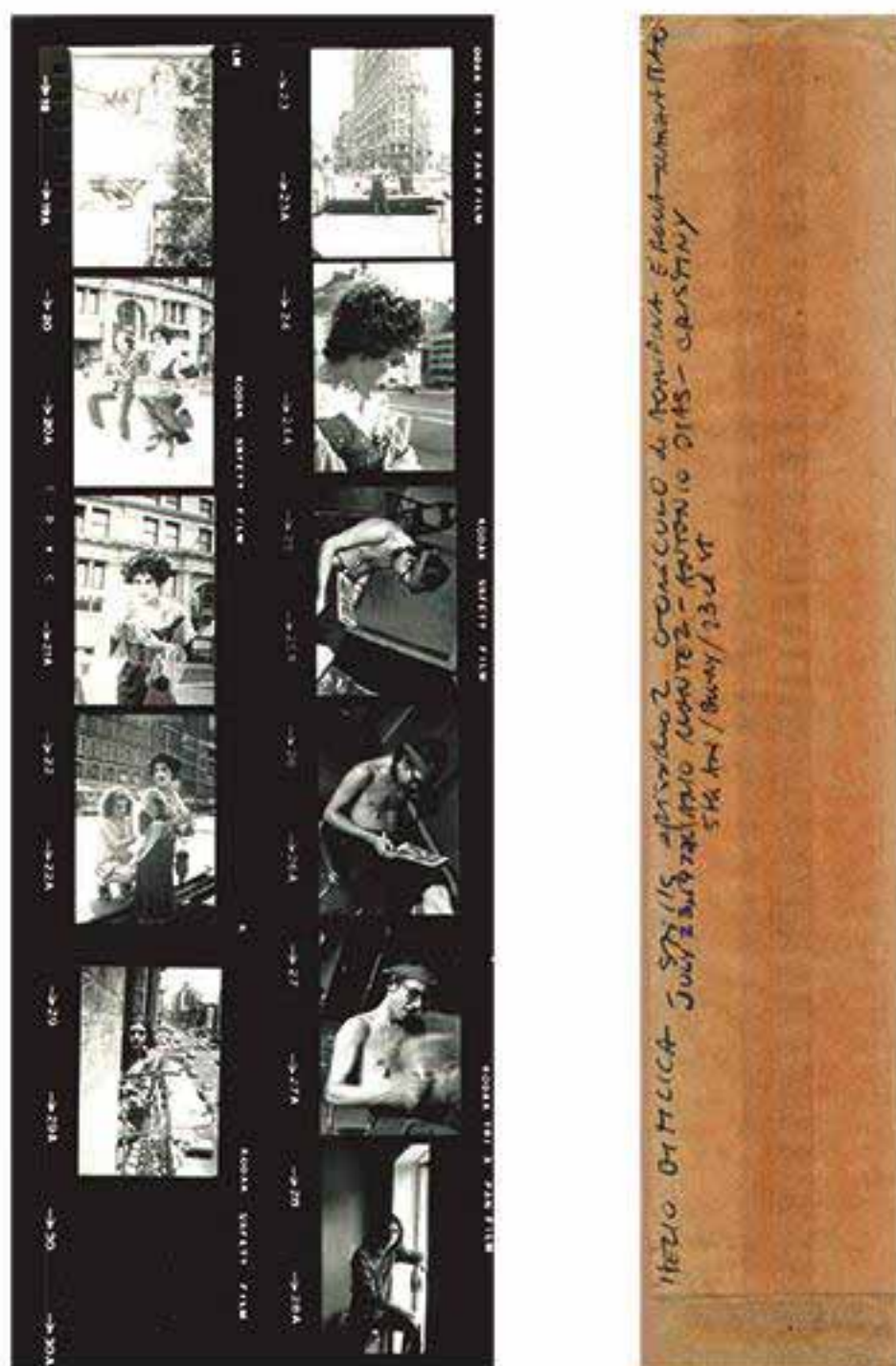
Esta parte foi filmada na esquina da Broadway, 5th e 23th, com o famoso edifício Flatiron. Há uma brevíssima tomada do Central Park entre o primeiro e o segundo episódio. Existem ainda planos jamais concretizados de filmar uma continuação que se chamaria *TOMBuloS*.

[...]agora estou planejando o 3º episódio q vai ser na TOMBS prisão estranhíssima q parece saída de uma história em quadrinhos de BATMAN: o episódio chama-se TOMBuloS:TOMBS/tumulo/cúmulos/loS (Sol invertido), etc.: o edifício é bem mausoléu/science fiction [...] há uma espécie de dança dos 7 véus q quero fazer com CRISTINY na WASHINGTON SQ. em volta de uma fonte, quase nua com nylons transparentes[...]<sup>34</sup>

---

33 (APHO) 1282.72

34 Idem



14. Stills do segundo episódio de *Agripina é Roma-Manhattan*, filmado em 23 de julho de 1972.

Por último, em carta a Carlos Vergara, Hélio manda material e instruções para que seja realizada a filmagem da sequência de transição para inserção de *Agripina é Roma-Manhattan* em *Dominó Negro*. Há uma página com anúncio do *Wall St. Journal* e uma fotografia [da cúpula geodésica sobre Manhattan] de Buck Fuller (1895-1983), com instruções para que se faça uma máscara cinza que faria a figura parecer flutuar num espaço indeterminado. O letreiro “MANHATTAN ROMUMIFICADA” também deve ser filmado, preferencialmente com a Beaulieu de Vergara que seria capaz de captar textos com precisão milimétrica <sup>35</sup>. A sequência de transição e *TOMBuloS* jamais foram realizados.

Ainda assim, *TOMBuloS* e todos os episódios de *Agripina é Roma-Manhattan* são ricamente comentados e promovidos por Hélio em cartas a amigos, familiares e interessados diretos no projeto entre maio de 1972 e o primeiro semestre de 1973. No Brasil, duas publicações, o jornal *Última Hora* (fig.15) e o desconhecido *Flomps* (fig.16), deram notícias sobre a produção de Hélio que estaria por vir. Oiticica chega a lamentar, em carta a Antonio Dias, que tivesse que ter “urgentado” a publicação em *Flomps* para “cortar pretensões alheias”<sup>36</sup> de outros artistas brasileiros que estiveram em Nova Iorque e quiseram filmar com Mário Montez, ou seja, Hélio demonstrava certo ciúme e alguns melindres em relação a sua criação e a suas relações. Hélio criou, inclusive, ideograma (fig.17) para o verso “Agrippina é Roma-Manhattan” de Sousândrade, que, além de reinterpretação do verso, parece servir como logotipo para a produção que realizava.

O esforço que Oiticica emprega na promoção da obra e o entusiasmo com que trata dela denunciam a importância de sua realização.

