

C O S M I C S H E L T E R

Hélio Oiticica and Neville D'Almeida's Private Cosmococas

ABRIGO CÓSMICO: As Cosmococas Privadas de Hélio Oiticica e Neville D'Almeida

Como descrito pelo poeta Waly Salomão, "COSMOCOCA é pura nitroglicerina. É um ambiente holístico, é cosmos." Criada pelo artista brasileiro Hélio Oiticica (1937–1980) durante seu autoexílio em Nova York em colaboração com o cineasta brasileiro Neville D'Almeida (nascido em 1941), a série de 1973 de *Bloco-Experiências in Cosmococa–Programa in Progress*, ou *Cosmococas*, opera em múltiplos níveis para transformar a cultura pop e underground em uma experiência psicodélica. Parte de uma série maior de *quasi-cinemas* de Oiticica, cada instalação apresenta paisagens sonoras cacofônicas, projeções fragmentárias, desenhos de cocaína e elementos táteis destinados a envolver os sentidos. Reforçando as crenças radicais dos artistas na libertação individual e na crítica social, as *Cosmococas* incorporam as filosofias gêmeas de *crelazer*, que estipula que o lazer não prescrito é fundamental para a criatividade, e o *supra-sensorial*, que visa expandir as capacidades sensoriais dos participantes ligadas às experiências cotidianas e despertar sua criatividade interna.

Para cada uma das cinco *Cosmococas* originais, os artistas criaram duas séries de instruções: uma para apresentações públicas em instituições e, em um esforço antielitista para democratizar a série, outra para exibição em residências particulares. As instruções privadas eram proposições abertas que os espectadores poderiam montar sem necessidade de iniciação prévia em qualquer cultura, seja ela "alta" ou "baixa", permitindo que pessoas de qualquer status ou origem desfrutassem das *Cosmococas*. Aprofundando-se na alteridade diaspórica, Oiticica sentiu agudamente a necessidade de espaços seguros para exploração à medida que abraçava políticas e comportamentos mais rebeldes. Borrando as fronteiras entre arte e vida, ele transformou suas casas em locais de protesto e experimentação contracultural. Foi nesses abrigos que ele e D'Almeida sonharam pela primeira vez com as *Cosmococas*.

Apesar do desejo dos artistas de compartilhar seu trabalho com um público diversificado, o tema ilícito forçou as *Cosmococas* a permanecerem clandestinas, sendo mostradas apenas a um público seleto de amigos, até sua exibição pública em 1992, doze anos após a morte de Oiticica. Apresentada nos Estados Unidos pela primeira vez na história de cinquenta anos da obra, *Abrigo Cósmico* estreia as versões privadas de *CC2 Onobject* e *CC3 Maileryn*, reimaginando a galeria como um espaço de relaxamento e diversão individual.

Curadoria de Daniela Mayer

A exposição foi desenvolvida em conjunto com um estudo independente de dois semestres pelos alunos do mestrado em História da Arte Thais Bignardi, Rowan Diaz-Toth e Angelica Pomar.

O apoio para esta exposição é fornecido pelo Hunter College Foundation, com apoio adicional de Lisson Gallery, Leon Tovar Gallery e Sokoloff + Associates. Agradecimentos especiais pela colaboração a Neville D'Almeida, Cesar Oiticica Filho e ao Projeto Hélio Oiticica.

BLOCO-EXPERIÊNCIAS IN COSMOCOCA-PROGRAMA IN PROGRESS

D'Almeida cunhou o nome *Cosmococa*, uma combinação das palavras cosmos e coca, a planta da qual a cocaína é derivada, para um novo filme antes que se tornasse o título principal de seu subsequente *quasi-cinema* com Oiticica. Dentro da série, cada *Bloco-Experiência*, ou *Bloco*, é um "programa" artístico ideologicamente aberto. Desde o início, os artistas pretendiam que os *Blocos* evoluíssem com base em variações em seus locais e interações fortuitas com os participantes. Ao abraçar um sistema de mutação delirante e criar oportunidades para o *crelazer*, os artistas pretendiam que as *Cosmococas* criassem "múltiplas saídas para participação coletiva e individual como um exercício experimental de liberdade".

As versões públicas e privadas de cada *Bloco* apresentam aproximadamente trinta *slides* coloridos não narrativos projetados em um *loop* nas paredes ou no teto enquanto música alta toca. Eles se concentram em indivíduos únicos — Luis Buñuel, Yoko Ono, Marilyn Monroe, John Cage e Jimi Hendrix, respectivamente — que a dupla artística via como revolucionários contraculturais por seu impacto na arte e na cultura em geral. Manipulando luz, som e elementos táteis, a série integra ambientes não convencionais e instruções para comportamento (ou, mais apropriadamente, sugestões lúdicas) para perturbar o status quo e incentivar um estado supra-sensorial que ativa a criatividade dos participantes. As versões públicas utilizam cenários elaborados, enquanto as versões privadas, com elementos físicos reduzidos, podem ser modificadas de acordo com a visão e os meios de cada participante, aprimorando o espírito colaborativo e democrático da série.

Como uma galeria localizada em uma universidade, um segundo lar para seus estudantes, as *Cosmococas* no *Abrigo Cósmico* exploram o espaço liminar entre as esferas privada e pública.

CC3 MAILERYN, VERSÃO PRIVADA

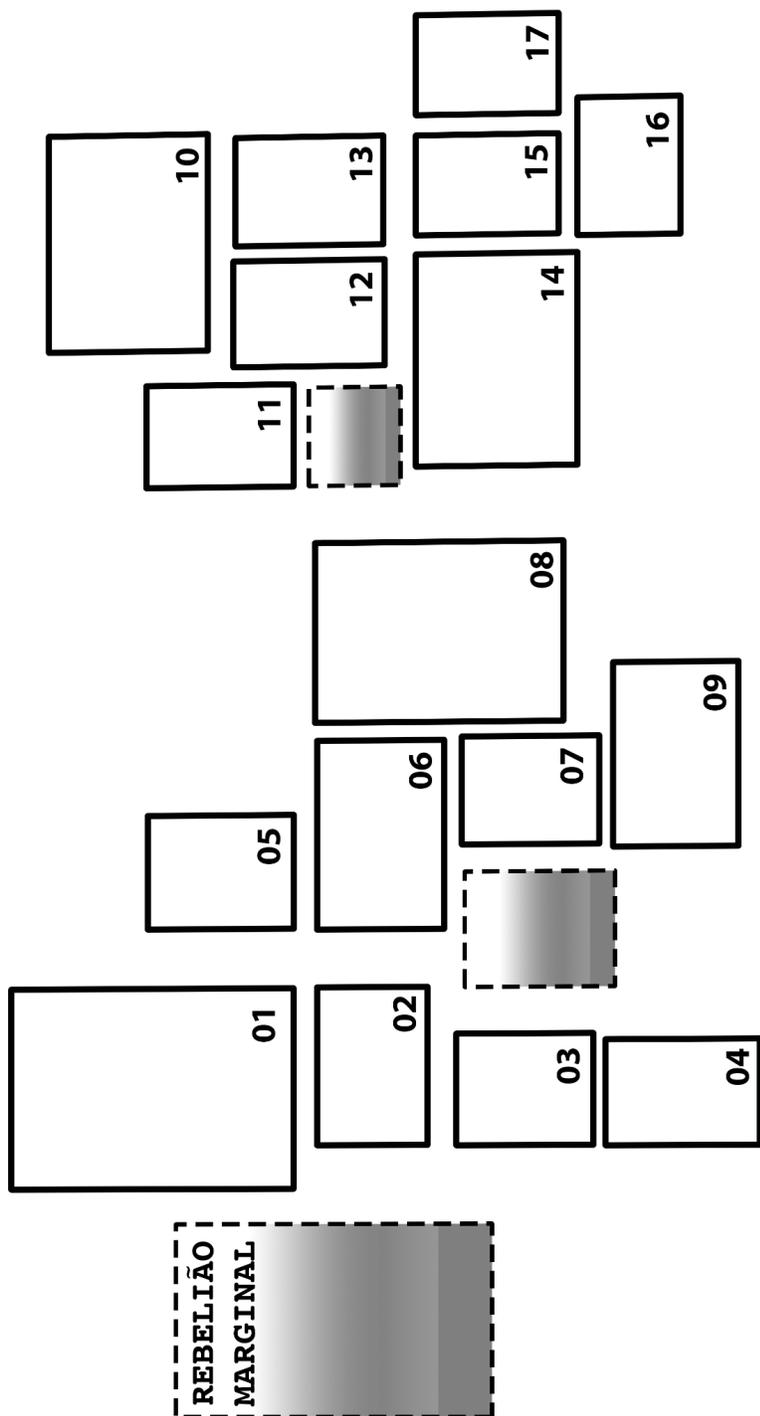
Hélio Oiticica e Neville D'Almeida

CC3 Maileryn, Versão Privada, Bloco-Experiências in Cosmococa—Programa in Progress, 1973;
Série de slides, trilha sonora, instruções, sítio específico
Cortesia de Neville D'Almeida e de César e Claudio Oiticica

A capa da biografia de Marilyn Monroe de 1973, escrita por Norman Mailer, é a imagem central entre os slides em *CC3 Maileryn*, a famosa beleza da atriz mascarada por desenhos de cocaína berrantes, ou *mancoquilagens*. À medida que o plástico em volta do livro recém-comprado é lentamente cortado, a face inteira de Marilyn é revelada, apenas para ser coberta novamente por cocaína. Na versão pública, seu rosto é projetado em quatro paredes e no teto, olhando para um piso de vinil espesso colocado sobre dunas de areia baixas e coberto com balões amarelos e laranjas. Sugeriu-se que os participantes se deitassem descalços e rolassem no chão enquanto enchiam balões com um apito, ao som da voz trêmula e operática de Yma Sumac, conhecida como a "Princesa Inca de Hollywood", ecoando por todo o espaço. A música mambo é uma homenagem à estética "tropicamp" de Oiticica; a paródia intensificada de tropos brasileiros/latinos é um tema constante nas *Cosmococas*.

Os artistas reimaginaram os elementos tangíveis na versão privada, reduzindo o número de projeções para duas sequências opostas de slides e transformando o piso de vinil em "uma tela/superfície de veludo branco (real ou artificial) ou vinil branco/espesso/brilhante." Em vez de ativar a natureza lúdica de seus colaboradores, o *Bloco* privado direciona os participantes silenciosamente para o lado meditativo e relaxante do *crelazer*. Pedindo que os participantes entrem em bacias de água em um ritmo indeterminado, a obra chama a atenção para a sensação calmante da água fresca na pele nua. As instruções ainda convidam à colaboração, pedindo que os participantes "improvisem à vontade: de uma forma que seja tanto INVENTIVA quanto MUSICAL".

R E B E L I Ã O M A R G I N A L



REBELIÃO MARGINAL

A compreensão de Oiticica sobre a marginalidade se desenvolveu durante seu tempo no Rio de Janeiro, onde começou a interagir com as pessoas de suas comunidades. Durante o final dos anos 1960, a opressão social, econômica e racista enfrentada pelos moradores desses bairros, muitas vezes localizados nas margens físicas (e metafóricas) da cidade, foi exacerbada pelas políticas repressivas da ditadura militar brasileira (1964–85).

No mesmo ano do golpe de Estado do regime, Oiticica começou a frequentar a comunidade da Mangueira para ensaios com a renomada escola de samba do bairro, subseqüentemente fazendo amizade com bandidos, donos de bordéis e *dealers* de drogas. Essas relações influenciaram o que o artista descreveu como seu "momento ético", seu desejo de resistir e dar início a uma série de intervenções artísticas que se mostrariam influentes no desenvolvimento das *Cosmococas*. Ele gradualmente mudou sua prática de investigações puramente formais para intervenções direcionadas socialmente e sensoriais. Seu relacionamento com a Mangueira inspirou diretamente várias séries, incluindo seus *Parangolés* (1965–80), precursores da arte de protesto do movimento *Tropicália* (1967–72). Juntamente com seus contemporâneos artistas, Oiticica começou a se autodenominar "marginal", apropriando-se da identidade para intensificar o fervor político de suas obras (e ele próprio). No entanto, apesar de sua empatia, como homem branco de classe média e educado, Oiticica não podia realmente pertencer a essas comunidades marginalizadas.

No final da década, à medida que a ditadura censurava, prendia e torturava dissidentes sob os auspícios do duro Ato Institucional Número Cinco [AI-5, 1968], muitos artistas, intelectuais e ativistas de esquerda fugiram do Brasil. Oiticica viajou para Londres em 1969 e se estabeleceu em Nova York no ano seguinte. A insolvência financeira, o aumento da criminalidade e a agitação social dos movimentos Black Power, direitos gays e liberação das mulheres transformaram a cidade em um local frenético de experimentação criativa, liderada por muitos nos limites econômicos da sociedade. A identidade carregada de Oiticica como um estrangeiro "outro" nesse novo ambiente o ajudou a incorporar de forma mais intrínseca um status de outsider, amplificado por sua adoção de um estilo de vida queer e contracultural. Esse novo conjunto de condições e auto-identidade nas margens da sociedade e do mundo da arte alimentou sua cada vez mais subversiva aceitação de tabus, transformando a percepção de Oiticica sobre a marginalidade no exterior e catalisando seu trabalho cada vez mais rebelde.

