

**Maria Angélica Melendi\***

Legal no ilegal: as *Cosmococas*, a *Subterrânia* e os jardins do Museu.

Legal within ilegal: the *Cosmococas*, the *Subterrânia* and the Museum's gardens.

**palavras-chave:**  
*Cosmococas*; *Subterrânia*;  
cocaína; participador;  
obsolecência

Este ensaio procura refletir sobre a montagem das cinco instalações que compõem o “Bloco-experiências in cosmococa: programa in progress”, de autoria de Hélio Oiticica e Neville d’Almeida que se encontram em exposição permanente no Instituto Inhotim. Postulam-se uma série de reflexões sobre a pertinência e a eficácia destas obras, nunca montadas em público durante a vida do artista.

**keywords:**  
*Cosmococas*; *Subterrânia*;  
cocaine; participador;  
obsolescence

This study seeks to reflect upon the five installations that compose the “Bloco-experiências in cosmococa: programa in progress”, by Helio Oiticica and Neville d’Almeida, which is in permanent exposition at Inhotim Institute. We also propose a set of reflections upon the relevance and effectiveness of these works, never installed in public during the artist’s life.

\* Universidade Federal de  
Minas Gerais [UFMG].

*Mil loucuras que não posso dizer aqui;  
tudo legal, porém; legal no ilegal, morou?*  
Hélio Oiticica

Em uma carta escrita a Lygia Clark, em 14 de maio de 1971, Hélio Oiticica relata seu encontro com o cineasta *underground* Jack Smith<sup>1</sup>, a quem considera “uma espécie de Artaud do cinema”<sup>2</sup>. No extenso parágrafo que lhe dedica, Hélio descreve o *loft* de Smith, que também lhe servia de *set* de filmagens: “um labirinto de coisas inacreditáveis, que parecem filmes, e tudo o que acontece é como se estivesse acontecendo num tempo de filme”<sup>3</sup>. No meio da descrição, o artista diz: “fui a uma projeção de *slides* com trilha sonora, uma espécie de quase-cinema, que foi incrível”<sup>4</sup>; e assim continua fascinado pelas roupas exóticas, pelos refletores de teatro, pela fusão do espectador e performance e pela vivência de um ritual não ritualístico, de um rito sem mito.

\*\*\*

Hélio Oiticica percebeu como a cocaína formava um desenho singular sobre a capa do disco *Weasels Ripped my Flesh* de Frank Zappa & The Mothers of Invention (1970), enquanto a cheirava na companhia de Neville d’Almeida, no seu *loft* em Nova Iorque<sup>5</sup>. Na capa do LP, a imagem do desenhista Neon Park mostra um homem sorridente de terno que parece estar se barbeando, mas o barbeador que segura em sua mão, do qual sai um fio elétrico, transforma-se numa doninha que arranha e morde seu rosto, deixando traços de sangue nas feridas. Uma mistura de horror e humor impregna a ilustração, cruel paródia de um anúncio dos anos 1950 dos *Schick Electric Shavers*. A observação dos desenhos que as linhas brancas da cocaína formavam sobre o desenho de Neon Park, lembra Gonzalo Aguilar, teria levado o artista a meditar sobre a criação de obras que recriassem as cerimônias do êxtase<sup>6</sup>.

\*\*\*

EU-NEVILLE não “criamos em conjunto” mas incorporamo-nos mutuamente de modo q o sentido da autoria é tão ultrapassado quanto o do plágio: é JOGO-JOY: nasceu de blague de cafungar pó na capa do disco de ZAPPA WEASELS RIPPED MY FLESH: quem quer a sobrançelha – e a boca?: sfuuum!: pó-SNOW: paródia das artes plásticas: paródia do cinema<sup>7</sup>:

1. Jack Smith (1932-1989) foi diretor e ator pioneiro do cinema *underground*. Smith foi um dos primeiros proponentes das correntes estéticas conhecidas como “camp” e “thrash”, usando meios de produção sem orçamento para criar uma cosmogonia visual influenciada pelo kitsch hollywoodiano e pelo orientalismo. Seu filme *Flaming Creatures* deu início à cultura drag como se conhece atualmente.

