

Cassia Maria Monteiro*

A Cangaceira Eletrônica [1970] pelos Croquis de Hélio Oiticica

Um Projeto de Ambientação Cênica para o Filme Não Realizado de
Antônio Carlos de Fontoura

A Cangaceira Eletrônica [1970] Through the Hélio Oiticica Sketches

A Environment Project for Antônio Carlos de Fontoura's Unrealized Film

RESUMO

Este artigo propõe apresentar e discutir o projeto de cenografia e figurino de Hélio Oiticica para o filme *A Cangaceira Eletrônica* de Antônio Carlos da Fontoura, 1970. Foi possível situar em que lugar da carreira de Oiticica este trabalho foi desenvolvido e qual a importância da atividade performática em sua poética. A partir de fontes primárias como manuscritos, cartas e entrevistas, além da literatura específica para ler a poética de Oiticica, realizou-se uma análise cuidadosa de cada um dos croquis-colagem revelando de que maneira cada um dos itens apontados no projeto se relacionam com o roteiro proposto. Podemos perceber por meio deste estudo a forma com que a relação entre o cinema, a música e a atividade performática adquirem papel central a partir do ano de 1969 e tratam-se de um eloquente desdobramento de linguagem que integra o chamado *Programa Ambiental*, projeto poético de Oiticica.

Palavras-chave: Hélio Oiticica; cenografia; *A Cangaceira Eletrônica*.

ABSTRACT

This article aims to present and discuss Hélio Oiticica's scenography and costume design project for the film *A Cangaceira Eletrônica* of Antônio Carlos da Fontoura, 1970. It was possible to locate where this work was at Oiticica's career and what is real importance of the performance activity in his poetic. From primary sources as manuscripts, letters and interviews, beyond the specific literature to read Oiticica's poetic, it was possible to analyze carefully each sketch-collage revealing each detail pointed at the project and how it relates to the script. With this study we can perceive how, in 1970, the relation between different languages as cinema, music hall and performative activity, wins a central role and announces an unfolding of language that integrates the called *Ambiental Program*, Oiticica's famous poetic project.

Keywords: Hélio Oiticica; scenography; *A Cangaceira Eletrônica*.

O Projeto-Experiência

Este artigo aborda um projeto-experiência do artista Hélio Oiticica de pouquíssima repercussão em sua trajetória profissional¹. O experimentalismo performativo e os trabalhos de ambientação cênica de Oiticica se apresentam com frequência ofuscados por estudos de pesquisadores que buscam discutir sua trajetória pela magnitude de trabalhos eloquentes no eixo das artes visuais como as capas *Parangolés*, *Penetráveis*, *Bólides*, *Núcleos*, *Ninhos*, *Cosmococas* entre outros. Entretanto, um mergulho mais cuidadoso na escrita poética de Oiticica nos anuncia com facilidade a maneira vívida com que a atuação-*play* nas experiências de performance e artes cênicas assumem na poética desse artista e o condicionam práticas mais radicais do experimentalismo. Como podemos perceber a partir dos estudos recentes (Cf. MONTEIRO, 2016; COELHO, 2017), após a vivência em Londres no ano de 1969, a cenografia passa a ser pensada como um desdobramento do que Oiticica chamou de *Programa Ambiental*, um eixo determinante em sua necessidade de ampliar as linguagens artísticas com as quais travava contato. Trabalhar com cenografia passa a ser uma possibilidade de escapar aos conformismos da cena tradicional em artes visuais e relacionar ativamente a matéria, a espacialidade, a linguagem cinematográfica, a ação performativa, a música e o público, além de possibilitar uma frente de remuneração para que

não fosse necessário vender seus trabalhos de artes visuais - que em sua opinião eram não comercializáveis por excelência.

Não quero ficar nessa cena da arte, como um artista que nada sabe fazer, ou limitado a contar com minha 'obra', etc. Exposições não me interessam, além de achar todo mundo da cena burro, etc. Mas quanto a inventar novas possibilidades de contato público, isso me interessa; penso que posso ganhar um certo dinheiro com shows musicais, shows ambientais, principalmente no Brasil onde conheço tanta gente agora; vou propor a Roberto Carlos, talvez de certo, ou a Gal ou Bethânia. Etc. Quanto a produções minhas, levaria mais tempo para fazer o que quero. Filme seria mais imediato. (OITICICA apud FIGUEIREDO, 1998, p.133)

A oportunidade de fazer um filme junto com alguns músicos tropicalistas – os que não se encontravam exilados do Brasil - concretizava o anseio de Oiticica pela consolidação de uma contracultura sem medo, oposta à repressão imposta pela censura e ditadura militar. Por meio dos croquis do projeto para filme (não realizado) *A Cangaceira Eletrônica* somos capazes de perceber a forma cuidadosa com que Oiticica fazia o projeto dialogando seu interesse artístico e o roteiro cinematográfico. O crescente exercício de realizar trabalhos em homenagem aos músicos - Tenda Caetano-Gil (1968), Penetrável LeGal (1970), Macaléia (1978) - aqui ganham um propósito determinado pelo enredo do filme e nos fazem crer que a alegoria presente na trama distende com ainda mais liberdade os percursos traçados na poética de Oiticica.

É possível dizer que o contexto da música popular brasileira se confundia desde 1964 com universo das artes cênicas e do cinema. O entrelaçamento foi tamanho que se tornava difícil discernir as margens decorrentes de uma nova proposta de encenação àquelas práticas que se instauravam nos shows e performances musicais. Este movimento se deve principalmente à ascensão dos musicais políticos como tática de atrair e dialogar com o grande público. A criação desses musicais era simultânea à criação de músicas de protesto de novos compositores. A nova imagem-Brasil, engajada, conduzia a trajetória dos shows da música como uma frente importante de reunião dos estudantes e militantes de esquerda. Além disso o deslocamento de Maria Bethânia ao Rio de Janeiro para substituir Nara Leão no *show Opinião* (1964) e posteriormente as participações de Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil, Jards Macalé, Maria Bethânia e Tom Zé no espetáculo *Arena canta Bahia* (1965), encorajou os baianos a desbravarem o contexto artístico do eixo Rio-São Paulo. Apesar do elo circunstancial entre Augusto Boal e os artistas baianos, não é possível ignorar que o agente catalizador de suas carreiras encontra no teatro e nas canções de protesto bases sólidas para se lançarem aos grandes centros da indústria cultural no país. Ainda que houvessem constantes desavenças, podemos dizer que este elo ativava, portanto, as discussões a respeito da esfera *performativa* e da responsabilidade estético-conceitual que cada um deles estava construindo a partir de seus trabalhos. Não é possível esquecer,

ainda, que a movimentação desses shows-musicais reunia os jovens artistas e era rapidamente transformada e incorporada em suas experiências. Experiências teatrais nem sempre tão bem-sucedidas como é o caso do espetáculo *O Planeta dos Mutantes (1969)* se tornaram frentes experimentais que ampliavam os veículos de atividades desses artistas e os faziam priorizar a performance como eixo de expressão.ⁱⁱ

Como afirma Ismail Xavier (1993, p.17), o cinema foi um desses canais que mais travou diálogos com a atmosfera da produção musical brasileira, seja como fato de época inserido na experiência dos personagens, seja como comentário sobreposto pela narração do filme. Nesse contexto, o cinema passou a integrar a atmosfera ideológica impregnada nas carreiras de personalidades como Zé Keti, Edu Lobo, Elis Regina, Carlos Lyra, Vinicius de Moraes, Caetano Veloso e Maria Bethânia, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal e Ferreira Gullar. A incorporação das músicas de protesto nos filmes de vanguarda tomava direções ainda mais difusas quando face à ascensão do momento tropicalista e derrotas sofridas pelo enrigecimento da ditadura militar. As composições se tornavam cada vez mais complexas. Progressivamente passavam a correlacionar o humanismo e a sensibilidade aos problemas recalcados pela repressão.

A música final extraída do *Arena conta Zumbi* compõe, com a imagem do intelectual ladeira abaixo a se afastar da criança pobre, o momento de síntese onde o filme [*Terra em Transe*] dirige à plateia o grito de quem vive a impotência e o afã da militância, o sentimento da urgência da ação e o descredito em sua eficácia. Ou seja, a dor do heroísmo imaginário, dado central retomado por *Terra em Transe* em outra chave. (XAVIER, 1993, p.17)

Entre o Roteiro, a Cenografia e a Experimentação Plástica



Figura 1: Caatinga: Técnica Mista. Col. Hecilda e Sérgio Fadel. Fotografia realizada pela autora na exposição *Vontade Construtiva na Coleção Fadel*, no Museu de Arte do Rio (MAR) Rio de Janeiro, 2013.

Estas narrativas elucidam o contexto ao qual o filme *A Cangaceira Eletrônica* se insere. As primeiras ideias do cineasta Antônio Carlos de Fontoura surgiram de uma viagem à Brasília durante o lançamento do filme *Copacabana Me Engana* (1968). Ao

transitar pela recente capital federal, erigida sobre o cerrado brasileiro, o cineasta previa uma invasão à cidade própria do cangaço. A similaridade entre as vegetações do cerrado e da caatinga e o imaginário decorrente dos tantos filmes sobre o cangaçoⁱⁱⁱ, contribuíam para a idealização deste ambiente cênico sugerido no argumento de *A Cangaceira Eletrônica*. Já desiludido, em parte, da euforia tropicalista de 1967 e 1968, o roteiro escrito no início de 1970 era uma espécie de alegoria, testemunho-comentário, sobre este período. É por meio dessa alegoria que surge uma relação de identidade e diferenciação entre esses filmes. A alusão ao anti-herói cangaceiro, tantas vezes representado no cinema, foi escolhida para fazer referência ao sucesso estrondoso dos cantores nordestinos.

Podemos dizer que tanto Fontoura e Duda Molina, no ato de execução do roteiro, quanto Hélio Oiticica, ao projetar a cenografia e figurino, se apropriam da atmosfera competitiva dos grandes festivais televisionados. Foi a partir desse contexto que o projeto de *A Cangaceira Eletrônica* se desenvolveu. A Maria Bonita de Fontoura foi criada como uma mistura entre a cantora pop e a bandida. Quando o cineasta idealizou o argumento, ainda em 1968, Maria Bethânia era cogitada para o papel da cangaceira, mas em 1970, quando o projeto iniciava efetivamente os primeiros estágios de produção, Gal Costa se consolidava para o papel da cangaceira. A jovem Gracinha, apaixonada por Janis Joplin, caminhava em direção à música de vanguarda e em pouco tempo se tornou a personalidade ideal para integrar o papel. A cantora aceitou imediatamente o convite e se

colocou à disposição para as filmagens. O Corisco, por outro lado, só falaria em inglês e Lanny Gordin, um famoso guitarrista nascido em Xangai com pai russo e mãe polonesa, era cogitado para fazer o papel. Como podemos perceber, o “bando elétrico” que acompanhava Maria Bonita era, na verdade, uma **banda de rock** munida de guitarras, armas de fogo que chega a cavalo na capital federal.

