

DO PARANGOLÉ AO PARANGOPLAY práticas performativas na poética de Hélio Oiticica

FROM PARANGOLÉ TO PARANGOPLAY
performative practices in the Hélio Oiticica's poetics

Cássia Maria Fernandes Monteiro



Cássia Maria Fernandes Monteiro
Professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro
(UFRJ)

É artista-pesquisadora, doutora em Artes Cênicas pela
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
e professora de cenografia da Escola de Belas Artes da
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Cássia Maria Fernandes Monteiro

Professor at Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ)

Is an artist and researcher, holds a Ph.D. in Scenic Arts from
Federal University of the State of Rio de Janeiro (UNIRIO) and
is a Set Design Professor at the School of Fine Arts at the
Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ).

RESUMO

O artigo analisa a maneira como os conceitos *performance*, *role* e *play* se tornam relevantes na poética do artista Hélio Oiticica. Desde 1964, com a criação do *Parangolé*, o artista desperta o olhar para práticas culturais que integram do corpo e do ambiente. Para a construção deste elo em direção ao estado de invenção, o jogo, a dança e acontecimentos performativos se tornam chaves centrais na obra de Oiticica. Conforme este artista incorpora vivências e reflexões, surgem trabalhos como a *Capa#23 P30 M'way Ke* – *Parangoplay* [1968-1972] e o que chamou de “acontecimentos poéticos urbanos” como *Apocalipopótese* [1968], *Kleemania* [1978] e *Mitos Vadios* [1978].

Palavras-Chave: Hélio Oiticica; *performance*; *Parangolé*; jogo

ABSTRACT

This article analyzes how the concepts of performance, role and play become relevant on Hélio Oiticica's poetry. Since 1964, when he created *Parangolé*, cultural practices that integrate the body and the environment catch the artist's eye. To build this engagement and to direct his practices to the state of invention, play, dance and poetic happenings became the main key of Oiticica's artwork. As soon as this artist embodies life experience and thoughts, he creates artworks such as *Cape#23 P30 M'way Ke* – *Parangoplay* [1968-1972] and what he called “poetic urban happenings” as *Apocalipopótese* [1968], *Kleemania* [1978] e *Mitos Vadios* [1978].

Keywords: Hélio Oiticica; *performance art*; *Parangolé*; play,

DO PARANGOLÉ AO PARANGOPLAY práticas performativas na poética de Hélio Oiticica

Cássia Maria Fernandes Monteiro

I. PLAY, JOGO E DANÇA

A fim de subverter a posição estável do espectador e conduzir o “objeto da arte” em direção à “experiência da arte”, recursos teatrais passam a ser utilizados em diferentes linguagens artísticas. Por almejamem uma operação crítica de resistência da arte institucionalizada, muitos artistas de vanguarda se debruçam sobre a ideia de jogo como agente lúdico impulsionador da experiência estética.

Em 1965, Hélio Oiticica reconhecia que a dança é um dos principais meios para o acontecimento do jogo. Motivado pelas leituras de Nietzsche, o artista afirmava, no texto *A dança na minha experiência* (Oiticica, 1965, Tombo: 0120.65), que “a dança é a imanência do ato expressivo direto”. Seu interesse não cessava na aprendizagem dos passos de dança em consonância com a composição rítmica. Ao contrário, é por meio da experiência no samba que procurava desvendá-la: um mecanismo expressivo que integra a condição ambiental que propicia a sua existência. Nessa imersão antropológica, Oiticica constatou que a construção narrativa inscrita na própria cidade agencia a experiência. O terreiro de ensaio e os botecos da Mangueira tinham o samba como agente catalizador entre o ambiente e a experiência. A liberdade com a qual os sambistas, passistas e transeuntes se dispõem para se integrar ao evento do samba ganha um destaque especial no pensamento de Oiticica. Não é à toa que Paola Berenstein Jaques toma emprestado o conceito da dança, “ginga”, para caracterizá-la como um elemento crucial de sua poética.

No livro *Estética da Ginga* (2004) a pesquisadora argumenta que o percurso antropológico de Oiticica durante a vivência no morro da Mangueira - favela, samba e cultura marginal - dá substrato para apropriar em sua obra aspectos provenientes da arquitetura vernacular erigida na favela. A autora ressalta, portanto, as táticas arquiteturais que se contrapõem a prática racionalista dos meios de produção modernista. Nesta análise há a defesa que a abertura estética e alteração da concepção artística de Oiticica acontece conforme a sua experiência no espaço se transforma. Dessa forma, se torna crucial expandir as trilhas de Berenstein para encontrarmos mais pistas do que está em curso quando Oiticica se dispõe a incorporar a experiência do samba à sua

atividade plástica. A partir da descoberta do jogo¹ e dessas relações provenientes do samba, Oiticica se predispõe a incorporar experiências caras àquela realidade cultural em direção a práticas artísticas mais radicais.