2. FIGUEIREDO, Luciano (org.). **Lygia Clark – Hélio Oiticica:** cartas 1964-74. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996, p. 204.

3. *Ibidem*, p. 205.

4. *Ibidem*, p. 204.

5. Cf. AGUILAR, Gonzalo. **Hélio Oiticica:** a asa branca do êxtase: arte brasileira 1964-1980. Rio de Janeiro: Rocco, 2016, p. 166.

6. *Ibidem*, p. 166.

7. OITICICA, Hélio. Bloco-experiências in cosmococa: programa in progress. In: ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica.** São Paulo, 2002, Arquivo Hélio Oiticica/ Programa Hélio Oiticica (AHO/PHO) 0301/74, p. 9.

\*\*\*

Entrei numa *Cosmococa* em 1994, quando a Galeria São Paulo montou, pela primeira vez no Brasil, a *CC5 Hendrix War*, que faz parte do projeto “Bloco-experiências in cosmococa: programa in progress”, de 1973. Depois de uma certa expectativa, penetrei num recinto fechado onde havia várias redes penduradas. As instruções convidavam a se deitar numa delas enquanto se escutava uma trilha sonora, acompanhada por *slides* gigantescos que ocupavam as paredes e o teto. As transparências mostravam a capa do disco *War Heroes*, de Jimi Hendrix (1972), sobre a qual Neville tinha desenhado linhas brancas de pó. O convite ao repouso das redes estendidas era perturbado pela música violenta e pela sucessão de *slides* que, no apagar e acender das luzes, deixavam perceber as mudanças do desenho. Como os outros participantes, deitei-me na rede e nela fiquei absorta e atenta àquele espaço de suspensão. A galeria, a rua Estados Unidos, os Jardins, São Paulo, o Brasil, tudo estava longe.

\*\*\*

As *Cosmococas* nunca foram montadas em situação de exposição enquanto Oiticica estava vivo. Porém, sabe-se de algumas montagens particulares no seu *loft* em Nova Iorque<sup>8</sup>. Na sua grande retrospectiva de 1992, que começou pelo Witte de With, Roterdã, e se seguiu no Jeu de Paume, Paris, e na Fundació Antoni Tàpies, Barcelona; coordenada por Chris Dercon, Luciano Figueiredo e Catherine David, foram expostas *CC1 – Trashiscapes* e *CC3 – Maileryn*, recriadas por Neville d’Almeida, que divide a autoria do projeto.

Em 2003, na então Galeria Fortes Vilaça<sup>9</sup>, foram exibidas mais de uma centena de imagens impressas em *cibachrome* dos slides que formavam parte das *Cosmococas*: *CC1 – Trashiscapes*, *CC2 – Onobject* e *CC3 – Maileryn*. O *release* enviado para a imprensa explicava que nas fotos misturam-se capas de discos e livros, jornais e objetos de uso diário do apartamento de Hélio em Nova Iorque. Esclarece também que, enquanto Neville d’Almeida desenhava com trilhas de cocaína sobre os objetos escolhidos, Oiticica fazia as fotografias. Além disso, anuncia uma segunda etapa da mostra para os meses seguintes na qual serão apresentados (e postos à venda) os *cibachromes* de *CC4 – Nocagions* e *CC5 – Hendrix War*, citando Waly Salomão:

*Cosmococa* é a pletora da linguagem. Construção intersemiótica de sequências de imagens que adquirem sentido por desencadear uma série de

8. O artista menciona a data da montagem no seu *loft*: “13 de março de 1973: NEVILLE DE ALMEIDA: LOFT 4 BAYLONESTS: TRASHISCAPES”. Cf. ITAÚ CULTURAL. *Programa Hélio Oiticica*. São Paulo, 2002, AH0/PHO 0301/74, p. 16.