---

35 (APHO) 197.72

36 (APHO) 1140.73

# DANIEL MÁZ

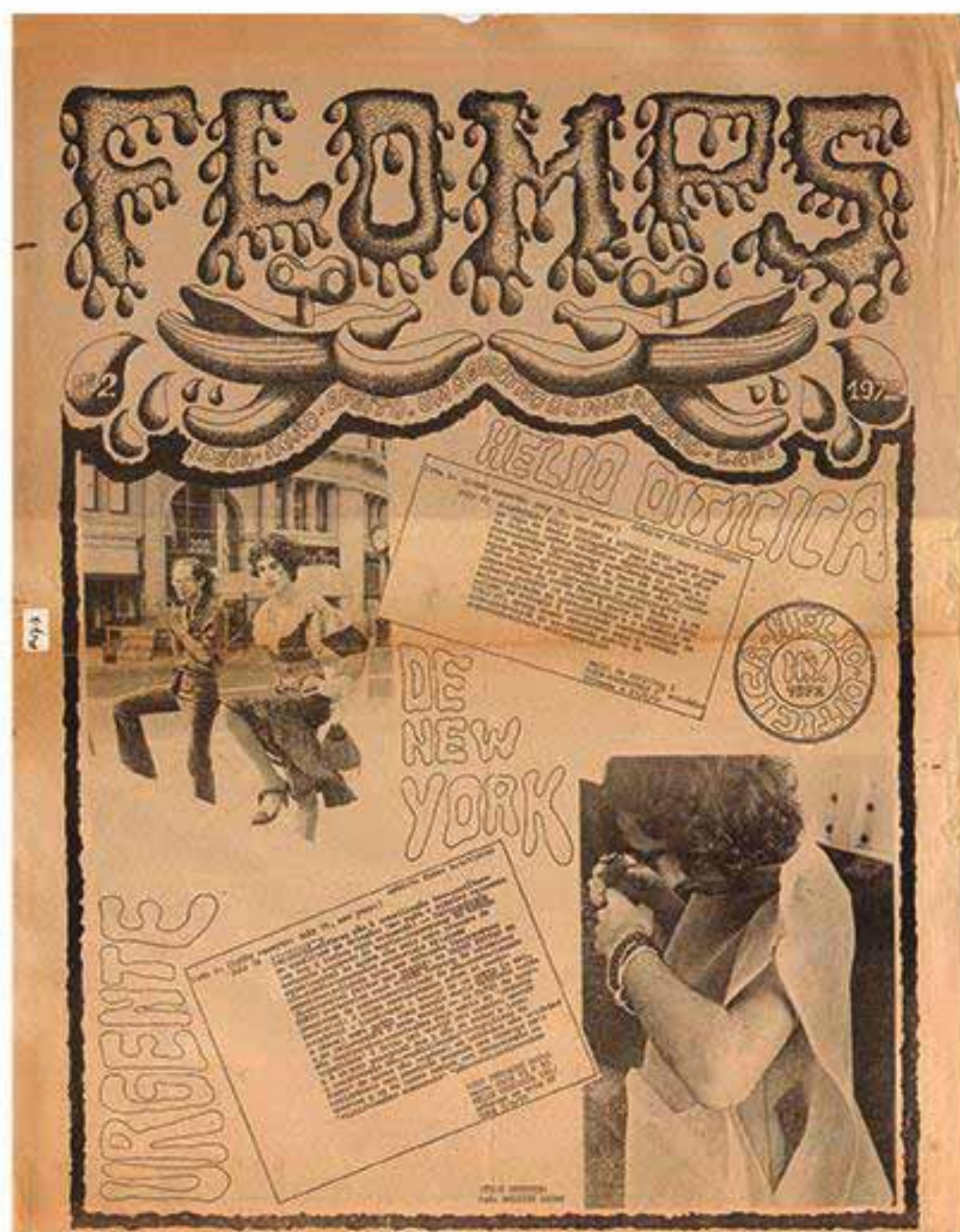
SICLÂNIO Ribeiro, diretor do FIC (parte nacional), estará revelando hoje as 30 músicas brasileiras classificadas entre as 1200 que foram recebidas. Poderá adiantar e garantir desde já a *sig-ma* que estão incluídas nessas 30 e que serão fortes candidatas à vitória, não só na parte nacional como talvez também na internacional. Que até hoje não tinha se conseguido formar um buquê musical de tão bom nível como o que pintou desta vez.



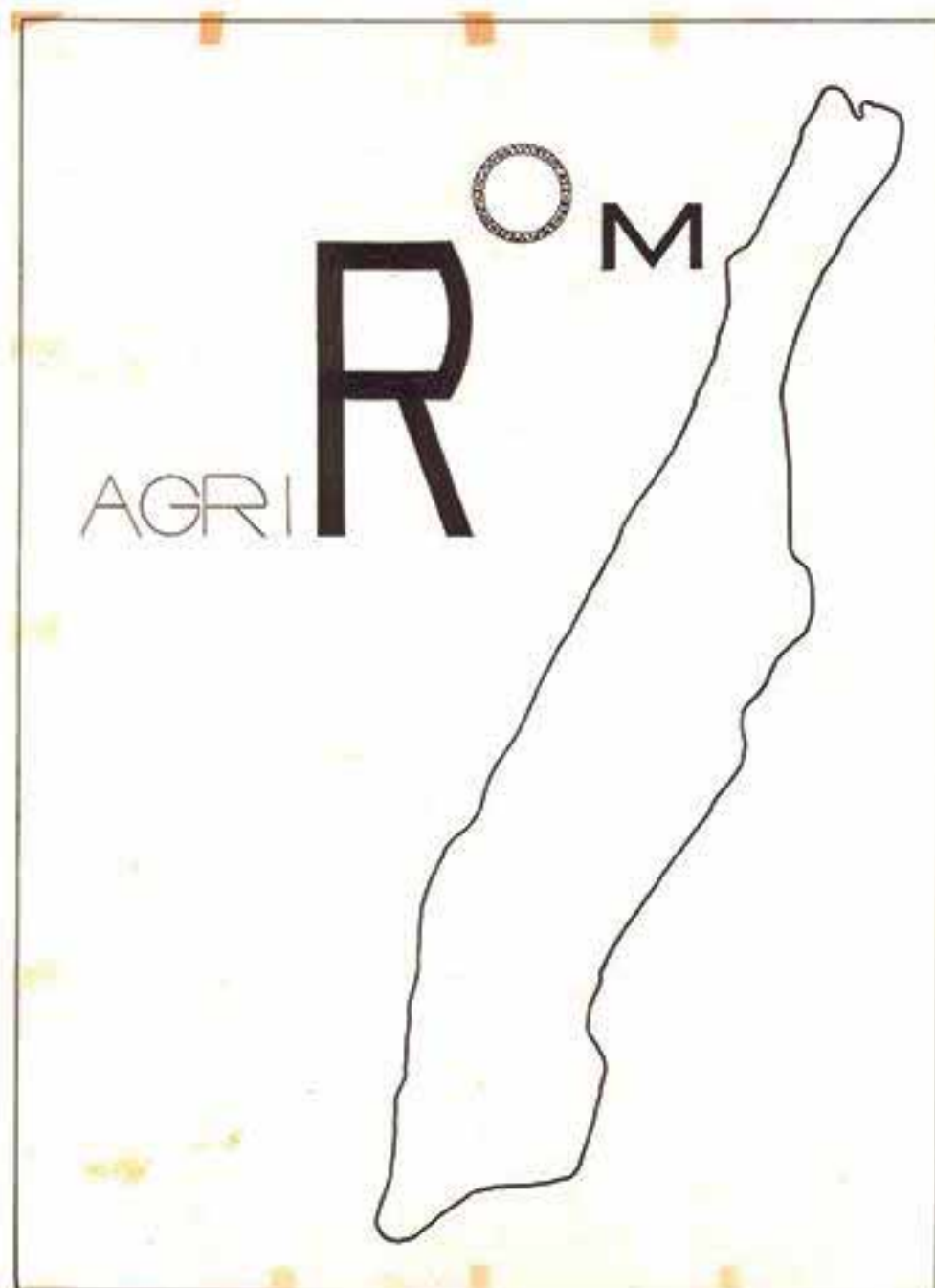
photo de antonio dias

Regresso de *Daniel Máz*, episódio sua autobiografia filmada por *Agripina é Roma-Manhattan* em Nova York para o último filme de sua carreira sobre o "les menues que les mangent". Enquanto *Agripina é Roma-Manhattan* (participa nacional) e *Drôla starfish*, a última descoberta de talentos americanos, estreia em fotografia. Regresso de *dominó negro*, episódio autobiográfico filmado por seu filme de *talentado* tem certeza as histórias em suas histórias finalmente poderão ser vistas por todos nas escolas não somente durante a temporada brasileira por vários países, sempre no mesmo em horários permanentes / aguardem.

15. Recorte da coluna de Daniel Más no jornal Última Hora com foto do *making off* de *Agripina é Roma-Manhattan*. No texto o filme ainda é tratado como excerto de *Dominó Negro*, título original de *A Múmia Volta a Atacar!*.



**16.** Página de jornal com fotografia de Mario Montez e Antonio Dias durante as filmagens de *Agripina é Roma-Manhattan* e textos escritos e diagramados por Hélio Oiticica.



**17.** Ideograma criado para *Agripina é Roma-Manhattan* onde se é possível ler algo como “Agri(r)romanhattan” ou talvez o título do primeiro episódio do filme: *agriR°M*. A palavra “Manhattan” foi substituída pelo contorno do mapa da ilha.

Em algum momento este entusiasmo, acrescido das variadas influências de Hélio e de seu olhar de artista plástico – menos lógico e didático e mais livre e reflexivo – transforma o até então adendo de *Dominó Negro*, um reboque do filme de Ivan Cardoso, numa obra de sua autoria, liberta, inclusive, de Sousândrade, num processo de livre interpretação e criação da alegoria de Agripina sem compromisso com o nexo do filme que se realizava no Brasil enquanto isso. As instruções para inserção nunca foram seguidas, *Dominó Negro* mudou de nome e transformou-se em *A Múmia Volta a Atacar!*, mas nunca foi completado, *Agripina é Roma-Manhattan*, contudo, se basta em si mesma porque está muito mais inserida no universo de Hélio que no universo de Ivan Cardoso, Sousândrade ou Haroldo de Campos. A obra foi concluída, afinal, sem uma múmia sequer e, não fosse pelo título, não saberíamos que aquela moça tem qualquer relação com uma personagem do poeta maranhense.

