

UMA “NÃOBIOGRAFIA” “NÃO NARRATIVA” DE AGRIPINA É ROMA-MANHATTAN, DE HÉLIO OITICICA

■ CARLOS EDUARDO JAPIASSÚ DE QUEIROZ

<https://orcid.org/0000-0003-1449-3507>

Universidade Federal de Sergipe

■ PALOMA DA SILVA SANTOS

<https://orcid.org/0000-0002-0386-2082>

Universidade Federal de Sergipe

RESUMO

Este artigo considera que o conceito crítico de “nãonarração”, criado por Hélio Oiticica e aplicável ao seu filme curta-metragem *Agripina é Roma-Manhattan*, registrado na região da Wall Street na cidade de New York, sugere uma analogia com nossa reflexão sobre uma possível “nãobiografia” relativa às significações que sua protagonista estabelece com os ambientes de encenação. A personagem consiste em uma referência incompleta e indireta de Agripina Menor, mãe do imperador romano Nero, que vivera entre os anos 15 e 59 d.C. Sem diálogos, sons ou legendas, as únicas remissões à Agripina são seu nome no título, duas personagens femininas e alguns edifícios cujos estilos arquitetônicos nos remetem ao período greco-romano clássico e ao avanço do império sobre o Norte da Europa, especialmente em sua versão cristianizada e expressa por uma igreja gótica presente na paisagem do filme. Objetivando verificar a pertinência da mencionada hipótese, consultamos alguns teóricos da história, do cinema e das artes que trataram dos conceitos de narrativa, biografia e personagem de maneira crítica e relativa. Prosseguimos com uma análise do filme realizando algumas divisões sistemáticas a fim de corresponder os conteúdos e as sintaxes das cenas com nossos conceitos e hipótese.

Palavras-chave: Narrativa. Biografia. Cinema.

ABSTRACT

A “NON-BIOGRAPHY” “NON-NARRATIVE” OF AGRIPINA É ROMA-MANHATTAN, BY HÉLIO OITICICA

This article considers the critical concept of “non-narration”, created by Hélio Oiticica and applicable to his short film “Agripina é Roma-Manhattan”, recorded in the Wall Street region of New York City, an

analogy with our reflection on a possible “non-biography” related to the meanings that its protagonist related to the staging environments. One character consists of an incomplete and indirect reference to Agrippina Minor, mother of the Roman Emperor Nero, who lived between the years 15 and 59 AD. Without dialogues, children or subtitles, as the only references to Agrippina are her name in the title, two female characters and some common buildings architectural styles refer us to the classic Greco-Roman period and the advance of the empire over Northern Europe, especially in its version Christianized and expressed by a Gothic church present in the film’s landscape. Aiming to verify the relevance of the mentioned hypothesis, we consulted some theorists of history, cinema and the arts who dealt with the concepts of narrative, biography and character in a critical and relative way. We proceeded with an analysis of the film making some systematic divisions in order to agree the contents and according to the syntax of the scenes with our concepts and hypothesis.

Keywords: Narrative. Biography. Cinema.

RESUMEN

UNA “NOBIOGRAFÍA” “NO NARRATIVA” DE AGRIPINA É ROMA-MANHATTAN, POR HÉLIO OITICICA

Este artículo considera el concepto crítico de “no narración”, creado por Hélio Oiticica y aplicable a su cortometraje “Agripina é Roma-Manhattan”, grabado en la región de Wall Street en la ciudad de Nueva York, una analogía con nuestra reflexión sobre un posible “no biografía” relacionada con los significados que su protagonista relacionaba con los ambientes escénicos. Un personaje consiste en una referencia incompleta e indirecta a Agrippina Minor, madre del emperador romano Nerón, que vivió entre los años 15 y 59 d.C. Sin diálogos, niños ni subtítulos, ya que las únicas referencias a Agrippina son su nombre en el título, dos personajes femeninos y algunos estilos arquitectónicos de edificios comunes nos remiten al período grecorromano clásico y al avance del imperio sobre el norte de Europa, especialmente en su versión cristianizada y expresada por una iglesia gótica presente en el paisaje de la película. Con el objetivo de verificar la pertinencia de la hipótesis mencionada, consultamos a algunos teóricos de la historia, el cine y las artes que abordaron los conceptos de narrativa, biografía y personaje de manera crítica y relativa. Se procedió a un análisis de la película realizando algunas divisiones sistemáticas con el fin de armonizar los contenidos y según la sintaxis de las escenas con nuestros conceptos e hipótesis.

Palabras clave: Narrativa. Biografía. Cine.

Introdução

Este trabalho tem como objeto de reflexão a hipótese de uma biografia “nãonarrativa” das protagonistas do filme inconcluso do artista visual carioca Hélio Oiticica (HO), intitulado *Agripina é Roma-Manhattan* (1972), película filmada durante os primeiros anos de residência do artista em Nova York e que coincide com um período de grande interesse de HO pela linguagem cinematográfica. O referido objeto poderá assumir, ainda, a nomenclatura “nãobiografia” em alusão ao conceito de “nãonarração” que fundamenta a produção fílmica de HO. Essa proposta reverberou na desfragmentação do “cinetismo” observado em seu “quase-cinema”. Nossa hipótese consiste em dizer que o conceito de “nãonarração” foi aplicado às cenas figuradas pelas supostas protagonistas de Agripina, personagem referida no título, responsáveis por mobilizar as ações na interseção espaço-tempo da obra em pauta.

A proposta crítica do trabalho “nãonarrativo” de HO leva-nos a conceber uma ruptura com a narrativa majoritária do cinema, justamente por desestabilizar as seguranças poética e estética do eixo ou do suporte biográfico, tão comum no cinema clássico. De outro modo, é possível compreender que o desenvolvimento do cinema mundial ocorreu predominantemente pela adaptação e criação de biografias de personagens reais (históricos) ou fictícios (romancescos), como uma espécie de fórmula de produção e de recepção do objeto cinematográfico em escala de Cultura de Massa. Apreende-se a problemática relação entre Cinema, História e Biografia (cf. GUIMARÃES, 2013; BARROS, 2013), especialmente da dependência – forma e conteúdo – da primeira em relação à segunda e dessa última em relação à terceira, ainda mais antiga.

Não foi por acaso que o cinema se tornou, no senso comum da Cultura de Massa, um pro-

longamento didático da História, muitas vezes confundido como fonte histórica na área de ensino escolar (GUIMARÃES, 2013). A partir disso, temos por objetivo perceber conexões existentes entre a obra fílmica em pauta com a crítica da narrativa apoiada na biografia histórica baseada na cronologia das ações por parte de personagens emblemáticos (heróis) da História Geral. De imediato, notamos esses nexos na medida em que os signos “Agripina” e “Roma” apresentam uma familiaridade. O nome da personagem ao lado do nome da cidade italiana faz lembrar do imperador romano Nero, já que o primeiro leva o nome de sua mãe e o segundo o nome da cidade que um dia incendiara.

De acordo com um documento escrito por HO e dirigido a Quentin Fiori (AHO, nº de tomo 1259.72, p. 2), a Agripina mencionada no título da obra diz respeito à personagem da história romana, mais especificamente a mãe de Nero ou Agripina Menor. “Manhattan” – da expressão “Roma-Manhattan” –, a ilha de New York, coloca em paralelo político o Império Econômico, Bélico e Cultural dos Estados Unidos da América (EUA) em plena década de 1970 e o Império Romano dos tempos de Nero, de meados do século I d.C. (MACHADO, 2017, p. 166 e 169). Observamos que, por se tratar de uma ruptura com a narrativa, a aplicação do conceito de “nãonarração” parte de um ponto biográfico, o de Agripina Menor, eixo narrativo da primeira historiografia moderna, para então apartar, em vinte séculos, a personagem de seu contexto espaço-temporal documentalmente fixado na cronologia do Ocidente durante os primeiros anos da era Cristã.

A tirana Agripina, mãe de Nero, fora transportada para um tempo-lugar em que sua vida não se articula a uma sintaxe e a uma semântica plenamente biográficas, mas a fragmen-

tos, a vestígios históricos dados por recursos miméticos, imitativos, aplicados à arquitetura dos edifícios de Manhattan, alguns inspirados (réplicas) nos edifícios de estilos romanos e medievais góticos. Desse modo, se esse ponto de partida clássico figura no título da obra, as personagens figuram um certo ponto de chegada dessa história: “Manhattan”, que além de metaforizar os poderes de Roma na Modernidade, sua arquitetura é farta em referências romanas, cujos edifícios e o espaço urbano servem de cenário por onde caminha a Agripina de Oiticica.

Obra de arquitetura e urbanismo, New York tem como escopo apresentar ou espelhar ao mundo o novo lugar do poder imperial, há séculos manifesto na Roma clássica, mas que também passou, antes, por outros lugares e nomes, como Portugal, Espanha, França e Inglaterra. A nova Agripina passeia por edifícios que imitam a Roma de “sua” época, ao mesmo tempo em que observa em seu ambiente os edifícios tipicamente nova-iorquinos em sua expressão moderna, cujas fachadas são fartas em pequenas janelas preenchidas com vidros. Nossa hipótese consiste em dizer que a “Agripina de Oiticica” desapreionou a “Agripina de Nero” de sua narrativa biográfica e histórica, para recolocá-la em ambiente “nãonarrativo” com poucos laços, tramas e amarras de seu protagonismo.