9. Hoje Fortes D’Aloia & Gabriel.

Legal no ilegal:

as *Cosmococas*, a *Subterrânia*

e os jardins do Museu.

referências, projetadas ou explícitas, que elas citam, apropriam, parodiam e geralmente transformam.<sup>10</sup>

Só que a citação nada revela do exibido na exposição “Momentos-frame: cosmococa”<sup>11</sup>. O texto de Waly refere-se à obra, um espaço de imersão onde se dá, de fato, a pletora da linguagem: escuridão, sombras, imagens luz, movimentos e deslocamentos, sons e silêncios, ar e água: a iminência do êxtase. O que a galeria exhibe são apenas imagens impressas e avulsas dos *slides*, fotos que podem ser penduradas numa parede, caras e esnobes, como um *souvenir* de luxo: pobres fragmentos de alguma coisa que já não mais existe como totalidade.

\*\*\*

Em 2006, a *CC4 – Nocagions* foi montada na Galeria Nara Roesler; novamente peregrinamos, desta vez no Jardim Europa, e penetramos o espaço sagrado. Uma grande piscina, um jogo de luzes azuis e verdes refletindo na água, o tiquetaquear do velho projetor de *slides*, os próprios *slides* – branco brilho sobre o livro branco –, a música. Algumas garotas deslizavam para dentro da piscina: não tinha vindo preparada, não tive coragem. Preferi ficar sentada numa espreguiçadeira vendo os reflexos na água: verde-azul-verde-branco. Sobre o livro de John Cage: a cocaína, o canudo, o canivete aberto, fechado, o som. Depois, a avenida Europa, as vitrines, os carros de luxo, o trânsito do fim da tarde, o Jardim Europa. São Paulo.

\*\*\*

a) determinar projeção (quantos projetores e de q modo projetar)-ambiente – outra ação qualquer – duração e timing de projeção- maneira de incidir TRI-LHA-SOM em CARRUSSEL DE SLIDES —————indoors ou outdoors

b) determinar idem idem só q para performance pública indoors ou outdoors: a natureza dessas PERFORMANCES já não as submete de início à limitação característica das artes plásticas etc.: como com as de JACK SMITH a situação-espaco-PERFORMANCE funda um NOVO NÚCLEO DIONISÍACO:<sup>12</sup>

\*\*\*

A série consiste de nove instalações multimídia (CC1-CC9), das quais foram montadas seis. As *Cosmococas*, que se exibem permanente em Inhotim, são as cinco primeiras feitas em colaboração com o cineasta

10. FORTES D'ALOIA & GABRIEL. **Hélio Oiticica**: momentos-frame, cosmococa II. 25 abr. 2003. Disponível em: <<http://bit.ly/2x2cwHh>>. Acesso em: 29 ago. 2017.

11. OITICICA, Hélio. Hélio Oiticica: momentos-frame, cosmococa II. São Paulo, SP: Galeria Fortes Vilaça, 2003.

12. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, AHO/PHO 0301/74, p. 16.

Neville d'Almeida, entre março e agosto de 1973: *CC1 – Trashiscapes*; *CC2 – Onobject* sobre Yoko Ono; *CC3 – Maileryn*, que utiliza a capa do livro de Norman Mailer sobre Marilyn; *CC4 – Nocagions*, a partir do livro *Notations*, de John Cage; *CC5 – Hendrix War*, sobre a capa de *War Heroes*. Oiticica cria no mesmo ano, com Thomas Valentin, a *CC6 – Coke head's soup*, com a capa de *Goat's head soup* dos Rolling Stones (1973). Além dessas, descreve num documento as *CC7*, para Guy Brett, e *CC9*, para Carlos Vergara.

A última a ser montada foi a *CC6 – Coke Head's Soup*, que consta de 26 *slides* com o rosto de Mick Jagger, cuja projeção dura 12,3 segundos cada um. A última projeção é apenas a luz do projetor sem transparência alguma, e dura mais de cinco minutos, o tempo dos 26 *slides* seguidos. Ruidosa, escuta-se a versão dos Rolling Stones da canção *Sister morphine* (1971), sobre a qual se incluíram sons improvisados, barulhos e silêncios. Os participantes podem se sentar ou deitar sobre um chão acolchoado<sup>13</sup>.