### *A parody is a new vision*

Existe ainda, nesse denso e sofisticado caldo de referências de Hélio outro ingrediente, a obra *From cliché to archetype*, de Marshal McLuhan. A obra o influenciou menos pelo que oferece sobre arquétipo ou cliché e mais pelo que oferece sobre paródia. A citação “*A parody is a new vision*”<sup>37</sup>, retirada do livro, aparece em vários documentos.

A paródia, contudo, não é de Sousândrade. Hélio entende que o universo de Sousândrade serve para parodiar o que ele chama de “WALL ST. moderna MÁFIA simultâneo com AGRIPINA e ROMA”<sup>38</sup>.

---

37 Uma paródia é uma nova visão

38 (APHO) 1249.72

O interessante é o uso que Hélio faz da obra de McLuhan. Há um processo de decantação, de todo o livro impactou-lhe esta única citação, a qual Oiticica deu um propósito próprio, que é usar como licença para exercer liberdade plena em sua adaptação de Agripina. A película, embora uma *new vision* de Sousândrade, é *parody* de a outra coisa, a Wall St. moderna.

## Figura

Esse complexo entendimento de paródia de Hélio, sua própria visão do papel de outrém em sua obra, além de todas estas influências e a alforria da proposta inicial levaram a construções muito particulares de personagens. A seguir, trataremos destas criaturas oiticiqueanas, uma a uma.

## Agripina

Cronologicamente falando, a primeira de todas as Agripinas é a histórica. Irmã de Calígula (com quem manteve relações incestuosas), é mãe de Nero e rival de Messalina, com quem disputava poder, influência e popularidade entre os romanos. Ganhava facilmente nos três quesitos, até ver a rival ser executada por conspirar contra o marido, o imperador Cláudio, com quem Agripina, então, veio a se casar. Após a morte do imperador, conspirou para que o filho Nero ascendesse ao trono, o que aumentou consideravelmente seu poder e influência. Morreu assassinada por encomenda do próprio Imperador, que temia que suas conspirações se voltassem contra ele. Ao ser morta, pediu ao assassino que o primeiro golpe fosse no útero que gestou o filho Nero que agora conspirava contra ela.

Nero aparece em uma das anotações de Hélio em 3 de maio de 1972, portanto, quatro dias antes das filmagens da primeira parte. A anotação é uma citação de Hegel, está em um documento intitulado *NOSFERATO* que contém várias considerações sobre cinema. Concluído somente em junho daquele ano, será mais bem analisado mais adiante neste trabalho.

HEGEL = Os romanos diferenciavam também essencialmente dos gregos no que diz respeito aos seus jogos públicos. Nêles os romanos eram, propriamente dito, espectadores. As representações mímicas e teatrais, a dança, a corrida a pé e a luta corporal, eram relegados aos escravos libertos, aos gladiadores ou aos criminosos condenados à morte. A suprema degradação de Nero, foi ter-se apresentado publicamente num palco como cantor, tocador de lira e combatente em pugnas. Como os romanos eram só espectadores, essas diversões eram algo estranho a êles; êles não se entregavam a elas com todo seu ser.<sup>=39</sup>

Hélio possivelmente enxergou nos romanos o anti-mangueirense. Ou, possivelmente, enxergou nos romanos a mesma doença social do Rio de Janeiro segregacionado em que o sambista e capoeirista é marginalizado. De qualquer maneira, os jogos corporais romanos são anti-*Parangolé*, ao contrário da “multi-experiência” proposta pela vestimenta, estes jogos propõe uma experimentação segregacionada, com valores e papéis sociais distintos e muito bem definidos. Agripina é representante exemplar e aristocrata desta sociedade romana.

---

39 (APHO) 379.72

Sobre a construção de sua Agripina, Hélio a descreve como “mistura de MESSALINA e MAFIA TYPE”<sup>40</sup> e “mulher de mafioso/lolita/atriz camp messalina-style”<sup>41</sup>.

Mas a mais importante descrição que Hélio faz de sua Agripina está em alguns documentos nos quais a trata por Cristiny-Agripina<sup>42</sup>. Hélio declara ainda que Cristiny não é atriz ou modelo, “É EVENT-INVENÇÃO COMO SÃO OS DEMAIS ELEMENTOS”<sup>43</sup>. Em carta a Haroldo de Campos esclarece sua visão da atuação “não acredito em atores, portanto, quando disser ‘atores’ leia-se ‘alguém q estiver em frente da câmera sendo filmado’”<sup>44</sup>. Assim posto, a figura central na alegoria de Agripina é Cristiny, não apenas por lhe emprestar sua imagem, mas porque, para Hélio, não há distinção ou separação definida entre uma e outra.

Isso, obviamente, é herança de sua visão in-corporativa do *Parangolé*. Conforme foi dito no capítulo anterior, a via de mão dupla nas trocas entre Hélio e a Mangueira foi crucial para o seu novo entendimento de propósito para o *Parangolé*, e este propósito não o abandonou quando ele deixou o Rio de Janeiro.

É importante lembrar que *Agripina é Roma-Manhattan* foi uma encomenda de Ivan Cardoso a partir da ida de Cristiny a Nova Iorque, ou seja, a impressão que Hélio tem da companheira de *loft* em Nova Iorque é fortemente influenciada pela construção da Ivamp que Ivan Cardoso faz no Rio (fig.19). Hélio tinha ainda, nas paredes de seu apartamento, alguns *stills*

---

40 (APHO) 1282.72

41 Idem

42 (APHO) 1282.72 e 318.73

43 (APHO) 318.73

44 (APHO) 1282.72



**18.** David Fish veste *parangolé* em Nova Iorque em 1972.

**19.** Cristiny Nazareth em *Brasil, eu Adoro Você*, *sexy-clip* de Ivan Cardoso de 1970. Ao fundo, obra de Carlos Vergara.

do filme de Ivan Cardoso, *Chuva de Brotos*, no qual havia uma mulher (outra Ivamp) se masturbando com uma garrafa de Coca-Cola<sup>45</sup>. Daí se pode entender que a criação “messalina-style” de Cristiny-Agripina sofre, de fato, grande influência da visão de Ivan Cardoso da sexualidade feminina.

Ainda sobre a caracterização e corporificação de Agripina, Cristiny relata que as roupas que veste foram confeccionadas pela avó, que a maquiagem foi solicitação de Hélio e que, inclusive, suas narinas também foram pintadas<sup>46</sup>. Se por um lado pode ser decepcionante que a micro-saia em camadas coloridas não seja uma escolha pessoal de Hélio, à guisa de *Parangolé*, por outro não deixa de sê-lo, afinal, o *Parangolé* é uma construção-produção artesanal, no processo e na referência, em muitos casos. De qualquer maneira, algo mais próximo do *Parangolé* pode ser antevisto na jamais realizada dança dos sete véus com *nylons* transparentes, estes sim, provavelmente, produzidos à medida por Hélio.

Ainda há que se considerar que Agripina é a personagem anti-*Parangolé*. Ela pertence a um povo que poderia ser classificado como anti-mangueirense e, acima de tudo, tem um caminhar e uma atitude estritamente “estatuários”. A maneira como se posta nos prédios, escadarias e colunas, até mesmo ao sair do carro, é aristocrática como uma estátua. Seu caminhar até a bolsa de valores é cauteloso e duro. Seu caminhar ansioso percorrendo a calçada é limitadamente linear, percorre apenas um eixo, muito ao contrário dos passistas vestidos de *Parangolé* que não só não caminham linearmente como preenchem todos os eixos da tridimensionalidade, ganhando o espaço.

---

45 REMIER, p.135

46 BONISSON, p. 105-106

## David Starfish

David era um amigo que Hélio fez em Nova Iorque. Chamava-se, na realidade, David Fish, Hélio resolveu dar-lhe um nome artístico. Como todos no convívio de Oiticica, David acabou se tornando um dos “vestidores” de *Parangolé*<sup>47</sup> (fig.18).

Assim como todo o material disponível era aproveitado por Hélio em suas produções, inclusive o material humano, David também o foi, bem como o Cadillac de sua mãe. Deveria ser um perigoso mafioso, vestido de cafetão, mas Hélio mesmo confessa, conforme já vimos anteriormente em documentação do artista aqui transcrita, que ele é muito doce. A maneira como Hélio Oiticica descreve sua doçura é bastante característica de quem está tão interessado na caracterização e interpretação do personagem quanto nas características pessoais do “ator”. Ou seja, o personagem de David é doce, porque David é doce.

## Mario Montez

Considerando que nenhum personagem deixa de ser aquele que o representa, Mario Montez é, antes de tudo, uma *drag queen* em shows noturnos e operário porto-riquenho, segundo depoimento de Antonio Dias, durante o dia.