Veremos, portanto, no desenvolvimento do presente texto, que o conceito de “nãonarração” se realiza empiricamente na experiência de uma “nãobiografia” ou uma “quase-história” do Ocidente greco-romano, graças à proposta de Oiticica. Assim, efetiva-se seu método da fragmentação narrativa, do apelo à não linearidade e da sonogação de elementos que permitam um encadeamento lógico nítido entre os planos-sequência e a narrativa histórica evolutiva e teleológica. Da mesma forma que a biografia da personagem não é narrada até

aquele ponto, a trajetória histórica dos edifícios também não; pois surgem na tela como dados extemporâneos e imponentes no presente. Para realizar essa tarefa, organizamos nossa escrita da seguinte maneira.

Primeiramente, apresentamos definição e fundamento do conceito de “nãonarração”. Percorreremos reflexões que ligam esse conceito à poética do maranhense Joaquim de Sousa Andrade (Sousândrade), mais especificamente o poema épico “O Guesa Errante”; cujo “Canto X”, também chamado de “Inferno de Wall Street”, cujos estudos acadêmicos oferecem consistentes evidências de sua influência sobre a New York que Oiticica filmou para *Agripina é Roma-Manhattan*. HO teria se inspirado tanto no conteúdo quanto na forma sousandradina. Em segundo, analisamos descritivamente a película em pauta sob a luz do conceito de “nãonarração”, de modo a desvendar uma “nãobiografia” de Agripina, sua protagonista. Para tanto, com o fito de compreender a proposta de um desdobramento de “nãonarração” de HO¹ para uma noção de “nãobiografia”

1 Essas pesquisas foram desenvolvidas para a consecução de objetivos específicos da dissertação *Uma análise do filme 'Agripina é Roma-Manhattan', de Hélio Oiticica*. Quanto à pesquisa documental, esta foi realizada nas seguintes etapas: 1) coleta de documentos obtidos a partir da entrada “nãonarração” na plataforma Programa Hélio Oiticica (PHO), que resultou em 12 ocorrências registradas sob os seguintes números de tomo 0050/76, 0076/73, 0163/80, 0297/73, 0313/73, 0314/71, 0314/73, 0318/74, 0406/74, 0472/72, 0477/73, 0480/73, e ulterior análise; 2) coleta de documentos obtidos a partir da entrada “nãonarração” e similares no Catalogue Raisonné fornecido pelo Projeto Hélio Oiticica – entrada “conteúdo: narração” resulta em um arquivo AHO 1737/73. Entrada “conteúdo: não narração” ofertou dois resultados, AHO 0406/74 e 1063/73; 3) coleta de documentos a partir da entrada “agripina” no Catalogue Raisonné - foram elencados e consultados 20 arquivos, são eles 1126/73; 1140/73; 1182/73; 1248/72; 1249/72; 1258/72; 1281/72; 1282/72; 1292/72; 1318/71; 1326/72; 1428/73; 1589/sd; 1720/72; 1776/72; 1928/72; 1930/72; 1952/72; 2105/72; 2261/72; 4) consulta a documentos no Catalogue Raisonné, a partir de entradas diversas: “Bazin”, “Deleuze”, “cinema”, “Godard”; 5) leitura de documentos datados de 1972 (415 fls.) e sem data do Catalogue Raisonné (606 fls.) e leitura e fichamento (Anexo I) de todos os documentos do Catalogue Raisonné datados de 1973 (765 fls.). As consultas

fia”, consultamos alguns documentos do acervo do artista.

Conceito de “nãonarração” e a crítica poética e estética do suporte narrativo

Inicialmente, observa-se que o termo “nãonarração” é apresentado formal e publicamente como conceito apenas em 1973, com os escritos de Hélio Oiticica sobre sua obra “*Neyrótika*”. O texto, escrito em português e em inglês, esboçado em seus cadernos, repete-se inteiramente na apresentação da obra, com título homônimo, para a “EXPO-PROJEÇÃO 73”, organizada por Aracy Amaral. Apesar desse trabalho não ficar pronto em tempo hábil para participar da mostra, consta no catálogo do evento (PHO, nº de tomo 480.73, página 01/01 [551])². Em um primeiro momento, a partir somente dos elementos constantes nesses documentos, seria possível supor que “nãonarração” tratava-se

de uma denominação para uma espécie de proposição envolvendo *slides* com marcação de tempo e trilha sonora, em relação por descontinuidade, característica da obra *Neyrótika*.

Parece ser essa uma interpretação possível, tendo em vista que “nãonarração” não se encaixaria como literatura, fotografia ou audiovisual, contrapondo-se a estas categorias, como se infere do trecho subsequente, escrito por HO:

[...] NÃONARRAÇÃO é NÃODISCURSO NÃO FOTOGRAFIA ‘ARTÍSTICA’ NÃO ‘AUDIO-VISUAL’: trilha de som é continuidade pontuada de interferência acidental improvisada na estrutura gravada do rádio q é juntada à sequência projetada de slides de modo acidental e não como sublinhamento da mesma – é play invenção (PHO, documento tombado sob o nº 0480/73, p. 1).

A palavra aparece também em algumas correspondências de HO e na introdução do catálogo da “EXPORPROJEÇÃO 73” ao referir-se à *Neyrótika*, conforme observa-se na seguinte passagem: “Já Hélio Oiticica, embora utilizando-se de dispositivos e som prefere nomear seu trabalho como ‘nãonarração’” (PHO, nº de tomo 0438/73, p. 4). Observa-se em outros fragmentos de textos que HO se preocupa em apontar sua discordância com um cinema que estaria erroneamente atrelado à ficção narrativo-literária tradicional, fazendo um paralelo de equivalência entre essa narração no cinema e a representação-figurativismo na pintura, com a qual já havia rompido. Isso é o que compreende da seguinte reflexão: “NARRAÇÃO seria o q já foi e já não é mais há tempos: tudo o q de esteticamente retrógrado existe tende a reaver representação narrativa (como pintores q querem ‘salvar a pintura’ ou cineastas q pensam q cinema é ficção narrativo-literária)” (PHO, documento tombado sob o nº 0480/73, p. 1).

Comprendemos que HO aponta também e principalmente para uma crítica da narração, especialmente quando essa é estabelecida

aos acervos serão sinalizadas pela sigla PHO, seguido do número de tomo, quando referir-se a documento consultado no site do Programa Hélio Oiticica ou pela sigla AHO, seguida do número do documento, quando a origem do documento for o Arquivo Hélio Oiticica, acervo documental digitalizado e disponibilizado pelo Projeto Hélio Oiticica para pesquisadores, contendo mais de 8 mil documentos. Segue-se, assim, procedimento já empregado por outros pesquisadores de HO, como Paula Braga (2013, p. 13) e Beatriz Morgado de Queiroz (2012, p. 12).

- 2 Para o presente trabalho, foram consultados documentos de dois acervos. O primeiro deles, *on-line*, disponibilizado no site do Programa Hélio Oiticica, disponível no endereço: <http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=Detalhe&pesquisa=simples&CD_Verbete=4374>. As consultas a esse acervo serão sinalizadas pela sigla PHO, seguido do número de tomo, procedimento já realizado por outros pesquisadores de Hélio Oiticica, como Paula Braga (2013, p. 13) e Beatriz Morgado de Queiroz (2012, p. 12). O segundo é um acervo documental digitalizado e disponibilizado pelo Projeto Hélio Oiticica para pesquisadores, contendo mais de 8 mil documentos. Para fazer referência ao Arquivo Hélio Oiticica – Catalogue Raisonné, será adotada a sigla AHO, seguida do número do documento, conforme empregado por outros pesquisadores de HO, como Paula Braga (2013, p. 13) e Beatriz Morgado de Queiroz (2012, p. 12). O primeiro acesso a esse acervo foi obtido no dia 4 de setembro de 2018.

como condição necessária das artes. Ao dizer, portanto, que pintores e cineastas desejam salvar suas artes mediante reflexões, resgates e/ou inovações (não)narrativas, HO entende o quanto as artes estão submetidas ao critério poético (produtivo) e estético (receptivo) da narração em sua concepção menos problemática que, nas palavras de Todorov (1982, p. 107), consiste em um “[...] encadeamento cronológico e, às vezes, causal, de unidades descontínuas [...]”, tal como a conhecemos desde os trabalhos de Propp, que abstraíram de cem contos de fadas russos a hipótese de uma estrutura fundamental, e suas 31 variantes, da narrativa literária que, então, pôde ser generalizadas para outras artes.

O paralelo, portanto, entre sair do espaço ilusório pictural e a ruptura com um modelo narrativo destaca o valor ético-político impresso por Oiticica para com o abandono de um formato narrativo, academicamente abstraído da literatura, que reduz as possibilidades de criação do artista e de participação do espectador. Nesse sentido, Machado Jr. (2004, p. 16) pondera que a colonização portuguesa, mediante uma literatura pujante, “[...] se afirma ofuscando as artes visuais em seu parco desenvolvimento”. Não obstante, considera ser mais confortável falar, considerando “[...] cada fase da reflexão teórica e estética do cinema, daquilo que nos ligaria muito mais às estruturas narrativas de ordem literária que àquelas do campo visual”. A explicação comum para a predominância literária nas narrativas cinematográficas consiste na hipótese da máxima comunicabilidade com a Cultura de Massa.