1. **Desdémone Bardin**

Mangureira I, Rio de Janeiro, c. 1965 (impressão de 2023)
Cortesia do acervo de Desdémone Bardin © Desdémone Bardin

2. **Fotógrafo desconhecido**

Festival das Bandeiras, Rio de Janeiro, 18 de fevereiro de 1968 (impressão de 2023)
Obra de arte no centro à esquerda: Hélio Oiticica, *Seja Marginal, Seja Herói*, 1968;
Serigrafia em tecido
Cortesia de César e Claudio Oiticica

Para seu *Bandeira-Poema* de 1968, *Seja Marginal, Seja Herói*, Oiticica prestou homenagem ao bandido falecido Alcir Figueira da Silva, um brasileiro que morreu por suicídio em vez de ser preso — e torturado — pela polícia. Oiticica percebeu isso como um ato nobre, a única escolha de autodeterminação em um sistema manipulado, o que estava alinhado com seus princípios anarquistas e éticos ao longo da vida. Impresso em várias bandeiras de cores diferentes, o corpo falecido de Silva é mostrado acima da proclamação titular da obra, que pode ser traduzida em inglês tanto como "Seja Marginal, Seja um Herói" quanto "Seja um Fora da Lei, Seja um Herói". A última interpretação deixa claro o relacionamento percebido entre marginalidade e crime no Brasil.

Seja Marginal foi revelado em 18 de fevereiro de 1968, no *Festival das Bandeiras* na Praça General Osório, um evento em que artistas penduraram bandeiras com imagens políticas em árvores e cordas em um parque no bairro nobre de Ipanema, no Rio de Janeiro. Esta obra marca a aceitação de Oiticica da marginalidade como uma estrutura criativa ampla contra a opressão de qualquer tipo — política ou de outra forma. Através de sua bandeira, o artista transformou Silva em um mártir e um símbolo de resistência que chamava o público a se tornar fora da lei e a se revoltar contra a brutalidade do regime autoritário brasileiro.

3. **Claudio Oiticica**

Hélio Oiticica com *B33 Bólido Caixa 18, Homenagem à Cara de Cavalo, Caixa-poema 2*, 1965; Madeira, fotografia, nylon, tecido, vidro, ferro, plástico, pigmento
Imagem c. 1966 (impressão de 2023)
Cortesia de César e Claudio Oiticica

À medida que o relacionamento pessoal de Oiticica com os residentes da Mangureira se aprofundava, crescia também sua hostilidade em relação à situação das comunidades e seus moradores. Este *Bólido* único comemora a morte de seu amigo, o bandido de vinte e três anos Manoel Moreira, também conhecido como Cara de Cavalo, que foi baleado mais de cem vezes por um esquadrão extrajudicial da polícia militar. Uma imagem em preto e branco amplamente divulgada na imprensa do bandido esquartejado cobre todas as quatro paredes do interior do *Bólido*. No centro, um pacote de plástico

transparente contendo pigmento vermelho seco, um substituto para cinzas cremadas, traz um poema que diz:

AQUI ESTA
E FICARÁ
CONTEMPLAI
SEU
SILÊNCIO
HEROICO

Um mestre do jogo de palavras, Oiticica usou o duplo sentido da palavra "seu" em português para criar uma tradução alternativa: "Contemple *seu* silêncio heróico" — um discurso sarcástico e um tanto hostil da complacência (e até cumplicidade) *do espectador* na morte do anti-herói.

4. **Hélio Oiticica**

"O HERÓI ANTI-HERÓI E O ANTI-HERÓI ANÔNIMO," 23 de março de 1968 (fac-símile)
Cortesia de César e Claudio Oiticica

Oiticica lamentou as mortes de figuras marginais como Cara de Cavalo e Alcir Figueira da Silva em seu ensaio de 1968 "O Herói Anti-Herói e o Anti-Herói Anônimo". Nele, Oiticica criticou a sociedade brasileira por sua opressão das comunidades e seus habitantes, afirmando que ela "castrou toda a possibilidade da sua sobrevivência, como se fora ele uma lepra, um mal incurável" e ainda "colaboraram para torna-lo o símbolo daquele que deve morrer, e digo mais, morrer violentamente, com todo requinte canibalesco".

5. **Desdémone Bardin**

Mangueira II, Rio de Janeiro, c. 1965 (impressão de 2023)
Cortesia do acervo de Desdémone Bardin © Desdémone Bardin

PARANGOLÉS

Os *Parangolés* (1965–80) são trajes coloridos e vestíveis feitos de bandeiras, capas, tendas e outros materiais que requerem movimento para serem ativados. Muitas vezes adornadas com lemas e imagens políticas, essas obras rompem a barreira entre o objeto de arte, o performer e o espectador, sendo que estes últimos se tornam participantes simplesmente reagindo aos *Parangolés*. As qualidades improvisadas e cinéticas da série foram diretamente inspiradas pelas experiências de Oiticica na comunidade de Mangueira, fazendo com que qualquer pessoa que os vestisse incorporasse a associação com deslocamento, insegurança financeira e o provisório.

A questão primordial da existência "à margem" — e suas linhas de falha econômicas e raciais — foi enfatizada por Oiticica na estreia dos *Parangolés*. O artista inaugurou os *Parangolés* em 12 de agosto de 1965, durante a abertura de *Opinião 65*, uma exposição coletiva com foco sociopolítico no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Em um incidente agora famoso, Oiticica liderou um grupo predominantemente afro-brasileiro de homens e mulheres de classe trabalhadora de Mangueira, vestidos nos vibrantes *Parangolés*, em uma pequena, mas exuberante procissão no estilo do samba. Por razões não especificadas — mas que o artista compreendeu e anunciou como discriminação racial — o diretor de esquerda do museu recusou a entrada dos dançarinos. Inabalável, Oiticica liderou o grupo desafiador pelos jardins do museu, enfatizando a qualidade revolucionária, mas jubilosa, da obra. A divisão econômica e racial entre os performers e os espectadores era nitidamente evidente, tornando as disparidades de poder entre segmentos da sociedade brasileira a verdadeira performance. Esse incidente destaca a rejeição de Oiticica à opressão institucional e social, um foco nas obras alegremente transgressoras que dominam a segunda metade de sua carreira.

6. **Desdémone Bardin**

Dançarinos de *Parangolé* nos arredores da abertura de *Opinião 65* no Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1965 (impressão de 2023)
Centro: Menino jovem com *P2 Parangolé Bandeira 1*, 1964
Direita: Hélio Oiticica usando *P7 Parangolé Capa 4 Homenagem à Lygia Clark*, 1964–65
Cortesia do acervo de Desdémone Bardin © Desdémone Bardin

7. **Desdémone Bardin**

Roseni usando *P7 Parangolé Capa 4, Homenagem à Lygia Clark*, 1964–65, na vernissage de *Opinião 65*, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1965 (impressão de 2023)
Cortesia do acervo de Desdémone Bardin © Desdémone Bardin

8. **Claudio Oiticica**

Nildo de Mangueira usando *P15 Parangolé Capa 11, Eu incorporo a revolta* de Hélio Oiticica, 1967; Tinta, estopa, tecido de algodão, palha e couro
Imagem c. 1968 (impressão de 2023)
Cortesia de César e Claudio Oiticica

Embora alegres em suas apresentações, muitos dos *Parangolés* adquiriram um caráter subversivo e antagonista por meio da incorporação de frases que realçavam os estereótipos dos dançarinos marginalizados que geralmente os vestiam. No caso do *P15 Parangolé Capa 11, Eu incorporo a revolta*, o usuário vestia a obra como um cartaz composto por várias camadas de tecido e levantava a camada superior bege para "exibir" a declaração titular aos espectadores. Nesta fotografia de 1967 de Nildo da Mangueira, um jovem afro-brasileiro, a afirmação não é apenas uma declaração política genérica, mas uma farsa autoconsciente que, na linguagem moderna, ousa dizer em voz alta a parte silenciosa: ele era o que a sociedade temia.

9. **Hélio Oiticica**

Parangolé Cape 30, 1972, no metrô de Nova York, 2 de fevereiro de 1972 (impressão de 2023)
Cortesia de César e Claudio Oiticica

Oiticica continuou a romper normas ao realizar performances de *Parangolé* em espaços públicos ao redor de Manhattan, atualizando sua concepção do *Parangolé*. Agora uma "paródia do 'artista sério'", Oiticica focou no "PARANGOPLAY", escrevendo em 1972: "Não me interessa na dança o seu estado naturalista de 'manifestação humana' nem reduções a ego-trip (fragmentação neuro-psíquica) mas liberação inventiva das capacidades de play é INVENÇÃO-PLAY".

Os vagões e estações de metrô cobertos de grafite da Nova York dos anos 1970 eram um terreno fértil para a atividade criminosa, afastando muitos das classes média e alta de usar o transporte público. Isso acelerou a transformação em uma zona para os marginalizados e os pobres que foram literalmente forçados a se esconder devido às

suas condições de classe. Para a performance com o *Parangolé Cape 30*, Oiticica e seu companheiro Romero Cavalcanti convidaram os passageiros do metrô a interagir e dançar com a capa. Assim como em sua performance no Brasil, as animadas performance de metrô de Oiticica com *Parangolé* trouxe alegria a um espaço e a um povo que estavam cada vez mais negligenciados pelo governo.

SUL DO BRONX

Oiticica foi apresentado ao sul do Bronx em 1973 pela fotógrafa Martine Barrat. Na década de 1970, o sul do Bronx estava sendo impactado pela política de "redução planejada" de Nova York, a remoção de serviços municipais, incluindo proteção contra incêndios e policiamento, de bairros pobres que não contribuíam com receita fiscal significativa, o que levou a condições piores e infraestrutura em ruínas. Assim como nas comunidades brasileiras, o Bronx foi sistematicamente negligenciado pelo governo; as pessoas foram deixadas por conta própria, o que levou à formação de oitenta e cinco gangues juvenis que perpetuaram disputas territoriais violentas.

Barrat, que se mudou de Paris para Nova York em 1968, se envolveu com as gangues Ghetto Brothers, Roman Kings e Roman Queens, todas as quais colaboraram em seu filme e projetos de fotografia, incluindo sua coleção de rolos de vídeo documentário *You Do the Crime, You Do the Time* [O Crime é Seu, a Pena é Sua, 1976]. Ela também apresentou Oiticica a Carlos "Karate Charlie" Suarez, presidente da gangue Ghetto Brothers. Ao refletir sobre uma fita de vídeo que Barrat havia gravado de uma conversa de várias horas entre ele e Suarez, Oiticica lembrou uma conexão semelhante àquelas que ele havia estabelecido com figuras marginais em Mangueira: "nós estávamos conversando por horas, ele e eu no [apartamento de Barrat no] CHELSEA HOTEL, em um bate-papo entre velhos amigos no dia em que nos conhecemos: revisamos a longa fita gravada com ele: incrível: eu trouxe o discurso dos meus amigos: sobre MANGUIERA-MANGUE-OTO DA ESCOLA DE SAMBA-ZEZÉ e RENÔ [...]". De fato, a camaradagem que Oiticica formou com Suarez e outros líderes do Sul do Bronx expôs o artista ao impacto da política americana na prática, informando sua perspectiva detalhada sobre a paisagem da identidade marginal e underground de Nova York como um todo.

10. **Martine Barrat**

Pearl, Presidente dos Roman Kings, no Dia em que ele Foi Liberado da Prisão, Sul do Bronx, Nova York, 1976 (Impressão de 2023)
Cortesia de Martine Barrat

11. **Hélio Oiticica**

Martine Barrat e Membros de uma Gangue Filmando, Sul do Bronx, Nova York, c. 1976 (impressão de 2023)
Coleção de Martine Barrat

Nestas fotografias, Oiticica capturou Martine Barrat auxiliando membros de gangues a se gravarem e realizar suas sessões de discussão dando a eles a liberdade criativa para dirigir e construir sua própria representação. As imagens apresentam uma perspectiva das gangues que contrasta com as representações predominantes delas como criminosos violentos. Em vez dessas representações desumanizadoras, as fotos de Oiticica capturam a camaradagem e a união dos membros da gangue durante o processo coletivo de criação de filmes e gravações.

12. **Martine Barrat**

Hélio Oiticica se divertindo no South Bronx I, Sul do Bronx, Nova York, c. 1973–76 (impressão de 2023)
Cortesia de Martine Barrat

Nestas fotografias, Barrat mostra Oiticica posando de forma lúdica nas ruas do Sul do Bronx. As imagens destacam o senso de humor irreverente de Oiticica e sua fascinação pelos elementos culturais de Nova York. Em uma das fotos, ele está atrás de uma cerca e aponta para um grafite que soletra "The Joint", uma gíria para prisão.

13. **Martine Barrat**

Hélio Oiticica se divertindo no South Bronx II, Sul do Bronx, Nova York, c. 1973–76 (impressão de 2023)
Cortesia de Martine Barrat

14. **Martine Barrat**

Jennifer, Filha de Vicky, Presidenta das Roman Queens, e sua prima, jogando no South Bronx, Sul do Bronx, Nova York, c. 1976 (Impressão de 2023)
Cortesia de Martine Barrat

Desproporcionalmente afetada pela iminente falência da cidade e subsequente redução dos serviços municipais, a comunidade predominantemente negra e latina do sul do Bronx sofreu com uma epidemia de incêndios ao longo da década de 1970, que destruiu grande parte da infraestrutura arquitetônica do bairro. Estas fotografias retratam as crianças de membros de gangues de rua brincando entre os escombros desses prédios

destruídos. As paisagens de destruição urbana compartilham alguma paridade visual com os bairros negligenciados pelo governo no Rio de Janeiro — embora Barrat (que mais tarde morou na Mangueira) tenha lembrado que o sul do Bronx sofria de um sentimento geral de desespero maior do que as comunidades brasileiras.