13. Montada de 6 a 24 de fevereiro de 2013 no Hamburger Bahnhof do Museum für Gegenwart, em Berlim, Alemanha.

\*\*\*

*Sticky fingers*, o disco que os Rolling Stones gravaram em 1971, e que incluía a canção *Sister morphine* de Marianne Faithfull (1965), devia girar repetidamente na vitrola de Hélio Oiticica naqueles anos. Na letra da canção, um homem está no hospital depois de sofrer um acidente de carro; na sua dor, evoca “*Sister morphine, sweet cousin cocaine*”<sup>14</sup>. As drogas são promessas de alívio da dor e, da enfim chegada da morte, quando apenas lhe restam “*the clean white sheets stained red*”<sup>15</sup>.

14. FAITHFULL, Marianne; JAGGER, Mick; RICHARDS, Keith. *Sister morphine*. Intérprete: Marianne Faithfull. In: FAITHFULL, Marianne. **Something better/sister morphine**. Londres: Decca Records, 1969, 1 LP, Faixa 2.

15. Os brancos lençóis limpos manchados de vermelho.

16. FIGUEIREDO, Luciano (org.). Op. cit., p. 225-226.

17. *Ibidem*, p. 225.

18. *Ibidem*, p. 236-237.

*Doce prima cocaína*. Hélio escreve a Lygia em 11 de julho de 1974 e compara a energia que emana da carta da amiga com “uma cafungada da PRIMA, (...) nossa velha amiga cocaína”<sup>16</sup>, e anuncia: “eu e a PRIMA nos casamos e de tão nobres nem nos abaixamos mais para pegar papel do chão ou coisas de dona de casa...”<sup>17</sup>. Suas referências à droga continuam numa carta de outubro do mesmo ano, desta vez num tom irônico:

Dou sempre uns nomes e sei que você vai curtir: por exemplo: um dia apareceram com algo que denominei NEM TUDO O QUE RELUZ É OURO (...) nem preciso explicar aqui trivialidades e falta do que fazer que me agradam e me fazem querer contar<sup>18</sup>.

O tom trágico da canção de Faithfull, proibida em vários países por sua menção às drogas, parece ter sido rasurado pelo artista que, na correspondência à amiga, apropria o termo “prima” para tecer elogios

aos estados provocados pela droga. Estaria esse discurso relacionado à criação das *Bloco-experiências em cosmococas*? Não encontramos referências ao trabalho no livro organizado por Luciano Figueiredo em 1996 e agora fora de catálogo. Os herdeiros dos artistas estariam preocupados em reter informações da correspondência mantida entre ambos ou, pelo menos, mantê-las ocultas por algum tempo? No Programa Hélio Oiticica do Itaú Cultural<sup>19</sup>, organizado por Lisette Lagnado, os textos sobre as *Cosmococas*, abreviadas pela sigla CC, estão à disposição dos pesquisadores.

\*\*\*

PRESENÇA DA COCAÍNA como elemento-prop nas primeiras CC não significa q essa presença seja obrigatória ou q justifique a ideia-INVENÇÃO de COSMOCOCA-PROGRAMA IN PROGRESS: essa PRESENÇA é mais um lado da blague geral: why not? se se usam tintas fedorentas e tudo q é merda nas “obras de arte(plásticas)” porque não a PRIMA tão branca brilho e tão afim aos narizes gerais?<sup>20</sup>

\*\*\*

Depois de algumas décadas e de várias exposições no Brasil, e no exterior, cinco das nove *Cosmococas* se encontram atualmente no Instituto Inhotim, no município de Brumadinho (MG), perto de Belo Horizonte, onde uma nova galeria, denominada *Cosmococas*, foi construída especialmente para abrigar as obras de Hélio Oiticica e Neville d'Almeida, permanentemente em exposição no acervo do museu.

Saindo da Galeria Fonte, após fazer uma curva à esquerda e subir um pequeno morro, avista-se a Galeria *Cosmococas*. O prédio, projeto da empresa Arquitetos Associados, aparece no parque verdejante como uma massa obscura formada pela articulação de blocos prismáticos em ângulos retos. Um edifício de pedra, algo entre fortaleza e monumento se levanta do terreno em declive como uma presença estranha. No interior dela, ao redor de um *hall* revestido da mesma pedra, estão as cinco salas onde foram instaladas as *Cosmococas*, em uma organização que se pretende não hierárquica.