Essas questões trazem como pano de fundo um embate político, social e econômico no universo das artes em geral, já que implica uma hierárquica e as lutas por sua desestabilização e quebra. Não obstante, notamos que as lutas no campo das artes não ocorrem mediante as mesmas estratégias utilizadas por

outras classes de profissionais, a exemplo das greves de trabalhadores de diferentes setores. A luta é travada nas dimensões poéticas, estéticas e críticas das obras. Para Machado Jr. (2004, p. 16):

Talvez algo de muito diferente pudesse ocorrer com a crítica se ela fosse obrigada a se exercitar por exemplo no campo do cinema experimental. Dele faz parte, desde os anos [19]20, um contingente considerável de artistas plásticos, nem sempre preocupados com os enredos e as tramas narrativas, e sim com as potencialidades plásticas do meio.

A amplitude semântica do conceito é sugerida também pelo fato de HO se referir a outras produções feitas de imagem em movimento como “nãonarração”, especialmente ao abordar *Mangue Banguê* (AHO, nº de tomo 0477.73, p. 2) e *Nosferatu no Brasil*, como filmes “sem drama anarrativo” (AHO, nº de tomo 0379.72, p. 1). Duas obras notadamente ligadas ao ciclo marginal, ao lado de *Agripina é Roma-Manhattan*, ao qual se referiu em 1972 como “filmagem experimental da AVENTURA SOUSÂNDRADIANA ‘não narração’ do HÉLIO OITICICA: AGRIPINA É ROMA-MANHATTAN” (AHO, nº de tomo 0472.72). Ao tratar desse último filme, destacou mais uma vez o outro viés do conceito de “nãonarração”, associando-o também a uma negação à produção de obras narrativas “acabadas”.

O sentido de acabamento diz respeito, desde o ponto de vista espectador, aos encadeamentos cronológicos e causais óbvios, espécies de fórmulas e esquemas poéticos e estéticos, capazes de pedagogicamente treinar ou alienar a recepção do público a uma dada expectativa paradigmática e sintagmática. Permanece expresso que o objetivo de Oiticica é justamente descondicionar a esperança estética do espectador mediante recursos poéticos oriundos das artes plásticas e visuais, tal como lemos em trecho da carta para Haroldo de Campos:

CRISTINY-AGRIPINA (penso em colocar no começo o 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 [...] (AHO, nº de tomo 1248.72, p. 1).

A compreensão de Haroldo de Campos, grande amigo e interlocutor de Oiticica, sobre *O Guesa*, documentada em conversa do poeta com HO – conhecida por *Heliotapes* (AHO, nº de tomo 396.71, p. 6), fortalece essa chave de compreensão da “nãonarração”. Nela, Haroldo reverencia a concreção do poeta maranhense, identificando uma grande potência moderna de Sousândrade, ao conceber *O Guesa* como “montagem brutal ‘de pedaços macro-crus da realidade’”. As conversas discorreram sobre como o poeta inseria fatos, notícias e acontecimentos do cotidiano, relacionando-os a citações históricas, mitológicas etc. No mesmo sentido, em anotação datada de 28 de maio de 1973 (AHO, 0210.71, p. 13, 14), HO destaca o *rock* como não narrativo – “o ROCK é NÃO NARRATIVO” –, já que a montagem em *rock* teria como paralelo o jornal em Sousândrade.

O referido gênero musical implicaria uma “montagem-linguagem” mediante quebra de lógica sequencial em proveito da montagem experimental, em contraponto ao século XIX, cujo paradigma era da continuidade, da lógica e da narração. Por esses indícios, parece plausível defender que a proposta de “nãonarração”, primeiro, foi gestada em período anterior até eclodir no texto *Neyrótica*, em 1973 e, segundo, implica na recusa ao que HO entende por um modelo narrativo standardizado, no qual ele identifica uma representação lógico-linear evidente, tal qual o artista rechaça em carta a Haroldo de Campos (AHO, nº de tomo 1248.72, p. 1).

Portanto, essa questão permeou as experiências-cinema e as imagens em movimento

de Oiticica, mostrando-se lícito admitir, assim como Queiroz (2012, p. 24, 162), que o conceito de “nãonarração” já se fazia presente por meio de estratégias “nãonarrativas” observáveis desde os seus primeiros projetos de filmes. Com isso, nota-se também que HO parece dialogar criticamente com certa tradição de pensamento que se debruça sobre a intriga, identificando-a como o esteio da organização de acontecimentos sob uma totalidade semântico-histórica como os acontecimentos organizados em uma unidade. A narrativa como discurso que conta uma história e, por fim, narração como uma sintaxe entre atos demarcatórios de um início, um meio e um fim.

Efetivamente, constata-se, ao longo de seus trabalhos e escritos, a negação de Oiticica em articular acontecimentos em torno de uma unidade semântica delimitada e fechada, com o intuito de contar uma história. Ao contrário, o artista reivindica trabalhar por blocos, mobilizando um espectador “tevezado” que absorve por mosaico e participa à medida que preenche as lacunas estruturais (AHO, nº 0379.72, p. 2. 3 de mai. 1972) que aparecem ao longo das experiências-cinema do artista, conforme atesta expressamente documento redigido pelo próprio Oiticica e destaca Duarte (2017). Essa intenção é elaborada pelo artista a partir da noção de “nãonarração”, com a construção de blocos de planos-sequência que pouco se encadeiam logicamente e se aprofundam, posteriormente, com a ideia de momentos-*frame*: fragmentação do cinetismo cinematográfico (AHO, nº de tomo 0301.74).

Importante mencionar ainda que, no final dos anos 1960 e começo da década de 1970, HO demonstrou intenso interesse pela linguagem cinematográfica, frequentando os circuitos de cinema *underground* de Londres e de Nova York, conhecendo pessoas ligadas a esses circuitos e matriculando-se, em 1971, no curso *Introduction to Film Production*, da New York University

(AHO, nº de tomo 1091.71, p. 1). Não obstante, do entusiasmo do artista carioca com obras de diretores estrangeiros, como os trabalhos de Jack Smith, o filme *Chelsea Girls* (1966), dirigido por Andy Warhol, e *Stromboli* (1950), de Roberto Rossellini, é preciso recordar que Oiticica, ao mesmo tempo em que esteve atento e dialogou com a produção internacional, demonstrou-se refratário a qualquer tipo de colonialismo cultural, representado pela assimilação gratuita de tendências estrangeira.

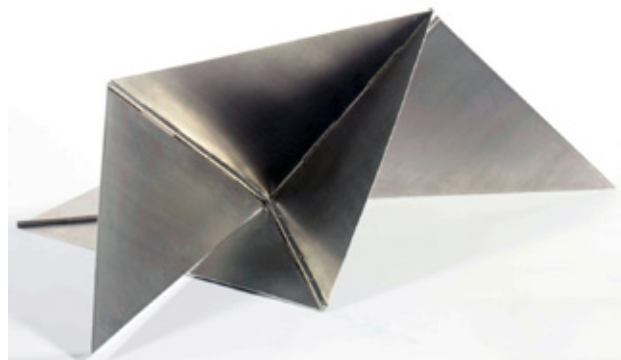
Oiticica, retomando Mário Pedrosa³, entendia o experimental como inerente ao país jovem e como antídoto anticolonial para o caso do Brasil. Talvez, por isso, ao mesmo tempo em que se interessou por obras que rompiam com o formato narrativo hegemônico, entendeu que não era possível fazê-lo como o Neorealismo italiano e o cinema *underground*; que também são cinema anticoloniais, mais especificamente com base no que podemos entender esses movimentos como críticos dos processos de “colonialismo interno” dos Estados-Nação e de ideologias hegemônicas sobre suas sociedades “nacionais” divididas em grupos, guetos e etnias minoritárias e majoritárias em termos de exercícios quantitativos e qualitativos do poder. Ostria (2011, p. 47) alerta para essa questão quando destaca características e ações imperialistas do Brasil e da Argentina na América Latina, desde o período colonial, embora ofuscadas pelos imperialismos Norte-Americano ou Inglês.

A influência de Pedrosa (2007, p. 163) sobre

3 Dentre as diversas referências feitas por HO a Mário Pedrosa ao longo de décadas (AHO, 0320.67, p. 6; 0079.78, p. 60), merece destaque pelo poder de síntese no seguinte trecho: “O Brasil, a grande vantagem do Brasil é uma coisa, que o Mário Pedrosa já disse há muito tempo: que o Brasil é um país condenado ao moderno é uma coisa muito importante, porque na realidade, o que ele está querendo dizer é o seguinte: que só há possibilidade de ir para frente, em outras palavras de experimentar... que não há razão para voltar atrás no Brasil, ou fazer uma realização dos valores da história da arte etc. e tal, não há razão para ninguém voltar atrás.” (AHO, documento tombado sob nº 2555.79, p. 9).

a construção “nãonarrativa” de HO se evidencia quando aquele também reflete sobre a ruptura da arte com a pintura, a exemplo de Lígia Clark, na medida em que os conceitos representacionais ganham conteúdos e formas no mundo tridimensional do espaço, cujas obras são colocadas em interação com os cinco sentidos do público, então articulados às emoções e às indiferenças. Para Pedrosa (2007, p. 164), a passagem “[...] da superfície plana pictórica ao espaço real [...]” em obras como *Bichos* (1964) implica uma passagem do “objeto” ao “não objeto”, na esteira de Ferreira Gullar. Na linha crítica de HO acerca da pintura, rompimentos ou transformações como as de Clark consistiram em passos contrários à tentativa de salvar a pintura pela narrativa. Isto é, que a obra deveria estabelecer um ou mais pontos de engrenagem da cognição e/ou da emoção então capazes de conduzir a fruição em uma sequência de mudanças e transformações (TODOROV, 1982, p. 107).