Em entrevista realizada em outubro de 2014, Antônio Carlos da Fontoura esclareceu que entre o terror e a alegria do público, os cangaceiros tocavam com músicas de rock cujas temáticas giravam em torno do sertão e do próprio cangaço. Este outro nordeste representado pela figura de Maria Bonita e seu Bando – ou *Band Elétrico* se tornaram a sensação da cidade e eram monitorados 24h por dia por uma emissora de televisão. Um programa de auditório seria o principal palco dessa transmissão. Outro ciclo de personagens se apresentava por volta da metade do enredo. Um grupo volante liderado pelo Sargento Honoratino e Abdon têm notícias do sucesso que os cangaceiros faziam em Brasília por meio de um pôster que voava no sertão. Determinados a exterminar o cangaço, o grupo rumou à capital federal de modo que ao chegarem em Brasília um ambiente de guerra é instaurado. Segundo o cineasta, este grupo representava o gênero musical Baião e divide o público com o seu repertório. Uma luta entre as forças do rock e do baião colore o ambiente com feridos que jorram jatos de sangue verde ou amarelo. Nesse momento, uma terceira força, um líder messiânico, também

ruma em direção à Brasília. O personagem faz referência à música *Sebastiana* de Jackson do Pandeiro incluída no repertório de Gal Costa daquele período. Ypsilon, um homem que aparece com uma grande letra “Y” de madeira e com uma peixeira, mata qualquer pessoa à sua frente que não respondesse a sua charada. Para matar as pessoas, Ypsilon era imperativo e esperava uma resposta que lhe agradasse. “Diz um Ypsilon!” - Ordenava às pessoas. Ao chegar no plano piloto, Ypsilon mata grande parte das duas forças que estão em embate, tanto membros dos cangaceiros-roqueiros quanto os membros dos militares do baião. No final, na praça dos três poderes, restariam somente três personagens: Ypsilon, Corisco e Maria Bonita. A resposta de Corisco à ordem de Ypsilon é “no” e, por isso, também ele é morto pelo líder messiânico, a última sobrevivente é Maria Bonita. Ypsilon repete a ordem: “Diz um Ypsilon!”. A cangaceira eletrônica responde: “You!”. Ypsilon se satisfaz com a resposta e diz “Yes!”, os dois dançam juntos e termina o filme.

Fontoura afirmou que as referências do roteiro partem de um conto de ficção científica de Robert Sheckley no qual “câmeras te veem o tempo todo”. Além disso, a estética da *POP Art* era um interesse particular do cineasta e o impulsionava, ao lado do rock internacional e do tropicalismo musical, às temáticas que gostaria de abordar. Apesar do argumento do filme ter sido inteiramente idealizado por Fontoura, o roteiro contou com uma intensa colaboração de Carlos Eduardo Lima Machado, o poeta baiano Duda Machado. O poeta e professor de literatura se aproximava em seus

trabalhos à estética concretista dos irmãos Campos e dialogava com a poesia de seu amigo e conterrâneo Waly Salomão. Segundo Fontoura, foi justamente por meio desses poetas baianos, Waly Salomão e de Duda Machado, que Oiticica o conheceu. Tratava-se de um momento em que o cineasta se interessava progressivamente por artistas plásticos que tinham como questão a tradução de problemas da *Pop Art* aos conteúdos brasileiros. Com a exposição *Nova Objetividade Brasileira* Fontoura se identificou com os trabalhos de três jovens artistas: Roberto Magalhães, Antônio Dias e Rubens Gerchman. Em 1966, o cineasta realizou um curta-metragem chamado *VerOuvir* no qual esses três artistas eram apresentados. Daí em diante as relações se intensificaram, antes mesmo que o tropicalismo musical se consolidasse como momento estético. A partir desse trabalho, Fontoura passou a ter mais proximidade com o ambiente das artes plásticas, e conseqüentemente com Oiticica. Nesse contexto, no início de 1970, enquanto esperava o financiamento de *A Cangaceira Eletrônica*, Fontoura criou junto com Davi Neves uma produtora chamada POP Filmes. Foram responsáveis por três filmes, pequenos documentários experimentais precursores de clipes. *Os Mutantes* (1970) e *Gal* (1970), foram dirigidos por Fontoura, e *Jorge Ben* (1970) foi dirigido por Paulo Veríssimo. Naquele período, as movimentações culturais na zona sul carioca foram também impulsionadas pelos agrupamentos dos jovens artistas que frequentavam as praias, as galerias de arte, as reuniões em apartamentos, “as ondas do barato”, os bares com *pocket-shows* e

jam-sessions. Amigo de Caetano, Gil, Gal, Waly Salomão, Jardes Macalé, entre outros, Fontoura fazia de sua cobertura em Ipanema um desses locais frequentados por esses jovens artistas. O ambiente lisérgico e a diversão eram componentes desse contexto. Oiticica frequentava periodicamente essas reuniões e a produção do filme surgia em 1970 como assunto recorrente na casa de Fontoura. “O Hélio adorava o roteiro, acompanhava, comentava. Sempre reagiu muito positivamente e curiosamente assumiu tudo. Ele entrou de cabeça, comprou o pacote e fez o que deu” (Antônio Carlos da Fontoura, 2014).



Adereços e figurino. Técnica Mista. Col. Hecilda e Sérgio Fadel. Fotografia realizada na exposição *Vontade Construtiva na Coleção Fadel* no Museu de Arte do Rio (MAR) Rio de Janeiro, 2013. Figura 2: Cavalos. Sob a cela estaria um plástico cujas cores caracterizaria cada personagem. Seriam ao todo dez cavalos com as seguintes cores: Azul (6) - nos cavalos do bando; vermelho (1) - no cavalo de Honoratinho; amarelo (1) no cavalo de Abdon; preto (1) - no cavalo de Maria Bonita; branco (1) - no cavalo de Corisco. Figura 3: Croqui de Figurino não identificado no Projeto

Após a vivência em Londres, no retorno ao Brasil em 1970, Oiticica apresentava grande necessidade de se aventurar por outras linguagens estéticas. Estimulado a trabalhar por um projeto de um amigo que “falava a mesma língua”, o argumento de Fontoura parecia um presente para o artista. Com o entusiasmo imediato pelo roteiro, Oiticica fez dois cadernos: um para o figurino e outro para a cenografia. Todas as pranchas eram acompanhadas de detalhamentos técnicos que indicavam as cores, o tipo e a quantidade necessária de material para a execução do figurino e da cenografia. Fontoura esclareceu que as pranchas de figurino indicavam roupas que seriam feitas de um tipo de plástico frequente nos trabalhos de Oiticica, sobretudo nos *Parangolés*. Os cangaceiros eram os figurinos mais elaborados e com maior ousadia estética. Já o grupo volante tinha referência mais claras do sertão. Ao passo que o figurino de Ypsilone se assemelhava aos dos beatos próprios dos filmes de Glauber Rocha. Entretanto, como adverte Fontoura, nenhum grupo deixava de lado a estilização da qual Oiticica se apropriava. As referências se misturavam entre as bocas de sino da indumentária hippie da época, as roupas do cangaço, as roupas usadas nos shows tropicalistas e do pop-rock internacional e, por fim, as fantasias de passistas do carnaval carioca. A única exigência de Oiticica era que todos os elementos cênicos – fossem eles de figurino ou de cenografia - deveriam ser executados com os profissionais que ele costumava trabalhar na Mangueira. O cineasta esclareceu que na ocasião da produção inicial do filme, Oiticica

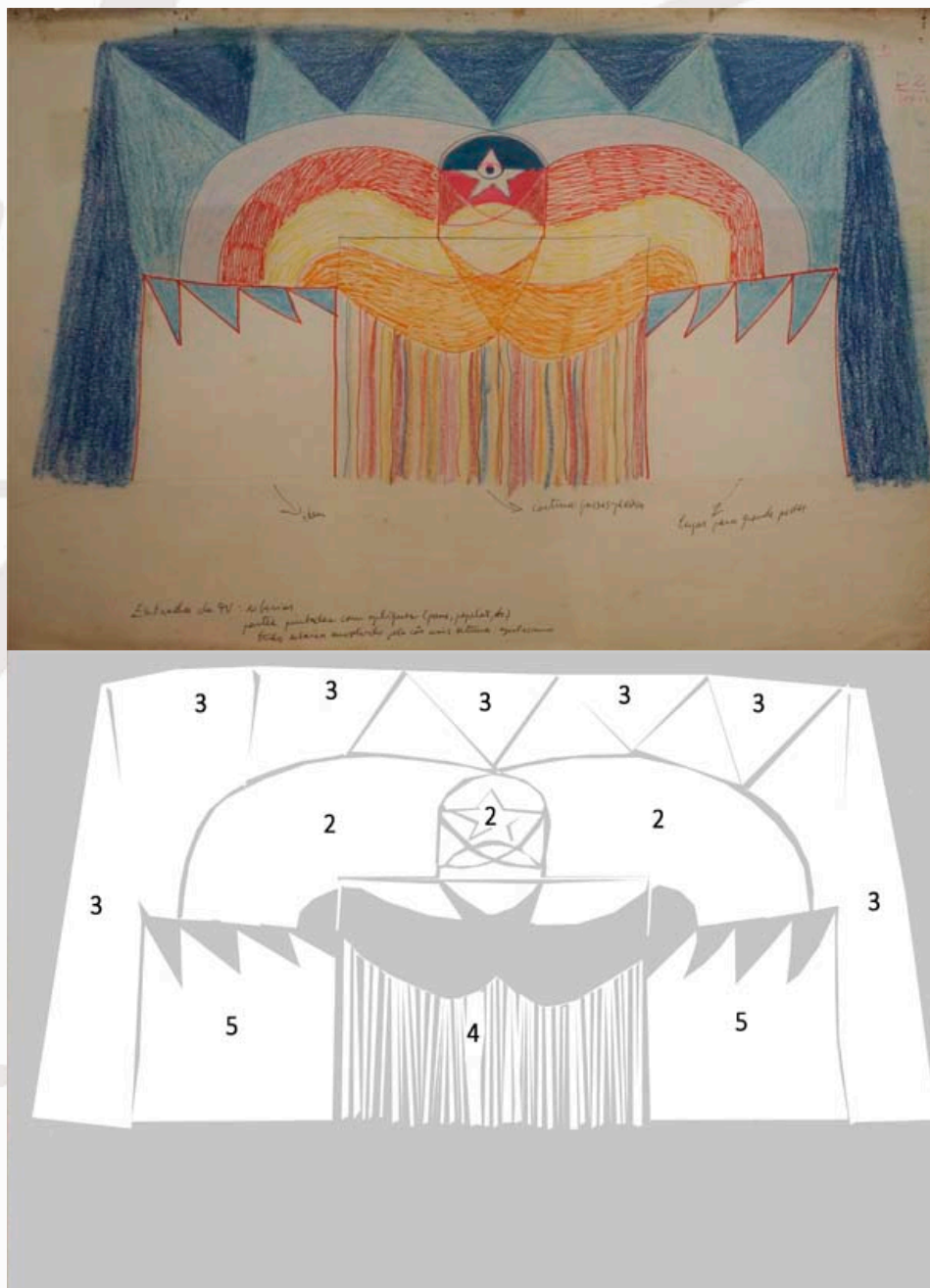
enviou o caderno de figurinos para uma costureira, entretanto, com a interrupção da produção, o caderno se perdeu. O único figurino remanescente hoje é de um dos cangaceiros. Por se tratar de uma banda, e possivelmente, ter sido executado com certa homogeneidade conceitual, esta informação nos deixa pistas de que o figurino da personagem principal [Maria Bonita] possivelmente foi executado sob a mesma estética. Entretanto, outras peças desse quebra-cabeças - que desvenda parte do projeto figurino realizado por Oiticica - apresentam-se quando consideramos as cores dos cavalos que seriam utilizados pelos personagens principais - Maria Bonita, Corisco, Honoraldinho, Abdon e o Bando elétrico - para chegarem à cidade de Brasília.