O impulso estético do jogo torna a dança um ponto de grande relevância na poética de Oiticica. Huizinga (1938, 2012, p. 184) esclarece que a dança é uma parte integrante do jogo. A relação de participação acontece de forma direta, quase essencial. A dança é uma forma especial e perfeita do próprio jogo:

(...) a situação da dança é muito especial, pois é ao mesmo tempo musical e plástica: musical porque seus elementos principais são o ritmo e o movimento e plástica porque está inevitavelmente ligada à matéria. Sua interpretação depende das limitações do corpo humano, e sua beleza é a própria do corpo em movimento. A dança é uma criação plástica como a escultura, mas apenas por um momento. Tem em comum com a música, que a acompanha e que é sua condição necessária, o fato de depender de sua capacidade de repetição (Huizinga [1938] 2012, p. 185).

Se a dança contém em sua expressividade efêmera e rítmica uma compreensão plástica similar àquela da escultura, torna-se conveniente lembrar o quanto a idealização do *Parangolé* problematiza essas categorias. Nesta obra corpo humano propõe uma situação plástica temporal determinada pelo movimento em repetições. A estrutura e a música servem como convites à dança. Em sua finitude, o acontecimento ganha destaque pelas diversas informações plásticas que dele reverbera. Em algumas anotações, Oiticica chegou a afirmar que na dança o que mais lhe atrai a atenção é a liberação inventiva das capacidades do *play*². Não o interessa, portanto, nem o seu estado naturalista de “manifestação humana” – reconhecido nas danças clássicas – nem mesmo as reduções de uma construção que alimente o ego (*ego-trip*). Oiticica chama a dança sugerida de “invenção-*play*” na qual as invenções são entendidas como “extensões da energia humana”. Em pontos opostos o artista separa o *ballet* e a “dança dionisíaca”. O primeiro caso, por meio de uma coreografia pré-determinada, busca a transcendência de uma ação, por isso serve de exemplo de dança intelectualizada. Já na “dança dionisíaca”, por estar próxima das tradições populares, o ritmo é interior ao coletivo. Há, portanto, ampla liberdade de improvisação em detrimento de uma

1 A partir dos escritos sobre (anti) arte ambiental de 1966, Oiticica passa a integrar as questões da participação no jogo de bilhar e futebol e, posteriormente da palavra *play*, em suas reflexões poéticas.

2 Além de jogo e aposta, prazer e fruição, é possível dizer que, para Oiticica, a palavra *play* se torna uma ferramenta conceitual e se refere, ainda, ao “representar”, “brincar”, “tocar um instrumento”, “produzir imagens”, ou ainda “escrita dramaturgica”.

organização coreográfica. Nesse caso, Oiticica destaca o modo como há imersão rítmica afirmando que esse fator possibilita a identificação do gesto. A ação, na “dança dionisíaca”, é o próprio ritmo. “Uma fluência onde o intelecto permanece como que obscurecido por uma força mítica interna, individual e coletiva (em verdade não se pode aí estabelecer a separação)” (Oiticica, 1965, Tombo: 0120.65). Na essência da própria ação há uma rapidez imagética que conduz ao constante estágio de mobilidade e não-apreensão material. Essa característica conduziu Oiticica a crer, tal qual Huizinga, que essencialmente a dança e o ritmo são o próprio ato plástico “(...) está aí apontada a direção da descoberta da imanência” (Oiticica, 1965, Tombo: 0120.65).