Figura 1: Fotografia da escultura *Bicho* (1960); Lygia Clark, escultura em alumínio, 55 x 82 x 90 cm; acervo do Museu de Arte de São Paulo (MASP)



Fonte: <https://masp.org.br/acervo/obra/bicho> (os créditos da fotografia são do MASP), Comodato MASP B3 – BRASIL, BOLSA, BALCÃO, em homenagem aos ex-conselheiros da Bolsa de Mercadorias e Futuros (BM&F) e Bovespa, inventário C.01229.

Os eixos multissensoriais e multiculturais de interação com as novas obras não permitem um ponto de partida, um caminho e uma chegada determinadas. Tampouco o pluralismo sensorial é unificado ou sintetizado pela

predominância de algum deles ou mesmo pelo poder da linguagem. Em outras palavras, “bicho” é um “não-objeto” que se volta contra o objeto natural bicho, como, por exemplo, um pássaro, cujos sentidos fragmentados que podemos ter dele – visão, paladar, olfato, tato, audição – estão fortemente estabilizados pelo nosso conceito comum da ave, que também nos engrenam em narrativas habitualmente. Temos, para nós, que os pássaros apresentam uma etologia montada por uma sintaxe comportamental previsível: voar, fazer ninhos, buscar alimentos, alimentar, cantar etc. Os novos objetos – “neobjetos” – são tão inovadamente artificiais que o público nunca possui experiência suficiente com os mesmos de modo a abstrai-los em conceitos e em narrativas, principalmente utilitárias.

Essas obras não permitem um retorno sistemático à experiência chamada de “natural” ou “habitual” de modo a permitir uma evolução do empírico analítico ao teórico sintético e vice-versa. Assim, HO sorveu as estratégias de subtração de elementos da trama, a interpretação de espectador “tevezado”, de Marshall McLuhan, conforme apontado por Duarte (2017), a ideia de experimental como obra inacabada, tal como defendida por John Cage, a fim de identificar e propor algo capaz de propiciar a maximização da abertura à participação no cinema num contexto marginal. Nesse sentido, “não narração” é usada não só para suas proposições da época, como também se aplicou às leituras feitas por Oiticica de outras obras cinematográficas experimentais, com forte fragmentação da narrativa.

Em *Agripina é Roma-Manhattan*, nota-se uma ambígua temporalidade diegética, fazendo com que a ordenação temporal das ações desempenhadas nos blocos e/ou planos-sequência seja pouco definida. A própria estrutura do filme não possui linearização precisa. Assim, o desmembramento em fragmentos

simples e unívocos – os planos – não é utilizado como modo de contar de forma clara uma história quanto aos nexos dos acontecimentos. É possível ainda perceber uma proposital sonegação de informações de causa-efeito ao espectador, que não sabe o que motiva qualquer uma das ações desempenhadas pelos participantes ou personagens filmados. Assim, a película sousandradina de HO, embora feita antes de 1973, já materializa questões postas pela “não narração”, razão pela qual Queiroz (2012, p. 24, 162) identifica nas produções de Oiticica um “devir não narrativo”.

Sobre a relação do filme com o poema de Sousândrade, observa Frederico Coelho (2004, p. 224) que: “[...] o Inferno de Wall Street foi um dos textos que mais desdobramentos tiveram na obra de Hélio em Nova York, sendo inclusive o mote para seu filme experimental Agripino (sic) é Roma-Manhattan [...]”. A obra *O Guesa* foi escrita ao longo de décadas, conforme aponta Luiza Lobo (2012, p. 10, 13). Os fragmentos da obra foram paulatinamente publicados pelo autor a partir de 1867, momento em que veio a público trecho do Canto II. Dez anos mais tarde, em 1877, na cidade de Nova York, foi publicada uma edição na qual constou pela primeira vez uma parte do que viria a ser conhecido como “Inferno de Wall Street”, inicialmente numerado no Canto VIII, depois no Canto X, quando da edição londrina.

O Canto X, assim como o II, chamou a atenção de Haroldo e Augusto de Campos, que viram nesses trechos elementos precursores do Modernismo e que antecipavam Ezra Pound e Stéphane Mallarmé. Neles, os poetas leram um estilo “sintético-ideográfico”, que os motivou a começar a organizar glossários de personagens e citações extraídas do Canto X, método já utilizado por estudiosos de Pound, conforme conta Augusto de Campos (2012, p. 567), no artigo “Ecos do ‘Inferno de Wall Street’”. Assim, fomentaram o debate e engajaram-se em re-

posicionar o trabalho do poeta maranhense, repondo em circulação trechos da obra de Sousândrade através da publicação “Re Visão de Sousândrade”, que teve grande repercussão, como observa Lobo (2012, p. 11). Foi exatamente de um dos Cantos, que chamou a atenção dos irmãos Campos, o Canto X, que foi retirado e utilizado por HO para batizar o filme:

– Agripina é Roma-Manhattan
Em rum e em petróleo a inundar
Herald-o-Nero aceso facho
E borracho,
Mãe-pátria ensinando a nadar!
(SOUSÂNDRADE, 2012, p. 382).

Sobre a figura de Agripina no filme, uma referência à Agripina Menor – genitora, mentora e vítima de Nero, e não sua mãe, Agripina Maior – é possível constatar que o indício de sua presença decorre preponderantemente do título do filme, visto que não há indicação incontestável de sua presença no conteúdo filmico. Observa-se ainda que HO se centra no verso que aproxima os dois impérios – o romano e o estadunidense, típico do processo associacionista de Sousândrade, comentado por Haroldo de Campos nas *Héliotapes*. Apesar da referência direta ao verso sousandradino no título do filme, num primeiro momento não é possível perceber alusão definida à personagem principal do épico poema na película, o que permite supor que HO destaca o título do filme do livro de Sousândrade para associá-lo àquilo que lhe interessa, sem preocupar-se em adaptá-lo para o cinema; lembrando que a prática das adaptações literárias ao cinema implica uma forte marca da narrativa criticada pelo artista.

A expressão “quase-biográfica” de Agripina em Manhattan

Oiticica dirige sua proposta fílmica a um jogo de associações ou sintaxes imagéticas e significantes que possibilita ao espectador se

fechar em torno de significações e não significações ligadas por uma espécie de ciclo de cenas, sendo que essas apresentam uma circularidade interna, às vezes aleatória, com uma repetição ou duplicação analógica da trajetória do “olho” da câmera em algumas cenas – dos edifícios às personagens e vice-versa –, que realiza um percurso alternando entre planos gerais, planos médios, planos americanos e primeiros e primeiríssimos planos da paisagem e das personagens filmadas, predominantemente de baixo para cima (contra-plongée). O léxico do filme basicamente é composto pelo espaço urbano e público de New York do ano de 1972 e seus edifícios, transeuntes, carros, bicicletas, motos e as personagens propriamente ditas. Desse conteúdo, entendemos que os principais referentes das significações estéticas buscadas pelo artista são os edifícios e a presença da personagem representando Agripina Menor, mãe de Nero, que viveu entre os anos 15 e 59 d.C.

O filme, cujo preâmbulo entendemos que seja a imagem do filme cru passando na tela, seguido de um ligeiro momento de tela branca, foi produzido em cores e sem som, não possui legendas ou diálogos e tem uma duração aproximada de 16 minutos, considerado um curta-metragem. Para a presente análise, o filme pode ser organizado em quatro blocos (conjuntos), identificados pelos ciclos e cortes que mobilizam em relação ao conjunto de paisagens e personagens que aparecem em cada agrupamento de cenas; sendo que o segundo é o mais breve de todos tanto no tempo da cena quanto no tempo de corte para a próxima sequência, possibilitando sugerir, a depender do analista do filme, que o mesmo faz parte do bloco subsequente. Os principais marcadores dos blocos são os seguintes:

- i. mulher de vestido vermelho em paisagens arquitetônicas de concreto: várias cenas;

- ii. um giro de câmera em uma passagem por árvores, sugerindo um parque de lazer público;
- iii. mulher vestindo rosa e saia colorida: uma paisagem urbana na esquina de alguma rua, caminha de um lado para o outro;
- iv. duas personagens – uma masculina e outra feminina – saem de um carro e iniciam um jogo de dados sobre tabladados de madeira dispostos em uma calçada de esquina.