Apesar de ser mais conhecido como uma estrela de Andy Warhol (fig.21), Hélio o considera um produto direto de Jack Smith (1932-1989) (fig.20), cineasta *underground* muito menos conhecido e quase “maldito”. Escrevendo a Torquato Neto<sup>48</sup> num artigo chamado *TROPICAMP*,

---

47 (APHO) 149.72

48 (APHO) 275.71



**20.** Mario Montez (creditado como Dolores Flores) em *Flaming Creatures* de Jack Smith, de 1963.

**21.** Mario Montez em *screen test* de Andy Warhol, intitulado *Mario Banana 1*, de 1966.

fala longamente sobre Mario Montez e sua relação com Smith e a cultura *camp*. Oiticica ensina que foi Smith quem plantou em Montez a fascinação por Maria Montez, que faria Mario se reinventar e, inclusive, trocar de nome (até então ele assinava Dolores Flores).

No mesmo texto a Torquato Neto, Hélio continua:

a condição MARIO MONTEZ – MARIA MONTEZ, coincide em que tanto um quanto o outro se encontram em situações semelhantes : a origem latina dentro do contexto americano : a evocação dêsse clichê tropi-pop: o uso dêsse mesmo clichê por hollywood, no caso de MARIA , pelo cinema underground, no caso de MARIO — reconheça-se que MARIO MONTEZ é produto direto de JACK SMITH: JACK, na sua obra e na influência geral que calçou no cinema e teatro underground, é uma espécie de pop-tropicália<sup>49</sup>

Levando em conta todo o aparatamento que veste em *Agripina é Roma-Manhattan* e a importância que Hélio dá ao histórico de Mario Montez (chegando a escrever um extenso artigo sobre o ator e demonstrar ciúmes ao saber que havia outros artistas brasileiros interessados em filmar com ele), podemos avistar mais uma alegoria aqui a partir de dois outros mitos-ícones: Maria Montez e Mario Montez ele próprio que, assim como Antonio Dias, interpreta a si mesmo na película. Novamente a criação de um personagem está atrelada à reflexão sobre o contexto cultural e social, neste caso o estereótipo da figura do latino e o *camp*.

Há que se considerar que essa interpretação de si próprio tem forte conotação metalinguística na obra porque Mario Montez é uma figura fortemente atrelada, na concepção de Hélio, a Jack Smith e,

---

49 Idem

eventualmente, Andy Warhol, artistas/*film makers* como Antonio Dias à época, produzindo a sua série de filmes de artista *The illustration of art/A ilustração da arte*.

Por último, há uma anotação de Oiticica no mesmo documento onde se vê um sem número de considerações sobre cinema: “superstars são paródia do astro sério performer”<sup>50</sup>. Aqui entendemos que Montez, superestrela de Warhol, é a alegoria da paródia, gerando um novo *looping* metalinguístico numa obra que é uma paródia. Nesse caso, contudo, ser uma superestrela/paródia, não o faz menos “astro sério performer” porque em *Agripina é Roma Manhattan* Montez interpreta a si mesmo.

### Antonio Dias

Antonio Dias desempenha função estritamente metalinguística. Não só é o operador de câmera da primeira parte do filme aparecendo, agora, na segunda parte, como, naqueles anos 1970 em que a obra é realizada, é um artista de projeção justamente pela sua série de filmes de artista. Antonio Dias é, possivelmente, o primeiro artista brasileiro a apresentar publicamente uma obra que fizesse uso desta linguagem.<sup>51</sup>

Além disso, naquele período, Antonio Dias tinha fixado residência justamente na Itália, ou seja, império romano.

---

50 (APHO) 379.72

51 MACHADO, Arlindo. As linhas de força do vídeo brasileiro. in MACHADO, Arlindo (org.). *Made in Brasil: Três décadas de vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras, 2007, p.16

## Fundo

Hélio não se cansa, em um sem número de documentos, de tratar o céu de Manhattan como magritteano<sup>52</sup>. Segundo ele, em seu filme, o céu da ilha aparece recortado em quadrados manchados de nuvens. Fora essa referência de cor e forma, há ainda que se falar sobre a escolha dos prédios e enquadramentos que não está documentado em parte alguma.

Primeiramente, note-se que todas (ou quase todas) as cenas têm forte predominância das formas triangulares. A igreja gótica, a amarração da sandália nas pernas de Cristiny-Agripina, a maquiagem carregada de seus olhos, as portas do primeiro edifício defronte do qual ela se posta, com arquitetura *art déco*, as torres de alguns outros prédios, as amarrações no corpete de Mario Montez, bem como a letra “M” gravada sobre o tapume onde se jogam dados e, finalmente, a planta baixa do edifício Flatiron. O próprio Hélio descreve o caminhar de Cristiny-Agripina na calçada como “encontro triangular”<sup>53</sup>. E há ainda a fotografia no jornal do projeto de domo geodésico de Buck Fuller sobre Manhattan, que estaria na sequência de transição nunca filmada de *Dominó* Negro para o adendo *Agripina é Roma-Manhattan*, cuja estrutura é toda formada por triângulos de vigas metálicas cobertos de vidro. Poder-se-ia dizer que isso é coincidência ou está apenas nos olhos de quem vê. Coincidência certamente não é, porque a predominância da forma dos prédios é quadrada-cúbica-retangular, e os enquadramentos caem sempre sobre as torres pontudas, seja de igrejas ou não. Além do mais, o Flatiron é conhecido, justamente, por sua planta baixa em formato peculiar. Também não está apenas nos olhos de quem vê porque, com tal predominância de quadriláteros na realidade onde se aloca o filme,

---

52 (APHO) 212.72

53 (APHO) 1282.72

ainda assim, o triângulo é forma predominante no produto final. Nesse sentido, vejo uma rima constante com *Relevos Espaciais* e *Metaesquemas*, formas quadriláteras que, pela presença constante de ângulos muito agudos, insinuam mais fortemente a figura triangular.

Sobre as locações, falarei brevemente.

A primeira construção é Trinity Church, igreja neogótica construída em 1846. Até 1890 era a construção mais alta na cidade, quando, finalmente, um arranha-céu conseguiu suplantá-la. A cultura de construção de arranha-céus e competição entre os mais altos se inicia nos anos 1870, a Trinity Church era, então, um marco a ser quebrado. O objetivo era fazer um prédio comercial maior que uma torre de igreja. Durante a ida de Haroldo de Campos a Nova Iorque, pouco antes do início da rodagem do filme, Hélio o ciceroneou em visita à igreja. Em carta a Haroldo, Hélio menciona a visita e dá a entender que a presença da Trinity Church na película é uma homenagem a ele. No mesmo ano de *Agripina é Roma-Manhattan*, 1972, Hélio realizou um super-8 curtíssima metragem de apenas 2'05"<sup>54</sup> explorando unicamente a arquitetura e os vitrais desta igreja, tal era o seu interesse por ela.

A segunda construção é o edifício da Irving Trust Company (inaugurado em 1931), um banco em estilo *art déco*. Washington Irving (1783-1859), que dá nome à empresa, nada tinha a ver com o mercado financeiro, mas vendeu os direitos de seu nome para endossar a companhia. Este é possivelmente o primeiro caso na história de comercialização do próprio nome para endossar uma empresa. Irving foi escritor, historiador e biógrafo, escreveu a biografia de George Washington e Maomé, bem como os

---

<sup>54</sup> BONISSON, p.108

contos *A lenda do cavaleiro sem cabeça* e *Rip van Winkle*, este último o mais significativo de todos. É a história de um homem que vai às montanhas e permanece adormecido magicamente por vinte anos. Ele adormece nos Estados Unidos colônia e desperta nos Estados Unidos independente, em total estado de alienação. “Rip van Winkle” tornou-se uma expressão utilizada para designar alguém parado no tempo, uma pessoa que vive entre duas épocas, vivencia um período enquanto parece pertencer a outro, alheio às mudanças.

A terceira construção é a Bolsa de Valores de Nova Iorque. Aqui apenas refaço a consideração que coloquei na introdução deste trabalho, quando comparo a especulação financeira e as suas consequentes crises, que simultaneamente a vitimam e alimentam, às conspirações palacianas romanas, como as de Agripina, que elevaram Nero ao trono, enquanto o mesmo Nero mandou que esta fosse assassinada justamente por temer que conspirasse contra ele.

A quarta construção é o Federal Hall National Memorial, inaugurado em 1842, um edifício neoclássico que abriga um museu de história estadunidense, já foi o prédio do tesouro nacional e foi erigido no mesmo lugar onde um dia esteve o prédio onde tomou posse George Washington. Sobre esta escolha de locação, Hélio escreve “edifício do tesouro, onde GEORGE WASHINGTON stands estatuado, parece cenário de filme de décima categoria romano feito em HOLLYWOOD”<sup>55</sup>. Erroneamente, Hélio também declara sobre a mesma construção: “um edifício [...] em q

---

55 (APHO) 1282.72

GEORGE WASHINGTON foi empossado, parece um templo romano”<sup>56</sup>. O prédio onde Washington foi empossado ficava no mesmo lugar, mas foi demolido.