Michael Asbury (Asbury *In*. Braga, 2008, p. 27-51) argumenta que a prática de Oiticica percorria uma trajetória periférica aos caminhos da arte contemporânea no Brasil, visto que o processo artístico deste artista defende meios não canônicos para discussão da arte. Neste artigo, *Hélio não tinha ginga*, Asbury dialoga ironicamente com Berenstein (2004). Rejeitando ideia de que Oiticica estivesse interessado em “domar” a natureza selvagem e exótica da favela em sua prática poética, o pesquisador problematiza a maneira com a qual o universo do samba alimentou o artista esteticamente. O suposto sucesso como passista não seria suficiente para identificar os limites que a experiência na favela ocasionou na obra de Oiticica. Asbury defende que é fundamental entender a favela como um lugar de conflito em potencial – espaço de extremo perigo, estado de constante alerta, de situações traumáticas e de exacerbada violência – para desmitificar a experiência de Oiticica. Não se trata, então, de questionar se Oiticica era um bom ou mau passista de samba, mas de entender que o samba, como atividade performativa associada a uma situação cultural é um dispositivo para ativar a condição de liberdade e desinteresse na relação obra x acontecimento estético x sujeito. Os acontecimentos são percebidos a partir daquilo que suscita no próprio corpo do sujeito propositor e/ou espectador da obra. Não se trata apenas de esquematizar os fenômenos com olhar estrangeiro, mas de se deixar afetar por eles e manter o processo de contágio em outros meios, sejam estes institucionais ou não. É por essas vias que a atividade performativa passa a ganhar destaque no trabalho de Oiticica.

II. INTERPRETAÇÃO E PERFORMANCE

Vale ressaltar o olhar de Oiticica quando reconhece uma mudança nas condições acerca da *Interpretação*. No referido texto dedicado à experiência da dança (1965)

Oiticica problematiza o termo “interpretação”. Sabe-se que desde a Bauhaus, em 1920, Larso Moholy-Nagy [1895-1946] e Oskar Schlemmer [1888-1943], já questionavam o significado demasiadamente interpretativo da palavra *performance* e exigiam que o termo fosse entendido em relação ao conteúdo expressivo dos artistas. A ação total só seria atingida segundo meios espirituais e físicos, por meio de iniciativa própria. Desejavam, portanto, um intérprete que fosse mais criador de uma ação do que um intérprete de um texto literário pré-existente. Como ocorreu no futurismo, os objetos criados deveriam servir ao ato de criação, o produto perdia sua importância (Carlson, 2009, p.107). Apesar de Oiticica não revelar as leituras que o conduzem a esta reflexão, o fato da palavra interpretação aparecer entre aspas em seus estudos identifica um estranhamento com o termo e aponta uma possível tradução ao uso da palavra *performance*.³ O que nos interessa, entretanto, é que conforme Oiticica analisa os fenômenos decorrentes do contato com o samba e com a cultura que o possibilita, abre caminho para identificar também que houve uma mudança no modo de entender a interpretação no teatro, cinema e na música. Nesse percurso, Oiticica deixa em lados opostos o vedetismo e a “valorização expressiva do intérprete”. O primeiro seria um canal para imortalizar alguns intérpretes por meio de sua criação a partir de obras famosas – uma prática comum em ópera e teatro tradicionais; já o segundo, seria o reconhecimento da expressão do intérprete independente da qualidade das obras que o motivam.

O que se convencionou chamar de ‘interpretação’ sofre também uma transformação nos nossos dias – não se trata, em alguns casos é claro, de repetir uma criação (uma canção, por exemplo) aliás dando-lhe maior ou menor expressão segundo o intérprete. Hoje o intérprete pode assumir tal importância expressiva que sobrepuje a própria canção (ou outra coisa qualquer) que interprete (Oiticica, 1965, Tombo: 0120.65).

É importante lembrar que tanto os espetáculos – teatro e música - do momento tropicalista em 1966 e 1967 quanto a residência em Londres entre 1968 e 1969, despertou o olhar de Oiticica para as práticas de músicos como Jimi Hendrix e Mick Jagger, de grupos teatrais e performativos como *Living Theatre* e *Exploding Galaxy* e o cinema *underground*. Ainda assim, é somente nas anotações de Oiticica em Nova Iorque em

³ Vale lembrar que nesse período são escassas as leituras que identificam *performance* como uma linguagem estética das artes. Mais escassos ainda eram os estudos traduziam o termo *performance* para o português revelando a distinção conceitual a respeito da relação interpretativa. Dessa maneira, identificar as categorias estéticas que tangenciavam o uso da palavra *performance* tornava sua aplicabilidade de difícil discernimento.