quanto ao filme, bolei todas as roupas e agora estou nos cenários (ambientes); tem sido uma experiência bacana; Fontoura é ótimo e de confiança pra se trabalhar; o produtor é Cesar Thedim, marido de Tônia; receberei a primeira parcela talvez na semana que vem; bem a tempo pois estou duro desde que cheguei. (OITICICA apud FIGUEIREDO, 1998, p.147)

Oiticica estava às vésperas de viajar para acompanhar por duas semanas *Informations* em Nova Iorque. Determinado a dar o melhor de si nessas novas possibilidades de trabalho, o artista desenvolveu a cenografia de *A Cangaceira Eletrônica* em pouquíssimos dias surpreendendo inclusive o cineasta que lhe fez a proposta de trabalho.

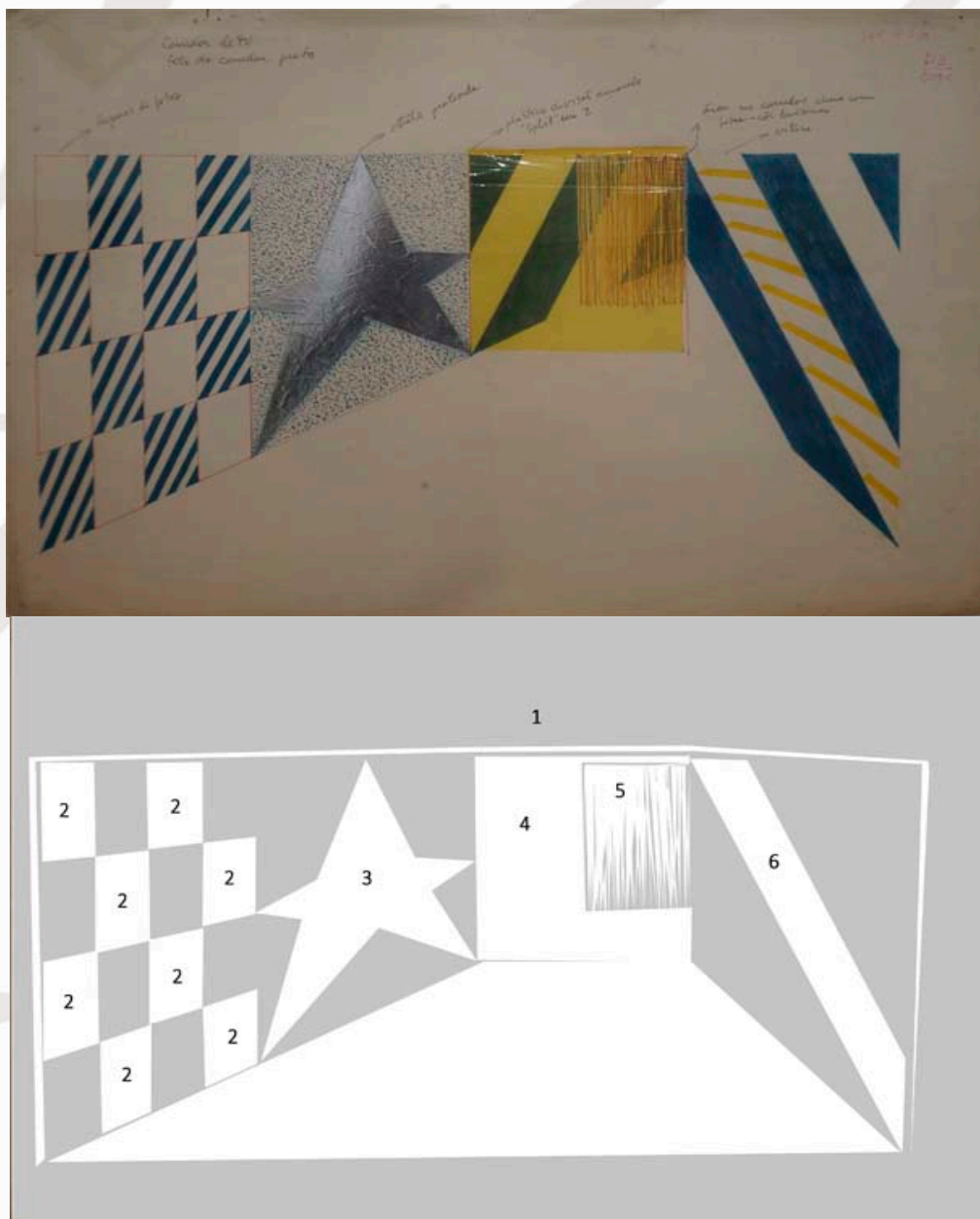
Mas nesse sentido, procurar o Hélio foi procurar um artista que tinha um domínio bem lúcido. E curiosamente, eu não sei se você viu as fotos, tem muito do trabalho dele, mas ele se permitiu linhas que não são as usuais no trabalho dele, a partir da própria história do filme, a partir de quem ia fazer, dos atores. Porque ele já sabia de tudo, que era o Macalé, que era a Gal. (FONTOURA, 2014)

Na *Entrada da* [emissora de] TV proposta no roteiro há uma das poucas referências diretas ao cangaço e aos costumes nordestinos. O colorido escolhido é próprio dos festejos populares. As faixas de plástico convidam os atores, telespectadores e a câmera a adentrar o ambiente da Emissora de TV. Pôsteres e a cor azul, similar ao figurino de Maria Bonita, entre uma tenda de circo, uma alegoria de festejo popular e a referência ao cartaz realizado por Rogério Duarte para o filme *Deus e o Diabo na terra do Sol* de Glauber Rocha, o resultado da imagem parece anunciar descaminho à trajetória de Oiticica.

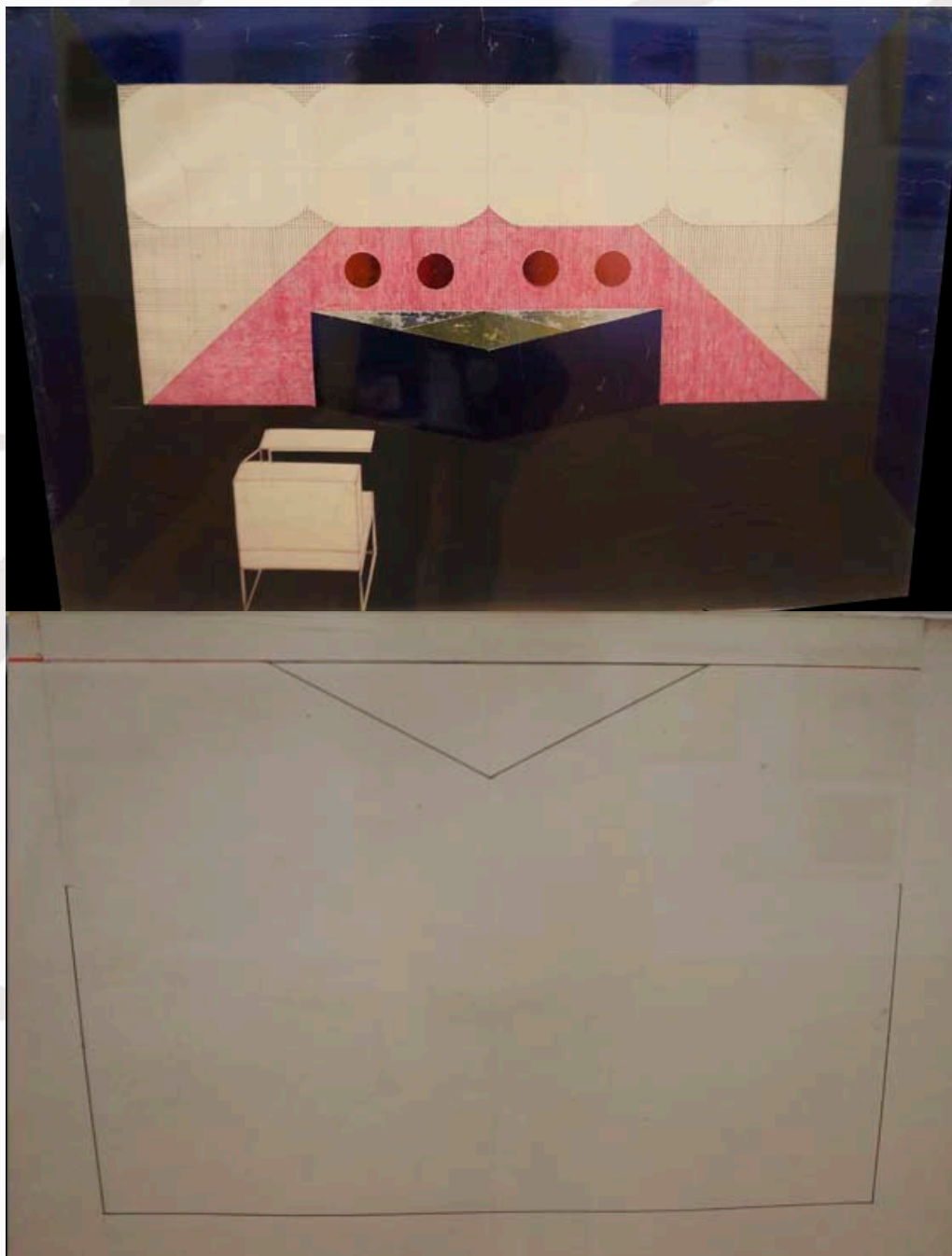


Entrada da TV: Projeto A Cangaceira Eletrônica. (1970) Técnica Mista. Col. Hecilda e Sérgio Fadel. Fotografia realizada pela autora na exposição Vontade Construtiva na Coleção Fadel no Museu de Arte do Rio (MAR) Rio de Janeiro, 2013. Figura 4: Croqui esquemático frontal em perspectiva (acima). Figura 5: Esquema a partir da vista frontal realizado para esta pesquisa (abaixo). 1. (não identificado) / 2. Partes pintadas com apliques (pano, papelão, etc.) / 3. Tudo estaria envolvido pela cor mais estrutura: azul escuro / 4. Costura: faixas-plástico / 5. Lugar para grande pôster

Já no *Corredor da* [emissora de] TV há composição alegórica de uma imagem Brasil bastante próxima àquela almejada nos complexos de *Penetráveis*. Parece que este ambiente se relaciona com a música “*Não identificado*”^{iv} de Caetano Veloso e Rogério Duprat. A música é a primeira faixa do LP de Gal Costa lançado pela Phillips em 1969. O ambiente “para lançar [A *Cangaceira Eletrônica*] no espaço sideral” criado por Oiticica dialoga com o figurino prateado de Caetano Veloso no *Festival Internacional da Canção*. A palheta de cores coordena o amarelo, o verde e objetos metálicos. Há novamente no projeto a previsão da inserção de diversos pôsteres com fotografias. É curioso notar que este recurso é bastante comum nas cenografias de auditório dos programas de grande popularidade da televisão brasileira como *Jovem Guarda* e *Divino Maravilhoso*. Podemos dizer que Oiticica se apropria desta atmosfera e a coloca em diálogo com suas proposições ambientais, já tecendo uma complexidade ímpar à imagem-comentário que será explorada com maior precisão em complexos ambientais para o ambiente externo e nas *Cosmococas* em anos posteriores.



