

Me dê MUNDO-ABRIGO: As *Cosmococas* Privadas e a Relação de Hélio Oiticica com o Espaço Doméstico

Por Daniela Mayer

Curadora do *Cosmic Shelter: As Cosmococas Privadas de Hélio Oiticica e Neville D'Almeida*

*Oh, a storm is threatening
My very life today
If I don't get some shelter
Oh yeah, I'm gonna fade away*
— “Gimme Shelter,” *The Rolling Stones*, 1969

[Oh, uma tempestade está ameaçando
Minha própria vida hoje
Se eu não conseguir algum refúgio
Oh sim, eu vou desaparecer
— “Gimme Shelter”, *The Rolling Stones*, 1969]

Quatro anos após Mick Jagger e Keith Richards escreverem o hino anti-guerra “Gimme Shelter”, o artista brasileiro Hélio Oiticica (1937–1980) dissecou as letras da música em seu texto “MUNDO-ABRIGO,” uma proposta para experimentação livre.¹ Parcialmente inspirado pelos versos da música, o artista criou sua própria definição de *shelter* [abrigo]:

shelter: da casca-proteção primeira do corpo à SHELTER o coletiva-total em q o mundo é guarida: abrigo-proteção: coletivo: q quer dizer: não-soma de *shields* [escudos] individuais mas abrigo-guarida global²

Tendo deixado o Brasil para preservar sua liberdade criativa e evitar a indignação da ditadura militar autoritária do país (1964–85), Oiticica compreendeu a necessidade de tais refúgios protetores. Vivendo em autoexílio de 1970 a 1978 na cidade de Nova York, a qual ele apelidou de “Babilônia” com um toque de ironia, reconhecendo seus excessos decadentes, o artista fundiu arte e vida enquanto criava refúgios domésticos experimentais para seu delírio pessoal nas margens de Manhattan. Menos de um mês após Oiticica conceber “MUNDO-ABRIGO”, ele e o cineasta brasileiro, Neville D’Almeida (nascido em 1941), completaram os últimos quatro de seus cinco *Bloco-Experiências in Cosmococa–Programa in Progress* (1973), ou *Cosmococas*, em seu loft no East Village, conhecido como Loft 4.³

Parte da maior série de *quasi-cinemas* de Oiticica (1973–75), cada instalação participativa do tamanho de uma sala apresenta paisagens sonoras cacofônicas, projeções de slides fragmentárias, desenhos feitos com cocaína, e elementos táteis que envolvem todo o potencial sensorial dos espectadores. Enfatizando as crenças radicais dos artistas na libertação individual e na crítica social, as *Cosmococas* atuam como locais dinâmicos para as duas filosofias gêmeas de Oiticica: o *crelazer*, que estipula que o lazer não prescrito é fundamental para a criatividade, e o *supra-sensorial*, que visa, em suas palavras, à expansão das “suas capacidades sensoriais habituais, para a descoberta do seu centro criativo interior, da sua espontaneidade expressiva adormecida, condicionada ao cotidiano”.⁴

Para cada uma das *Cosmococas* originais, Oiticica e D’Almeida criaram dois conjuntos de instruções para exibição: um para instituições públicas e outro para espaços privados e

¹ AHO/PHO 0194/73. Originalmente escrito em uma mistura de português e inglês. Os números de referência para os documentos hospedados nos Arquivos Hélio Oiticica pelo Projeto Hélio Oiticica (AHO/PHO) serão apresentados como acima ao longo deste ensaio.

² Ibid.

³ Oiticica criou quatro *Cosmococas* adicionais entre setembro de 1973 e março de 1974. Destas, apenas a *CC6 Coke Head's Soup* foi concluída durante sua vida.

⁴ AHO/PHO 0730/68.

domésticos. Embora a série não tenha sido mostrada publicamente até 1992, as últimas instruções eram proposições abertas que os espectadores podiam montar em suas casas sem necessidade de qualquer iniciação prévia em qualquer cultura, seja ela “alta” ou “baixa”, permitindo que pessoas de qualquer status ou origem desfrutassem das *Cosmococas*.⁵ Os artistas também convidaram à improvisação de acordo com a visão e os meios de cada participante. Embora as trilhas sonoras em loop e as imagens projetadas de figuras cobertas de cocaína (Luis Buñuel, Yoko Ono, Marilyn Monroe, John Cage e Jimi Hendrix, respectivamente) permanecem consistentes em todas as versões paralelas, suas instalações variam amplamente.⁶ Os *Blocos* públicos incluem locais não convencionais com almofadas superdimensionadas, objetos geométricos de espuma, balões, redes e até uma piscina. Em contraste, as versões privadas são relativamente simples, usando materiais facilmente disponíveis, como lençóis e bacias de água. Essas configurações e mobiliários cotidianos melhoram a acessibilidade e a possibilidade de realização das *Cosmococas* privadas, mais elas não negam seu potencial supra-sensorial. Pelo contrário, essas apresentações expandem o conceito de ambiente doméstico de Oiticica, reconstruindo sua ativação dos “centros criativos” dos participantes.⁷