15. **Hélio Oiticica**

Dois Jovens Posando com Punhos do Poder Negro, Sul do Bronx, Nova York, c. 1976 (impressão de 2023)
Coleção de Martine Barrat

16. **Hélio Oiticica**

Martine com Roman Queens e Seus Crianças Gravando Áudio, Sul do Bronx, Nova York, c. 1976 (impressão de 2023)
Coleção Martine Barrat

Originalmente dançarina, a artista francesa Martine Barrat foi trazida para Nova York em 1968 por Ellen Stewart, fundadora do La MaMa Experimental Theatre Club. Depois que uma lesão encerrou sua carreira de dança, ela começou sua jornada como documentarista e fotógrafa, integrando-se a membros de gangues no sul do Bronx por seis anos, de 1971 a 1977. Seu trabalho com as gangues foi estreado no Whitney Museum of American Art, em Nova York, na exposição de 1978, *You Do the Crime, You Do the Time*. O programa apresentava vídeos em loop com entrevistas de Barrat com membros de gangues, nos quais ela capturava sua vulnerabilidade e honestidade enquanto compartilhavam suas histórias. Esses trabalhos fornecem um vislumbre da vida daqueles que vivem no bairro negligenciado do South Bronx, suas perspectivas diferenciadas contrariando as narrativas contínuas da mídia sobre os membros de gangues como indivíduos puramente violentos.

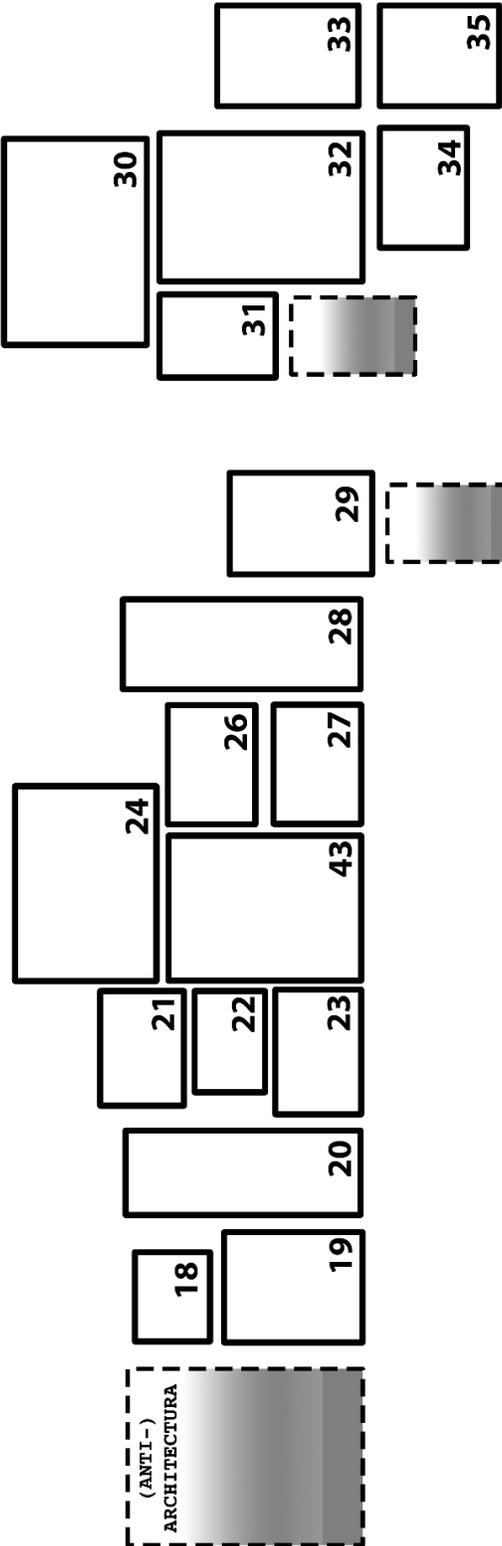
Barrat continua morando e trabalhando em Nova York.

17. **Hélio Oiticica**

"Rap in Progress", 28 de outubro de 1973 (impressão de 2023)
Cortesia de César e Claudio Oiticica

"Rap in Progress" demonstra a fascinação de Oiticica pelos padrões de fala e pela linguagem do rap através das "rap sessions," as reuniões informais sobre um assunto específico. Provavelmente introduzido a esse modo de conversa por meio de suas experiências com os moradores do Sul do Bronx, Oiticica envolveu o artista brasileiro Carlos Vergara como um "participante" em "Rap in Progress". Ele descreveu o *Rap* "não como um questionário, mas como uma conversa variada. Eu começo e seu progresso pode resultar frequentemente em escrita com características de rap".

(Anti-) ARCHITECTURA



ABRIGO (ANTI-)ARCHITECTURA

A partir de 1967, Oiticica buscou democratizar o espaço, rejeitando os princípios tradicionais da arquitetura de estrutura permanente e funcionalidade, o que poderia ser chamado de "anti-arquitetura". Essa postura não era apenas estética, mas também política para o artista, que estava profundamente ciente da rápida globalização do Brasil e do impacto resultante no ambiente construído do país. Com a instituição do regime militar em 1964, a visão utópica anterior de Oiticica sobre a arquitetura começou a azedar. Novas estruturas modernistas que antes simbolizavam a destreza tecnológica e a prosperidade nacional se tornaram sinônimos de fascismo.

Essa falha na política arquitetônica foi o catalisador de uma mentalidade estética contracultural e despojada que se mostraria fundamental para os projetos imediatos de Oiticica e os *Cosmococas* anos depois. As primeiras séries de *Penetráveis* [1967–79] e *Ninhos* [1969–78], com suas construções flexíveis e funcionalidades não prescritas, oferecem vislumbres desse *ethos* anti-arquitetônico. Essa escolha se inspira parcialmente na arquitetura informal das comunidades que Oiticica frequentava, onde o espaço limitado e os recursos escassos exigiam um estilo de construção provisório. Os primeiros *Penetráveis*, feitos enquanto Oiticica estava no Brasil, incluem referências específicas à cultura e política brasileira, mas iterações posteriores feitas enquanto vivia em Londres em 1969 refletem uma ambiguidade crescente, informada pelo desejo do artista de que os espectadores participassem ativamente das obras e, em suas palavras, "estivessem em uma situação onde pudessem liberar dentro de si algumas coisas essenciais".

Quando ele se mudou para Nova York em 1970, Oiticica estava transbordando de ideias para sintetizar ainda mais o interior e o exterior, a arte e a vida, por meio de uma série de instalações estruturais ao ar livre. Devido a várias restrições burocráticas e de acesso, esses planos não foram realizados, mas logo encontraram novas formas e ambientes. O loft de Oiticica na Second Avenue, conhecido como Loft 4, tornou-se o local de seus *Babylonests* (1971–74). Essas amalgamações dos *Ninhos* desinstalados e objetos encontrados nas ruas, que se assemelhavam a quartéis militares, eram um mundo em microcosmo que abrigava os habitantes do mundo exterior ou, de forma mais simples como disse o amigo de Oiticica, o poeta Waly Salomão, um "MUNDO-ABRIGO". Os *Babylonests* eram espaços projetados tanto para a introspecção pessoal quanto para a interação social e foram os locais de muitas das obras de Oiticica, incluindo os *Cosmococas*.

18. **Fotógrafo desconhecido**

Hélio Oiticica e Dois Visitantes com seu *Projeto Cães de Caça* (1961), no Bloco Escola do Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1961 (impressão de 2023)
Cortesia de César e Claudio Oiticica

Oiticica iniciou seus estudos formais de arte em 1954 no Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, onde foi apresentado e posteriormente se juntou ao Grupo Frente (1954–56), um coletivo dentro do movimento modernista da arte Concreta. Esses estudos o levaram a se envolver com o movimento Neo-Concreto (1959–61), que, em contraste com o interesse dos Concretistas em design industrial e planejamento urbano, tinha um foco mais interno e voltado para as relações individuais dos espectadores com a obra de arte. Refletindo essa mudança, o trabalho de Oiticica evoluiu de pinturas geométricas e abstratas para experimentos focados em cor, luz e ambientes labirínticos com elementos orgânicos e colaborativos. Seu novo interesse está encapsulado no *Projeto Cães de Caça*, um jardim público em vários níveis cercado por um muro modernista de concreto em declive. A série integra alguns dos primeiros exemplos dos *Penetráveis* de Oiticica, instalações de pequena escala nas quais os participantes eram incentivados a entrar e interagir. Embora *Cães* nunca tenha sido realizado, Oiticica considerava suas maquetes como obras acabadas em si mesmas, priorizando a natureza altamente conceitual de seus projetos sobre sua realização física. Portanto, essa instalação e outras obras não realizadas são consideradas completas dentro do conjunto da obra de Oiticica.

19. **Hélio Oiticica**

Tropicália, 1967; Plantas, areia, pássaros e poemas de Roberta Camila Salgado, sítio específico
PN3 Penetrável Imagético, 1966–67; Madeira, plástico, tecido, juta, televisão
Vista da instalação, *Nova Objetividade Brasileira*, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, abril de 1967 (impressão de 2023)
Cortesia de César e Claudio Oiticica

Instalada na exposição *Nova Objetividade Brasileira* no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, esta instalação incluía padrões brasileiros clichês, como papagaios vivos, areia e plantas tropicais exuberantes cercando estruturas improvisadas inspiradas nas comunidades. Essa última inclusão perturbou a fantasia exoticamente idealizada do Brasil, lembrando os espectadores da extensa pobreza do país. A instalação inspirou o nome do movimento Tropicália, também conhecido como Tropicalismo (1967–72), que usava várias formas de arte para criticar o regime militar. Segundo o dramaturgo Zé Celso, a revolução cultural da Tropicália foi liderada pelo desejo de destruir o "Brasil de papelão, proto-americano". Ela incentivava a participação coletiva para forjar "outra história do Brasil, uma que nasceu da resistência de escravos, grupos indígenas e imigrantes".

20. **Hélio Oiticica**

"SUBTERRÂNIA", 21 de setembro de 1969 (fac-símile)
Cortesia de César e Claudio Oiticica

Neste poema em prosa escrito desde Londres, Oiticica ao mesmo tempo denunciou e exaltou o status "subterrâneo" do Brasil e da América Latina em relação ao mundo mais amplo. Definindo o sul global como *subterrânia*, ele começou, "*SOU EU É VOCÊ É AMÉRICA LATINA sul sub embaixo da terra longe do falatório dentro de você condição única de criação*". Observando a diferença no subterrâneo "no Brasil" e "do mundo para o Brasil", ou seja, dentro e fora do país, Oiticica invoca uma unidade entre o (sub)continente latino e insinua a crença de que fora do Brasil, todos os brasileiros eram marginais.

21. **Hélio Oiticica**

Éden, 1969; Areia, tijolos esmagados, folhas secas, água, almofadas, flocos de espuma, livros, revistas, palha, esteiras e incenso, sítio específico
Vista da instalação, *Whitechapel Experiment* [Experiência Whitechapel], Whitechapel Gallery, Londres, 25 de fevereiro a 6 de abril de 1969 (impressão de 2023)
Foto: Guy Brett
Cortesia de César e Claudio Oiticica

Uma retrospectiva na Whitechapel Gallery levou Oiticica a Londres em 1969, onde ele residiria durante a maior parte do ano. Localizada historicamente no East End, uma área de classe trabalhadora, a galeria ofereceu um ambiente ideal para um artista como Oiticica, que ficou encantado com a extensa interação dos moradores locais com sua exposição. Como parte de sua exposição, conhecida como *Whitechapel Experiment*, Oiticica criou uma nova instalação, *Éden*, um ambiente com conceitos e componentes selecionados de séries de trabalhos anteriores, incluindo numerosos *Penetráveis*. Os participantes podiam interagir com várias estruturas improvisadas enquanto caminhavam descalços pelo espaço coberto de areia, envolvendo todos os sentidos. Entre os *Penetráveis* estavam *PN6 Penetrável Cannabiana* (1967–68) e *PN7 Penetrável Lololiana* (1967–68). Mantendo-se fiel às ambições supra-sensoriais de Oiticica e antecipando os *Cosmococas*, *PN6* e *PN7* foram projetados para incluir substâncias ilícitas para consumo pelos participantes — maconha e um inalante alucinógeno conhecido como *Loló* no Brasil, respectivamente — embora esses componentes tenham sido abandonados devido a preocupações com saúde e viabilidade. *PN6* e *PN7* indicam, no entanto, o crescente interesse de Oiticica em expandir os sentidos para produzir uma experiência mais holística.

22. **Hélio Oiticica**

Barracão Experiment 1; Madeira compensada, serapilheira, luzes coloridas, feno, materiais colados, fita plástica, papel alumínio, papel crepom

Vista da instalação, University of Sussex, Brighton, 16 de outubro a 9 de novembro de 1969 (impressão de 2023)
Cortesia de César e Claudio Oiticica

Oiticica projetou o *Barracão Experiment 1* durante uma residência artística de um ano na University of Sussex, Inglaterra, em 1969. Oito Ninhos foram organizados em várias fileiras, empilhados em dois níveis, localizados em uma área comum no campus da universidade, onde os estudantes podiam entrar livremente e descansar dentro da estrutura. A residência provou ser um período de incubação para Oiticica, onde ele conseguiu colocar seu conceito de *crelazer* em prática. Ele considerava o contexto universitário especialmente propício para seus objetivos de borrar a fronteira entre arte e vida, já que os estudantes eram mais mente aberta e acostumados a viver em comunidade. Oiticica detalhou esse sentimento ao crítico de arte Mário Pedrosa em uma carta de dezembro de 1969, declarando o projeto ainda mais bem-sucedido do que *Éden* na Whitechapel Gallery no início daquele ano:

Os estudantes me ajudaram muito, e houve uma euforia louca na abertura; a coisa está lá para ser usada como se fosse um piano ou uma mesa de pingue-pongue; a frequência tem sido incrível desde então; imagine que existem 4 níveis de 1 metro de altura cada, o que faz um prédio de verdade! Guy Brett veio naquele dia, e ele realmente gostou. Prefiro tudo isso à exposição completa da Whitechapel, já que a coisa é tocada aqui em um contexto diferente, com um significado diferente, etc.