Provavelmente a Galeria *Cosmococas* é uma das maiores atrações de Inhotim. Apesar de existir no local um texto de parede explicativo, este é lido sem maiores reflexões. Os visitantes não hesitam em seguir as instruções de tirar os sapatos e rapidamente mergulham no *hall* escuro em direção às *Cosmococas*. Em cada uma delas, os participantes,

19. ITAÚ CULTURAL.

**Programa Hélio Oiticica.**

São Paulo, 2002, AHO/PHO  
0371/74.

20. Idem. **Programa Hélio**

**Oiticica.** São Paulo, 2002,

AHO/PHO 0301/74.

muitos dos quais crianças ou adolescentes, agem freneticamente, às vezes impulsados por seus pais, às vezes por conta própria. A piscina penumbrosa de *CC4 – Nocagions* parece a de um clube qualquer numa tarde de verão; os balões laranjas e amarelos de *CC3 – Maileryn* são estourados logo depois da galeria ser aberta; as redes balançam frenéticas em *CC5 – Hendrix War*; em *CC2 – Onobject*, os visitantes jogam um ao outro os sólidos geométricos de espuma; ninguém repousa lixando unha no *CC1 – Trashiscapes*, os gritos do público deixam a trilha sonora praticamente inaudível. Os *slides* – agora projeções digitais – passam sem que quase ninguém repare neles: *flashes* de luz, imagens estranhas de um mundo passado.

Percebemos claramente que para a maioria dos visitantes contemporâneos a obra perdeu muitos dos seus sentidos, e sem dúvida incorporou outros. As fotografias das obras que aparecem em publicações como o catálogo da exposição “Cosmococa – programa in progress”<sup>21</sup>, realizada no Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires (Malba) em 2005, mostram um público comedido, satisfeito, em situações de contemplação, relaxamento ou interação discreta. Quando as *Cosmococas* se transformaram num playground e por quê?

21. Cf. OITICICA, Hélio; D'ALMEIDA, Neville. **CC – programa in progress** (catálogo da exposição). Buenos Aires: Malba, 2005.

\*\*\*

Julia Rebouças, que atuou na curadoria do Instituto Inhotim de 2007 a 2015, menciona as dificuldades da manutenção das obras. Além disso, cita como exemplos a renovação constante dos balões de *CC3 – Maileryn*, que em feriados ou períodos de muita afluência de público, leva a obra a ser fechada mais de uma vez ao dia, porque os visitantes os estouram e é necessário que estejam inteiros para a existência desta; a pintura das paredes é refeita constantemente; é necessário repor os colchões; consertar os sólidos geométricos; manter a higiene da piscina. A curadoria e o educativo do instituto vêm debatendo diferentes soluções, mas a situação continua difícil. Atualmente os visitantes, cuja entrada é limitada em número, são advertidos para não estourar os balões, e os menores de 18 anos não podem usar a piscina sem a supervisão de um adulto responsável.

Deveríamos ter em mente que as *Cosmococas* foram criadas como diálogo com o *underground* nova-iorquino, que se passaram mais de quarenta anos desde suas invenções e, portanto, provêm de um lugar e de um período muito específico e diferente. Hélio Oiticica, como Lygia Clark, apostava na participação ativa dos espectadores – ambos entenderam que essa participação devia ser estimulada enfaticamente e fizeram disso uma agenda. Porém, como Julia Rebouças destaca, hoje

“essa ideia de participação tem sido enviesadamente retomada na forma de interação, o combate à narratividade simplista tem rendido aleatoriedade e esvaziamento conceitual”<sup>22</sup>.

\*\*\*

O uso da cocaína como material gráfico é outro problema intrínseco à apresentação pública do trabalho. No interior da galeria, no *hall* que antecede às salas, o trabalho está descrito num texto de parede adequado. A solução tomada pelo Instituto Inhotim parece ser mencionar dados ineludíveis e não dar maiores explicações. Evidentemente, a articulação de imagens, luzes, sons e objetos num ambiente fechado desvia a atenção do participante desinformado, que provavelmente desconhece tanto os personagens que aparecem nas capas dos livros e discos quanto as próprias publicações. Explicar detalhadamente o trabalho seria penoso (quando não arriscado) nos dias de hoje, enquanto deixar o participante livre de entender o que quiser diminuiria as obras.