Corredor da TV: Projeto A Cangaceira Eletrônica. (1970) Técnica Mista. Col. Hecilda e Sérgio Fadel. Fotografia realizada pela autora na exposição Vontade Construtiva na Coleção Fadel no Museu de Arte do Rio (MAR) Rio de Janeiro, 2013. Figura 6: Croqui esquemático frontal em perspectiva (acima). Figura 7: Esquema a partir da vista frontal realizado para esta pesquisa (abaixo). 1. Teto do corredor: prata / 2. Lugares de fotos / 3. Estrela prateada / 4. Plástico divisão amarelo 'Split' em 2 / 5. área no corredor cheia com fitas-cor levíssimas / 6. vitrine



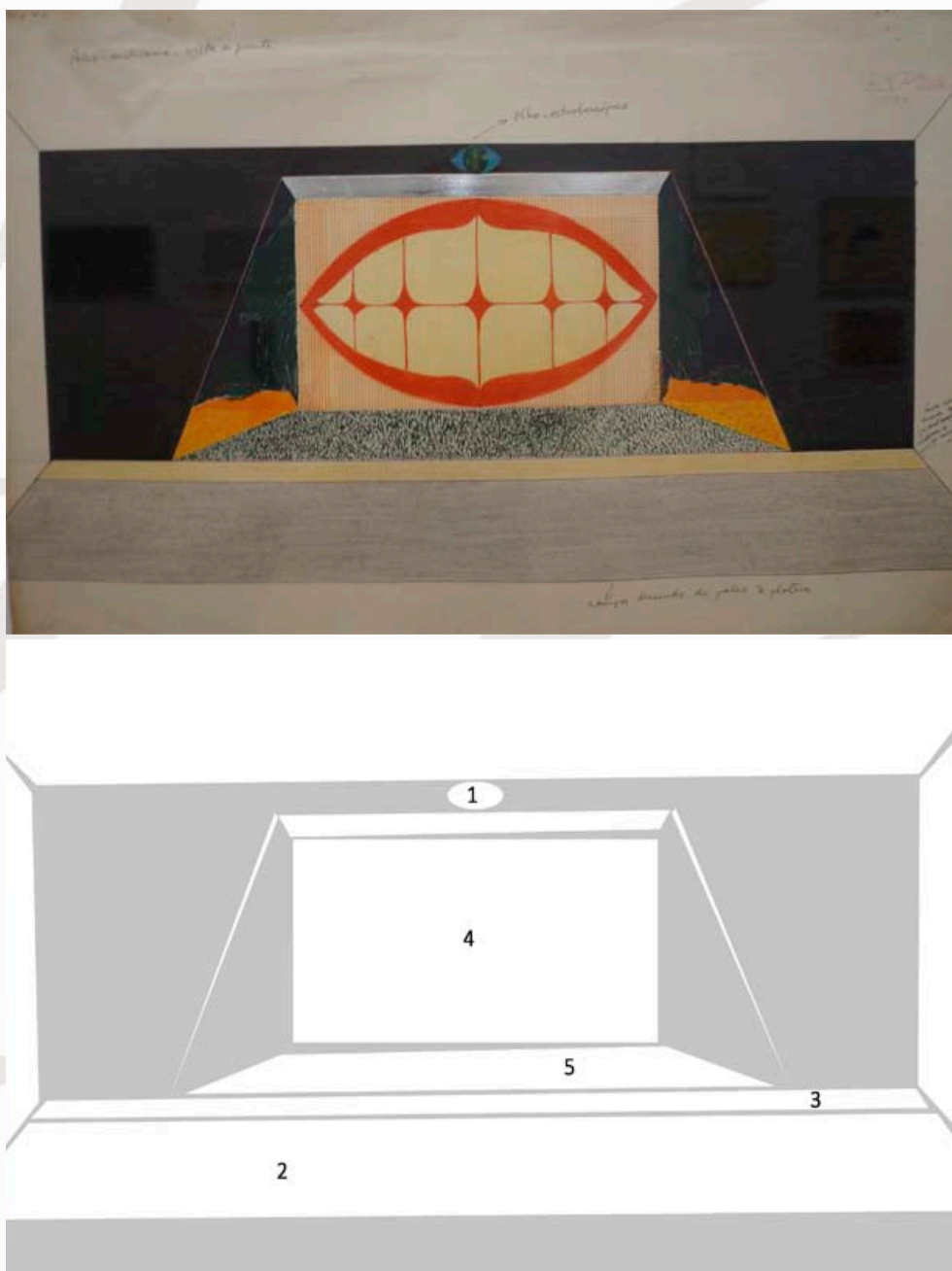
Cabine de controle: Projeto *A Cangaceira Eletrônica*. (1970) Técnica Mista. Col. Hecilda e Sérgio Fadel. Fotografia realizada pela autora na exposição *Vontade Construtiva na Coleção Fadel* no Museu de Arte do Rio (MAR) Rio de Janeiro, 2013. Figura 8: Croqui esquemático frontal em perspectiva (acima). Figura 9: Planta Baixa realizada por Oiticica (abaixo). Obs: Oiticica não constava no arquivo

disponível nenhuma prancha de identificação dos elementos cênicos desse ambiente.

Tanto a *Cabine de Controle* quanto o *Palco do Auditório da TV* são acometidos pela ideia do consumo antropofágico e são ambientes revertidos aqui numa alegórica “boca de cena”. Apesar da prancha da *Cabine de Controle*^v da TV não possuir referências a respeito das escolhas técnicas de Oiticica, é notória a identificação da imagem de uma “tela-boca” ao fundo. A plateia em delírio nesses shows-festivais - seja ao vivo, seja intermediada pelo aparelho de TV - seria “engolida” pelas imagens que deles suscitarem. Segundo o argumento de Antônio de Fontoura, o auditório de televisão seria onde Maria Bonita e seu bando elétrico, se apresentavam e atiravam contra a plateia em êxtase. Alguns eram mortos, outros apenas feridos e jorravam sangue amarelo ou verde. Como que em um sorteio, a família das vítimas ganhava prêmios como eletrodomésticos e viagens para o exterior pago pelos patrocinadores do programa. A cena teria uma atmosfera entre o *Programa do Chacrinha*^{vi}, os festivais musicais e os *Penetráveis* de Oiticica. Tudo isso era projetado sob o olho estroboscópico. Podemos dizer que Oiticica planejava para essa cenografia um efeito bastante recorrente em casas de show e que corresponde à uma inversão da sensação-cinema a olho nu. O efeito estroboscópio existe a partir de uma fonte luminosa pulsante. É como se um objeto em movimento fosse fotografado - iluminado - em determinados instantes. Com isso, a sensação que surge é de que o movimento, que ocorre continuamente, teria sido interrompido em

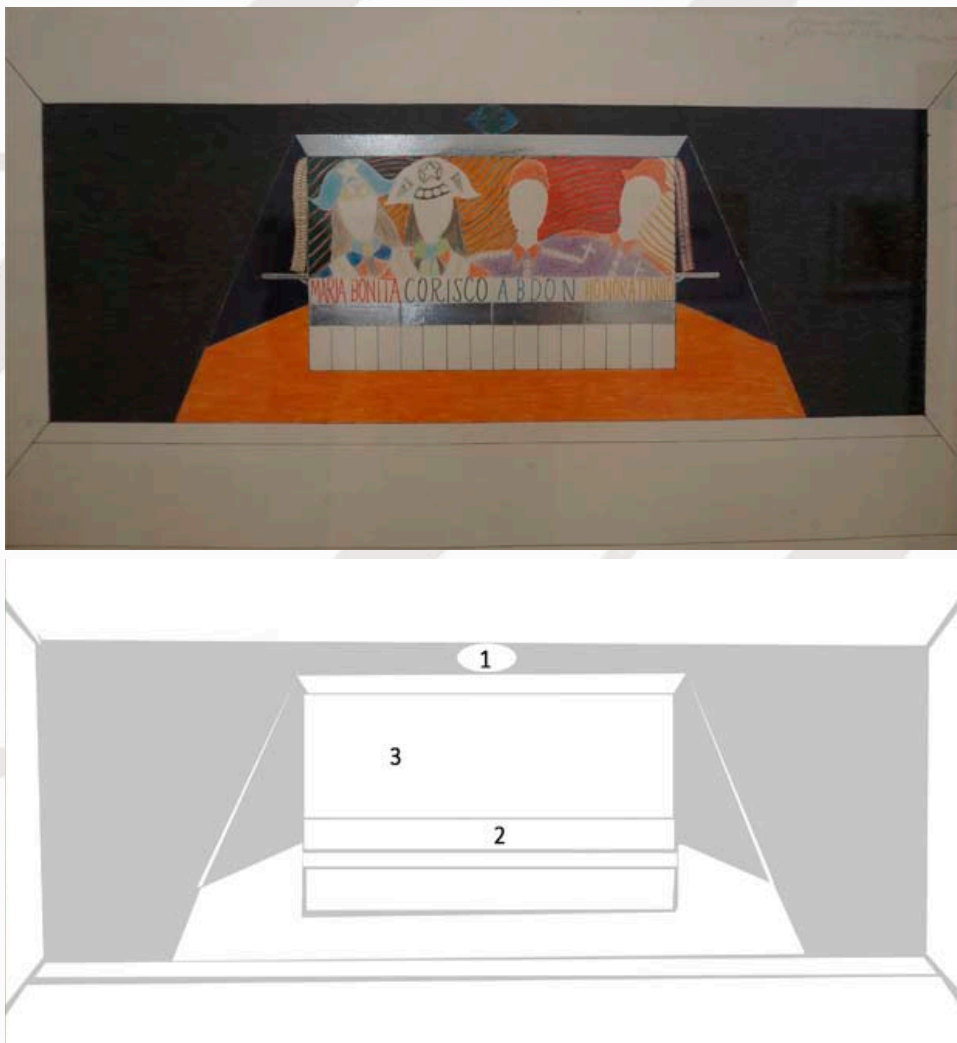
alguns instantes. Este fato faz com que a movimentação dos corpos adquira a impressão de movimentos mecânicos, com transições abruptas de um estágio para o outro. Nesse sentido, uma inversão da sensação cinematográfica na qual são justamente as fotografias de instantes parados organizados em sequência que determinam a impressão de um movimento contínuo. O efeito de tornar, neste ambiente, esses corpos mecânicos é uma alternativa capciosa de Oiticica, um comentário à linguagem cinematográfica e ao uso da imagem. Vale lembrar que Oiticica já apontava grande interesse pelo cinema desde sua viagem à Londres e que lá já projetava trabalhos que considerassem a experiência-cinema ou a sensação-cinema como princípio criativo.