Há uma breve e frenética filmagem do Central Park, cuja conclusão data de 1857. Seu projeto e construção acontecem quando a cidade ao redor começa a crescer vorazmente e percebe-se a necessidade de preservar áreas verdes e construir parques.

O Central Park, além de ser o principal centro de recreação de Manhattan, é também o registro de seu progresso: uma preservação taxidérmica da natureza que exhibe perpetuamente o drama da cultura de distanciamento da natureza. [...] se o Central Park pode ser visto como uma operação de preservação, ele constitui mais uma série de manipulações e transformações executadas sobre a natureza “salva” por seus projetistas. Seus lagos são artificiais, suas árvores (trans)plantadas, seus acidentes são obras de engenharia, seus incidentes são sustentados por uma infraestrutura invisível que controla o conjunto.[...] O Central Park é um “tapete arcádico” sintético.<sup>57</sup>

A última construção de fato é o Flatiron, edifício inaugurado na esquina da Broadway, 23th e 5th em 1902. À época, era a construção mais alta da cidade. Dado o contorno incomum do terreno, sua planta baixa tem formato triangular, um dos vértices tem ângulo bem agudo. Seu nome original Fuller Building, caiu no esquecimento, a edificação ficou mais conhecida por seu apelido “Ferro de Passar Roupa”, pela semelhança entre o utensílio e a planta. No vértice em que o ângulo é mais agudo, a arquitetura é equivalente a uma coluna neoclássica. O prédio é um dos símbolos da cidade,

---

56 (APHO) 1249.72

57 KOOLHAAS, Rem. Nova York Delirante. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Casac Naify, 2008, p.39-40

servindo de cenário para filmes, histórias em quadrinhos e programas de televisão.

Por último há um projeto dentro de outro. É o projeto nunca construído da cúpula geodésica de Buck Fuller que, em fotografia de jornal, faria parte do projeto jamais executado de sequência de transição de *Dominó Negro* para inserção de *Agripina é Roma-Manhattan*. A cúpula, projetada nos anos 1960, cuja estrutura seria de alumínio e o revestimento de vidro à prova de balas, transparente pela face interior e espelhado pela face exterior, teria função de controle climático, fazendo invernos e verões mais amenos e mantendo a neve do lado de fora do centro da ilha, economizando com sua remoção. A imagem do domo de Fuller pode servir de ilustração, muito literal e pueril, de um outro conceito de McLuhan, “a aldeia global”. Sua aparição se daria no exato momento de transição em que as múmias deixariam de ser personagens cariocas de Ivan Cardoso, em *Dominó Negro*, para ganhar o mundo na “MANHATTAN ROMUMIFICADA” de Hélio Oiticica. A cúpula de Buck Fuller e o Flatiron têm ainda uma curiosa conexão, embora não sejam “parentes” partilham o mesmo “sobrenome”, afinal, o nome oficial do Flatiron é Fuller Building.

### **Um lance de dados jamais abolirá o acaso**

Os lances de dados entre Mario Montez e Antonio Dias oferecem um sem número de interpretações. Não é intuito deste trabalho encerrar todas as possibilidades de interpretação ou sequer dizer que a cena deve, de qualquer modo, ser interpretada. O que ofereço aqui é apenas uma pequena constelação de estrelas que rondam o universo de Hélio neste tempo-espaco e que se relacionam organicamente com este seguimento do filme.

Sobre o título do episódio, *O-OráCULO*, me limito a parti-lo em pedaços:

O-OráCULO:

O-O

rá (divindade egípcia)

CULO

O CULO

Já sabemos que o episódio trata de uma consulta a um oráculo, e que este oráculo, ao invés de jogo de azar de cartas, lê o futuro através de jogo de azar de dados. Em *From cliché to archetype*, McLuhan apresenta muitos autores e citações. Ao tratar de arquétipos, traz Jung, e junto com ele, o livro cuja versão ocidental ele escreveu a introdução: *I Ching, o livro das mutações*. Sobre o I Ching, McLuhan traz uma citação de José Argüellar, que entende o I Ching como um oráculo complexo que só pôde ser entendido a partir do desenvolvimento dos computadores porque ambos, o I Ching e o Computador, trabalham com o sistema numérico binário.<sup>58</sup> Tanto o computador quanto o I Ching têm duas variáveis, o computador tem 1 e 0, o I Ching, cara e coroa/Yin Yang.

O I Ching, apresentado neste livro de McLuhan, que influenciou razoavelmente Hélio Oiticica na produção de *Agripina é Roma-Manhattan*, é um sistema divinatório no qual se joga três moedas seis vezes, ou seja, no qual a análise combinatória de resultados possíveis chega ao limite de 64 (dois elevado à sexta potência). A combinação binária de cara e coroa leva a uma segunda combinação binária, de Yin e Yang. Depois de lançadas as moedas seis vezes, têm-se um total de 64 hexagramas possíveis.

---

<sup>58</sup> MCLUHAN, p.23

Lançados como moedas também são os dados. Dois dados, dado 0 e dado 1 ou dado Yin e dado Yang. Cada dado, assim como cada hexagrama, tem seis lados. Ou seja, o oráculo criado por Hélio Oiticica tem algumas semelhanças com aquele descrito por Argüellar em McLuhan: são pequenos objetos que se lançam e cujos resultados dependem de variáveis do número 6 e do número 2.

Ainda se tratando dos dados, não é sem tempo de lembrar a relação entre ambos os artistas brasileiros, Hélio e Antonio, e Haroldo de Campos. A introdução de Hélio ao universo sousandradino, como já se sabe, aconteceu por seu intermédio. A Antonio Dias, Haroldo fez também uma proposta, bastante semelhante. Enquanto a Oiticica havia sido feita uma encomenda de projeto gráfico pra uma nova edição de *O Guesa*, a Dias, Haroldo encomendou um projeto gráfico para edição especial de seu *Galáxias*<sup>59</sup>. É também Haroldo que, três anos depois da realização de *Agripina é Roma-Manhattan*, publica sua famosa tradução de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897) de Stéphane Mallarmé (1842-1898). Não é, portanto, sem propósito ou com exagero acreditar que o poeta francês “fez uma ponta” no enigmático curta-metragem de Hélio como um dos inúmeros autores que o influenciaram em seus anos nova-iorquinos. O “verso-estrofe central” do poema em tradução de Haroldo de Campos é “UM LANCE DE DADOS/ JAMAIS/ JAMAIS ABOLIRÁ/ O ACASO”. Aliás, uma parte do verso, em seu original, sem tradução, aparece em documento manuscrito em inglês sobre este episódio do filme:

---

59 Hélio em carta a Daniel Más (APHO) 449.72

O-OrÁCULO: MARIO MONTEZ and ANTONIO DIAS play dice in the divinatory ~~die~~ game piazza coup de dés as the towers Magrittean buildings are viewed against cloud-spotted skies squares [...]<sup>60</sup>

Já sobre o “M” inscrito nos tapumes de metal usados como mesa, Antonio Dias, em depoimento a Bonisson<sup>61</sup>, declarou que a inscrição havia chamado a atenção de Hélio. O interesse, possivelmente, estava na associação com Fritz Lang (1890-1976) pelo título de sua obra mais famosa *M – O vampiro de Düsseldorf* (*M - Eine Stadt sucht einen Mörder*, no original), de 1931. Hélio já havia declarado, em seu roteiro inicial, que sua pretensão era “fazer mais closes e fragmentos do q pans ; como eu já pensei e disse a vocês, cinema é isso”<sup>62</sup>. Em *NOSFERATO*, escrito durante a produção da obra, já citado aqui, no qual lista algumas considerações sobre a linguagem cinematográfica, Hélio cita Fritz Lang:

FRITZ LANG diz que M não mostrava os crimes à nú mas através de indicações como a bola da menina largada correndo o balão subindo enganchando nos fios telefônicos pra deixar o ato mesmo de cada assassinato aberto à imaginação<sup>63</sup>

Fritz Lang é, portanto, um exemplo de cineasta que faz “mais closes e fragmentos q pans”. Sua insígnia, o “M”, nesse instante da película, denotaria assim a insinuação de algo que não está “à nú” e cujo “ato mesmo” está “aberto à imaginação”. O que está insinuado aqui, conforme já vimos em carta a Haroldo de Campos, é justamente o caráter divinatório do jogo de dados: “[...]claro q não mostro CRISTINY consultando-os ou nada no gênero,

---

60 O-OrÁCULO: MARIO MONTEZ e ANTONIO DIAS jogam dados no ~~dado~~ jogo piazza coup de dés enquanto construções Magriteanas com torres são vistas contra um fundo de céus quadrados manchados de nuvens. (APHO 212.72)

61 BONISSON, p.104

62 (APHO) 1248.72

63 (APHO) 379.72

tão literal, mas apenas uma sequência em q ela anda de uma esquina de calçada a outra, num encontro triangular[...]”<sup>64</sup>.