Barracão Experiment 1 serviu como precursor da segunda iteração que Oiticica mostraria na exposição *Information* no Museum of Modern Art no ano seguinte.

23. Hélio Oiticica

Barracão Experiment 1; Madeira compensada, serapilheira, luzes coloridas, feno, materiais colados, fita plástica, papel alumínio, papel crepom
Vista da instalação, University of Sussex, Brighton, 16 de outubro a 9 de novembro de 1969 (impressão de 2023)
Cortesia de César e Claudio Oiticica

24. Hélio Oiticica

Barracão Experiment 2, Ninhos, 1970; Madeira, juta, galhos, colchões de espuma, escadas, almofadas, papel alumínio, luzes
Vista da instalação, *Information* [Informação], Museum of Modern Art, Nova York, 2 de julho a 20 de setembro de 1970 (impressão de 2023)
Cortesia de César e Claudio Oiticica

Os *Ninhos* foram projetados para serem espaços privados dentro do espaço público. Para Oiticica, esses espaços de intimidade e autorreflexão, em contraste com o ambiente movimentado de um museu ou outro local público, eram principalmente locais para seu

conceito de *crelazer*. Para a inovadora exposição *Information* no Museu de Arte Moderna de Nova York em 1970, que reuniu novos trabalhos de 100 artistas internacionais, Oiticica criou seu *Barracão Experiment 2, Ninhos*, um grupo de vinte e oito ninhos empilhados em três níveis e separados por um tecido de juta espesso. Em desafio deliberado à exibição tradicional institucional, a interação ativa com os Ninhos era encorajada. Oiticica considerava os participantes como artistas por direito próprio, já que suas várias interações dentro e ao redor da obra a transformavam e a completavam. Após o término da exposição, Oiticica desmontou e transferiu o *Barracão 2* para seu loft na Second Avenue, onde as estruturas foram transformadas nos *Babylonests* e imbuídas de uma nova funcionalidade em uma residência privada.

25. **Hélio Oiticica**

Barracão Experiment 2, Ninhos, 1970; Madeira, juta, galhos, colchões de espuma, escadas, almofadas, papel alumínio, luzes

Vista da instalação, *Information* [Informação], Museum of Modern Art, Nova York, 2 de julho a 20 de setembro de 1970 (impressão de 2023)

Cortesia de César e Claudio Oiticica

26. **Hélio Oiticica**

Rhodislandia, 1971; Telas de nylon, cascalho cinza, luzes laranjas e amarelas, acréscimos de colaboradores

Vista da instalação, Universidade de Rhode Island, Kingston, RI, 29 de novembro a 17 de dezembro de 1971 (impressão de 2023)

Cortesia de César e Claudio Oiticica

Após *Barracão Experiment 2, Ninhos* (1970) e a exposição *Information* no Museum of Modern Art, Oiticica mergulhou mais fundo na instalação multissensorial e abandonou ainda mais a relação hierárquica entre artista, obra de arte e público. Enquanto conduzia uma oficina multidisciplinar de uma semana na University of Rhode Island em novembro de 1971, Oiticica colaborou com os estudantes para criar *Rhodislandia*. Embora ele tenha fornecido um plano básico, o resultado de *Rhodislandia* foi amplamente impactado pela contribuição e participação dos estudantes — um estudante até sugeriu plantar vegetação para criar um ambiente idealizado dentro de um espaço interior reduzido, ao qual Oiticica concordou entusiasticamente. A instalação final apresentava um grupo de estruturas grandes em forma de célula com paredes feitas de tecido de náilon semi-transparente, cada uma preenchida com efêmeros selecionados pelos estudantes, como galhos, uma cadeira e um piano, destinados a incentivar a auto-realização individual dentro de um espaço comum. As propostas abertas de interação da *Rhodislandia* prenunciam os *Babylonests* sem forma que Oiticica construiria em seu loft em Nova York ainda naquele mesmo ano.

27. **Hélio Oiticica**

Rhodislandia, 1971; Telas de nylon, cascalho cinza, luzes laranjas e amarelas, acréscimos de colaboradores

Vista da instalação, Universidade de Rhode Island, Kingston, RI, 29 de novembro a 17 de dezembro de 1971 (impressão de 2023)
Cortesia de César e Claudio Oiticica

28. **Hélio Oiticica**

"Barnbilônia," 23 de janeiro de 1971 (fac-símile)
Cortesia de César e Claudio Oiticica

Oiticica se referia a Manhattan de forma intercambiável como Babilônia e Babylon, em uma referência irônica à decadência e ao caos da cidade. Embora ele encontrasse Nova York inspiradora como artista, homem gay e ávido consumidor de cultura pop, ele também achava que ela estava cada vez mais cheia das mesmas políticas neoconservadoras que estavam então dominando a América do Norte e do Sul como um todo. Nesse sentido, ele observa na última linha do poema que "o mundo não é tão redondo, é o pênis de Manhattan" — acima de um desenho de Manhattan como um pênis e da frase "twowaynis" escrita no canto inferior — referindo-se tanto à forma fálica da ilha quanto à sua dupla face como um local de excesso social e sexual, bem como um reduto capitalista. "Barnbilônia" é apenas um exemplo do estilo de escrita espirituoso e de fluxo de consciência que domina as entradas de diário e escritos publicados de Oiticica.

29. **Miguel Rio Branco**

Hélio Oiticica nos *Babylonests* no Loft 4 com a maquete para *Subterranean Tropicália Projects* (1971–72)
Imagem c. 1971 (impressão de 2023)
Cortesia de Miguel Rio Branco e de César e Claudio Oiticica

Vitrine

Hélio Oiticica

Subterranean Tropicália Projects [Projeto Tropicália Subterrânea], *Maquettes de Penetráveis PN10, PN11, PN12, PN13*, 1971–72; Papelão ondulado, papelão, celofane amarelo, papel picado e tela plástica
Coleção da The Ortiz Family

Ao se candidatar à Bolsa Guggenheim que o trouxe a Nova York em 1970, Oiticica concebeu um plano para um ambiente de arte interativo no Central Park conhecido como *Projetos Tropicália Subterrânea*. A instalação incluiria quatro novos *Penetráveis* (*PN10, PN11, PN12 e PN13*) de configurações diferentes, além de jardins e espaços comuns para relaxamento e apresentações ao vivo. O projeto foi particularmente inspirado na teoria de Oiticica de uma identidade "subterrânea" ou metafórica, sinônimo da condição brasileira. À medida que os artistas brasileiros enfrentavam a marginalização e a perseguição tanto em casa quanto no exterior, ele imaginou esses espaços de crelazer como caminhos para a comunicação universal irreprimida, "um

plano aberto que pode ser expandido, crescer". Apesar de uma série de recriações e tentativas, não foi possível obter financiamento e permissões para os ambiciosos Projetos, resultando em sua forma final em 1972 como um projeto na revista *Changes*. A incapacidade de concretizar fisicamente suas ideias contribuiu para as mudanças nas preocupações de Oiticica e em sua prática cada vez mais isolada, embora grande parte de sua produção criativa enquanto vivia em Nova York continuasse a ser moldada pelo princípio de oferecer "um plano para uma prática". Décadas depois, em 2022, um elemento do *Subterranean Tropicália Projects, Penetrável PN15*, foi realizado no Socrates Sculpture Park em Long Island City.

BABYLONESTS

Os *Babylonests* (c. 1971–74) eram iterações do sítio específico dos *Ninhos* localizados no loft de Oiticica na Second Avenue. Seis ninhos foram organizados em três fileiras duplas empilhadas; cada interior podia ser decorado de acordo com o gosto do habitante. Em contraste com os *Ninhos do Barracão Experiments 2* (1970) e seu público aberto, os *Babylonests* tinham um elenco rotativo que Oiticica encorajava a entrar e sair à vontade. Nesse ambiente privado, mas comunitário, os *Babylonests* eram mais hedonisticamente carregados. Oiticica substituiu as paredes de tecido opaco usadas nas instalações anteriores por uma variedade em constante mudança de divisórias, incluindo plástico bolha, arame farpado e náilon transparente. Essas divisões frágeis entre cada beliche não garantiam privacidade visual nem auditiva, e testemunham ainda mais a concepção erótica da espacialidade e funcionalidade dos *Babylonests* por Oiticica. Libertos de quaisquer condições sociais intrínsecas e restritos a um encontro íntimo dos amigos e amantes de Oiticica, os *Babylonests* eram espaços de brincadeira — especialmente relacionados ao sexo e ao uso de drogas — que intencionalmente permitiam a comunhão ou o isolamento.

30. **Thomas Valentin**
Hélio Oiticica e Andreas Valentin no Loft 4, 82 Second Avenue, Nova York, c. 1973 (impressão de 2023)
Cortesia de Thomas Valentin
31. **Thomas Valentin**
Hélio Oiticica no Loft 4, 82 Second Avenue, Nova York, c. 1973 (impressão de 2023)
Cortesia de Thomas Valentin
32. **Andreas Valentin**
Hélio Oiticica nos *Babylonests*, Loft 4, 82 Second Avenue, Nova York, c. 1974 (impressão de 2023)
Cortesia de Andreas Valentin

Estes retratos de 1972 de Oiticica nos *Babylonests* da Second Avenue fornecem uma visão íntima da vida doméstica do artista. Ele é visto relaxando e usando drogas em seu Ninho pessoal, as paredes de vinil vermelho brilhante decoradas com fotografias de amigos e amantes. O design kitsch, às vezes caótico, do Ninho de Oiticica foi ainda mais descrito por Waly Salomão:

O NINHO [de Oiticica] era provido de aparelho de TV e controle remoto zapeando sem parar, jornais, rádios, gravador, fitas cassete, livros, revistas, telefone (o fone não subutilizado como mero meio pragmático mas a conversa-carretilha compulsiva com suas vívidas interjeições parecendo improvisado quente de jazz, talking blues e rap), câmara fotográfica, projetor de slides, visor, caixas de slides classificados, caixa de lenços de papel, garrafas e copos descartáveis, canudos, pedra de ágata cortada em lâmina etc. etc. NINHOS e suas estruturas de arquipélagos: nem inteiriça nem linear nem insular: como uma televisão que transcodificasse o recôndito mais privado da vida privada em janelas abertas para os outros e para o mundo: MUNDO-ABRIGO.

Na verdade, os sons, as vistas e a estimulação multisensorial do ninho privado de Oiticica espelhavam os motivos de sua obra de arte; de forma mais geral, os *Babylonests* exemplificavam o potencial libertador de sua prática anti-arquitetônica.

33. **Fotógrafo desconhecido**
Hélio Oiticica diante do cartaz de *The Prisoner of Second Avenue* [O Prisioneiro da Segunda Avenida] de Neil Simon, c. 1972 (impressão de 2023)
Cortesia de César e Cláudio Oiticica

A libertação e a inspiração que Oiticica encontrou em Nova York eram inegáveis. "Adoro essa cidade [Nova York] e é o único lugar no mundo que me interessa", detalhou em uma carta de 1970 para a amiga e companheira artista Lygia Clark: "sinto-me livre, de repente e isso me agrada bastante; essa viagem e agora a perspectiva de voltar me deram tais plás, que parece que estou vivo outra vez". No entanto, esse sentimento se mostrou insustentável, pois ele mais tarde se viu empregado de forma instável, com pouco dinheiro e frustrado com o aprofundamento do consumismo e elitismo da cena artística da cidade. Na cidade onde ele buscou refúgio, Oiticica se sentiu novamente alienado, escrevendo sobre Manhattan para Clark em 1972 que se sentia "em prisão nesta ilha infernal". Inquieto dentro dos limites do East Village, Oiticica pode ter imaginado um cartaz para *The Prisoner of Second Avenue* como uma referência sombriamente cômica à sua própria situação vivendo na cidade.