Para além desses aspectos distintos de cada agrupamento de cenas, as sintaxes entre os seus respectivos componentes obedecem a um padrão, embora com algumas variações leves, de movimento de câmera: a) ponto fixo: a câmera se mantém na face de uma personagem ou de uma parte dos monumentos; b) circularidade: a câmera se movimenta saindo do ponto fixo em movimento ascendente ou descendente, percorrendo as personagens ou os edifícios, até retornar ao ponto inicial da cena; c) acompanhamento: a câmera acompanha os movimentos/caminhadas das personagens pelas calçadas, ruas e edifícios; d) *zoom*: a lente da câmera varia gradativamente entre primeiríssimos planos e planos gerais; e) *contra-plongée*: a câmera filma de um ângulo inferior para as personagens e edifícios em posições superiores; f) mulher: em todas as cenas está presente a figura de uma personagem identificável como feminina.

Dentre esses detalhes mais ou menos padronizados, importa para o escopo deste trabalho abordar exclusivamente a personagem ou as personagens femininas, suas posições e movimentos em relação à paisagem arquitetônica do filme e aos movimentos de câmera: *zoom*, *ascensão*, *descendência*, *circularidade*, *contra-plongée*, não perdendo de vista seus comportamentos gestuais. As figuras masculinas que aparecem, bem como os transeun-

tes, automóveis, bicicletas etc. não farão parte desta análise, senão citados puramente para fins descritivos. Compreendemos a personagem com base nas considerações de Lotman (1978, p. 389) acerca das reflexões sobre “Morfologia do conto”, do russo Propp: “[...] a personagem representa uma intersecção de funções estruturais”. Trata-se de “[...] uma relação de diferença e de liberdade recíproca entre o herói [personagem] actante e o campo semântico que o envolve [...]”; isto é, a sua identidade e o ambiente de seu sentido. Vale destacar que: “Os auxiliares do actante [Agripina] são o resultado da estratificação em certos textos da única função de passagem da fronteira”; como comentaremos no parágrafo seguinte.

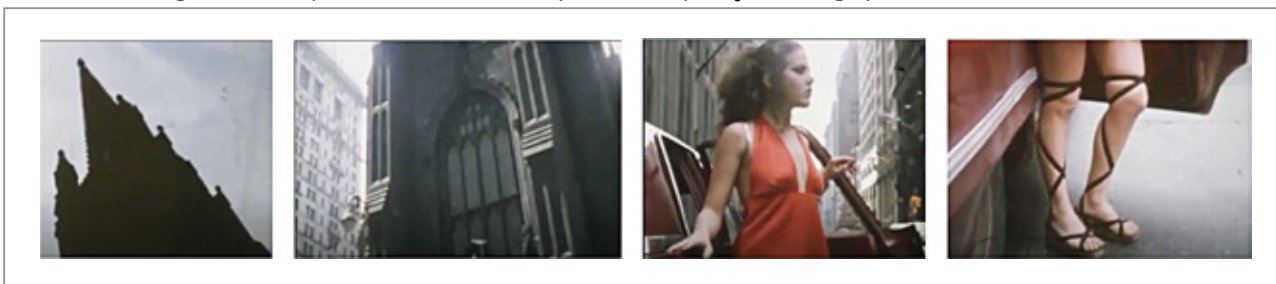
Para tanto, Lotman (1978, p. 389) complementa: “[...] se o herói coincide, com sua própria natureza, com o seu ambiente ou não é dotado da faculdade de se destacar dele, o desenvolvimento do tema é impossível”. A personagem de Agripina proposta por Oiticica está condizente com esse critério da personagem na medida em que ela se destaca do ambiente em três sentidos: 1) a cor vermelha de suas vestes contrasta com a paisagem cinzenta do concreto e do mármore arquitetônicos; 2) sua postura e gestualidade corporal, especificamente do olhar, destoam do ritmo dos demais transeuntes cujos comportamentos apontam estarem imersos no cotidiano espaço-temporal; 3) ela atravessa a paisagem arquitetônica em diferentes direções: para cima; para baixo; para os lados; 4) nota-se nítidas passagens por fronteiras arquitetônicas e topológicas, especialmente representadas pelos cortes entre as cenas, mas também pelos deslocamentos no lugar; além do acompanhamento de seus auxiliares, todos seguidos pelo olhar da câmera, que também varia na dimensão ou proximidade dos planos e closes.

Em síntese, a personagem de Agripina se comporta de maneira “antinatural” ou “anti

-habitual” em uma espécie de “antiambiente” (LOTMAN, 1978, p. 391), de modo que se afirma enquanto conceito textual e cinematográfico. Dentre os diferentes modos poéticos de construir uma personagem com base nesses critérios, Oiticica o faz deslocando a representação de Agripina no eixo do tempo e no atravessamento de suas fronteiras, de modo a torná-la extremamente estranha ao lugar; firmando-a, portanto, como personagem por excelência. Desse modo, se a regra ontológica de uma personagem está na poética de fazê-la destacada do lugar, Oiticica radicaliza o termo ao deslocar a representação de Agripina de seu ambiente biográfico histórico; isto é, dos livros de História referentes aos seu período de vida (do ano 15 ao 59 d.C.). Nas palavras de Lotman (1978, p. 390): “[...] o herói [a heroína] do conto maravilhoso na situação inicial não é uma parte do mundo a que pertence: ele está afastado, não reconhecido, não tendo manifestado a sua verdadeira natureza. Depois ele passa a fronteira separando ‘este’ mundo ‘daquele’ [...]”.

Na plenitude de sua personagem, Agripina [é Roma-Manhattan] surge pela primeira vez na película após o olhar da câmera filmar uma igreja gótica desde o topo (11’), em movimento descendente, até suas bases; horizontalmente indo ao encontro do rosto da protagonista extemporânea em primeiríssimo plano. Tal como filmou a igreja desde sua torre, a câmera desce da cabeça aos pés o olhar sobre Agripina, retornando circularmente para a igreja, reencontrando a personagem para concluir o “círculo” (2’04”). A “viajante do tempo” é encontrada em pé apoiada com seu braço esquerdo sobre a porta aberta de um automóvel vermelho, como que estivesse descendo de sua carruagem. Subsequentemente a um corte de cena, a mesma parece se repetir de outra perspectiva espaço-temporal: um homem é imediatamente filmado em primeiro plano, ao passo que com o afastamento da câmera – para plano americano – abre a porta do carro vermelho para o aparecimento de Agripina na mesma posição da cena anterior.

Quadro 1: Imagens da sequência de cenas da primeira aparição de Agripina (11’)



Fonte: *Agripina é Roma-Manhattan*, de HO (1972).

O auxiliar realiza uma transição da heroína. Até o momento (2’32”) nenhuma referência arquitetônica de Roma. A igreja filmada é a Trinity Church, localizada no cruzamento da Wall Street com a Broadway. Sendo a terceira construção no mesmo terreno, foi construída em estilo (neo)gótico em 1846 pelo arquiteto britânico Richard Upjohn⁴. A nosso ver, no fil-

me, o edifício é signo do cristianismo medieval do Norte da Europa, uma espécie de triunfo do Império Romano Cristão. Além disso, é possível que o estilo gótico da edificação faça uma referência ao local de nascimento de Agripina em *Ópido dos Úbios*, no território batizado pelos romanos de Germânia, atualmente a cidade alemã de Colonia, localizada na região do Rio Reno. À época de nascimento de Agripina se

⁴ Conforme as informações disponíveis no site oficial da Trinity Church, em 1696, fora construída uma igreja no lugar de outra mais antiga, sendo que em 1776 fora reconstruída após incêndio ocorrido em New York.

Disponível em: <https://trinitywallstreet.org>. Acesso em: 12 jul. 2021.

tratava de um posto militar do império romano segundo o projeto de conquista das terras do Norte. Embora seja uma referência à sua terra natal, compreendemos que Oiticica encena um encontro de uma familiar rivalidade entre Agripina e a Trinity Church.

A suposta chegada de Agripina, em sua viagem de Roma a Manhattan, passou, antes, por uma referência medieval presente na *New York* moderna ou pós-moderna. Interessante evidenciar, para nossa reflexão sobre o conceito de personagem, cujo critério principal está na noção de “destaque” em relação ao tempo e ao espaço; que Schopenhauer (2003, p. 146) compreendeu as construções góticas como estranhas à essência da arquitetura:

[...] a arquitetura gótica contenta-se com várias pontas sem peso, com colunas finas em forma de tubo, que nada sustentam e pairam ao ar livre, em pequenos arcos e círculos ociosos. O excesso de ornamentos com estruturas cortantes inexpressivas, numa simetria confusa e de difícil apreensão, desmembra as volumosas massas e perturba o espectador.

Ocorre uma espécie de analogia entre Agripina e a arquitetura gótica, pois ambas anunciam uma espécie de suspensão espaço-temporal mediante uma circularidade vertical que se efetiva pelo olhar da câmera descendente/ascendente tanto sobre a superfície do corpo da “mulher de vermelho” quanto sobre a face do concreto escuro e sombrio da construção de bases largas e torres pontiagudas. Ambas as personagens significam uma singularidade de seus gêneros: Agripina significa a mulher; a Trinity Church, a Igreja Medieval Gótica, cujo surgimento do estilo artístico coincidem com o período mais cruel dos católicos contra as mulheres, a inquisição; séculos XII e XIII. Esse movimento descendente do olhar da câmera pode mostrar que a viagem da personagem implicou uma ascensão – subida aos céus – para, na chegada, aterrissar com seus pés so-

bre o solo de Manhattan, mantendo sua cabeça [torre] no topo. A personagem está calçando uma sandália cujo solado é espesso e largo, semelhante às bases robustas que sustentam as edificações góticas de estratos superiores “rarefeitos”.