Na década de 1970, a possibilidade de expor essas obras provavelmente era remota até mesmo no espaço *underground* nova-iorquino e, apesar disso, o artista redigiu instruções para que fossem montadas num espaço público. Na atualidade, quando o tráfico de drogas afeta a vida cotidiana das cidades latino-americanas e deixa saldos de morte e destruição, cabe se perguntar sobre a recepção dessas obras e dos parâmetros que regem sua montagem.

Como resolver, então, o paradoxo de mostrar num espaço privilegiado um trabalho que acreditamos ter sido concebido para manter uma existência subterrânea? Lembremos que nesse período Oiticica tinha manifestado seu desejo de deixar de expor em galerias ou museus e procurar espaços diferentes para inserir suas obras, pois apostava no desenvolvimento de uma cultura *underground* brasileira, que ele, com Torquato Neto, chamara de *Subterrânia*, como paralelo à *Tropicália*.

Como Gonzalo Aguilar destaca, alguns dos textos de Hélio Oiticica jogam obsessivamente “com as diferentes possibilidades do prefixo sub desde conceitos muito arraigados nas ciências sociais latino-americanas, como ‘subdesenvolvimento’, até outros, como ‘sublime’, de longa tradição no campo da teoria estética”<sup>23</sup>.

\*\*\*

SOU EU É VOCÊ É AMÉRICA LATINA SUL-SUB embaixo da terra longe do falatório dentro de você condição única de criação: do mundo para o

**22.** REBOUÇAS, Júlia. A relação entre o cinema e as artes visuais ou a retomada de um programa de liberdade. In: BRASIL, André; ROCHA, Marília; BORGES, Sérgio. (orgs.). **Teia 2002-2012**. Belo Horizonte: Teia, 2012, p. 315-325.

**23.** AGUILAR, Gonzalo. Op. cit., p. 169.



---

24. OITICICA, Hélio.  
Subterrânea. In: INSTITUTO  
ITAÚ CULTURAL. **Programa**  
**Hélio Oiticica**. São Paulo:  
Itaú Cultural, 2002, AHO/PHO  
0382/69.

Brasil: no Brasil → no submundo algo nasce germina culmina ou é fulminado como fênix nasce da própria cinza → *sub-terra* romântico cafona clássico ortodoxo folk-pop consciente místico lírico (+ neo + sub-tudo) Tropicália é o grito do Brasil para o mundo → subterrânea do mundo para o Brasil:<sup>24</sup>

\*\*\*

Em 2009, na Universidade Nacional de Bogotá, no VII Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política, financiado pelo Ministerio de Cultura de Colômbia e pela prefeitura de Bogotá, entre outras entidades, a artista cubana Tania Bruguera promoveu um encontro entre diferentes protagonistas dos conflitos políticos colombianos que falariam de suas experiências. Convocou para uma mesa redonda três personas, que representavam um paramilitar, uma guerrilheira e uma camponesa sem-terra deslocada de sua região por causa da guerrilha, e dirigiu a cada um deles a seguinte pergunta: “O que é para você um herói?”. Os espectadores relataram que, depois da primeira intervenção, uma assistente de Bruguera apareceu no meio da audiência com uma travessa de cocaína nas mãos. Algumas pessoas olharam receosas e muitas consumiram. Vários artistas presentes saíram da sala e logo depois a ação foi suspensa pelas autoridades da universidade.