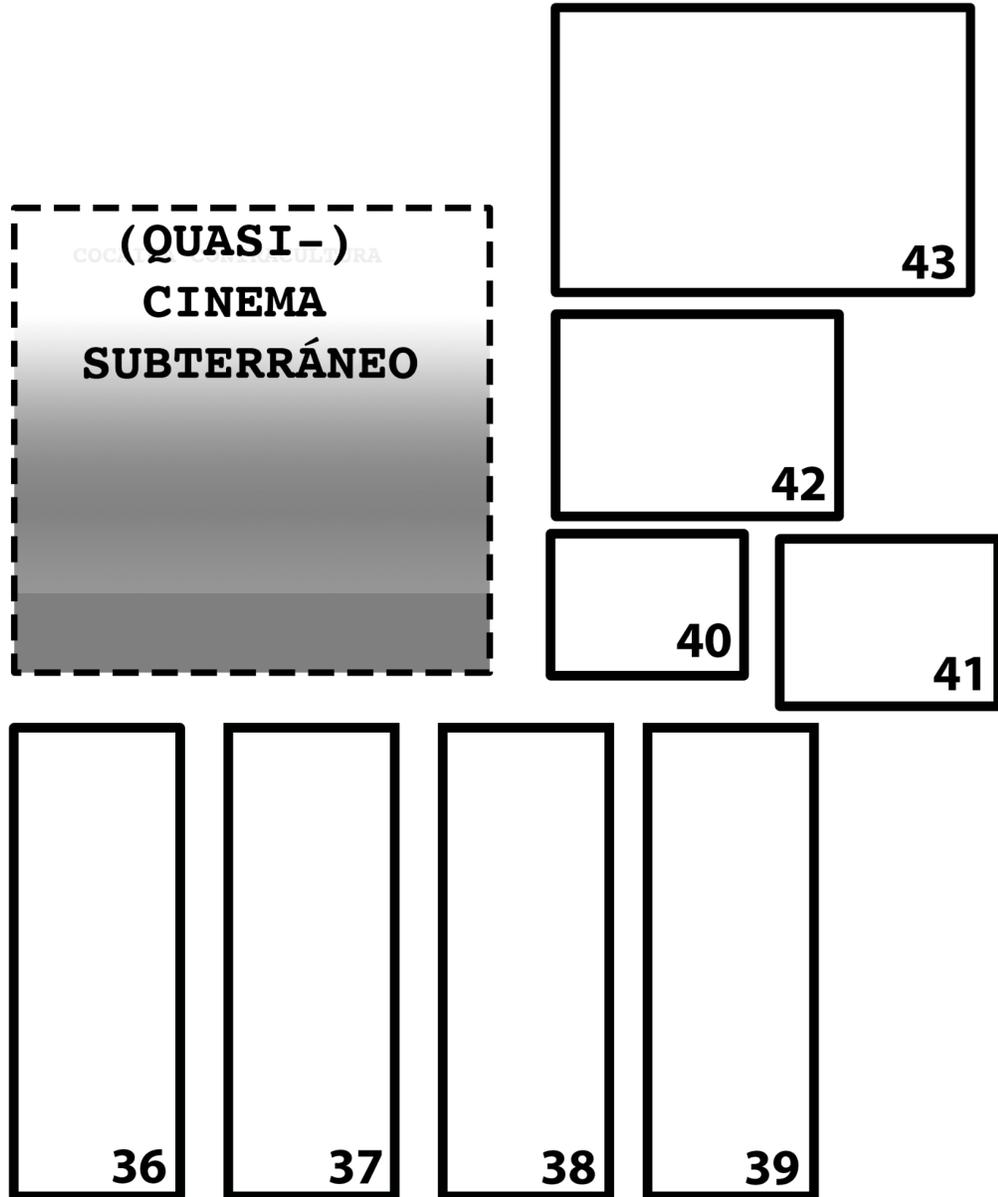
34. **Fotógrafo desconhecido**

Pessoas nos *Babylonests* no Loft 4, c. 1971 (impressão de 2023)
Cortesia de César e Claudio Oiticica

35. **Miguel Rio Branco**

Hélio Oiticica nos *Babylonests*, c. 1971 (impressão de 2023)
Cortesia de Miguel Rio Branco e de César e Claudio Oiticica

(Q U A S I -) C I N E M A
S U B T E R R Â N E O



(QUASI-) CINEMA SUBTERRÂNEO

Desenvolvidos enquanto Oiticica morava no exterior, os *quasi-cinemas* (1973–75) são uma série de sequências de imagens projetadas e uma trilha sonora que acompanha. No entanto, sua integração de instruções para os participantes e elementos sensoriais não convencionais, como visto nas *Cosmococas*, desafiam a mídia tradicional do cinema, ou o que Oiticica descreveu como "a hipnose e submissão do espectador à super definição visual e absoluta da tela" por meio de experimentos distorcidos de quase-cinema.

A justificativa estética e conceitual para esta série surgiu da exposição de Oiticica ao grupo brasileiro Cinema Marginal (1968–73), também conhecido como *Udigrudi*, uma piada com a pronúncia brasileira de "underground", e ao movimento de cinema underground norte-americano dos anos 1960. Dedicado, em suas próprias palavras, a rejeitar sua "excesiva intelectualizações" e seu "condicionamento burguês", Oiticica encontrou camaradas ideológicos nos cineastas do Udigrudi, como Neville D'Almeida, Júlio Bressane, Ivan Cardoso e Rogério Sganzerla, que usaram câmeras Super 8 disponíveis comercialmente para criar filmes de baixo orçamento com narrativas experimentais e estéticas não polidas acentuadas por assuntos subversivos. Antecipando a importância desse movimento em seus projetos, Oiticica conheceu D'Almeida, co-criador das *Cosmococas*, em uma exibição privada do filme subversivo de D'Almeida de 1967, *Jardim de Guerra*, no Brasil. Os dois homens se uniram em torno de suas sensibilidades radicais e ambições criativas afins. Como observou D'Almeida, "Hélio era um artista que queria ser cineasta, e eu era um cineasta que queria ser artista".

As ideias cinematográficas de Oiticica se expandiram novamente enquanto ele estava em Londres em 1969, onde viu filmes de diretores gays do underground como Andy Warhol e Jack Smith, que mesclaram a temática queer e a contracultura com sequências visuais cruas e modos de exibição experimentais. Sintetizando seus sobrepostos interesses pessoais em políticas identitárias, prática anti-arquitetônica e cinema, Oiticica começou a criar roteiros para projetos (não realizados) que misturavam imagens pré-gravadas com apresentações ao vivo e elementos supra-sensoriais em ambientes atípicos. Não foi até sua mudança para Nova York, onde o artista se matriculou em aulas de cinema e se aproximou de figuras-chave no cenário underground, que Oiticica começou a realizar suas ambições cinematográficas, finalmente trazendo à luz a forma de arte que se tornaria os *quasi-cinemas*.

36. **Hélio Oiticica**

"Hermaphrodipotesis," 1969 (fac-símile)
Cortesia de César e Claudio Oiticica

Escrito durante seu ano em Londres em 1969, "Hermaphrodipotesis" enfatiza a centralidade do prazer no trabalho de Oiticica. No texto, ele questiona se os *Ninhos* e construções similares talvez fossem destinados a criar espaços para o prazer consigo mesmo, onde se poderia "ser auto-encantado, como se em uma atividade hermafrodita". Ele instiga o leitor a "hermafroditizar seus atos" e participar de atos irrestritos de prazer, ou *crelazer*: "você estará auto-encantado e mais sexy, e terá apetite para tudo". No final do texto, ele inclui um desenho de uma cobra mordendo o próprio rabo, referindo-se a seus sentimentos finais sobre ser "hermafroditizado por você [sociedade] — eu sou a serpente que morde o próprio rabo". Oiticica expandiu essa teoria em seu texto posterior "Londocumento", explicando que as divisões entre sexos e orientações sexuais "nunca existiram como algo real: são a sombra da opressão social". A busca de Oiticica pelo prazer sem restrições sociais levou a uma quebra das convenções discursivas e estéticas, exemplificada em seu projeto *Neyrótika* de 1973, que sintetizou a estrutura livre das *Babylonests* com a mesma teoria de quebra de gênero e sexualidade de "Hermaphrodipotesis".

37. **Hélio Oiticica**

"Londocumento," 27 de agosto de 1969 (fac-símile)
Cortesia de César e Claudio Oiticica

Escrito antes de sua mudança para Nova York, "Londocumento" captura um momento frutífero no lado teórico da prática de Oiticica. Ele reflete sobre sua identidade como um expatriado brasileiro em Londres e anseia pela mesma paixão visceral, emoção e *crelazer* no exterior que sentia em casa, e reflete sobre seus empreendimentos criativos anteriores, escritos e poemas, especialmente "Hermaphrodipotesis". Ele também discute suas aspirações cinematográficas, detalhando planos para seu projeto de cinema não realizado e precursor dos *quasi-cinemas*, *Nitro Benzol & Black Linoleum* [Nitro Benzol e Linóleo Preto], se declarando um desafiante às figuras eminentes da cena de cinema underground, especialmente Andy Warhol: "O cinema deve ser forte como o 'underground' (eu sou o 'underground' da América Latina!), como *Chelsea Girls* [o filme de Warhol] que está na América (do Norte), mas eu serei mais forte."

38. **Hélio Oiticica**

Guia do Público, Roteiro para *Nitro Benzol & Black Linoleum* [Nitro Benzol e Linóleo Preto], 1969 (fac-símile)
Cortesia de César e Claudio Oiticica

Antes da concepção formal de um *quasi-cinema*, a instalação multimídia *Nitro Benzol & Black Linoleum* demonstra o interesse inicial de Oiticica em combinar a imagem em

movimento e as artes visuais. O título se refere ao nitrobenzeno — um inalante recreativo comum no Brasil — e aos pisos de linóleo preto comumente vistos em cinemas. Esta coleção de onze instalações, que Oiticica se referia mais genericamente como "ideias", apresentava uma combinação de elementos ao vivo e gravados, como refletores coloridos e gravações de som ambiente. Entre sequências de filmes projetadas em várias paredes, o público é intermitentemente instruído a realizar ações como beber continuamente "COKE" (Coca-Cola) ou comer de copos compartilhados de sorvete. O projeto nunca foi realizado, mas suas propostas abertas e colaborativas para a interação do espectador estabeleceram os componentes centrais dos futuros experimentos do artista.

39. **Hélio Oiticica**

Carta para Waly Salomão, 25 de abril de 1971 (fac-símile)
Cortesia de César e Claudio Oiticica

Oiticica conheceu o famoso diretor de cinema underground Jack Smith pela primeira vez no início de 1971 no loft do cineasta no SoHo, durante uma de suas performances de *Claptailism of Palmola Economic Spectacle: Saturdays at Midnight at the Plaster Foundation, 36 Greene Street*. (A noite iniciou uma amizade casual e sexual entre os dois homens.) O episódio desde então se tornou uma lenda por seu impacto em Oiticica, que incidentalmente usou o termo *quasi-cinema* quando explicou a experiência nesta carta para Waly Salomão:

Em suma, tudo começou as dez e meia, tres horas depois, a só nos tres primeiros slides êle [Smith] dicou meia hora : mudo a tela de lugar, de modo que os slides sofriam um corte ao serem projetados, a êle movia o projetor de lugar pra dar o corte devido a cada um : o resto do slide se espraia-va pelo ambiente : incrível; a espera e a ansiedade que dominou, valeram: foi uma especie de quase-cinema, pra mim tão cinema quanto tudo que se possa imaginar : a mesma simplicidade-complexa que se poderia sentir em godard [Godard].

40. **Carlos Vergara**

Mario Montez caracterizado como Carmen Miranda para o papel de Mala Femina em *Vain Victory: The Vicissitudes of the Damned* [Vitória Vã: As Vicissitudes dos Condenados], de Jackie Curtis, WPA Theatre, 333 Bowery, Nova York, c. setembro de 1971 (impressão de 2023)
Cortesia de Carlos Vergara e de César e Claudio Oiticica

O performer drag Mario Montez foi uma figura lendária na cena queer underground de Nova York, conhecido por papéis principais em filmes de Andy Warhol e Jack Smith. Nascido em Porto Rico, Montez moldou sua persona após Maria Montez, uma atriz latina de filmes B que angariou um culto de seguidores. Seu jogo com gênero e a encarnação irônica de tropos culturais latinos cativaram Oiticica, a quem ele conheceu em uma festa em 1971. Montez depois se tornou um avatar do radicalmente queer

conceito de "tropicamp" de Oiticica — uma espécie de kitsch latino que filtrava imagens tropicais exotizadas e estereótipos hipersexuais através da lente estética exagerada do camp.

No mesmo ano, Oiticica viu Montez estrelando o musical *Vain Victory: The Vicissitudes of the Damned*, da superstar de Warhol, Jackie Curtis, interpretando Mala Femina, "uma acrobata em cadeira de rodas" que se vestia como a atriz Carmen Miranda para interpretar a música "Uruguay". Miranda se tornou um ícone homogeneizador da cultura latino-americana ao chegar aos EUA em 1939, conhecida por seu traje típico de sandálias plataforma e uma coroa de frutas. Essa posterior reapropriação de sua imagem ressoou com Oiticica — a ponto de ele planejar contratar Montez para aparecer como Miranda em sua instalação não realizada *Subterranean Tropicália Projects* [Projeto Tropicália Subterrânea, 1971–72]. Ele refletiu sobre a performance de Montez para seu amigo, o poeta Torquato Neto, em outubro de 1971: "êle faz CARMEN: sem imitar, o que leva muita gente boa a dizer que está mal feito: mas CARMEN-imagem é alí na verdade muito mais que isso: não é a representação naturalista-imitativa de CARMEN MIRANDA, mas a referência-chave ao TROPICAMP-clichê".

41. **Fotógrafo desconhecido**

Neville D'Almeida na Sessão de Mixagem de Som de seu filme *Piranhas do Asfalto*, 1971, Imagem c. 1970–71 (impressão de 2023)

Cortesia de Neville D'Almeida

Nascido em 1941 em Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil, Neville D'Almeida se dedicou ao cinema aos dezesseis anos, quando se juntou ao clube de cinema do Estudos Cinematográficos de Belo Horizonte e foi exposto a diversos movimentos cinematográficos globais. O artista mudou-se para Nova York durante os anos 1960 para continuar seus estudos de cinema antes de retornar ao Brasil, onde se juntou ao movimento Cinema Marginal (1968–73) e criou filmes experimentais que ganharam reputação por sua frequente censura. Seus primeiros longas-metragens, *Jardim de Guerra* (1967), *Piranhas do Asfalto* (1971), *Night Cats* [Gatos da Noite, 1972] e *Surucucu Catiripapo* (1973) foram interceptados pelo governo militar brasileiro, que destruiu cenas e impediu a exibição pública dos filmes.