Em 1964, Oiticica começou a frequentar a comunidade marginalizada da Mangueira no Rio de Janeiro para ensaios com a renomada escola de samba do bairro, posteriormente fazendo amizade com bandidos, donos de bordéis e traficantes de drogas. Essas relações influenciaram o que ele descreveu como seu “momento ético”, seu desejo de resistir, e deram início a uma série de intervenções artísticas que seriam influentes no desenvolvimento das *Cosmococas*.⁸ A relação do artista com a Mangueira inspirou diretamente várias séries direcionadas socialmente, incluindo sua prática ambiental de anti-arte Dadaísta, ou, melhor dizendo, “anti-arquitetura”.⁹ Inicialmente criados para exposições em museus e inspirados nas habitações improvisadas e compostas que ele encontrou na Mangueira, esses espaços provisórios integraram os aspectos metafisicamente libertadores da cultura subterrânea/marginal (ou da percepção de Oiticica sobre ela). Além de negar as tradições de integridade, longevidade e função estruturais, eles representavam uma “anti”-arquitetura em sua postura política: contra as políticas do regime autoritário brasileiro, críticos dos museus que haviam começado a institucionalizar as provocações da vanguarda, e resistentes à opressão do comportamento social não conformista. Oiticica esperava que suas estruturas semi-privadas em galerias gerassem *crelazer*, libertando, em última instância, os visitantes do condicionamento social fora da galeria. Ele os apresentou com sucesso em várias exposições no Rio de Janeiro, Londres e Nova York, mas até 1969 havia passado a repudiar os espaços de arte formais como inadequados para transmitir suas teorias comportamentais radicais.¹⁰ Uma vez em Nova York, ele direcionou seu foco para fora por meio de uma coleção de instalações públicas no Central

⁵ O conteúdo ilícito das *Cosmococas* as manteve clandestinas, exceto entre uma audiência selecionada de amigos, até 1992, doze anos após a morte de Oiticica.

⁶ Cada *Bloco* tem como foco uma personalidade pública que a dupla artística considerada como uma figura da revolução contracultural por seu impacto na arte e na cultura em geral. Neville D'Almeida, em discussão com o autor em 12 de fevereiro de 2021; *CC4 Nocagions* não inclui a imagem de John Cage, mas sim seu nome na capa de seu livro *Notations* (1969).

⁷ AHO/PHO 0730/68.

⁸ AHO/PHO 0131/68.

⁹ A partir de 1966, Oiticica apropriou o termo dadaísta “anti-arte” para caracterizar sua prática artística. O termo “anti-arquitetura” é da autora e é uma lente para compreender as construções ambientais de anti-arte de Oiticica. AHO/PHO 0253/66.

¹⁰ Oiticica fez uma exceção para a exposição de 1970 *Information* [Informação] no Museu de Arte Moderna de Nova York. AHO/PHO 0486/69.

Park, os *Subterranean Tropicália Projects* [Projetos da Tropicália Subterrânea, 1971–72]. No entanto, restrições burocráticas e de acesso impediram a realização do trabalho.

Aprofundando-se ainda mais na alteridade diaspórica, Oiticica construiu zonas de proteção para seu conjunto cada vez mais rebelde de políticas pessoais e comportamentos ligados ao seu status carregado de outsider como um expatriado sul-americano (legal), artista empobrecido, homem gay, entusiasta da cocaína e, eventualmente, traficante de drogas. O artista revirou e reutilizou materiais para construir seis *Babylonests* (c. 1971–74) dentro do Loft 4. Os ninhos em estilo barracão foram divididos em três grupos empilhados, cercados por materiais translúcidos improvisados e frequentemente trocados. Eles serviram para múltiplas funções, como locais para as obras de arte de Oiticica, prática criativa e suas proclividades libertinas abertas para sexo e uso de drogas. O poeta brasileiro Waly Salomão, um convidado frequente, descreveu a cena estimulante:

O NINHO [de Hélio] 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.¹¹

Abrigando um grupo em constante mudança de amigos e amantes, os *Babylonests* de Oiticica eram um “MUNDO-ABRIGO” comunal e abrangente, tanto um refúgio do mundo quanto um abrigo para o mundo; um cosmos clandestino cheio de empreendimentos supra-sensoriais subterrâneos e ideias anarquistas.¹²

A habilidade de Oiticica de manipular seu MUNDO-ABRIGO de acordo com seus caprichos criativos moldou muitos aspectos das *Cosmococas* privadas. O projeto para o primeiro *Bloco*, *CC1 Trashiscapes*, se inspira diretamente na estética do Loft 4. Na versão pública, slides ornamentados com cocaína apresentando diversos adereços e mídia dos *Babylonests* são projetados em duas paredes enquanto os convidados se recostam em grandes almofadas no chão, lixando suas unhas e ouvindo música nordestina brasileira.¹³ A combinação de lazer não adulterado e elementos supra-sensoriais tornou a obra uma arena aberta para o crelazer que desarticulou qualquer senso de urgência. Como explicou Salomão: “Tempo é dinheiro, não. Tempo é prazer. É o princípio do prazer que comanda, e o princípio da realidade fica suspenso”.¹⁴ Ainda distorcendo o tempo, o *Bloco* privado transmuta a energia frenética do NINHO de Oiticica para compartilhar seus prazeres pessoais do cotidiano. Os participantes são convidados a examinar anúncios diários de jornais enquanto slides aparecem em uma tela, uma TV em cores transmite imagens, e um rádio FM toca música rock. Os elementos audiovisuais simultâneos imitam a (sobre)estimulação sensorial do Loft 4. Um ambiente extravagante não é necessário; o santuário de Oiticica era inerentemente supra-sensorial.

¹¹ Waly Salomão, “UM REI VORTICISTA: O ELEMENTO HÉLIO”, em *Hélio Oiticica: Qual é o Parangolé?* (Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2015) 9-20, 14.

¹² *Ibid.*; Max Jorge Hinderer Cruz, “TROPICAMP: PRE- and POST-TROPICÁLIA at Once: Some Contextual Notes on Hélio Oiticica’s 1971 Text”, *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry* 28 (2011): 4–15, 11, <https://doi.org/10.1086/662966>.

¹³ AHO/PHO 0300/73.

¹⁴ Salomão, “COSMOCOCA” in *Qual é o Parangolé?*, 79–81, 81.

A compreensão comprovada do artista de que, no conforto de um lar não observado, alguém poderia alcançar o supra-sensorial de acordo com sua preferência, muda o ímpeto por trás dos *Blocos* privados.¹⁵ As versões públicas inspiram os convidados a quebrar normas e despertar sua “espontaneidade expressiva adormecida”; as versões privadas incentivam os participantes a agir com base em sua criatividade recém-descoberta.¹⁶ Por exemplo, a *CC2 Onobject* privada, acompanhados das intensas vocalizações de Yoko Ono, inclui quatro conjuntos de slides do livro *Grapefruit* (1964) de Ono projetados em superfícies não especificadas cobertas com lençóis brancos. Enfatizando a ambiguidade das sugestões, as instruções continuam, “talvez usá-los [lençóis] para cobrir móveis/dentro ou arbustos e árvores/fora”, antes de concluir com o mandato, “IMPROVISE e PROJETE”.¹⁷ Da mesma forma, as especificações privadas do *CC3 Maileryn* incluem dois *slideshows* do rosto de Marilyn Monroe na capa da biografia *Marilyn: A Biography* de Norman Mailer (1973), projetados em uma parede e em uma superfície de “veludo branco (real ou artificial)” ou “vinil branco/espesso/brilhante” enquanto os participantes se deslocam entre bacias de água. O *Maileryn* também convida à improvisação que é ao mesmo tempo “INVENTIVA e MUSICAL”.¹⁸ Em cada *Bloco*, são oferecidas aos participantes opções que permitem tomadas de decisão binárias e escolhas imaginativas mais amplas que incentivam uma confiança progressiva em suas próprias habilidades artísticas. Portanto, os participantes se transformam em colaboradores plenos no processo criativo, sendo responsáveis por suas experiências supra-sensoriais únicas.¹⁹