\*\*\*

Santiago Rueda Fajardo afirma que o “problema narco” espalhado pelo continente americano foi abertamente abordado pelas artes visuais somente na Colômbia e no México. O autor utiliza esse termo porque com ele pretende cobrir todas as etapas do processo: produção, processamento, tráfico e consumo de drogas, não somente o tráfico. Desde a década de 1990, artistas colombianos consagrados, como Beatriz Gonzáles e Ethel Gilmour, começaram a tratar do tema, já abordado por artistas mais jovens em Salões Regionais e de Arte Jovem. O rosto de Pablo Escobar, corpos destroçados, armas, objetos usados no consumo da droga, inclusive a representação de linhas de cocaína associadas a emblemas da morte, são imagens recorrentes na arte colombiana contemporânea<sup>25</sup>. No mesmo sentido, podem ser mencionados, no México, os trabalhos de artistas como Minerva Cuevas, Francis Alÿs e, sobretudo, de Teresa Margolles e do grupo Semefo.

Entretanto, no Brasil, onde as obras sobre o “problema narco” ainda são raras – para não dizer inexistentes –, o *Bloco-experiências em*

25. Cf. RUEDA, Santiago. **Una línea de polvo**: arte y drogas en Colombia. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2009.

*cosmococas* parece ser um precedente, ainda que aponte para outros lugares. Oiticica não está preocupado (nem poderia) com os problemas de produção, processamento ou tráfico. A redescoberta da cocaína em Nova Iorque o submerge numa *ego trip* de euforia, que poderia ser lida tanto como uma forma de resistência à situação de repressão e exílio artístico, como um recuo em respeito aos seus projetos anteriores. Aguilar acredita “que as *Cosmococas* significam um retrocesso, um redobro e até podemos dizer, uma redução drástica do campo experimental”<sup>26</sup>, e seria assim possível pensar com o autor que, por causa do acirramento da ditadura, Oiticica recusa o espaço público – museus, parques, praças, ruas – e opta por um espaço íntimo, fechado, uma sala que pode ser acondicionada em qualquer lugar, até na própria casa. Nela, o participante entraria num corpo a corpo com a força marginal e transgressiva da droga que atravessaria seus sentidos, num ambiente aconchegante onde é confortado por objetos relacionais, imagens luminosas que estouram em intervalos de *flashes* e *rock’n’roll*. Oiticica não oferece a droga, como fará anos depois Bruguera, nem descreve seus efeitos, como antes descreveram Freud, Benjamin, Michaux, Huxley e Burroughs. Somente a exhibe, uma poeira cintilante, sobre os rostos agigantados de Marilyn, Yoko, Jimi e Mick, rostos fora de si, que não pertencem à vida, mas que vivem nas telas. Aqueles rostos estrangeiros e famosos que estavam começando a povoar nosso submundo, subsul, longínquo e reprimido.

\*\*\*

Em conferência ministrada no Instituto Inhotim, em setembro de 2009, com motivo da inauguração do *Penetrável magic square #5, de luxe*, de 1977, Lisette Lagnado insistiu no perigo que rondava a montagem das obras de Oiticica: “o esvaziamento de uma relação entre a arte e sua conjuntura histórica”<sup>27</sup>. Quase meio século depois da criação das *Cosmococas*, o contexto histórico está completamente diferente; fora e dentro do Brasil vemos brotar e prosperar as sementes de um autoritarismo moralista que acreditávamos extinto. Nesse ponto de vista, as *Cosmococas* se impõem como obras ainda transgressoras, capazes de ir contra o fluxo paralisante da hipocrisia burguesa. A proposta delimita espaços de gozo sensorial total, cavernas de imersão onde o corpo é submetido aos influxos de uma sensação representada: uma “paródia das artes plásticas, uma paródia do cinema”, como o próprio Hélio declara<sup>28</sup>.

Nessa paródia (que hoje deixou de sê-lo), o corpo está tensionado nos seus limites físicos: a morte está à espreita no êxtase da droga, nos enfrentamentos com a polícia, nos porões da repressão. *A voz*

26. AGUILAR, Gonzalo. Op. cit., p. 59.

27. Anotações feitas pela autora durante a palestra de Lagnado, em 30 de setembro de 2009.

28. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, AHO/PHO 0301/74, p. 9.

---

29. VELOSO, Caetano. A voz do morto. Intérprete: Caetano Veloso. In: VELOSO, Caetano; MUTANTES, Os. **Caetano Veloso e os Mutantes ao vivo**. Rio de Janeiro: Philips, 1968, 1 LP, Faixa 1.