D'Almeida encontrou sucesso comercial e crítico com seu drama erótico *A Dama do Lotação* (1978), estrelado pela atriz Sônia Braga, que permanece o sexto filme com maior bilheteria na história do cinema brasileiro. Seus filmes subsequentes no mesmo gênero, *Os Sete Gatinhos* (1979) e *Rio Babilônia* (1983), também foram sucessos nacionais de bilheteria. Em 1991, recebeu o prêmio de melhor diretor tanto no *Festival Brasília do Cinema Brasileiro* e no Festival de Cinema de Gramado por *Matou a Família e Foi ao Cinema* (1991). D'Almeida vive atualmente no Rio de Janeiro, onde continua a fazer filmes.

42. **Hélio Oiticica**

Agrippina é Roma-Manhattan, 1972; Filme Super 8: cor, trilha sonora, 16:27 minutos
Fotograma do filme com Mario Montez e Antonio Dias (impressão de 2023)
Cortesia de César e Claudio Oiticica

Dentre a rede de artistas e criativos no círculo social de Oiticica, talvez os mais notáveis fossem suas conexões com figuras famosas na cena do cinema queer de Nova York, nomeadamente a estrela de cinema Mario Montez e o diretor Jack Smith. Embora ele estivesse desiludido com grande parte da cena e sua crescente comercialização — especialmente relacionada à crescente popularidade dos filmes de Andy Warhol e Paul Morrissey — Oiticica considerava Montez e Smith como bastiões do verdadeiro potencial transgressivo do Underground, imaginando que as estéticas queer-camp de Smith eram "PRÉ e PÓS-TROPICÁLIA ao mesmo tempo, uma impressionante fusão de clichês tropihollywoodianos e camp". Ele desenvolveu uma relação particularmente forte com Montez, que mais tarde foi apresentado como uma "mulher espanhola" no curta Super 8 de Oiticica, *Agrippina é Roma-Manhattan*, uma reinterpretação camp da história de Agrippina ambientada na Manhattan dos anos 1970.

43. **Hélio Oiticica**

Slide de *Neyrótika*, 1973; Slides com trilha sonora (fac-símile)
Cortesia de César e Claudio Oiticica

Embora publicamente mantivesse sua orientação sexual em segredo enquanto estava no Brasil, após sua mudança para Nova York, Oiticica viveu abertamente como homem gay. Registros de seu envolvimento com a cultura queer da cidade podem ser encontrados em cartas para amigos de volta para casa detalhando o cenário de clubes e bares gays que ele visitou perto de seu loft no East Village, suas filmagens em Super 8 do desfile do orgulho de 1971 e entradas em diários que narram seus encontros com figuras-chave no circuito queer underground. Sua sexualidade e experiências são talvez mais vividamente capturadas em *Neyrótika*, outro de seus experimentos em quasi-cinema feitos enquanto estava em Nova York, o que ilustra ainda mais os excessos sociais e sexuais das *Babylonests*. A obra consiste em oitenta slides de vários jovens que Oiticica chamou de "os garotos de ouro das *Babylonests*", todos em várias posições lânguidas e estados de despir. Os slides são projetados em ordem não narrativa, acompanhados por uma trilha sonora de gravações de rádio locais não editadas entremeadas com áudio do artista lendo textos do poeta Arthur Rimbaud.

Televisão 1:

Neville D'Almeida

Jardim de Guerra, 1967; Filme em 35 mm transferido para vídeo digital: preto e branco, sonoro, 91:15 minutos (fragmentos)

Cortesia de Neville D'Almeida e do Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro

Ambientado no Rio de Janeiro sob a ditadura militar dos anos 1960, *Jardim de Guerra* segue um jovem esquerdista chamado Edson e seu interesse amoroso, a aspirante a cineasta Maria, interpretados por Joel Barcellos e Maria do Rosário, respectivamente. A trama dá uma guinada sombria quando Edson, na tentativa de conseguir dinheiro rápido para o filme de Maria, é preso sem motivo e torturado por suspeita de envolvimento em um complô para derrubar o regime. Ironicamente, o conteúdo subversivo de *Jardim* levou à sua interceptação pelo verdadeiro governo militar brasileiro, que usou o infame Ato Institucional Número Cinco de 1968 para censurar a imprensa, música, cinema, teatro e televisão por conteúdo político e moral inflamatório. *Jardim* foi proibido de ser exibido publicamente, e algumas cenas foram destruídas ou perdidas para sempre.

O filme mostra o estilo característico de D'Almeida como *auteur*: ele quebra a quarta parede de suas narrativas fictícias com imagens de propaganda política e fotografias para comunicar conceitos ideológicos subversivos (e irônicos) para o público. Esses elementos, segundo relatos, impressionaram Oiticica, que conheceu D'Almeida em uma exibição privada de *Jardim* no Brasil, iniciando a relação artística da dupla. As cenas aqui apresentadas mostram o comentário político radical de D'Almeida, com suas ideias e imagens da América Latina, guerra, raça e drogas, antecipando sua colaboração posterior com Oiticica nas *Cosmococas*.

Neville D'Almeida

Mangue Banguê, 1971; Filme em 16 mm transferido para vídeo digital: cor, trilha sonora, 62:11 minutos (fragmento)

Cortesia de Neville D'Almeida e do Museum of Modern Art, Nova York

D'Almeida originalmente imaginou *Mangue Banguê* como uma colaboração com Oiticica, mas a mudança transcontinental deste levou D'Almeida a completar o filme sozinho, editando o projeto em Londres para evitar a censura. A história do filme, silenciosa, segue vagamente um corretor de valores à medida que ele se transforma em uma criatura primitiva que vagueia entre o centro financeiro do Rio de Janeiro e o Mangue, o bairro vizinho da luz vermelha, antes de desaparecer na selva. Borrando a linha entre documentário e ficção, D'Almeida integrou longas sequências de atores e pessoas reais realizando tarefas comuns, desde lavanderia até o uso de drogas, para capturar a vida cotidiana de figuras criminosas e marginalizadas no Brasil.

O filme foi exibido pela primeira vez em 9 de março de 1973 no Museu de Arte Moderna de Nova York, para um grupo selecionado de artistas e críticos brasileiros e

norte-americanos. Oiticica se impressionou imediatamente com a representação visual habilidosa do filme dos detalhes da vida cotidiana, escrevendo que “MANGUE BANGUE não é documento naturalista vida-como-ela-é ou busca de poeta artista nos puteiros da vida: é sim a perfeita medida de frestas-fragmentos filme-som de elementos concretos”. A autenticidade crua do filme e suas sequências visuais estendidas foram precursores importantes das *Cosmococas*, a primeira das quais foi criada apenas quatro dias após a exibição de *Mangue Banguê*.

Hélio Oiticica

Brasil Jorge, 1971; Filme Super 8 convertido para vídeo digital: cor, sem som, 3:21 minutos

Cortesia de César e Claudio Oiticica

O interesse de Oiticica pelo cinema se intensificou em Nova York, onde ele se matriculou em um curso de cinema na New York University e embarcou em muitos projetos com uma câmera Super 8. Oiticica transformou a pequena cozinha de seu loft na Second Avenue em um laboratório fotográfico conforme necessário, incluindo uma prancheta e um Penetrável coberto de plástico que ele usava para a edição de filmes. Algumas cenas de *Brasil Jorge* foram presumivelmente filmadas e editadas neste espaço, embora grande parte das filmagens tenha sido perdida. As cenas restantes capturam o amigo de Oiticica, o artista americano Lee Jaffe, sem camisa, escovando lentamente seu cabelo comprido no espelho, uma figura limpando plantas, imagens de pessoas vestidas coloridamente caminhando pelas ruas e uma distante Estátua da Liberdade. Oiticica repetiu as sequências estendidas e a integração da iconografia de Nova York em outros projetos cinematográficos, incluindo *Agrippina é Roma-Manhattan* (1972).

Andreas Valentin, *One Night on Gay Street* [Uma Noite na Gay Street], 1975; Filme Super 8, convertido para vídeo digital: preto e branco, sem som, 5:35 minutos
Cortesia de Andreas Valentin

Amigo e ex-aluno de arte de Oiticica, o fotógrafo e professor brasileiro Andreas Valentin colaborou frequentemente com o artista em projetos de foto e cinema enquanto visitava seus lofts em Nova York. Filmado em uma noite de inverno, *One Night on Gay Street* acontece perto do apartamento de Christopher Street de Oiticica e retrata uma negociação de drogas que se transforma em assassinato. No filme, o personagem de Oiticica, Mike the Addict, solicita drogas a Charlie the Hustler (Luiz Carlos Joels), que as adquire nas proximidades de Colombo the Man (Thomas Valentin). Depois de receber as drogas, Mike sai sem pagar, causando uma briga entre ele e os *dealers*. Mike esfaqueia Colombo e foge; um transeunte inocente (Waly Salomão) então rouba o *dealer* sem vida. A estética e a narrativa brincam com os tropos dos filmes neo-noir dos anos 1970 em torno das várias atividades criminosas que ocorrem em Nova York, especificamente o tráfico de drogas no Lower Manhattan.

Televisão 2:

Marcos Bonisson

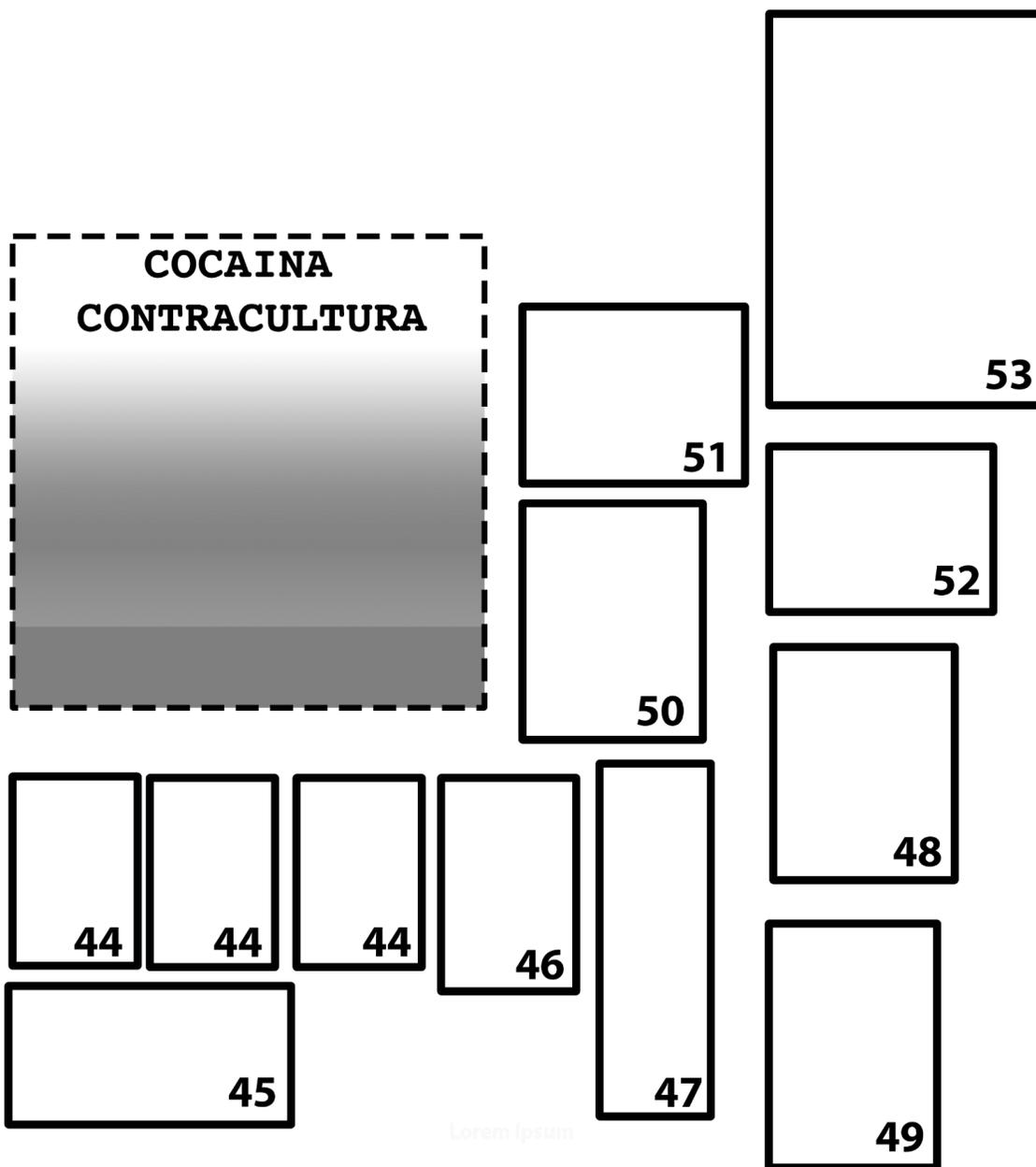
Héliophonia, 2002; Vídeo digital: cor, sonoro, 17:13 minutos

Feito com o apoio do Projeto Hélio Oiticica e Rio Arte

Cortesia de Marcos Bonisson

Héliophonia mistura imagens de arquivo e trechos de áudio de Oiticica e seus colaboradores para construir uma perspectiva criativa, embora anacrônica, das experiências de Oiticica entre o Rio de Janeiro e Nova York nos anos 1970. Além de fornecer insights sobre o ambiente de Oiticica, meio artístico e senso de humor, o filme apresenta imagens em Super 8 de D'Almeida criando as mancoquilagens com pigmentos de cocaína em *CC1 Trashiscapes*. Confirmando a natureza clandestina contínua do projeto mesmo anos após sua criação, Oiticica se referiu às *Cosmococas* em uma entrevista pública como os "CCs", rindo: "Não podemos dizer o nome completo".