A cenografia do *Palco do Auditório* é subdividida em algumas áreas. No interior do palco cênico há uma área com brita. À frente desta área, ainda sob o palco, há um espaço com areia na qual Oiticica identifica como o lugar ideal para estarem os amplificadores. Já a terceira área é um proscênio em declive. Um proscênio construído em rampa que declina ao nível inferior representado pela área destinada ao público. Este espaço liminar do proscênio projetado por Oiticica seria um dos maiores eixos de ação das cenas no auditório. Oiticica projetou este auditório em algumas situações diferentes. O primeiro momento é o auditório com a referida alegoria do “painel boca” sob a boca de cena.



Palco Auditório: Projeto *A Cangaceira Eletrônica*. (1970) Técnica Mista. Col. Hecilda e Sérgio Fadel. Fotografia realizada pela autora na exposição *Vontade Construtiva na Coleção Fadel* no Museu de Arte do Rio (MAR) Rio de Janeiro, 2013. Figura 10: Croqui esquemático frontal em perspectiva (acima). Figura 13: Figura 11: Esquema a partir da vista frontal realizado para esta pesquisa (abaixo). 1. Olho estroboscópico / 2. Rampas descendo do palco à plateia / 3. Área com areia onde ficariam os amplificadores / 4. Telão com literal "boca de cena" / 5. Chão de pedras.

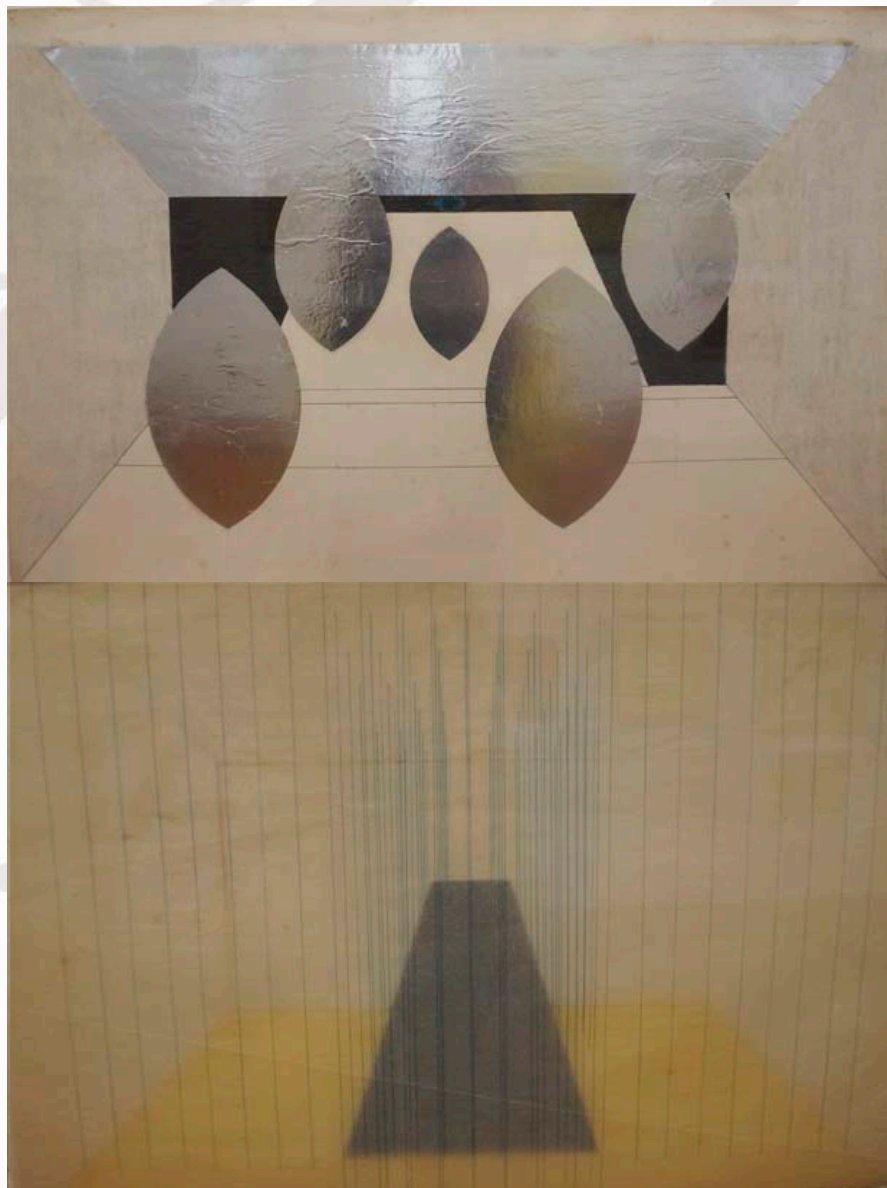
A segunda situação foi chamada de *Auditório em Transe*. Como pôsteres e letreiros identificam os Cangaceiros-Bando Elétrico [Maria Bonita e Corisco] e os Volantes-Bando Baião [Abdon, Honoratinho] é possível crer que a cenografia projetada para este segundo momento diz respeito à batalha entre o Rock e o Baião.



Auditório em Transe: Projeto *A Cangaceira Eletrônica*. (1970) Técnica Mista. Col. Hecilda e Sérgio Fadel. Fotografia realizada pela autora na exposição *Vontade Construtiva na Coleção Fadel* no Museu de Arte do Rio (MAR) Rio de Janeiro, 2013. Figura 12: Croqui esquemático frontal em perspectiva (acima). Figura 13: Esquema a partir da vista frontal realizado para esta pesquisa (abaixo). 1. Olho estroboscópico / 2. Placares / 3. Fotos ampliadas de Maria Bonita, Corisco, Abdon, Honoratinho.

Ao analisar as pranchas, ainda há referência a dois ambientes que não receberam identificação nas pranchas de Oiticica. É possível dizer que os dois ambientes também dizem respeito ao contexto televisivo. A primeira imagem (abaixo, à esquerda) parte da mesma base que os projetos do auditório: com a silhueta da boca de cena utilizada em pranchas precedentes ao fundo. A imagem deixa subentendido que estes objetos metálicos são elementos suspensos sobre o público. Apesar de bem provável, não podemos afirmar com precisão que os objetos se tratam de globos espelhados corroborando o ambiente de transe, uma vez que este croqui não apresenta referências técnicas. Tão comuns nas discotecas das décadas de 1960 e 1970, a função dos globos espelhados era, em geral, de refletir a iluminação do ambiente festivo. A dúvida se faz relevante pois, no ato de execução deste projeto, Oiticica utilizou a colagem do papel metálico tanto para identificar a objetos metálicos^{vii}, quanto para se relacionar a espelhos^{viii}. Já a segunda imagem (abaixo, direita) é um estudo em perspectiva. Como Oiticica utiliza dois papéis a imagem sugere uma ideia de sobreposição de imagens. No papel de base, o artista desenha um piso com tom amarelo – uma coloração bastante utilizada no corredor da TV - e uma rampa preta. No papel manteiga, sobreposto ao papel de base, Oiticica traça linhas verticais que se assemelham à atmosfera desejada nas faixas de plástico da *Entrada da TV* e do *Corredor da TV*. Esse dado nos leva a crer que o croqui pode ser uma representação da sensação

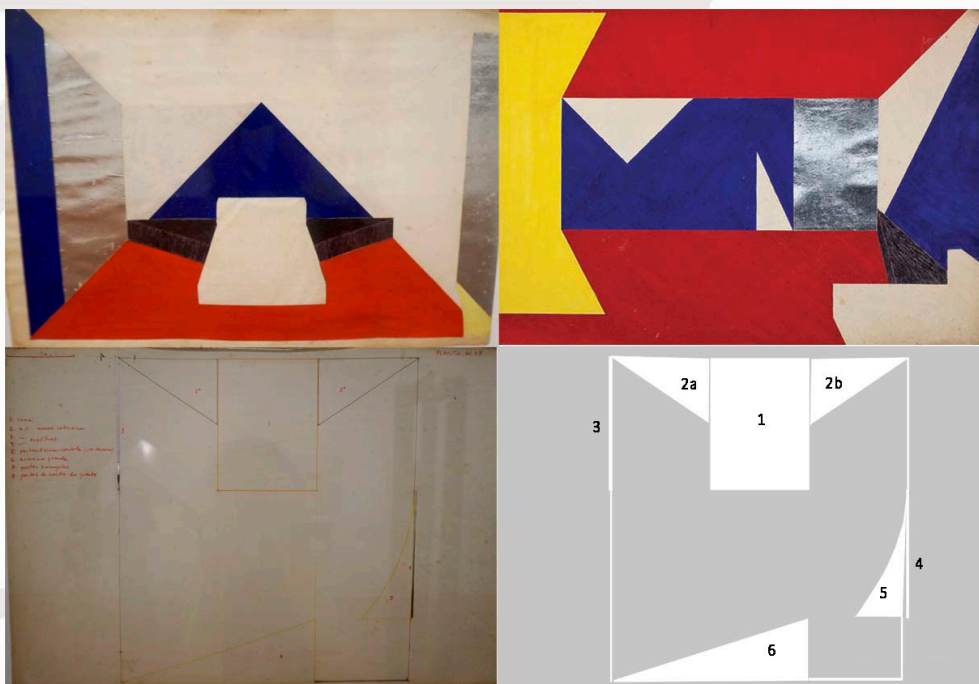
desejável do olhar da câmera no percorrer da emissora de TV, como se fosse a perspectiva dos músicos entrando no ambiente do *Audiório da TV*.