Ali, solitária, distante de seu palácio, distante de suas raízes biográficas, Agripina demonstra uma espécie de altivez relacionada à busca pela justiça, uma espécie de “acertos de contas” – em analogia às contas bancárias do Irving Trust? – referente às suas perdas (romanas) causadas pela cristianização do império pela Igreja Católica, sendo o estilo gótico o signo do triunfo que duraria até o Renascimento (século XV), quando as arquiteturas grega e romana quase suplantam o gótico no Norte europeu (GOMBRICH, 1999, p. 341). A cena replicada envolve uma estratégia significativa de um processo de encarnação; de que Agripina surge em um corpo de mulher jovem – por isso, Agripina Menor – nesses novos tempo e lugar diante de uma “velha” inimiga de uma Roma ligada mais aos gregos que aos cristãos, sendo que na Idade Média se tornaria cruel inquisidora das mulheres. Na expressão de Lotman (1978, p. 391):

[...] o deus [a deusa] adquire uma outra existência para descer do mundo da felicidade para o mundo terrestre (ele adquire a liberdade relativamente ao seu ambiente), vem ao mundo (passagem da fronteira), torna-se um homem [uma mulher], mas não se funde com as novas circunstâncias [...]. No mundo terrestre, ele [ela] é uma parte do outro mundo.

Não podemos descartar, assim, que o olhar altivo, duradouro e fixo voltado à Trinity Church também pode estar remetendo ao confronto entre a sexualidade feminina romana e pagã pré-cristã e a Igreja Católica. Entendendo como uma metáfora da viagem pelo tempo, o encontro entre as duas personagens também pode significar que essa polêmica atravessa as

épocas, de modo que ambas estão sempre dispostas a se afrontarem. Vejamos ainda que o foco da protagonista é o signo religioso, mesmo que em sua lateral esquerda discretamente fora filmado o edifício do Irving Trust Company, por ligeira passagem de câmera, quando essa realiza duas vezes o trajeto, circularmente, da igreja para a Agripina. O imenso prédio, expressivamente de dimensões maiores que a Trinity Church, parece ser ignorado pela protagonista extemporânea. Todavia, está evidente que Oiticica registra esse encontro extemporâneo impessoal, entre a mulher, a igreja e as trocas econômicas e financeiras; a mulher também foi um dos principais objetos de troca na história do Ocidente.

Alguns locais retratados na película foram citados pelo Sousândrade: Central Park, New York Stock Exchange. Quanto à tomada feita no Irving Trust Company, construído entre 1929-1931, atual Bank of New York, não foi possível precisar se faz alusão à Irving no livro *O Guesa* (SOUSÂNDRADE, 2012, p. 331). Se em *O Guesa* o termo pode referir-se ao escritor Washington Irving ou ao banco Irving Trust, já em atividade quando da publicação dos primeiros trechos do que viriam a ser o Canto X em 1877 (LOBO, 2012, p. 36), certamente temos o papel da ambiguidade metafórica na arte. No filme, a opção deliberada por, valendo da referência aos nomes, retratar o Irving Trust Company ou da alusão ao Washington Irving, para este trabalho, implica um signo que antecipa o principal edifício, o Federal Hall National Memorial, que possui forte relação com Georg Washington – já que o presidente foi empossado no terreiro em que foi construído o prédio –, a propósito do filme: trazer para o tempo presente a mulher de vermelho como Agripina.

Desde esse primeiro momento, em que Agripina surge saindo de sua “carruagem” vermelha e encarando a igreja gótica e sua memória histórica do medievo, seu passado, ig-

norando seu entorno rodeado de edificações modernas, quadradas e quadriculadas por suas janelas; as próximas cenas se desdobram mediante seus movimentos de caminhada, acompanhados pelo enigmático auxiliar, que atravessam a paisagem presente em direção a uma referência arquitetônica explicitamente romana, particularmente representada pelas colunas robustas e brancas cinzentas (3’40”). Mas, no trajeto, ambos passam diante de um edifício com a seguinte inscrição sua fachada: “New York Stock Exchange” (4’26”); o mesmo que fora referência do Canto X quando, após atravessar as Antilhas, o errante personagem de Sousândrade em *O Guesa* (SOUSÂNDRADE, 2012, p. 358) adentra à construção.

O edifício em questão é a Bolsa de Valores de Nova Iorque, mais uma referência econômica e financeira do filme, subsequente ao rápido olhar sobre a fachada do Irving Trust Company. Do mesmo modo, Oiticica não se demora diante do New York Stock Exchange, como dissemos, mais um signo da história das trocas econômicas, da qual a mulher é uma parte emblemática. Mas, por qual motivo o filme não detém a visão nesses prédios, tal como o faz com a Trinity Church e o Federal Hall National Memorial? Chama nossa atenção que personagem Agripina parece ignorar esses elementos, ao mesmo tempo em que não podemos descartar o fato de não terem sido ignorados pelo olhar da câmera. Certamente isso indica que o fundamento da atitude da protagonista tenha uma relação com aquilo que ignoramos justamente por ser comum ou familiar, em relação ao qual não há atitude negativa ou positiva; mas que pode nos horrorizar, a exemplo do fenômeno que Freud chamou de *Das unheimliche* ou, na atual tradução para a língua portuguesa, “O infamiliar” (IANNINI et al., 2019).

Deixando essa questão em suspenso, após uma cena em que estão caminhando, Agripina, mãos dadas com seu acompanhante, inicia

uma cena aos pés da escadaria do Federal Hall National Memorial, a qual sobem lentamente com passos marcados como se pisassem em solo estranho. Em ângulo *contra-plongée*, o olhar do cineasta acompanha a ascensão das personagens até o último degrau, quando ocorre um novo corte. Ainda em *contra-plongée*, a próxima cena foi iniciada (6'07") com um plano geral em que localizou Agripina sozinha, no planalto da escadaria anteriormente escalada, agora apoiada em uma robusta coluna romana com seu braço direito. A edificação consiste naquela "[...] que em outros tempos abrigaram (*sic*) George Washington" (SOUSÂNDRADE, 2012, p. 297).

A esse respeito, retomamos observação feita por Sheery (2015, p. 67, 68) sobre o Federal Hall National Memorial, um dos locais filmados por Oiticica:

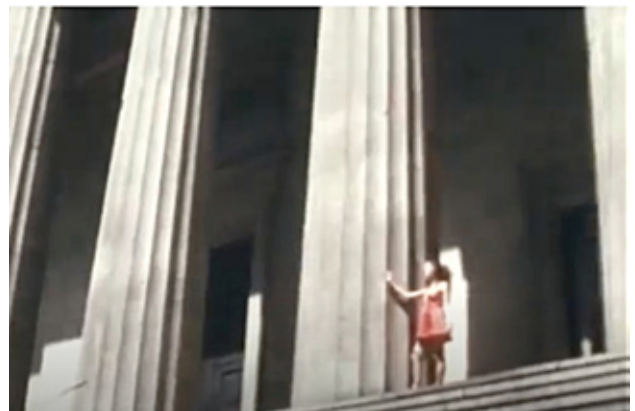
[...] o Federal Hall National Memorial, inaugurado em 1842, um edifício neoclássico que abriga um museu de história estadunidense, já foi o prédio do tesouro nacional e foi erigido no mesmo lugar onde um dia esteve o prédio onde tomou posse George Washington. [...] Erroneamente, Hélio também declara sobre a mesma construção: 'um edifício [...] em q GEORGE WASHINGTON foi empossado, parece um templo romano'. O prédio onde Washington foi empossado ficava no mesmo lugar, mas foi demolido.

No sentido dessa reflexão, a edificação em pauta é a principal referência familiar da Agripina fora de seu tempo e lugar. A arquitetura explicitamente construída em estilo grego em seu exterior e em estilo romano em seu interior é uma espécie de réplica de um passado pré-cristão, com o qual a personagem estava mais próxima historicamente. Oiticica não chega a realizar uma tomada cinematográfica integral do Federal Hall National Memorial, de modo que utiliza uma estratégia metonímica para comunicar a presença da Roma antiga na Manhattan moderna. Torna-se relevante destacar que a câmera desvia ou contorna a gran-

de estátua de George Washington localizada avante ao rol de entrada, embora tenha filmado parcial e ligeiramente seu busto (5'43"). A nosso ver, Oiticica não mergulha Agripina totalmente na referência de seu passado, pois mantém o traço do tempo "presente" ao percorrer o olhar sobre a face parcial do principal presidente dos EUA.

Para tanto, o foco do olhar da câmera se mantém em Agripina e nas robustas colunas de sustentação da construção, que são estéticas ou aparentemente réplicas das colunas do *Parthenon*, cujas ruínas permanecem em Atenas para visitas turísticas.

Figura 2: Agripina apoiada em uma das colunas do Federal Hall National Memorial (6'07")



Fonte: *Agripina é Roma-Manhattan*, de HO (1972).