C O C A Í N A
C O N T R A C U L T U R A



COCAÍNA CONTRACULTURA

Em 1973, dois anos depois que o dinheiro de sua bolsa Guggenheim acabou e o presidente Richard Nixon declarou infamemente o que ficou conhecido como a "guerra às drogas", Oiticica começou a vender cocaína na Saint Marks Place, no East Village e no Central Park. O artista passou a ver a droga ilícita não apenas como um meio de sobrevivência econômica, mas também como outro meio de experimentação criativa. Até 7 de novembro de 1974, Oiticica viu a cocaína como parte integrante de sua prática artística e de sua agência, escrevendo em um caderno que "o dealing se tornou (mais grave do transar!) arte e principal totalizador dos AJO-FAÇO-ATUO in FULL!". O artista examinou a história e a ciência de sua "PRIMA" — seu apelido pessoal para a cocaína, inspirado na canção "Sister Morphine" dos Rolling Stones — lendo mitologia inca e estudando os efeitos da droga. Ele escreveu com paixão sobre sua PRIMA em poesia, cartas e cadernos, enquanto usava o estimulante para ficar acordado por dias sem dormir. Embora sua dependência da cocaína eventualmente tenha tido um impacto negativo em sua saúde mental e física, o entusiasmo inicial do artista sublinhou sua crença na total liberdade pessoal.

Em nenhuma série artística, a importância da cocaína é mais evidente do que nas *Cosmococas*. A cocaína dos *Blocos* opera em múltiplos níveis: como um pigmento branco, um veículo de protesto contracultural e um meio de traduzir os efeitos do estimulante em arte supra-sensorial. Embora o uso de drogas esteja relacionado com a concepção e a base teórica do projeto, os artistas especificaram que o consumo de cocaína não era necessário para experimentar as *Cosmococas*. Como escreveu Oiticica, a série "não se destina a cercar a COCAÍNA com os chamados absolutos divinizadores-místicos do lsd: A COCAÍNA não é tóxica nem água." Em vez disso, a cocaína integrada nas *Cosmococas* é um meio material e conceitual de libertar os participantes das normas restritivas.

44. **Hélio Oiticica**

Lista de Tipos de Cocaína, 1973 (fac-símile)
Cortesia de César e Claudio Oiticica

Oiticica testou diferentes tipos de cocaína e detalhou sua densidade cristalina, origem e efeitos alucinógenos juntamente com uma descrição personalizada em cartões. "Neville 73" foi notadamente adquirido em março de 1973 e recebeu esse nome em homenagem a Neville D'Almeida, sugerindo que é a variedade em pó que aparece nos slides das *Cosmococas*. Oiticica não estava sozinho em seu comércio de drogas; muitos outros brasileiros exilados em Nova York estavam ligados de alguma forma ao comércio de cocaína para sobrevivência econômica, fornecendo narcóticos para satisfazer os crescentes apetites das boates da cidade.

45. **Hélio Oiticica**

"O Aparecimento do Supra-Sensorial", dezembro de 1967 (fac-símile)
Cortesia de César e Claudio Oiticica

Oiticica definiu suas ideias sobre o supra-sensorial neste ensaio originalmente escrito para uma conferência em dezembro de 1967. Em vez de uma experiência puramente sensorial ou objeto ou ambiente estético, as obras supra-sensoriais "são direcionadas aos sentidos para que, por meio deles, por meio da 'percepção total', possam levar o indivíduo a uma 'supra-sensação', à expansão de suas capacidades sensoriais usuais, à descoberta de seu centro criativo interno, de sua espontaneidade expressiva adormecida, ligada ao cotidiano." Oiticica observou ainda que o supra-sensorial seria representado tanto por estados alucinógenos — "com ou sem uso de drogas alucinógenas, pois as experiências de vida supra-sensoriais, de vários tipos, também podem levar a um estado semelhante" — quanto por estados não alucinógenos. Inspirando-se um pouco nos efeitos das drogas, a arte de Oiticica existe entre estados sóbrios para alcançar sua verdadeira qualidade: gerar respostas emocionais diretas capazes de libertar os indivíduos do "condicionamento social opressivo" e das normas comportamentais.

46. **Andreas Valentin**

Hélio Oiticica nos *Babylonests*, Loft 4, 82 Second Avenue, Nova York, c. 1974 (impressão de 2023)
Cortesia de Andreas Valentin

47. **Hélio Oiticica**

"YOKO ONO'S GRAPEFRUIT" [TORANJA DE YOKO ONO], 12 de agosto de 1973
(fac-símile)
Cortesia de César e Claudio Oiticica

Escrito no mesmo dia em que ele criou *CC2 Onobject*, este texto mostra Oiticica

elogiando o livro *Grapefruit* (1964) de Yoko Ono, proclamando-o um "monumento à antiarte" com suas proposições de arte conceitual. Encontrando um precedente para suas próprias ambições no Programa em Progresso em constante mudança das *Cosmococas*, ele observou: "Yoko não propõe 'arte conceitual': ela propõe formas infinitas de formações assintóticas."

48. **Hélio Oiticica**

Documento nomeando os colaboradores do Oiticica para todas as nove *Cosmococas*, 3 de março de 1974 (fac-símile)
Cortesia de César e Claudio Oiticica

Oiticica estendeu a série das *Cosmococas* de forma independente de setembro de 1973 a março de 1974. Apenas *CC6 Coke Head's Soup*, feita em colaboração com o artista Thomas Valentin, foi concluída durante sua vida. *CC7* foi uma proposta para o curador Guy Brett. *CC8 Mr. D of Dado*, foi originalmente planejada com o poeta Silviano Santiago, mas mais tarde se tornou um projeto solo de Oiticica. Por fim, *CC9 Cocaoculta Renô Gone* foi proposta para o artista Carlos Vergara ser criada no Rio de Janeiro.

49. **Hélio Oiticica**

"Yoko Onowise," 13 de setembro de 1973 (fac-símile)
Cortesia de César e Claudio Oiticica

50. **Hélio Oiticica**

"C O S M O C O C A", 24 de junho de 1973 (fac-símile)
Cortesia de César e Claudio Oiticica

Nove *Cosmococas* foram conceitualizadas em anotações escritas por Oiticica para vários amigos e colaboradores entre março de 1973 e março de 1974, mas muitas permaneceram incompletas ou não realizadas durante a vida de Oiticica. Os slides fotográficos para as cinco originais *Cosmococas* — e suas instruções correspondentes para exibição pública e privada, incluindo o comportamento da audiência — foram criados com D'Almeida em março e agosto de 1973, após "sessões de conversa" de várias horas, onde a dupla discutia suas ideias no loft de Oiticica. Os artistas colaboraram igualmente na série; enquanto Oiticica tirava as fotografias que se tornaram os slides das *Cosmococas*, D'Almeida criava os desenhos de cocaína, usando a droga como um pigmento branco aplicado como maquiagem em vários rostos encontrados em objetos. Oiticica chamou essas criações de *mancoquilagens* — uma combinação da palavra portuguesa maquiagem e Manco Cápac, o fundador mítico do povo inca que primeiro lhes presenteou a planta de coca.

51. **Fotógrafo desconhecido**

Hélio Oiticica inclinado para fora da janela de seu apartamento na 18 Christopher Street, Nova York, c. 1977 (impressão de 2023)
Cortesia de César e Claudio Oiticica

Em uma data incerta, enquanto morava na Christopher Street, Oiticica recebeu uma visita abrupta de dois agentes federais. Uma amiga dele havia sido presa por posse de cocaína no Aeroporto Internacional John F. Kennedy com seu endereço no bolso. Embora nenhuma substância ilícita tenha sido encontrada em sua casa, em um gesto de antagonismo, Oiticica corajosamente proclamou aos agentes federais que era gay, colocando em risco, sem saber, seu pedido de autorização de residência. Depois de ser assediado por funcionários da imigração por causa de sua sexualidade, o artista reconheceu a necessidade de deixar Nova York no final de janeiro de 1978.

52. **Hélio Oiticica**

Desenho para *Hendrixsts*, 18 Christopher Street, Nova York, 1974 (fac-símile)
Cortesia de César e Claudio Oiticica

Em outubro de 1974, a casa de Oiticica no East Village foi assaltada, um evento que contribuiu para sua decisão de se mudar para o West Village. Ele subseqüentemente se retirou para um pequeno apartamento de um quarto na 18 Christopher Street, cujo cômodo principal media apenas doze por doze metros. Talvez devido à escala do apartamento, essa mudança encerrou o experimento utópico do artista com a vida comunal em favor de uma vida doméstica mais solitária. O artista construiu dois novos *Ninhos*, agora chamados de *Hendrixsts* em homenagem ao ícone da contracultura e músico Jimi Hendrix, que se assemelhavam a uma cama convencional com um espaço superior acima de uma mesa de trabalho. Este ambiente era particularmente adequado para a produção das *Newyorkaises*, posteriormente o Conglomerado, um projeto de livro sem fim que surgiu de seus escritos para os *Subterranean Tropicália Projects* (1971–72). Oiticica estava consumido por este texto e outros projetos de escrita até que retornou ao Brasil no início de 1978.

53. **Hélio Oiticica**

Manhattan Brutalista–Objet semi-mágico-trouvé, 1978; Fragmento de asfalto
(impressão de 2023)

Foto: Bob Wolfenson

Cortesia de César e Claudio Oiticica

Os dois últimos anos de vida de Oiticica foram produtivos artisticamente para ele; não mais um exilado outsider, ele desfrutou de um nível de notoriedade ao retornar ao Rio de Janeiro. Após anos de uma prática intencionalmente dominada pela escrita e projetos não realizados, ele retomou a performance e a criação de objetos físicos e ambientes. Oiticica instalou um memento material de sua era exilada — *Manhattan em si* — em sua casa através de seu *Manhattan Brutalista–Objet semi-mágico-trouvé* de 1978. Para documentar essa obra, Oiticica fotografou a si mesmo segurando o grande bloco de asfalto em forma de Manhattan, que encontrou em um local de construção ao longo de uma rota popular de samba, em seu banheiro — transformando Nova York em betume brasileiro.

Tragicamente, apenas dois anos após esta obra, Oiticica sofreu um derrame incapacitante em seu apartamento no bairro de Leblon. Ele morreu sete dias depois na Clínica São Vicente, no Rio de Janeiro, em 22 de março de 1980, aos quarenta e dois anos.

CC3 Maileryn Fotos

[da esquerda para direita]

Hélio Oiticica e Neville D'Almeida

Cosmococas Foto 4, 1973

Impressão cromogênica, 8 de 12

Cortesia de Neville D'Almeida e de César e Claudio Oiticica e da Lisson Gallery

Hélio Oiticica e Neville D'Almeida

Cosmococas Foto 23, 1973

Impressão cromogênica, 4 de 12

Cortesia de Neville D'Almeida e de César e Claudio Oiticica e da Lisson Gallery

Hélio Oiticica e Neville D'Almeida

Cosmococas Foto 32, 1973

Impressão cromogênica, 4 de 12

Cortesia de Neville D'Almeida e de César e Claudio Oiticica e da Lisson Gallery

Oiticica descreveu o artista Andy Warhol em 1971 como "POP e PÓS-POP, uma amalgamação de clichês POP e HOLLYWOOD-AMÉRICA". Ele havia sido inspirado pelos filmes de Warhol desde que os viu pela primeira vez em Londres em 1969. Assim como outros cineastas independentes na cena predominantemente queer do Cinema Underground da época, Warhol abraçou a contracultura através do uso de imagens controversas com performances que desafiavam a identidade de gênero e cenas (homo)sexuais explícitas. No entanto, uma vez em Nova York, Oiticica ficou desencantado com o papel de Warhol na comercialização do Underground. Ele escreveu ao cineasta Ivan Cardoso em 23 de fevereiro de 1971:

trash é o filme do [Paul] morrissey, prod. [Andy] warhol, comercial: é lindo: comercialização gay-underground (superficialmente): mais a rigo, é de certo modo o cop-out (entrega, no mau sentido) de tudo o que chelsea-warhol-girls representam: é uma espécie de identificação de uma marginoatividade com um beco sem saída: todo park avenue pergunta: já viu trash, pensando serem hips: sentindo-se conivente com algo marginal: levar uma atividade marginal a um nível burguês.

Como um emblema dos "clichês de HOLLYWOOD-AMÉRICA" e presença constante nas serigrafias de Warhol, o semblante de Marilyn Monroe de olhos pesados é uma referência sutil à obra de Warhol. No entanto, enquanto o trabalho do artista Pop estava sendo cada vez mais comercializado e higienizado para o consumo público, a Monroe das *Cosmococas* é pintada com uma droga ilícita, negando transgressivamente a cooptação pelos sistemas capitalistas respeitáveis.