Espaços não identificados: Projeto A Cangaceira Eletrônica. (1970) Técnica Mista. Col. Hecilda e Sérgio Fadel. Fotografia realizada na exposição *Vontade Construtiva na Coleção Fadel* no Museu de Arte do Rio (MAR) Rio de Janeiro, 2013. Figura 14: Composição em perspectiva que parte dos elementos do audiório (acima). Figura 15: Composição em perspectiva que possivelmente faz referência ao Corredor da TV (abaixo).

Quadros bastante instigantes são aqueles que fazem referência à casa da *Cangaceira Eletrônica* - Maria Bonita. A cenografia idealizada para *O Quarto de Maria Bonita* parece partir das composições de Kazemir Malevich. O ambiente criado é completamente geometrizado. Prevalcem as formas triangulares no mobiliário de suporte (mesas de cabeceira, armário e penteadeira) e o paralelogramo na cama centralizada no espaço. Oiticica compõe a cenografia com blocos de cores primárias incluindo o branco e o preto. As paredes com formas azuis, o piso e o teto com a coloração vermelha, o armário e penteadeiras amarelas parecem ser escolhas que desdobram a experiência da cor no espaço tridimensional, uma característica bastante recorrente nos primeiros *Penetráveis* de Oiticica. Trata-se de um estudo para a composição cênica que sugere que tanto que a câmera – principal responsável por ativar o olhar do espectador no cinema - quanto que os atores estivessem inseridos no interior de um quadro suprematista. Parece que o projeto coordena anseios similares àqueles das cenografias de Malevich para Meyehold, passando pelos ateliê de Mondrian e pela prática de Kurt Schwitters quando criou o Merzbau (1923). Entretanto, dois elementos fogem à referência suprematista e aproximam-se ao enredo do projeto cinematográfico. O primeiro deles é a inserção de espelhos na cenografia. O espelhamento se assemelha com os diversos elementos metálicos projetados na *Emissora de TV*. A imagem metalizada em destaque remete ao ambiente eletrônico, e, por esse motivo, se faz coerente na

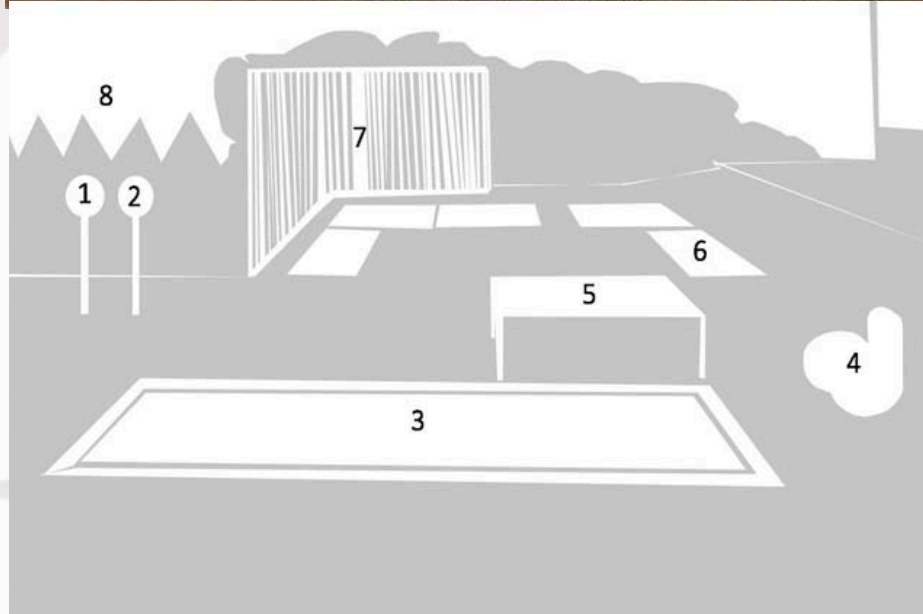
representação de um espaço de intimidade de Maria Bonita. O segundo elemento na contramão da composição baseada em formas e cores é que, mais uma vez, Oiticica deixa alguns espaços triangulares para que fossem inseridos mais pôsteres. A escolha também dialoga com as cenografias da *Entrada da TV* e do *Corredor da TV* e como foi dito faz o intermédio entre a percepção do ambiente e o comentário ativado pelo poster.



Quarto de Maria Bonita: Projeto A Cangaceira Eletrônica. (1970) Técnica Mista.

Col. Hecilda e Sérgio Fadel. Fotografia realizada pela autora na exposição *Vontade Construtiva na Coleção Fadel* no Museu de Arte do Rio (MAR) Rio de Janeiro, 2013. Figura 16: Croqui esquemático frontal em perspectiva (esq. sup.) e Figura 17: croqui esquemático vista lateral em perspectiva (dir. sup.). Fig. 18: Planta baixa realizada por Oiticica (esq. inf.) e Figura 19: Esquema a partir da planta baixa realizado para esta pesquisa (dir. inf.). 1. Cama / 2a. e 2b. mesas de cabeceira / 3. e 4. espelhos / 5. penteadeira – console / 6. armário grande / 7. poster triangular (não indicado no projeto) / 8. portas de saída do quarto (não indicado no projeto).

No *Jardim com Piscina da casa de Maria Bonita* podemos encontrar uma “cerca de cordas” limitando a cenografia. Esta cerca seria o elemento que separaria o espaço de atuação da composição cênica que representa a caatinga. Oiticica especifica nesta prancha que o plano de fundo deveria ser geometrizado a partir de composições triangulares das árvores cortadas com este formato.

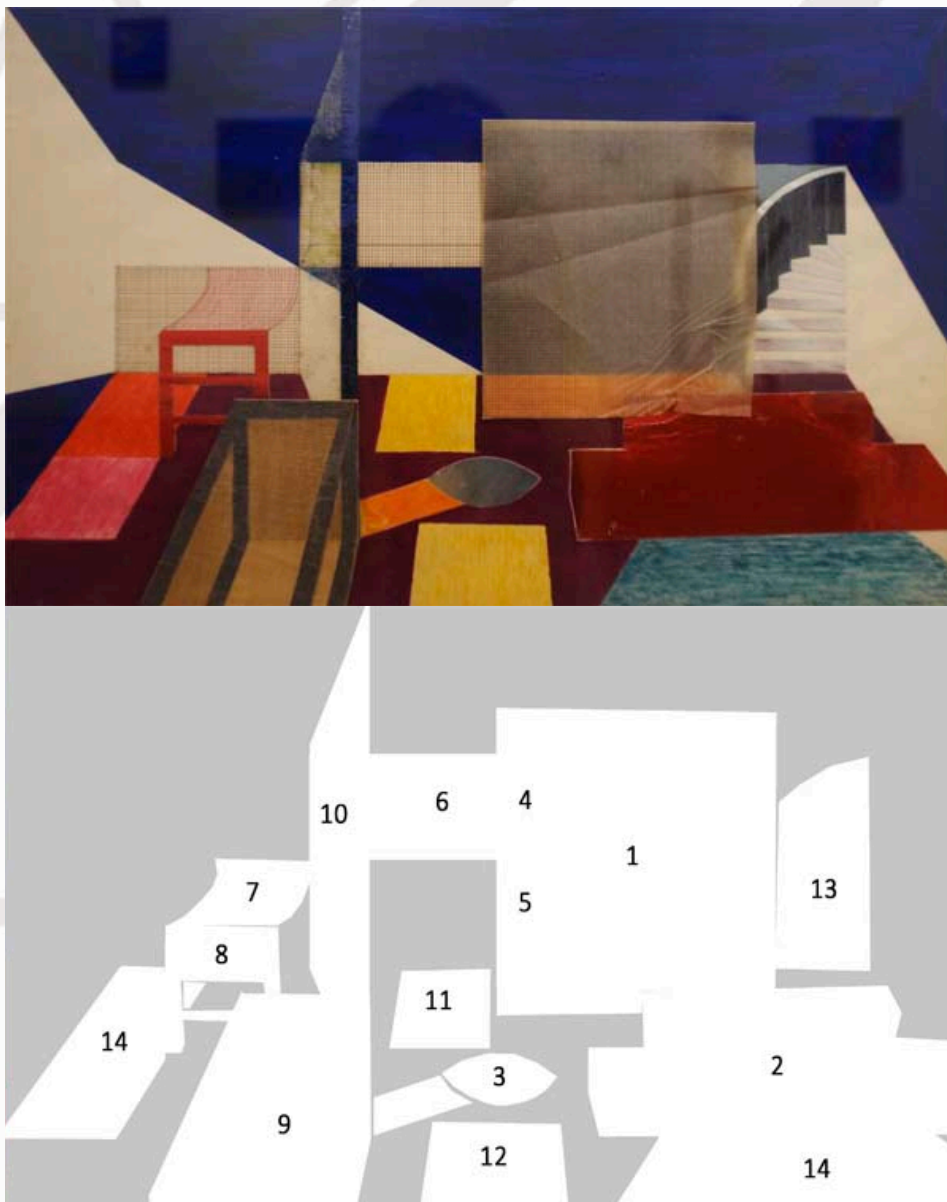


Jardim com Piscina – casa de Maria Bonita: Projeto A Cangaceira Eletrônica. (1970) Técnica Mista. Col. Hecilda e Sérgio Fadel. Fotografia realizada pela autora na exposição *Vontade Construtiva na Coleção Fadel* no Museu de Arte do Rio (MAR) Rio de Janeiro, 2013. Figura 20: Croqui esquemático frontal em perspectiva (acima). Figura 21: Esquema a partir da vista frontal realizado para esta pesquisa (abaixo). 1 e 2. Alvos com flecinhas construídas no jardim / 3. piscina com boia, luzes / 4. cadeira de balanço / 5. mesa de pingue-pongue / 6. Esteiras / 7. cerca feita de moldura de madeira e cordas grossas correndo de cima para baixo, para tapadeiras, etc.- - cordas com cor – luzes iluminando de baixo pra cima, por trás. / 8. paisagem geometrizada: cenarização criada em (triângulo) imitando árvores cortadas desse modo.

Como podemos perceber a partir das imagens, *O Jardim com Piscina* é um dos espaços com maior diálogo com o conceito de *Crelazer*^{ix}. Mesa de pingue-pongue, dardos – para os cangaceiros praticarem tiro ao alvo –, esteiras e cadeira de balanço compõem o ambiente. O lugar lazer desejado pelo roteiro revela uma cenografia que ative os atores para gozar desse ambiente com a liberdade criativa similar dos seus projetos do início do *Programa Ambiental*. Neste quadro Oiticica projetava luzes ao redor da piscina tal qual ocorre quando idealiza anos depois junto a Neville d’Almeida os primeiros blocos de experiência das *Cosmococas*.