A cena representada pela Figura 2 exposta acima consiste na afirmação da identidade de Agripina, mas a partir de um pequeno vestígio do mundo greco-romano na modernidade do novo império. A personagem histórica não se encontra no interior de uma narrativa histórica ou historiográfica em que sua biografia é contada de maneira mais próxima de sua plenitude. As características da arquitetura fazem do filme uma "quase-biografia" de Agripina, dado o fato de o Federal Hall National Memorial estar imerso em um ambiente arquitetônico "quase-estranho" à Antiguidade clássica. A partir desse momento em que Agripina se liga ao principal signo do Ocidente antigo, as

réplicas das colunas do Parthenon, outra cena se desenrola enquanto desce a escadaria, concluindo o primeiro e mais longo bloco do filme. O segundo bloco, para os propósitos deste texto, não apresenta relevância. A hipótese é que a rápida tomada fora realizada no Central Park, em New York. Interessamos, para o momento, analisarmos as cenas do segundo e do terceiro blocos.

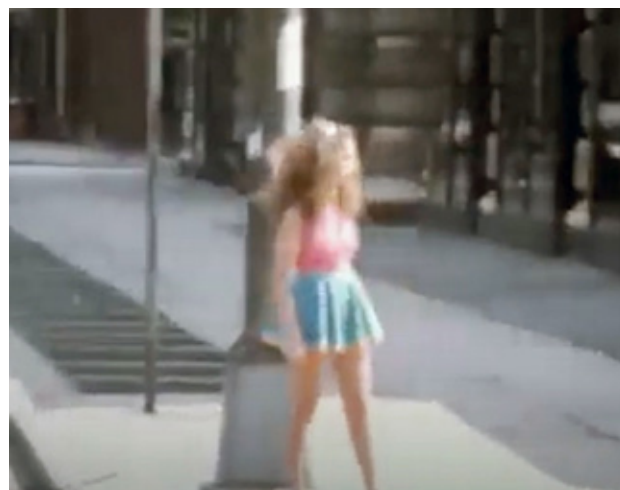
A expressão “nãobiográfica” de Agripina em Manhattan

No terceiro bloco, Agripina surge carregando outras características, diferentes das do primeiro conjunto de cenas. Compreendemos que sua representação agora a coloca em um contexto marcado por ausências e estranhamentos biográficos conforme a paisagem arquitetônica e urbana filmada. Não mais vestindo um vestido vermelho, mas sim com o tronco coberto por um tecido cor de rosa e uma minissaia azul claro semelhante àquelas utilizadas por bailarinas circenses. Ela está presente na esquina de uma rua movimentada por carros e transeuntes. A câmera não mais está em *contra-plongée*, pois a filma no mesmo patamar horizontal, tampouco percorre seu corpo verticalmente. O olhar de Oiticica acompanha horizontalmente o caminhar de Agripina que vai da direita para a esquerda, observando ao redor mediante movimentações da cabeça, como se estivesse perdida ou procurando algo. Às vezes, ela para os deslocamentos, de modo que se apoia em um poste de semáforo.

Como no primeiro bloco de cenas, embora o movimento verticalizado não seja replicado em relação à personagem, a câmera mantém uma trajetória circular a partir de um ponto inicial, com movimentos ascendentes e descendentes na filmagem dos edifícios ao redor; ocorrendo em uma velocidade superior aos percursos anteriores. Nesse sentido, esse ter-

ceiro conjunto de cenas também está dividido em uma primeira cena que é replicada por uma segunda cena, apesar de pequenas diferenças e variações. Duplicadamente, portanto, o ponto de partida é Agripina em movimento de caminhada para direita e para a esquerda, ao passo que na sequência a filmagem percorre, em giro circular e verticalmente oscilatório, os edifícios, até retomar o encontro com Agripina. Entendemos que nesse momento a personagem foi totalmente apartada de suas referências biográficas, para então ser uma personagem “nãobiográfica”. O fato dela ser filmada horizontalmente, sem movimentos ascendentes, como subir e descer escadas, indica que aterrisou no tempo e no espaço presentes, tal como Lotman (1978, p. 391) vê o herói.

Figura 3: Agripina, terceiro bloco, caminhando perdida em uma das esquinas de New York (7’53”)



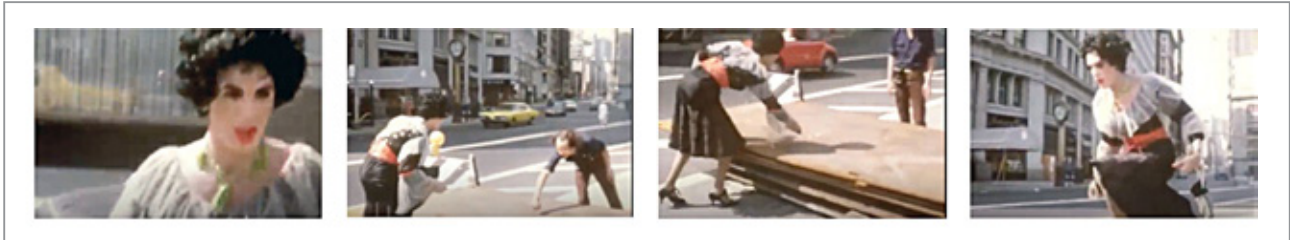
Fonte: *Agripina é Roma-Manhattan*, de HO (1972).

O quarto bloco (9’43”) parece apresentar uma transformação mais radical na figura de Agripina e outras mudanças em seu comportamento gestual. Além das vestimentas e adereços como brincos, pulseiras e colar, é patente que a pessoa que assume a personagem não é a mesma dos blocos anteriores. Há uma forte impressão de que se trate de um homem vestido de mulher ou, ainda, que seja uma mulher trans. Cabelos curtos e bem negros, semelhan-

tes aos de uma peruca sintética, blusa e saia pretas, envoltas por um cinturão vermelho, parcialmente cobertas por pedaços de um tecido branco semitransparente ou tipo véu de noiva que cobrem busto e antebraços. A maquiagem está bem expressiva, com destaque para os lábios carregados de batom verme-

lho, a face embranquecida por pó branco e os olhos sombreados de preto. Em síntese, há traços dos estereótipos de pierrô e de viúva na personagem; podendo sugerir que não mais se trata de uma representação de Agripina Menor, senão pela figuração feminina em relação aos blocos anteriores da película.

Quadro 2: Sequência de cenas do quarto bloco em que os personagens jogam dados em New York (9'43'')



Fonte: *Agripina é Roma-Manhattan*, de HO (1972).

As mudanças comportamentais também são significativas em face dos blocos anteriores. No primeiro, observamos Agripina, solitária ou acompanhada, expressando discretas interações com o meio e com seu acompanhante. Pouco ela toca nos objetos e nas edificações, senão pelos seu caminhar e nos momentos em que se apoia em seu carro (carruagem) e na pilastra do Federal Hall National Memorial. Seus movimentos anteriores são estereotipados e padronizados, com quase ausentes balanços de cintura e ombros. As cenas finais da película apresentam a suposta Agripina tocando em seu próprio corpo, bem como se curvando e se erguendo para um jogo de dados sobre uma pilha de tabladões de madeira com seu acompanhante. O jogo pode estar colocado como eixo principal da cena no sentido de demonstrar que após algumas passagens e transformações Agripina interage amigavelmente com o ambiente e com o outro de maneira descontraída e sorridente. Pela primeira vez, a protagonista parece olhar para baixo, distinguindo de seus olhares altivos anteriores.

Descendendo de seu passado cujos principais signos são as robustas pilastras da ar-

quitetura greco-romana, bem como de sua rivalidade com a arquitetura gótica, vemos Agripina em uma baixa pilha de tabladões ou folhas finas de madeira disposta ao chão de uma das calçadas de esquina de New York. O percurso de sua personagem parece ter realizado uma trajetória de descendência do alto do passado ao solo ou às bases do presente. Considerando que possivelmente os tabladões de madeira ali dispostos fazem parte de alguma construção civil realizada no local à época, a personagem joga sobre os lastros das novas edificações, como que interagindo com o desenvolvimento da infraestrutura da cidade. Além disso, o jogo de dados sinaliza uma dinâmica de trocas que envolvem perdas e ganhos, com possível referência aos balcões de troca muito comuns nas feiras desde a Antiguidade.

Seu acompanhante agora não parece exercer essa função de auxiliar, tal como o sujeito do primeiro bloco. Suas vestimentas estão perfeitamente adaptadas ao contexto dos anos 1970 de New York, não fazendo dele um estranho, mas um sujeito local, uma espécie de nativo de Manhattan da época. O jogo envolve a ritualização cinematográfica

entre a estrangeira Agripina, agora transformada, com um sujeito local. Ainda conforme os dizeres de Lotman (1978, p. 391) sobre os fundamentos de uma personagem, embora Agripina apresente um comportamento de interação e, portanto, de integração junto ao “nativo” da cidade, sua expressão estética, produzidas pelas vestimentas e pela maquiagem, bem como devido ao corpo possivelmente masculino e travestido de mulher, “[...] não se funde com as novas circunstâncias [...]”. Pois, no “[...] mundo terrestre, ele [ela] é uma parte do outro mundo”. Não obstante, sua biografia permanece suspensa e frágil do início ao fim da película.