Por último, há uma carta a Carlos Vergara na qual Hélio descreve, em 23 de julho, como fora a cena final de *O-OráCULO* filmada naquele dia e conclui, em 27 de julho, com dois versos de *Sympathy for the Devil*, dos Rolling Stones:

*“But what's puzzling you is the nature of my game—”*<sup>65</sup>

Nesta mesma carta Hélio arrola os títulos dos três episódios de *Agripina é Roma-Manhattan: agriR°M*, *O-OráCULO* e *TOMBUIoS*, sendo que este último, conforme já dissemos, jamais foi realizado.

Concluído o estudo mais aprofundado de cada um dos elementos que compõe este filme - estudo este que não pretende, de forma alguma, ser definitivo -, tentaremos delinear o caminho de Hélio depois de sua conclusão e por causa dela.

---

64 (APHO) 1282.72

65 Mas o que o intriga/confunde/desafia é a natureza do meu jogo. (APHO) 212.72



**22.** Trinity Church em still da primeira cena de *Agripina é Roma-Manhattan*.

**23.** Still da primeira cena de *Agripina é Roma-Manhattan*. Primeira aparição de Agripina (Cristiny Nazareth) na película.



- 24.** *Still da primeira cena de Agripina é Roma-Manhattan.*  
**25.** Primeira aparição de David Starfish.



**26.** Cristiny Nazareth e David Starfish contracenam na primeira cena de *Agripina é Roma-Manhattan*.

**27.** Casal chega ao New York Stock Exchange.



**28.** *Close do New York Stock Exchange.*

**29.** *Casal sobe escadaria do Federal Hall National Memorial.*



**30.** Agripina (Cristiny Nazareth) se posta nas colunas do Federal Hall National Memorial.

**31.** Tomada do edifício Flatiron.



- 32.** Agripina (Cristiny Nazareth) caminha "estatuariamente" na esquina da 23th, 5th e Broaadway.
- 33.** Primeira aparição de Mario Montez.



- 34.** Mario Montez, no episódio *O-OráCULO*, joga dados sobre tapumes de metal para asfalto na esquina da 23th, 5th e Brooadway.
- 35.** Antonio Dias contracena com Mario Montez.

### CAPÍTULO 3

## Héliocentrismo, héliomarginalidade e héliocinematografia

Até aqui tratamos, o mais amplamente possível, de todos os aspectos, influências, enfim, pormenores relacionados a *Agripina é Roma-Manhattan*, tentou-se também refazer o percurso da obra de Hélio até o instante em que a realização desta película é possível ou inevitável. Talvez apenas desejável. Neste capítulo trataremos de alguns assuntos periféricos à realização deste curta-metragem, como as outras empreitadas de Hélio no cinema, sua relação com Nova Iorque, a relação de Nova Iorque com sua obra e, especialmente, o que a realização desta película diz sobre esta relação de mão dupla.

A movimentação do binômio arte-vida de Hélio foi, conforme vimos, sempre expansiva. De sentido único (visual) a multissensorial, da tela ao espaço, do museu ao mundo. Considerando o marco zero de partida de Hélio - a zona sul do Rio de Janeiro, o *mainstream* das artes plásticas no país, a família de classe média que lhe proporcionou uma educação poliglota - o destino certo, pela lógica da expansividade, é sair do marco zero central e chegar à margem. Com ou sem o heroísmo de seu estandarte, seu lema era ser marginal.

Aproximar-se das pessoas e permitir sua aproximação através de sua obra foi uma primeira movimentação neste sentido, quando ampliou a ideia de arte para a vivência de arte. Frequentar os morros da Mangueira, Esqueleto, etc., parece ser parte de um planejamento neste sentido, o centro de sua produção começa a se deslocar. A questão é que, no contexto carioca, Hélio jamais seria marginal. A marginalidade se fazia necessária porque havia certo esgotamento nas artes plásticas brasileiras. No texto *EXPERIMENTAR O EXPERIMENTAL*, escrito em 22 de março de 72, Hélio declara que a “arte brasileira parece condenada ao eterno revival de terceira categoria”<sup>66</sup>, não sem antes fazer a seguinte ressalva: “de todos os re / não confundir reviver com retomar”<sup>67</sup>.

Hélio atinge seu grau máximo de exercício da liberdade somente quando chega a Nova Iorque. A cidade não poderia ser mais central no âmbito cultural, econômico e geopolítico, mas uma vez lá, vindo de onde vinha, Hélio era um marginal. Se em solo brasileiro Hélio pôde conhecer e interagir pessoalmente com Caetano Veloso, em Nova Iorque se deslumbrava com fofocas de segunda mão sobre John Lennon e Mick Jagger que Cristiny escutou ao se relacionar com um músico próximo a eles.<sup>68</sup>

Oiticica jamais deixou de ser artista de prestígio, ou cortou laços com seu círculo de amigos intelectuais brasileiros, pelo contrário, manteve intensa troca de cartas com estes, mas em Nova Iorque estava livre do circuito, experimentando a nova linguagem que era o cinema e conhecendo pessoas bastante distintas. Foi somente no contexto nova-iorquino que Hélio pôde tomar contato com o *underground* genuinamente. E o

---

66 (APHO) 380.72

67 Idem

68 (APHO) 1324.72

*underground* poderia ser a tábua de salvação para o grau máximo de experimentalismo que almejava atingir e o festival de *revivals* que desejava evitar.

Enquanto morador de Nova Iorque, deixava de ser o rapaz de classe média zona sul para ser um artista experimental latino. O círculo de amigos e influências que montou em Nova Iorque era notável. Se Andy Warhol não lhe oferecia interesse, Jack Smith, que iniciou Warhol no cinema, lhe ajudou a aprimorar o conceito de *quase cinema*. Dentre os colaboradores de Smith, estava Mario Montez, que participou de *Flaming Creatures*, filme banido pela ala direita do congresso americano por, supostamente, conter pornografia. Hélio estava, novamente, entre os malditos.

Os recursos, naquela época, também eram poucos. Hélio contou com a bolsa da fundação Guggenheim nos dois primeiros anos, nos anos seguintes trabalhou fazendo bicos, entre eles o de tradutor em uma agência chamada *All Language* que titula um de seus curtas em parceria com os irmãos Valentim. Aos pensar num novo projeto, como *Agripina é Roma-Manhattan*, por exemplo, uma das primeiras de todas as questões eram os recursos materiais. Para esta película, por exemplo, Hélio, antes de narrar o roteiro em carta a Haroldo de Campos, certificou-se de constatar que tinha rolinhos de filme e pilhas para que a realização fosse possível. Isso significa que projetos caros, ambiciosos e audaciosos, como *Penetráveis*, ficaram no Rio de Janeiro. Até mesmo os *Parangolés* tiveram participação pequena na produção de Hélio nestes anos nova-iorquinos. Considere-se ainda a falta de espaço no pequeníssimo *loft* que dividia com visitas às vezes mais, às vezes menos prolongadas, e a produção cinematográfica parece o suporte ideal (compacto, inclusive) para a ocasião. Quase tudo que se fez no 81, 2nd Av., *loft 4*, seu endereço em Manhattan, foram filmes e projetos, estes últimos

escritos e rascunhados em anotações e arquitetados em maquetes. Foi nessas maquetes que Hélio projetou, ora com Neville d'Almeida (n.1941), ora com Thomas Valentin, ora sozinho, suas *Cosmococas*, “inaugurando o conceito designação de quase-cinema” que vimos na introdução deste trabalho.

Em relação aos irmãos Thomas e Andreas Valentin, Hélio manteve intensa amizade e troca com estes cariocas que, entre outras coisas, assim como Neville, também eram cineastas experimentais. É Andreas Valentin que, 12 anos após a morte de Hélio, assina a montagem de *Agripina é Roma-Manhattan*. Ambos os irmãos produziram em Nova Iorque em conjunto com Hélio, que aparece sempre em frente às câmeras e quase sempre também assina a direção. Da parceria entre os dois irmãos Valentin e Oiticica nascem os seguintes super-8: *All Language* (1974), *One Night on Gay St.* (1975), *Rio de Janeiro 1974-1976* (1976), *pHOne* (1976), *Flit* (1976) e *Nova Iorque 1972-1976* (2014). Existem então os vários trabalhos solo de Hélio nesta mesma bitola: *Brasil Jorge* (1971), *Battery Park* (1971), *Filmore East 1, 2, 3 e 4* (1971-2), *Agripina é Roma Manhattan* (1972), *Igreja Notre Dame* (1972), *Haffer's Office* (1973), *TV's Stones 1* (1973), *Making Off – CC1* (1973), *Gay Pride 1, 2 e 3* (1973), *Neyrótika* (1973) e *Teresa Jordão* (1973)<sup>69</sup>. Isso tudo, deve estar bem claro, só pôde ser realizado quando o artista se isolou ou marginalizou no contexto nova-iorquino. A linguagem cinematográfica há muito era paquerada por Hélio, mas a paixão se consuma somente no momento imediato em que este chega à cidade.