Vitrine com Livros

[da esquerda para direita]

Norman Mailer

Marilyn: A Biography; Primeira edição, 1973
Coleção privada

Yoko Ono

Grapefruit; Primeira Edição em papel, Terceira Impressão Geral, 1972
Coleção privada

O livro *Grapefruit* (1964) de Yoko Ono e *Marilyn: A Biography* (1973) de Norman Mailer são objetos centrais em *CC2 Onobject* e *CC3 Maileryn*, respectivamente. Estes livros, assim como os outros itens apresentados nos slides de *Cosmococas*, foram coletados por Oiticica ou D'Almeida, se não encontrados no loft de Oiticica na Second Avenue. Diz-se que D'Almeida se deparou com *Marilyn* na vitrine da livraria Rizzoli antes de ligar animadamente para Oiticica, que o instruiu a comprá-lo para uma *Cosmococa*. É ainda conhecido que Oiticica usava LPs e livros como mesas portáteis para consumo de drogas em seu loft, adicionando outro elemento de biografia pessoal à série.

Parede com Quadros

Linha Superior:

[da esquerda para direita]

Hélio Oiticica e Neville D'Almeida

Slide de *CC1 Trashiscapes, Bloco-Experiências in Cosmococa—Programa in Progress*, 1973

A primeira das *Cosmococas*, *CC1 Trashiscapes* convida os participantes a se reclinar em grandes almofadas no chão e a lixar as unhas enquanto ouvem música nordestina brasileira; slides decorados com cocaína apresentam a capa de um LP de *Weasels Ripped My Flesh* (1970) de *The Mothers of Invention*, uma fotografia do amante de Oiticica, Luiz Fernando Guimarães, usando um *Parangolé* branco transparente nas ruas de Nova York (*P30 Parangolé Cape 23 M'Way Ke*, 1972), e uma capa do *New York Times* com o rosto do cineasta surrealista Luis Buñuel. A presença de Guimarães adiciona um toque homoerótico à obra: facas e cigarros sugerentemente colocados criam referências fálicas em sua figura.

A versão privada de *Trashiscapes* parece inspirada no loft de Oiticica na Second Avenue, conhecido como Loft 4. Projetando os slides em uma tela branca colocada ao lado de uma TV colorida transmitindo ativamente com um rádio FM em um canto distante "tocando ROCK", o *Bloco* espelha a estimulação sensorial (excessiva) cultivada dos *Babylonests* de Oiticica e o hedonismo libertador inerente à sua concepção mais ampla de espaço privado. A combinação

de lazer e excesso dentro da obra a tornou uma arena de possibilidade aberta onde, como explicou Waly Salomão, um dos poucos amigos dos artistas a verem as *Cosmococas* em Nova York: “Há uma relação erótica light, gostosa, uma coisa preguiçosa, um esparecimento, um gozo do tempo sem imediatez, um tempo com vagar, um tempo eterno, um tempo sem objetivos, um tempo prazeroso, sem horários apressados, sem obrigações”.

Hélio Oiticica e Neville D'Almeida

Slide de CC2 *Onobject, Bloco-Experiências in Cosmococa–Programa in Progress, 1973*

A cocaína em *Onobject*, assim como nas outras *Cosmococas*, pode ser interpretada como uma crítica à comunidade artística burguesa, tanto no Brasil quanto em Nova York. Para as *Cosmococas*, Oiticica e D'Almeida tiraram várias fotografias de imagens impressas em objetos produzidos em massa. A seleção dos artistas desses objetos reproduzíveis combinava com sua paródia autodeclarada da "noção de 'autenticidade' nas artes plásticas" e zombaria das preocupações artísticas e, em sua visão, dos "complexos de classe" com o plágio. Além disso, a cocaína nas *mancoquilagens* muitas vezes "copia a superfície" ao traçar aspetos dos rostos de Yoko Ono e outros de uma maneira "não crítica ao seu plágio". Os slides nas *Cosmococas* são, portanto, réplicas fotográficas de imagens retratadas em produtos reproduzíveis em uma obra cujo *Programa in Progress* aberto significava que ela poderia ser recriada infinitamente.

Hélio Oiticica e Neville D'Almeida

Slide de CC3 *Maileryn, Bloco-Experiências in Cosmococa–Programa in Progress, 1973*

Referências à América do Sul e ao tráfico de drogas peruano são abundantes nas *Cosmococas*, desde a inclusão de vocais de Yma Sumac em CC3 *Maileryn* até menções a Manco Cápac nos desenhos de cocaína. Há uma certa hilaridade subversiva e autorreferencial na criação de obras de arte que reconhecem e depois ampliam o estereótipo — e a realidade — dos *dealers* latinos. No entanto, um sentimento anti-imperialista subjaz à celebração das *Cosmococas* de uma droga cujo uso tradicional como planta medicinal indígena foi superado por seu cultivo para exploração centrada nos hábitos ocidentais, primeiro como uma panaceia celebrada no século XIX e depois como um narcótico ilícito na década de 1970. Em uma entrevista de novembro de 2020, D'Almeida explicou o preconceito cultural e a discriminação por trás da criminalização tanto do uso da cocaína quanto do próprio tráfico:

Se houvesse na França uma plantação de folhas de coca, por quinhentos anos, mil anos, dois mil [anos], e se tivéssemos na Bolívia, Peru, Colômbia, uma plantação [de uvas] para vinho, o que seria proibido? O vinho ou a cocaína? A cocaína seria algo ótimo, para fazer as pessoas rirem e se divertirem, e o vinho seria proibido. E você poderia ir para a prisão, poderia pegar prisão perpétua, poderia ser morto, porque está bebendo vinho, porque está vendendo vinho.

Hélio Oiticica e Neville D'Almeida

Slide de CC4 *Nocagions, Bloco-Experiências in Cosmococa–Programa in Progress, 1973*

CC4 Nocagions é uma homenagem ao compositor e artista John Cage, que é talvez mais conhecido por sua obra de 1952 "4'33", na qual a audiência fica sentada por quatro minutos e trinta e três segundos enquanto ouve seu próprio silêncio ambiente. Assim como nas outras *Cosmococas*, os slides das *Nocagions* enfatizavam "RELAÇÕES AO ACASO"; a ordem deles foi determinada por meio de uma "operação semi-aleatória" com base nos quadros numerados na caixa de slides revelados. No centro estético dos slides, *Notations* (1969), o livro de partituras musicais baseadas no acaso de Cage, é colocado sob desenhos geométricos de cocaína e diferentes acessórios relacionados às drogas. Oiticica e D'Almeida planejaram convidar Cage para criar a trilha sonora da obra, embora não haja evidências de que essa colaboração tenha ocorrido. Em vez disso, a música de Cage deveria ser tocada "ALTA", em conjunto com slides projetados em duas telas posicionadas em cada extremidade da piscina retangular iluminada com luz verde. O som ambiente do respingo de água, misturado com a música duracional do maestro, cria uma cena que enfatiza sua própria prolongação tediosa, resultando em uma distorção temporal supra-sensorial.

A performance privada de *CC4* foi um convite aberto aos poetas e teóricos brasileiros Augusto e Haroldo de Campos para pegar os slides das *Nocagions* e "INVENTAR e/ou TRANSFORMAR as INSTRUÇÕES para uma PERFORMANCE a ser realizada em SÃO PAULO ou RIO". Essa performance finalmente ocorreu em março de 2023 na Casa SP-Arte em São Paulo, Brasil.

Hélio Oiticica e Neville D'Almeida

Slide de *CC5 Hendrix-War, Bloco-Experiências in Cosmococa—Programa in Progress*, 1973

A música e os músicos desempenham um papel fundamental nas *Cosmococas*; tanto D'Almeida quanto Oiticica eram devotos do rock'n'roll e da cultura jovem que ele representava. Sua importância fica evidente em *CC5 Hendrix-War*, uma homenagem a Jimi Hendrix. Os artistas decoraram o rosto do guitarrista em seu álbum póstumo *War Heroes* (1972) com linhas de cocaína geométricas, semelhantes a máscaras. Na versão pública, essas imagens deveriam ser projetadas nas quatro paredes da sala, cercando os convidados que balançam em redes, literalmente "no alto", enquanto a guitarra elétrica de Hendrix ecoa acima. As redes se relacionam com o tempo de Hendrix como paraquedista no Exército dos EUA, apontando discretamente para seus sentimentos anti-guerra, assim como dos artistas.

Na versão privada, os slides são projetados em quatro ou mais quartos de um apartamento ou casa, complementados novamente pela música de Hendrix. Como escreveu Oiticica, "À medida que o dia se desgasta e as projeções e trilhas sonoras continuam sem parar, as pessoas devem tentar transformar tudo em dança e apoteose lúdica: novas pessoas de outros lugares devem ser convidadas". Como um estilo musical igualitário, sem passos aprendidos, a música de rock de Hendrix é um veículo ideal para a visão dos artistas de uma festa utópica cheia de dança delirante.

(Fac-símiles)

Cortesia de Neville D'Almeida e de César e Claudio Oiticica

Linha do Meio:

Hélio Oiticica

"Cosmococas, CC1–CC5," Instruções datilografadas em inglês, 1973 (fac-símile)
Cortesia de César e Claudio Oiticica

Linha Inferior:

[da esquerda para direita]

Hélio Oiticica e Neville D'Almeida

CC1 Trashiscapes, Versão Pública, Bloco-Experiências in Cosmococa–Programa in Progress, 1973; Série de slides, trilha sonora, instruções, sítio específico
Vista da instalação, Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 2005 (impressão de 2023)
Cortesia da César e Claudio Oiticica

Hélio Oiticica e Neville D'Almeida

CC2 Onobject, Versão Pública, Bloco-Experiências in Cosmococa–Programa in Progress, 1973; Série de slides, trilha sonora, instruções, sítio específico
Vista da instalação, *Exposição Momentos–Frames*, Galeria Fortes Vilaça, São Paulo, de 13 de março a 17 de abril de 2003 (impressão de 2023)
Foto: Cesar Oiticica Filho
Cortesia de César e Claudio Oiticica

Hélio Oiticica e Neville D'Almeida

CC3 Maileryn, Versão Pública, Bloco-Experiências in Cosmococa–Programa in Progress, 1973; Série de slides, trilha sonora, instruções, sítio específico
Vista da instalação, Lisson Gallery, Nova York, de 29 de junho a 11 de agosto de 2023 (impressão de 2023)
Cortesia de Neville D'Almeida e de César e Claudio Oiticica e da Lisson Gallery

Hélio Oiticica e Neville D'Almeida

CC4 Nocagions, Versão Pública, Bloco-Experiências in Cosmococa–Programa in Progress, 1973; Série de slides, trilha sonora, instruções, sítio específico
Vista da instalação, Parque Lage, Rio de Janeiro, de 13 de março 2023 (impressão de 2023)
Foto: Cesar Oiticica Filho
Cortesia de César e Claudio Oiticica

Hélio Oiticica e Neville D'Almeida

CC5 Hendrix-War, Versão Pública, Bloco-Experiências in Cosmococa–Programa in Progress, 1973; série de slides, trilha sonora, instruções, sítio específico
Vista da instalação, Lisson Gallery, Nova York, de 29 de junho a 11 de agosto de 2023 (impressão de 2023)

Cosmic Shelter: Hélio Oiticica and Neville D'Almeida's Private Cosmococas
Português

Cortesia de Neville D'Almeida e de César e Claudio Oiticica e da Lisson Gallery

CC2 ONOBJECT, VERSÃO PRIVADA

Hélio Oiticica e Neville D'Almeida, *CC2 Onobject, Versão Privada, Bloco-Experiências in Cosmococa–Programa in Progress*, 1973; Série de slides, trilha sonora, instruções, sítio específico

Cortesia de Neville D'Almeida e de César e Claudio Oiticica

CC2 Onobject inverte o sobrenome da artista e música Yoko Ono em um trocadilho com o termo Neoconcreto brasileiro "não-objeto" — arte que não é nem pintura nem escultura. Insinuando que a prática de instruções inventivas e conceituais de Ono se assemelhava às suas próprias ideias radicais, eles estipularam que a performance pública de *Onobject* não deveria ser nem "PERFORMANCE" nem "ANTI-PERFORMANCE", mas sim "deveria ser A-L-G-O N-O-V-O como YOKO mesma é." As imagens dos slides retratam o livro *Grapefruit* (1964) de Ono coberto com traços lúdicos de cocaína e cercado por objetos como lápis e cadernos espalhados. De vez em quando, *Grapefruit* aparece ao lado de uma cópia do livro do assassino em série Charles Manson, *Your Children* (1973), ou do texto meditativo do filósofo alemão Martin Heidegger sobre o filósofo Immanuel Kant, *O Que É uma Coisa?* (1967). Na iteração pública, esses slides deveriam ser projetados "em duas paredes de uma sala quadrada", enquanto os participantes estavam "sentados/reclinados/deitados, mas principalmente dançando" em cima de "espuma de borracha branca de espessura média" ao som da música experimental de Ono. A superfície elástica, salpicada de formas geométricas superdimensionadas em cores vibrantes, oferece o cenário ideal para o "jogo alegre do CORPO através da DANÇA que se ELEVA ACIMA DO CHÃO" que Oiticica imaginou.

Em contraste, as instruções para a versão privada são simplificadas para enfatizar os slides e as intensas vocalizações de Ono. Especificando "quatro conjuntos de slides para serem projetados SIMULTANEAMENTE" em superfícies brancas improvisadas, os artistas propuseram ainda "talvez lençóis brancos arrumados para criar divisões espaciais" ou "talvez usá-los para cobrir móveis/dentro ou arbustos e árvores/fora". Podendo ser realizada em locais variáveis com materiais facilmente obtidos, os artistas confiaram aos colaboradores para "IMPROVISAR e PROJETAR".