Considerações finais

Como em outros de seus projetos ligados à linguagem cinematográfica, HO estruturou uma roteirização mínima de forma a permitir o entrelaçamento do cotidiano e do acaso às cenas filmadas, fazendo-se valer desses pedaços “macrocrus” da realidade para apontar inquietações sobre o poder, império norte-americano, acaso, linguagem e tantos outros temas associados a esses, como em um eixo histórico e biográfico formado mais por descontinuidades que por continuidades, mais por diferenças que por semelhanças. Em *Agripina é Roma-Manhattan*, alguns elementos provavelmente imprevisos e capturados no decorrer da filmagem podem ser considerados incorporados àquele universo, sendo estranhos e familiares ao “enredo” devido à sua abertura para a assimilação do acidental e do cotidiano.

Nesse sentido, na “película sousandradiana” de HO, os acontecimentos são o próprio cotidiano recortado e ocupado pelas performances dos participantes filmados como estrangeiros do tempo. Assim, há uma expansão dos elementos diegéticos, possibilitando que o enquadramento se abra para componentes

estranhos e imprevisos, o que se harmoniza em certa medida com a leitura feita por Natalia Marzliak e Sobrinho (2017) de que o filme se realiza enquanto um “vai e vem do mito e do cotidiano”. A própria estrutura do filme, que poderia ser pensada a partir de blocos, delimitados pelo espaço diegético e/ou presença de participantes, que não se conectam facilmente e que unem elementos históricos, cotidianos, em alguma medida críticos e ficcionais, parece reverberar um grande poder imagético e sintético, tal qual identificado na leitura de Sousândrade documentada nas já citadas *Heliotapes* e em artigos dos irmãos Campos.

Sem pretensão de esgotar as possíveis relações que a película *Agripina é Roma-Manhattan* estabelece com a “nãonarração” ou “nãobiografia” e com a obra *O Guesa*, neste trabalho buscou-se destacar as relações mais claras e diretas entre esses elementos. Dessa forma, constatamos que a noção de “nãobiografia”, ao que tudo indica, atravessa, em alguma medida, essa produção “nãonarrativa” em que Oiticica dialogou com a linguagem cinematográfica. Tomado pelo compromisso com o experimental, que é característico de sua poética, Oiticica buscou romper as convenções sedimentadas pela indústria cinematográfica, investindo contra certo tipo de narração romanesca, identificada por ele como oposto do lazer criativo (crelazer), visando assim restituir ao participante o descondicionamento e a dilatação de suas capacidades sensoriais. Embebido dessa concepção, que contrapõe o experimental ao objeto artístico como resultado acabado, HO privilegia uma narração muito lacunar e “inacabada”, em que os blocos-episódios se ligam fracamente, dificultando a construção de totalidades significantes, com vistas a maximizar o processo ativo e criativo do participante.

Nota-se uma temporalidade diegética confusa, fazendo com que a ordenação das ações

desempenhadas nos blocos e/ou planos-sequência seja, muitas vezes, pouco clara, ao passo que os sentidos e as sintaxes estejam extremamente dependentes do conhecimento prévio do espectador ou do esforço de pesquisa para a decifração dos signos expostos em tela. O filme recorre a procedimentos não exatamente lineares, mas sim circulares da narrativa, havendo uma proposital sonegação de informações ao espectador, que pouco sabe o que motiva qualquer uma das ações desempenhadas pelos participantes filmados, senão pelos vestígios históricos encenados em relação ao título da obra. Assim, a película sousandradina de HO, embora iniciada antes de 1972, já materializava questões formuladas pela “nãonarração”, questão patente na arte e no cinema contemporâneos.

Observou-se também que HO apropria-se de aspectos específicos do Canto X, conhecido como “Inferno de Wall Street”, para explorar temas que lhe inquietavam e que vão desde questões geopolíticas e econômicas até questões estéticas, tal qual parece acontecer no texto de Sousândrade (CAMPOS, 2002, 576; CAMPOS; CAMPOS, 2002, p. 123; LOBO, 2012, 13, 17, 27). Ademais, *Agripina é Roma-Manhattan* parece buscar o caráter sintético, fragmentário e associacionista, possivelmente considerado por Oiticica como um traço marcante da obra e do processo criativo do poeta maranhense Sousândrade. Não obstante, a nosso ver, seu conceito crítico de “nãonarração” permite um desdobramento para uma noção crítica e negativa da biografia, por esta constituir um dos principais eixos poéticos das narrativas ficcionais e documentais ou históricas pautadas na hegemonia da linearidade. A “nãobiografia”, portanto, abre a nós o caminho para uma concepção de que a história de vida é constituída por descontinuidades, ruptura e oscilações circulares.

Referências

- BARROS, Jorge D’Assunção. **Teoria da história**: a Escola dos Annales e a Nova história. Volume V. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.
- BRAGA, Paula (Org.). **Hélio Oiticica**: singularidade, multiplicidade. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CAMPOS, Augusto de. Ecos do ‘Inferno de Wall Street’. *IN*: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. **Re Visão de Sousândrade**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 565-576.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Re Visão de Sousândrade*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- COELHO, Frederico Oliveira. Hélio Oiticica – Um escritor em seu labirinto. **Revista Sibila**, Rio de Janeiro, ano 4, n. 7, p. 215-232, nov. 2004. AHO, nº de tomo 2587.04.
- DUARTE, Miguel de Ávila. **Nocagions**: relações entre escrita e notação em John Cage e Hélio Oiticica. 2017. 262 f. Tese (Doutorado em Letras) – Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.
- DUARTE, Theo Costa. Lágrima-Pantera, a míssil: cinema Subterrânea. **Revista ARS** (São Paulo), São Paulo, v. 15, n. 30, p. 181-205, Aug. 2017b. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202017000200181&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 29 set. 2018.
- GOMBRICH, Ernst. A propagação do novo saber: Alemanha e países baixos, início do século XVI. *In*: GOMBRICH, Ernst. **A história da arte**. Tradução de Álvaro Cabral. 16ª ed. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1999, p. 341-360.
- GUIMARÃES, Selva. **Didática e prática de ensino de história**. 13ª ed., São Paulo: Papirus, 2013.
- IANNINI, Gilson et al. Freud e o infamiliar. *In*: FREUD, Sigmund. **O infamiliar**. Tradução de Ernani Chaves et al.. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019, p. 7-26 (Obras incompletas de Sigmund Freud; 8)
- LOBO, Luiza. Introdução. *In*: SOUZANDRADE(SOUZÂNDRADE), Joaquim de. **O Guesa**. Introdução, or-

ganização, notas, glossário, fixação e atualização do texto da edição londrina de Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Ponteio, 2012. p. 9-32.

LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Tradução de Maria do Carmo Vieira Raposo et al.. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

MACHADO JR., Rubens. *Agripina é Roma-Manhattan*, um belo quase-filme de HO. **ARS** (São Paulo), São Paulo, v. 15, n. 30, p. 161-179, ago. 2017. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ars/v15n30/2178-0447-ars-15-30-00161.pdf>>. Acesso em: 29 set. 2019.

MARZLIAK, Natasha; SOBRINHO, Gilberto Alexandre. Os quase-cinemas de Hélio Oiticica: experimentações transcineamatográficas de instalação. **Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Rebeca)**, v. 6, n. 2, jul.-dez. 2017. Disponível em: <<https://rebeca.socine.org.br/1/article/download/257/275>>. Acesso em: 23 ago. 2019.

PROJETO HÉLIO OITICICA. Projeto HO. Site. Disponível em: <<http://www.heliooiticica.org.br/projeto/projeto.htm>>. Acesso em: 17 set. 2018.

QUEIROZ, Beatriz Morgado de. **Hélio Oiticica e o não cinema**. 2012. 194 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Universidade Federal

do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

RAMOS, Fernão. **Cinema marginal (1968/1973): A representação em seu limite**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

RICOEUR, Paul. Entre tempo e narrativa: concordância/discordância. **Kriterion**, Belo Horizonte, v. 53, n. 125, p. 299-310, Jun. 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2012000100015&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 18 jul. 2018.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Arquitetura e hidráulica*. In: SCHOPENHAUER, Arthur. **A metafísica do belo**. Tradução de Jair Barbosa. São Paulo: Editora UNESP, 2003, p. 127-148.

SHEERY, Yardená do Baixo. **Agripina é Roma-Manhattan e outras experiências héliocineamatográficas**. 2015. 98 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2015.

SOUZANDRADE(SOUZÂNDRADE), Joaquim de. **O Guesa**. Rio de Janeiro: Ponteio, 2012.

Recebido em: 15/06/2021

Revisado em: 17/08/21

Aprovado em: 19/08/21

Carlos Eduardo Japiassú de Queiroz é doutor em Letras – Teoria da Literatura – pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Pós-doutorado pela Universidade do Algarve (UALG), Portugal. Professor associado de Teoria da Literatura, Crítica Literária e Laboratório de Crítica no Departamento de Letras Vernâculas e professor permanente do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema da Universidade Federal de Sergipe (UFS). *E-mail*: cjcejapiassu4@gmail.com

Paloma da Silva Santos é mestre em Cinema pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema da Universidade Federal de Sergipe (UFS). *E-mail*: palomassantos@hotmail.com