Das relações com cineastas brasileiros, além de Neville, e dos Valentin, há Júlio Bressane (n.1946), que passou brevemente por Nova

---

69 BONISSON, p. 104-109

lorque naquele ano de 1972 e em cujo filme *Lágrima Pantera* (1972), com cenas no Central Park, Hélio atuou e assinou a cinematografia e, certamente, há Ivan Cardoso, com quem Hélio manteve mais intenso contato e que parece tê-lo influenciado mais neste exato ano de 1972 e a quem Hélio confiou, em 1979, a tarefa de realizar um filme sobre sua obra: *HO*. Com Glauber Rocha, Hélio já não mantinha mais contato à época, ambos trabalharam juntos em *Câncer* em 1968, mas não há correspondências entre os dois no início dos anos 1970 e, mais, em carta a Haroldo de Campos, Hélio acusa o “SR. GLAUBER” de “infâmias” e de ser um “mau caráter”<sup>70</sup>, segundo informações recebidas por carta de Ivan Cardoso. A verdade é que, à época, houve um polêmico desentendimento entre Glauber e Ivan, e Hélio tomou partido deste último, que era mais chegado seu. De qualquer maneira, fica o registro de que as relações entre Hélio e Glauber, que já tinham sido bem próximas, estavam, naquele momento, distantes e, até, estremecidas.

A cinematografia no contexto da obra de Hélio Oiticica, a *héliocinematografia*, é híbrida e está diretamente relacionada à cidade de Nova Iorque, fora desta cidade, ela não prolifera. Não é híbrida apenas porque mistura linguagens distintas e bitolas diferentes, mas também porque é intrínseca às relações do artista com todo o meio a sua volta, estas relações se colocam na película de formas variadas, havendo todo tipo de interação possível. Mais razoável do que taxar como *quase cinema*, filme incompleto ou cinema de fato, é entender cada uma destas películas como parte de um todo muito maior, que é o processo de dominação da linguagem e apreensão da cidade. *Agripina é Roma Manhattan* não é *quase cinema*, mas é parte indispensável do processo. Portanto, é assim, uma obra *héliocinematográfica*, ao lado de absolutamente qualquer outra obra cinematográfica ou

---

70 (APHO) 1248.72

pretensamente cinematográfica, realizada por Hélio sozinho ou em parceria, com qualquer finalidade.

Durante o processo de gestação, produção e pós-produção da película que olhamos mais profundamente ao longo deste trabalho, que acontece a partir de pouco antes de maio de 72 (data da filmagem do primeiro episódio) e se prolonga até o primeiro semestre de 1973 (período no qual Oiticica ainda fala do filme em suas cartas e planeja as filmagens do último episódio que nunca se concretizou), Hélio escreveu um documento intitulado “N O S F E R A T O”<sup>71</sup> entre 3 de maio e 17 de junho, onde coletou citações e considerações sobre cinema, e que citamos algumas vezes durante este texto. Uma das citações mais extensas é, justamente, aquela de Hegel. Neste documento Hélio rebatiza o Cinema Novo como “CINEMA ZDANOVO”, possivelmente um trocadilho com “se danou”. A partir do rebatismo do movimento, Hélio continua o texto decretando seu esgotamento (“CINEMA ZDANOVO acabou quando sertão favela cachorro criança-mãe foram incorporados / ao ANTI PROVINCIANO”) e decreta que *Nosferato* (do *Brasil*, filme de Ivan Cardoso) tem relações com seu *parangolé* porque “os personagens não são personagens à procura de um ator”, da onde se conclui que Hélio encontra em Ivan um par para suas aspirações cinematográficas.

O que há de mais interessante neste texto, contudo, é o que Hélio considera sobre a participação do espectador. Depois da citação de Hegel, que serve de paralelo para tratar do cinema sem participação, Hélio decreta:

[...]espectador teveizado absorve por mosaicos: participante no preencher lacunas estruturais q visam êsse fim”, “espectador é

---

71 (APHO) 379.72

participador : não mais o modelo romano não comprometido com a natureza do espetáculo [...] não vê filme-espetáculo como algo estranho[...]72

O “espectador teveisado” que “absorve por mosaicos” é figura mcluhiana do livro *The medium is the message* (1967), traduzido por Décio Pignatari (1927-2012) - também citado em *NOSFERATO* -, e cujo projeto gráfico original é assinado por Quentin Fiori (n.1920), com quem Hélio trocou algumas cartas, por intermédio de Haroldo de Campos, neste mesmo ano de 1972, acerca de seu ideograma para *Agripina*<sup>73</sup>. O texto é encerrado com outra citação de McLuhan importante para Hélio: “A parody is a new vision”. O que se apreende, dentre várias outras coisas, ao se ler *NOSFERATO*, é que Hélio, antes de criar as *Cosmococas* sob o “conceito designação quase cinema”, já está se ocupando da ideia de uma produção cinematográfica que seja participativa como o seu *Parangolé* e o seu *Penetrável*. Essas considerações e reflexões sobre o cinema participativo foram todas escritas durante o processo de filmagem de *Agripina é Roma-Manhattan*, época em que, como vimos, Oiticica se ocupou, demasiadamente, em refinar, discutir e até promover suas ideias sobre o filme entre seus amigos e colaboradores. Ou seja, *Agripina* é gestada em conjunto com todos os ideais oiticiqueanos de cinema participativo, isso faz dela, simultaneamente, pedra fundamental e de Roseta para tratar de héliocinematografia.

Voltando à relação indissociável entre cinema e Nova Iorque dentro da obra de Hélio Oiticica, *Agripina é Roma-Manhattan* está presente no momento em que Hélio se propõe a esquadrihar a arquitetura e a

---

72 Idem

73 (APHO) 1259.72

alegorizar a cidade. Segundo os versos de Sousândrade, Agripina, além de Roma, é Manhattan, e um filme sobre esta Agripina, no contexto héliocinematográfico, é uma tentativa de alegorizar a ilha. Também as relações dos personagens que não são atores contribui enormemente para este processo. Cristiny é a conhecida que veio aproveitar a oportunidade de fazer carreira nos States, se hospedando em sua casa, pedindo dinheiro emprestado (eventualmente foi bem sucedida atuando em *The Groove Tube* (1974) de Ken Shapiro e fixando-se em Los Angeles) e, às vezes, lhe servindo de confidente, Antonio Dias é um artista de projeção justamente nessa linguagem e Mario Montez incorpora todo o estigma do latino e do marginalizado. Daí talvez a chave para entender o empenho de Hélio em concluir esta obra, ela serviria de “amparo” num processo de compreensão e adaptação.

Por fim, qualquer um daqueles personagens poderia ser o próprio Hélio, até mesmo David, que era judeu, mas tinha cara de italiano e cuja doçura o seduziu. Se no *Parangolé* a experiência é múltipla e simultânea daquele que incorpora e daquele que assiste, aqui a experiência é semelhante, daquele que incorpora o personagem e aquele que filma, daquele que está à frente das câmeras, e daquele que está atrás. Cada um destes personagens alegoriza, de alguma maneira, algum ponto de grande importância para Hélio naquele momento, inclusive ele mesmo.



**36.** Estandarte com o imperativo "seja marginal, seja herói" no qual Hélio estampou a fotografia publicada em jornal do cadáver de Alcir Figueira da Silva, que cometeu suicídio ao ser emboscado pela polícia após uma tentativa frustrada de assalto. Serigrafia sobre tecido, 93x110,5cm. (1968)

## Finalmente considerando

*Just as every cop is a criminal*

*And all the sinners saints*

*As heads is tails*

*Sympathy for the Devil, The Rolling Stones*

Este trabalho nasceu da constatação de que há quase um estranhamento quando se coloca *Agripina é Roma-Manhattan* ao lado do resto da produção de Hélio Oiticica. Há estranhamento mesmo quando se compara com outras obras de linguagem cinematográfica. O que chama a atenção neste curta-metragem é a insinuação de uma linha narrativa. A ideia original já foi, inclusive, tratar do Hélio narrador, o que seria um trabalho muito mais extenso que esse.