Um dos ambientes mais densos de referências aos trabalhos de artes plásticas de Oiticica é a *Sala da casa de Maria Bonita*. Apesar do croqui não possuir clareza espacial^x, a cenografia deste ambiente possui uma lógica de composição bastante similar aos tantos complexos de *penetráveis* que Oiticica desenvolveu no curso de sua vida. Assemelhando-se especialmente ao *Éden* (1969) – o complexo anterior mais próximo ao projeto do filme –, o ambiente foi criado para que as estruturas fossem aproveitadas tanto pela câmera quanto pelos atores. São utilizadas diversas texturas recorrentes nos trabalhos do artista. Aniagem, plástico vermelho brilhante, cordas, colchões, palha, madeiras, uma parede com tela de nylon, uma fogueira metálica, esteiras são alguns desses elementos. Além das esteiras, da rede, do ninho, da fogueira similar ao *Bólido fogo*, outro trabalho de clara origem das artes plásticas

incorporado na cenografia é a cama bólide, ou como descreve no projeto de cenografia: “caixa-cama”.



A sala da casa de Maria Bonita: Projeto *A Cangaceira Eletrônica*. (1970) Técnica Mista. Col. Hecilda e Sérgio Fadel. Fotografia realizada pela autora na exposição *Vontade Construtiva na Coleção Fadel* no Museu de Arte do Rio (MAR) Rio de Janeiro, 2013. Figura 22: Croqui esquemático frontal em perspectiva (acima). Figura 23: Esquema a partir da vista frontal realizado para esta pesquisa (abaixo) / 1. parede de anigem – no limite da descida do subsolo (identificação estimada) /

2. sofá vermelho brilhante de cetim ou plástico / 3. fogueira: recipiente de metal, côncavo, onde está acesa fogueira de carvão ou lenha (baixa) / 4. abertura para o subsolo, que conduz para parede interna (ver 5 e 6) (identificação estimada) / 5. e 6. aniagem fechando compartimentos da parede interna: o 5 conduz por escada ao 6 (escada vertical) – no interior (1,25m x 1m x 2,20m) : colchões, palha, etc. (identificação estimada) / 7. rede que se prende à parede e ao sustentador 8: feita de cordas trançadas / 8. sustentador para a rede com sarrafos para subir atravessados / 9. estrutura de madeira fazendo caixa-cama coberta de aniagem; interior: elementos no chão, travesseiros, almofadas, colchões, etc. / 10. costura de nylon (traças projeção na planta) dividida em 2 (corte no meio) na circulação do ambiente / 11. e 12. esteiras pintadas de amarelo / 13. escada; na parte superior vidraça mostrando o exterior (fazer artifício no cenário pra isso) / 14. tapete (identificação estimada).

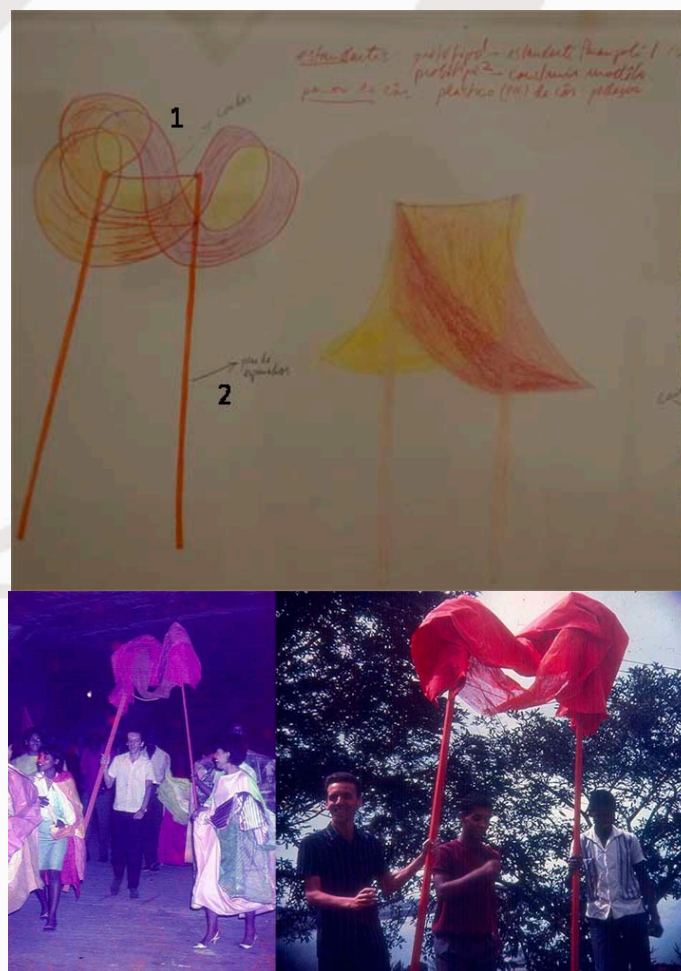
Uma prancha bastante particular é a que se refere ao *Quarto do Coronel*^{xi}. Como podemos perceber pelas imagens todas as pranchas variam entre o desenho e a colagem. Com técnicas mistas, Oiticica utilizava fragmentos de materiais que iria usar, fragmentos de papeis específicos que determinassem as cores e a textura desejada, fez, enfim, representações em perspectiva e planta baixa. Entretanto, o *Quarto do Coronel* trata-se de uma representação gráfica tridimensional, um croqui-estudo de volumes no qual é possível perceber a importância que Oiticica direcionava à criação de um dossel. Esse dossel feito em tela de nylon claramente se revela como filtro à perspectiva da cama. A tela de nylon é o elemento que determina a atmosfera do ambiente. Vale lembrar que este projeto foi realizado entre a idealização dos *Ninhos de Éden* e as experiências cinematográficas no *Babilonest*, portanto, podemos dizer que é o primeiro trabalho cinematográfico que Oiticica explora a possibilidade de um filtro tátil-sensorial para construção de uma atmosfera cênico-vivencial. Nesse ambiente Oiticica ainda identifica como dispositivos cênicos um grande microfone, pontos

de luz suspensos e uma espécie de objeto-abajur metálico identificado como pirâmide de lâmpadas. Por fim, tal qual na cenografia do *Quarto do Coronel*, há mobiliários triangulares que cumpririam a função de mesa de controle, mesa de trabalho ou apenas de um aparador. Diferente das outras pranchas, Oiticica não determina muitas colorações para este espaço. Ainda assim, integram a representação gráfica, uma grande estrela prateada – similar aquela do *Corredor da TV* –, uma rede laranja, o tampo de mesa e o microfone vermelhos, um tapete amarelo, possivelmente, o teto espelhado, e, por fim, o piso preto.



Quarto do Coronel: Projeto A Cangaceira Eletrônica. (1970) Técnica Mista. Col. Hecilda e Sérgio Fadel. Fotografia realizada pela autora na exposição *Vontade Construtiva na Coleção Fadel* no Museu de Arte do Rio (MAR) Rio de Janeiro, 2013. Figuras 23, 24 e 25: Croqui esquemático-estudo de volumes frontal (acima). Figura 26: Planta Baixa realizada por Oiticica (esq. inf.) e Figura 27: Esquema a partir da vista frontal realizado para esta pesquisa (dir. inf.) / 1. a e b: mesas de controle (a) e trabalho (b) / 2. Cama / 3. situação (em planta) do microfone / 4. Dossel / 5. Mesa / 6. pirâmide das lâmpadas / 7. situação (em planta) das lâmpadas suspensas.

Dois dispositivos cênicos ressaltam ao projeto. Oitica incorpora dois *Parangolés*-estandartes executados tais quais suas primeiras experiências realizadas em 1964. Apresentados nas exposições de 1965, os estandartes eram os primeiros projetos do *Programa Ambiental* e determinavam a imediata participação do espectador. Aqui, os atores que o utilizassem, certamente estariam, no filme, fazendo referência todas as questões perpassadas desse momento impregnado de rupturas na arte brasileira.



Estandartes: Projeto *A Cangaceira Eletrônica*. (1970) Técnica Mista. Col. Hecilda e Sérgio Fadel. Fotografia realizada pela autora na exposição *Vontade Construtiva* na Coleção Fadel no Museu de Arte do Rio (MAR) Rio de Janeiro, 2013. Figura 28:

Croquis para o filme (acima). Panos de cor: plástico (pvc) de cor pedaços. 1. Cordas / 2. Pau de espanador / Figura 29 e 30: *Parangolé* 1 (meio e esq.), Exposição Opinião 65 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1965. Arquivo: H.O. Tombo: 2016.65-p3 e Tombo: 2170.sd-p1.

Considerações Finais

A liberdade criativa com a qual Oiticica integra seus trabalhos em diálogo às determinações do roteiro desemboca numa paródica alegoria da própria perspectiva do momento tropicalista. A radicalidade da experimentação da proposta do filme posiciona este projeto no limiar entre os personagens, contextos e questões visuais dos filmes de Glauber Rocha, as discussões próprias das artes plásticas, a agressividade visual e poética do teatro de José Celso Martinez Corrêa, e, por fim, os problemas do tropicalismo musical. O próprio fato do filme não ter sido realizado, não pelo impedimento da censura, mas em função do fracasso de bilheteria de *É Simonal* (1970) depois da acusação de que o cantor teria sido delator da ditadura militar, contribui para percebermos o quanto o filme se relacionava com este complexo período da história cultural do Brasil.

Com esses ambientes projetados por Oiticica é possível ampliar o argumento do pesquisador de cinema Léon Barsacq (1970). O autor acredita que a cenografia cinematográfica serve de quadro, e não apenas, ao desenvolvimento dos atores. Havendo uma investigação puramente plástica, inclusive na representação

dos atores, há no cinema uma sobriedade definida pela possibilidade de isolar ou aumentar um detalhe, a mobilidade, a precisão, ou mesmo por meio da “indiscrição” do olho da câmera. Se a perspectiva da participação no cinema é dada pelas imagens, detalhes e vivências que a câmera captura, Oiticica criava uma cenografia ambiental que sugerisse a experiência tanto aos atores quanto para esse ato de capturar a imagem. Uma relação similar àquela experimentada em seus trabalhos em Nova Iorque (1971-1978) e no filme *Gigantes da América* (1979) de Júlio Bressane.

Vale lembrar ainda que enquanto Oiticica desenvolvia o projeto de *A Cangaceira Eletrônica* desenvolveu, para a exposição *Informations*, um ambiente que repensasse a experiência de assistir a uma - ou várias simultaneamente - projeções cinematográficas. A primeira proposta enviada e recusada pelos curadores americanos era uma instalação que apontava um espaço que transformasse a experiência de olhar uma imagem dando lugar à “sensação” cinema. Nitidamente, estar diante do projeto de cenografia cinematográfica fazia Oiticica pensar e experimentar as relações existentes nos modos de produção do próprio cinema, e, por consequência, nas relações que dele sobressaem, sobretudo no que se refere ao espectador.