A justaposição entre as expectativas comportamentais de Oiticica nos espaços domésticos e institucionais é melhor transmitida por *CC5 Hendrix-War*. Uma homenagem a Jimi Hendrix, no *Bloco* público, o rosto de Hendrix em seu álbum póstumo *War Heroes* (1972) cerca os convidados enquanto eles repousam em redes ouvindo os lamentos de suas trilhas instrumentais. Em vez de esperar que os visitantes do museu se percam visivelmente na música, as redes individuais balançam como substituto para movimentos mais crus. Em contraste, o *Hendrix-War* privado envolve todos os sentidos em um acontecimento que pode ser entendido como um evento durante todo o dia, com (um mínimo de) quatro apresentações de slides em diferentes salas e múltiplos sistemas de som. Dando uma diretiva clara, as instruções declaram que “as pessoas devem tentar transformar tudo em dança e apoteose lúdica: novas pessoas de outros lugares devem ser convidadas”²⁰. Aproveitando a atmosfera comunitária de uma festa em casa,

¹⁵ A possibilidade de que as *Cosmococas* privadas poderiam acomodar mais facilmente atividades comportamentais supra-sensoriais, nomeadamente o uso de drogas, não passou despercebida à autora. Embora os artistas tenham deixado claro que o uso de drogas não era necessário para desfrutar das *Cosmococas* em 1974, Oiticica também escreveu em 1967 que “o uso de drogas seria o estado clássico exemplar do supra-sensorial”. Pelo menos, devido ao próprio hábito de drogas de Oiticica na época, a cocaína provavelmente estava frequentemente presente no Loft 4, disponível se não incentivada para uso nas *Cosmococas* instaladas para a limitada audiência que as viu. AHO/PHO 0301.74-a e AHO/PHO 0730/68; Para obter mais informações sobre como a cocaína se relaciona com as *Cosmococas*, consulte Daniela Mayer, “Art and Other Drugs” em “An Outlaw in Babylon: Hélio Oiticica’s Transgressive Strategies in the Margins of New York”, (2021). *CUNY Academic Works*. https://academicworks.cuny.edu/hc_sas_etds/818.

¹⁶ Traduzido do inglês. AHO/PHO 0730/68.

¹⁷ Traduzido do inglês. AHO/PHO 0300/73.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ A *CC4 Nocagions* privada foi um convite aberto aos poetas brasileiros Augusto e Haroldo de Campos para pegar os slides e “INVENTAR e/ou TRANSFORMAR as INSTRUÇÕES para uma PERFORMANCE a ser realizada em SÃO PAULO ou RIO”. Essa performance foi realizada em março de 2023 na Casa SP-Arte em São Paulo, Brasil.

²⁰ Traduzido do inglês. AHO/PHO 0308/73.

onde ideias e conversas fluem facilmente, os artistas se voltaram para o rock'n'roll — um estilo musical sem passos aprendidos — como um veículo ideal e igualitário para compartilhar suas ideologias por meio de danças delirantes prolongadas com um público de amigos e estranhos.²¹

Embora a existência de instruções públicas sugira que Oiticica estava considerando um retorno a exposições em museus e galerias, as versões privadas continuam a sua vontade de compartilhar arte com um público diverso, como seus amigos da Mangueira, que talvez não se sentissem, e muitas vezes não eram, bem-vindos nesses espaços.²² “Estávamos muito preocupados”, como disse D’Almeida, “com a democratização da arte, a democratização da venda de arte, a democratização da distribuição de arte, porque a arte é para a elite”.²³ Ao mesmo tempo, Oiticica compreendia as diferenças fundamentais entre o que era possível nos campos institucionais e domésticos, e ajustou as *Cosmococas* para maximizar suas intervenções radicais para cada público. Apesar das aparências comparativamente simplificadas, o potencial dos *Blocos* privados para o supra-sensorial é igualmente profundo, e talvez ainda mais libertador individualmente, do que o dos seus homólogos públicos.

²¹ Sérgio B. Martins, “Hendrix Unbound: Hélio Oiticica’s Tragic Take on Rock”, em *Hélio Oiticica: To Organize Delirium*, 211–22, 217.

²² Em um incidente infame, os amigos de Oiticica da Mangueira foram impedidos de entrar na abertura da exposição *Opinião 65* no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Para mais informações sobre este evento, consulte Salomão, “ARMOU O MAIOR BARRACO NO MAM!!!” em *Qual é o Parangolé?*, 40–48.

²³ Traduzido do inglês. Neville D’Almeida, em discussões com a autora, 11 de novembro de 2020.