Nada do que se concluiu aqui é conclusivo, ou seja, nada é definitivo ou limitante. Se taxo *Agripina é Roma-Manhattan* como obra única de cinematografia no trabalho de Hélio Oiticica, é porque entendo que esta obra, e somente esta, tende (apenas tende) para um processo narrativo, e nasce como proposta de exibição em cinemas. Nenhum filme de artista tem qualquer uma destas duas pretensões. Obviamente, isso não tem juízo de valor, não se pretende aqui diminuir ou desconsiderar outras obras apenas pela ausência de linha narrativa ou intenção de exibição em salas de multiplex. Apenas entendo que isto é determinante para compreender o processo e intenção de Hélio na conclusão e realização da obra, e entendo que este Hélio é único, é o Hélio cineasta. Contudo, como já disse, não pretendo ser definitiva.

Também não tive pretensões de ser definitiva ao rascunhar o caminho de Hélio e tentar dar significado ou interpretação a este rascunho. A leitura que faço sequer é interpretativa, apenas proponho o exercício de entender a vida pela obra de um artista cuja proposta de experimentação propunha que a vida entrasse na obra e a obra no mundo, ou tudo isso de trás pra frente.

Aliás, interpretação, de maneira geral, é algo íntimo e pessoal, que não se oferece. Minha aproximação de todo o trabalho foi ou, pelo menos tentou ser, investigativa e taxonômica.

Tudo isso posto, concluo este trabalho considerando que *Agripina é Roma-Manhattan* é uma obra exemplar de seu caldo de influências. Também exemplar das relações de amizade que cultivava e do tráfico constante de elementos de sua vida que entram em sua obra e vice-versa. Pela película podemos tratar de sua relação com a cidade de Nova Iorque, com a linguagem, com os amigos que dela participam, com sua proposta experimental, enfim, com tudo que lhe era interessante naquele momento e que viria a ser posteriormente.

Considero, portanto, esta pesquisa concluída.

## Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. Industria cultural e sociedade. Organização Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

Arquivo Programa Hélio Oiticica, 86.72

Arquivo Programa Hélio Oiticica, 131.68

Arquivo Programa Hélio Oiticica, 149.72

Arquivo Programa Hélio Oiticica, 163.80

Arquivo Programa Hélio Oiticica, 197.72

Arquivo Programa Hélio Oiticica, 212.72

Arquivo Programa Hélio Oiticica, 212-370

Arquivo Programa Hélio Oiticica, 259.72

Arquivo Programa Hélio Oiticica, 262.72

Arquivo Programa Hélio Oiticica, 275.71

Arquivo Programa Hélio Oiticica, 318.73

Arquivo Programa Hélio Oiticica, 379.72

Arquivo Programa Hélio Oiticica, 380.72

Arquivo Programa Hélio Oiticica, 449.72

Arquivo Programa Hélio Oiticica, 472.72

Arquivo Programa Hélio Oiticica, 869.71

Arquivo Programa Hélio Oiticica, 1032.63

Arquivo Programa Hélio Oiticica, 1126.73

Arquivo Programa Hélio Oiticica, 1140.73

Arquivo Programa Hélio Oiticica, 1182.73

Arquivo Programa Hélio Oiticica, 1246.72

Arquivo Programa Hélio Oiticica, 1247.72

Arquivo Programa Hélio Oiticica, 1248.72

Arquivo Programa Hélio Oiticica, 1249.72

Arquivo Programa Hélio Oiticica, 1259.72

Arquivo Programa Hélio Oiticica, 1281.72

Arquivo Programa Hélio Oiticica, 1282.72

Arquivo Programa Hélio Oiticica, 1286.72

Arquivo Programa Hélio Oiticica, 1292.72

Arquivo Programa Hélio Oiticica, 1324.72

Arquivo Programa Hélio Oiticica, 1326.72

Arquivo Programa Hélio Oiticica, 1327.72

Arquivo Programa Hélio Oiticica, 1428.73

Arquivo Programa Hélio Oiticica, 1589.sd

Arquivo Programa Hélio Oiticica, 1720.72

Arquivo Programa Hélio Oiticica, 1776.72

Arquivo Programa Hélio Oiticica, 1794.72

Arquivo Programa Hélio Oiticica, 1928.72

Arquivo Programa Hélio Oiticica, 1930.72

Arquivo Programa Hélio Oiticica, 2105.72

Arquivo Programa Hélio Oiticica, 2124.72

Arquivo Programa Hélio Oiticica, 2341.72

Arquivo Programa Hélio Oiticica, 2560.71

BASUALDO, Carlos (org.). Tropicália – Uma revolução na cultura brasileira [1967-1972]. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BONISSON, Marcos. Hélio Oiticica em Nova York (1970-1978): Experiência em campo ampliado. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes – UFF, Niterói, 2013.

BRAGA, Paula Priscila. A trama da terra que treme: multiplicidade em Hélio Oiticica. Tese de doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP, São Paulo, 2009.

BRETT, Guy. Brasil Experimental – arte/vida: proposições e paradoxos. Tradução Renato Rezende. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005.

BRETT, Guy. Oiticica in London. Londres: Tate Publishing, 2007.

BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo – Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

BRUSCKY, Paulo. Cinema de Inversão/Invenção. *in* MACHADO, Arlindo (org.). Made in Brasil: Três décadas de vídeo brasileiro. São Paulo: Iluminuras, 2007.

CAMPOS, Augusto de (org. e trad.), CAMPOS, Haroldo de (org. e trad.), PIGNATARI, Décio (org. e trad.). Mallarmé. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CANONGIA, Lúcia. Quase Cinema: cinema de artista no Brasil, 1970/80. Rio de Janeiro: Funarte, 1981

CARDOSO, Ivan. *À Meia-Noite com Glauber*. Filme. Direção Ivan Cardoso. Brasil, 1997. 16 minutos, colorido, sonoro.

CARDOSO, Ivan. *Heliorama*. Filme. Direção Ivan Cardoso. Brasil, 2004. 14 minutos, colorido, sonoro.

CARDOSO, Ivan. *HO*. Filme. Direção Ivan Cardoso. Brasil, 1979. 13 minutos, colorido, sonoro.

CERA, Flávia Letícia Biff. *Arte-Vida-Corpo-Mundo, segundo Hélio Oiticica*. Tese de doutorado. Centro de Comunicação e Expressão – UFSC, Florianópolis, 2012.

COTRIM, Cecília (org.), FERREIRA, Glória (org.). *Escritos de Artistas – anos 60/70*. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 2006.

FAVARETTO, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992.

HOBBSAWM, Eric. *Bandidos*. Tradução Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

KOOLHAAS, Rem. *Nova York Delirante*. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Casac Naify, 2008.

LOGULO, Eduardo. *Beat Acelerado*. *in* Serafina. Revista. São Paulo: Folha de São Paulo, 2011.

MACHADO, Arlindo. As linhas de força do vídeo brasileiro. in MACHADO, Arlindo (org.). *Made in Brasil: Três décadas de vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MACHADO JR., Rubens. Agripina é Roma-Manhattan, um quase filme de Oiticica. in ALVES, Cauê (edição). *Oiticica – A pureza é um mito*. Revista. São Paulo: Itaú Cultural, abril de 2010.

MACHADO JR., Rubens. O cinema experimental no Brasil e o surto superoitista nos anos 70. in AXT, Gunter (org.), SCHÜLER, Fernando (org.). *4X Brasil – Itinerários da Cultura Brasileira*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2005.

MACIEL, Katia (org.). *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.

MCLUHAN, Marshall, WATSON, Wilfred. *From cliché to archetype*. Nova Iorque: Viking Press, 1970.

OITICICA, Hélio. *Agripina é Roma-Manhattan*. Filme. Direção Hélio Oiticica. EUA, 1972. 16 minutos, colorido, mudo.

OITICICA, Hélio. *Arquivo Hélio Oiticica*. Arquivo digitalizado. Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, 2006.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Organização Luciano Figueiredo, Lygia Pape, Waly Salomão. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OITICICA, Hélio. *Conglomerado Newyorkaises*. Organização César Oiticica Filho, Frederico Coelho. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2013.

OITICICA, Hélio. Museu é o mundo. Organização César Oiticica Filho. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2011.

PEDROSA, Mário. Acadêmicos e Modernos. Organização Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 2004.

REMIER. Ivan Cardoso. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

ROCHA, Glauber. Câncer. Filme. Direção Glauber Rocha. Brasil, 1972. 86 minutos, preto e branco, sonoro.

VARELA, Ângela. Um percurso nos Bólides de Hélio Oiticica. Dissertação de mestrado. Escola de Comunicação e Artes – USP, São Paulo, 2009.

WARHOL, Andy. Chelsea Girls. Filme. Direção Andy Warhol. EUA, 1966. 210 minutos, preto e branco, sonoro.