O músico Jards Macalé [1943] era o principal responsável pela direção musical do filme. Antônio da Fontoura esclareceu em entrevista que foi a partir dos cordéis nordestinos que as letras de música eram adaptadas. Com o dinheiro de início das produções

Carlos Thedim foi possível pagar o músico para que fizesse as composições. Todas as músicas foram realizadas, mas nunca foram gravadas. A amizade entre Oiticica e Macalé se tornava, nesse período, elo importante na trajetória de ambos. Anos mais tarde, em 1978, Oiticica chegou a dedicar um importante penetrável ao músico, Macaléia. Sem dúvida, a possibilidade de se encontrarem também nas reuniões de produção desse filme tornava a parceria ainda mais firme e o projeto ainda mais atraente. Na mesma carta que Oiticica relatou a Lygia Clark sobre a execução do projeto de cenografia de *A Cangaceira Eletrônica* é possível encontrar um trecho no qual Oiticica comenta ter feito uma composição com o músico em homenagem à escritora inglesa Jill Drower.

Macalé é um gênio; fiz uma música com ele chamada *putney-jill*, em homenagem a Jill, usando só duas palavras que se desintegram e formam *eyjill* no final, mas que se distorce fazendo umas sonoridades de *angel* (anjo); é lindíssima, e Macalé fez a música baseada em dois acordes obsessivos. (OITICICA apud FIGUEIREDO, 1998, p. 148)

As possibilidades inventivas que a atmosfera de criação do filme fomentou são de grande importância para os trabalhos de momentos futuros do artista. Quando estava em Nova Iorque, em 1972, Oiticica frisou à família que era necessário guardar os slides do projeto de *A Cangaceira Eletrônica*. (Carta para sua Mãe & Claudio. 10/01/1972. Tombo: 1157.72, p.2). Apesar de não saber onde estavam os cadernos originais, Oiticica justificou o pedido:

“pois vou precisar no futuro”. O artista não indicou o que estava em sua mente, mas este argumento ajuda a sustentar a hipótese de que Oiticica se esforçava para não criar hierarquias entre os trabalhos de origens não convencionais de sua trajetória. A cenografia e o figurino estavam em paralela importância à tudo aquilo que criava no eixo das artes visuais, se tornavam desdobramentos de linguagem que condicionava novas possibilidades estéticas em sua poética. Todos faziam parte de um *Programa Ambiental* que, antes, discutia o próprio papel do artista como ativador de uma potência criadora e não aquele que apresenta respostas prontas. A cenografia, os ambientes-play de Oiticica, reverberam uma das principais discussões do momento na qual a potência participativa prevalece à obra em si. A obra só existe por meio do jogo, da participação, da relação entre o sujeito que a utiliza e a estrutura criada. Oiticica coletava suas experiências e iniciava seus trabalhos antes mesmo que tivesse uma finalidade formulada. Provavelmente o artista imaginava que no futuro aquele trabalho poderia lhe revelar caminhos ainda não desbravados. Esta atitude parece ser uma outra versão da frase de Jimi Hendrix, quando responde, no final da década de 1960, a uma pergunta sobre quais eram as suas ambições: “Ah!, isso munda cem vezes por dia. Não dá pra prever a forma das nuvens antes de vê-las.” (HENDRIX, 2014)

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio C. **A História da Arte como a História da Cidade**. Trad.: Pier Luigi Cabra - 5aed. - São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ARGAN, Giulio C. **Arte Moderna**. Trad. Denise Bott Manm e Frederico Carotti. São Paulo: Cia da Letras, 1992.

BARSACQ, Léon. **Le Décor de Film**. Paris: Éditions Seghers, 1970.

BASUALDO, Carlos. (orgs.) **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

BOAL, Augusto. **Hamlet e o filho do Pedreiro – memórias imaginadas**: Augusto Boal. São Paulo, Cosac Naify. 2014.

BRAGA, Paula. **Hélio Oiticica: singularidade, multiplicidade**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

COELHO, Frederico. **1970: pause / play**. Revista ARS ano 15 n. 30, 2017.

COELHO, Frederico. **Eu, Brasileiro confesso, minha culpa, meu pecado**: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

COHN, Sergio. & COELHO, Frederico. (orgs.) **Tropicália**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. (Encontros)

MONTEIRO, Cassia Maria Fernandes. **Entrevista a Antônio Carlos da Fontoura realizada em 1º de outubro 2014 no Rio de Janeiro**.

FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2000.

FIGUEIREDO, Luciano (org.). **Cartas 1964-1974**: Lygia Clark & Hélio Oiticica. Rio de Janeiro, Ed UFRJ, 1998.

BRESSANE, Júlio. **Os Gigantes da América** (1978). Filme. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iJ6MyXVWn4>. Acesso em 13/05/2014.

FONTOURA, Antônio Carlos da. **Gal** (1970). Documentário, 35mm, 12 min. País: Brasil. Cor: Colorido Fotografia: David Zingg e Lauro Escorel. disponível em: <http://www.cantoclaro.com.br/gal.html>. Acesso em 08/08/2014.

HENDRIX, H. **Hendrix por ele mesmo**. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2014 (versão Kindle)

OITICICA FILHO, César (org.). **Hélio Oiticica: museu é o mundo**. Rio de Janeiro: Azougue, 2011.

OITICICA, Hélio. **EXPERIMENTAR O EXPERIMENTAL**. Número de Tombo: 0380.72 disponível IN: Arquivo H.O. 1972. Local: Nova York / Nova York / Estados Unidos. 1972

OITICICA, Hélio. **O OBJETO**. Número de Tombo: 0152.68 disponível IN: Arquivo H.O. 1968 Local: [Rio de Janeiro / Rio de Janeiro / Brasil]

OITICICA, Hélio. **POSIÇÃO E PROGRAMA / PROGRAMA AMBIENTAL / POSIÇÃO ÉTICA**. Número de Tombo: 0253.66 disponível IN: Arquivo H.O. Julho de 1966 Local: Rio de Janeiro / Rio de Janeiro / Brasil. 1966.

OITICICA, Hélio. **TROPICÁLIA, THE NEW IMAGE**. Número de Tombo: 0535.69 disponível IN: Arquivo H.O. 1969 Local: Londres / Inglaterra / Reino Unido.

RUBIN, Nani. **Hélio Oiticica 'fora de série'**: Cenários do artista para filme serão expostos em galeria. Matéria publicada no Segundo Caderno do Jornal O Globo em 11 de agosto de 2001.

SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica: qual é o parangolé? e outros escritos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.

NOTAS

ⁱ Este artigo é um fragmento adaptado da tese *Ambientes em Jogo: o espaço cênico de Hélio Oiticica*. Defendida e aprovada em março de 2016 pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e indicada ao Prêmio Capes de Tese 2016 pelo mesmo programa.

ⁱⁱ Vale lembrar que a própria contracapa do famoso álbum *Tropicália ou Panis et Circensis* se apresenta como um roteiro dramático (seja para cinema ou teatro).

ⁱⁱⁱ O Cangaceiro (1953) de Lima Barreto, Deus o Diabo na Terra do Sol (1964) e Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro (1969) de Glauber Rocha, Lampião, o rei do cangaço (1964) e Corisco, o Diabo Loiro (1969) de Carlos Coimbra, Grande Sertão (1965) de Geraldo Santos Pereira e Renato Santos Pereira, Maria Bonita, Rainha do Cangaço (1968) de Miguel Borges, A compadecida (1969) de George Jonas para citar alguns

^{iv} Possivelmente esta música faz referência à *Teoria do Não-objeto* de Ferreira Gullar. O escritor afirmava que esta teoria surgiu da incapacidade de classificação dos trabalhos de arte desenvolvidos pelo grupo Neoconcreto, em especial um trabalho de Lygia Clark. Segundo Gullar este trabalho não se adequava nem ao termo *objeto* por não ter uma funcionalidade, nem ao termo *escultura* por não estar sobreposta ao pedestal e tampouco ao termo *relevo* pois não partia de uma estrutura plana.

^v A *Cabine de Controle* foi identificada como tal a partir da referência da reportagem *Hélio Oiticica 'fora de série': Cenários do artista para filme serão expostos em galeria* publicada no Segundo Caderno do Jornal O Globo em 11 de agosto de 2001, por Nani Rubin. Apesar de não ser identificada por Oiticica, fato que contribuiria para a conferência dos dados, a representação de uma 'tela-boca' ao fundo dialoga com o *Palco do Auditório da TV*, fato que leva a crer que este ambiente diria sim respeito às cenografias da Emissora de TV. Além disso, o mobiliário com a mesa triangular e com um tampo metálico posicionada no centro do ambiente próxima à tela-boca torna a associação possível.

^{vi} Vale lembrar que o próprio Hélio Oiticica participou como jurado de algumas gravações do Programa do Chacrinha.

^{vii} Corredor da TV, Sala de Maria Bonita e Quarto do Coronel.

^{viii} Quarto de Maria Bonita.

^{ix} Conceito criado por Oiticica em 1966 a partir da ideia de jogo para determinar a potência criativa entre o estado de lazer desinteressado e criatividade. (Cf. MONTEIRO, 2014.)

^x No projeto Oiticica esclarece que haveria uma folha sobreposta ao corqui com a identificação numérica de cada um desses espaços. Entretanto, na ocasião da exposição na qual pude fotografar e analisar o projeto não havia tal referência, fato que dificultou uma análise mais precisa sobre a disposição espacial dos três níveis sugeridos no projeto.

^{xi} Vale frisar que a assimilação da vista frontal abaixo como o *Quarto do Coronel* se dá por meio do confronto entre a planta-baixa - identificada como tal por Oiticica (D9: Quarto do Coronel) - e o referido croqui. Entretanto, esta constatação entra em choque com a referência da reportagem *Hélio Oiticica 'fora de série': Cenários do artista para filme serão expostos em galeria* publicada no Segundo Caderno do Jornal O Globo em 11 de agosto de 2001, por Nani Rubin. A reportagem identifica este ambiente como "*Sala da Presidência da TV*".

***Cassia Maria Fernandes Monteiro** é artista-pesquisadora. Professora do curso de Artes Cênicas - Cenografia e Artes Cênicas – Indumentária, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), desde 2011. Doutora (2016) e Mestre (2010) pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, com orientação do Profa. Dra. Evelyn Furquim Werneck Lima (Linha de Pesquisa Processos e Métodos da Criação Cênica). Realizou doutorado-sanduíche na *CUNY - City University of New York* sob a supervisão do Professor Marvin Calson. É bacharel em Artes Cênicas com Habilitação em Cenografia pela Escola de Teatro

da UNIRIO (2008). Atualmente, é coordenadora do GT Poéticas Espaciais, Visuais e Sonoras da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas - ABRACE e membro da Comissão Brasileira de Curadoria e Organização da Mostra dos Estudantes da *Prague Quadrennial of Performance Design and Space*. Em parceria com a Profa. Evelyn Lima é co-autora do livro *Entre arquiteturas e cenografias: Lina Bo Bardi e o Teatro* (Contracapa, 2012). De 2006 a 2017 foi pesquisadora do Laboratório Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana. Entre 2009 e 2011 exerceu o cargo professora substituta de Cenografia/Caracterização do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP.

Artigo submetido em: 13/04/2019

Aprovado em: 27/07/2019