*do morto / atrás do muro*, lembra o samba de Caetano Veloso<sup>29</sup>. Essa voz é a de Manoel Moreira, conhecido como Cara de Cavalo, o bandido morto com mais de uma centena de balas disparadas pela polícia do Rio de Janeiro. Também atrás do muro ressoam as vozes de Alcir Figueira da Silva, que se suicidou antes de ser alcançado pela polícia; a de José Miranda Rosa, o Mineirinho, morto em 1962 com treze balas em seu corpo, evocado por Clarice Lispector na crônica *Mineirinho*; a de Micuçu, *The burglar of babylon*, no poema de Elizabeth Bishop; mas há muitas outras vozes que sussurram atrás do muro: as de Torquato Neto, Raymundo Collares, Stuart Angel, Vladimir Herzog, as dos tantos outros Amarildos...

\*\*\*

*Et in Arcadia, ego*. A morte está também presente nessa Arcádia contemporânea chamada Inhotim. Disfarçada e sutil, campeia nas imagens hoje quase inidentificáveis de Jimi Hendrix e Marilyn Monroe, cadáveres belos, jovens e famosos, que estão a evocar os de outros tantos jovens desaparecidos. A morte, porém, passa despercebida para os novos participantes, como passa despercebida a radicalidade da proposta, sua potência de transformação e, finalmente, seu melancólico fracasso. Porque, de alguma maneira muito secreta e obscura, sentimos que como obras as *Cosmococas* fracassaram. Longe de Nova Iorque, muito longe dos anos 1970, constatamos que ficaram lá, no longínquo território de um passado que não prosperou como queríamos. O êxtase proporcionado pela droga resultou em um sistema de tráfico internacional do qual não se pode ficar isento. A aparição de novas tecnologias de projeção de imagens e sons banalizaram as experiências de imersão e êxtase que o trabalho propunha. Os *slides*, tanto quanto os projetores de *slides* de carrossel, previstos para a exibição das imagens das obras, tornaram-se obsoletos e foram substituídos por imagens e projetores digitais. Esvaíram-se, assim, a nitidez e as cores saturadas do filme *Kodak Ektachrome*, o ritmo da projeção, marcado pelo som próprio do projetor – um estalo seco e mecânico – ao passar de uma transparência para a outra.

“Uma redução drástica do campo experimental” – repito as palavras de Gonzalo Aguilar –, que resultaria em um retorno para o mesmo, em um espetáculo que se nega como tal, apesar de sê-lo. A sucessão de imagens que não se configuram como história linear, a não ser na desaparecimento paulatina das fileiras de cocaína, a música, a ambientação psicodélica, tudo conduziria à saturação dos sentidos pela sobreposição de estímulos simultâneos. O corpo volta para dentro de si, confina-se

na “pletora da linguagem”, da qual falava Waly Salomão, cita, apropriada, parodia, mas não se joga nem se expande para além dos limites.

A sensação do fracasso permanece, sobre tudo, ante a constatação de que o “*Bloco-experiências in cosmococa – programa in progress*” não prosperou como projeto, ante a suspeita de que dele não derivaram outros trabalhos do autor, nem sequer de outros artistas. São obras tão intrincadamente aderidas ao seu tempo e espaço que nos conduzem imediatamente para o cenário de sua invenção: um passado de opressão e autoritarismo em que tudo não cessa de começar.

: seguir as INSTRUÇÕES é abrir-se ao jogo e a experiência participatória q é a razão de ser das CC: ignorar as INSTRUÇÕES é fechar-se e não participar da experiência: qual é?<sup>30</sup>

30. Ibidem, Loc. cit.

**Maria Angélica Melendi** é graduada em Letras pela Facultad de Filosofía y Letras – Universidad de Buenos Aires (1967) e em Artes Visuais pela Escola Guignard da Universidade do Estado de Minas Gerais (1985). Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (1999). Professora associada à Universidade Federal de Minas Gerais e pesquisadora residente do Instituto de Estudos Avanzados Interdisciplinares.

Artigo recebido em 15 de agosto de 2017 e aceito em 29 de agosto de 2017.