1971 (Tombo: 0214.71) que a problematização da palavra “*performance*” aparece pela primeira vez como uma questão. Trata-se de um “problema-limite do espectador frente ao mundo-espetáculo”. Sabe-se que nesse período o ensaio *A sociedade do Espectáculo* de Guy Debord (1967, 1997) era um dos livros de cabeceira do artista. O pensamento crítico sobre a sociedade de consumo que antecipava a revolução de maio de 1968 na França atraía o olhar de Oiticica à leitura do filósofo e cineasta francês. Os argumentos de Debord conduziram o artista ao experimento crítico sobre o condicionamento imersivo e ilusionista que uma sociedade e arte-espetacular conduzem ao espectador. Se Debord anunciava que, “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (Debord [1967] 1997, p. 14), Oiticica tornava ainda mais radical as suas obras que problematizavam a experiência do sujeito estabelecida *entre* imagens e não *nas* imagens (Maciel *In*: Braga, 2008). A condição performativa lhe parece um canal elucidativo deste processo.

Oiticica esquematizou que diante do conceito de *performance* o espectador ficaria frente à questão de “*transformar-se ou ser consumido pelo contemplar*”. Esse parece ser um motor para Oiticica para desdobrar seu pensamento sobre a sujeição das ações que explorava em seus trabalhos. O espectador deveria decidir entre “*ser performer por iniciativa ou compelido a sê-lo: criar o circo ou ser objeto – espectador*”. Quando Oiticica reconhece a característica reflexiva e lúdica do termo, apropria-se da palavra *performance* para descrever ações distintas do seu trabalho. Utiliza o conceito como ferramenta projetual para condicionar em suas obras ações simultâneas e elementos processuais a fim de suscitar uma experiência estética que estimule uma outra possibilidade de vivência no mundo. Assim Oiticica se direciona ao artista-propositor e ao participador-criativo.

Entretanto, só em outubro de 1974, em uma carta para Lygia Clark, Oiticica faz uma clara explicação a respeito das escolhas em seus escritos pelos termos e traduções próprias deste universo:

role é derivado do francês *rôle* e que jamais traduzo, pois “desempenho” ou “papel” não dizem certo; o mesmo com *performer* que jamais seria só “ator”, “concretista”, e tem mais a ver com a origem da palavra do francês arcaico: *parfournir*: “levar a cabo”, “executar” e que se liga a tudo que tem haver com *espetáculo* e é o ponto-chave, a meu ver, nas transformações que o sentido de *espetáculo* vem a sofrer; isso, com outras coisas, tem-me ocupado e dominado e é o que move esse livro meu e tudo mais; por isso não me interessam “bons” *performers* mas os

que possam atingir a espinha dorsal desse problema; Rock, etc. (Oiticica *In*: Figueiredo, 1998, p. 243).

Marvin Carlson (2009, p. 140-162) realiza um traçado teórico sobre as leituras do pós-modernismo e traça uma hipótese sobre o motivo delas estarem frequentemente associadas ao surgimento da *performance* como linguagem estética. A oposição artes visuais x teatro muitas vezes é a linha divisora para a argumentação conceitual do termo. Segundo Carlson, a partir dos anos 1970, há hegemonia na condução do “objeto da arte” em direção à “experiência da arte”. Dessa forma, o problema da recepção artística cresce. Apesar de ser frequente a recusa dos elementos representativos, narrativos e ilusionistas do teatro, o pesquisador americano aponta que a ironia e recursos teatrais não representativos passam a ser recorrentes em diferentes linguagens. Esses recursos teatrais são utilizados muitas vezes para subverter a posição estável do observador e, dessa forma, passa a traçar um diálogo entre fragmentos de pontos de vista. A *performance* serviria, muitas vezes, como o elemento unificador desses conceitos. Alguns ensaios colocam a *performance*, principalmente a partir da década de 1970, como operações críticas de resistência. Isso não quer dizer que seja necessariamente uma resistência política, mas resistência à ordem representativa como um todo. Nesse contexto, termos como “jogo”, “brinquedo”, “contradição”, “processo” e “performance” passam a ser usados com frequência.

III. DA CHEGADA AO PARANGOPLAY

Na trajetória de Oiticica, a escolha por palavras e conceitos que melhor definam o seu exercício poético é uma prática recorrente. A nomenclatura de suas obras e sua escrita rítmica e espacial, muitas vezes, revelam uma consciência conceitual que passava pela prática concretista. A correspondência teórico-crítica trocada com os Irmãos Campos alimentava Oiticica a aprofundar conceitos a respeito de sua atividade plástica. Mais faces eram reveladas por meio desse diálogo para o pensamento sobre o jogo, do *Play* e da *performance*. O *Parangolé, Capa#23 P30 M'way Ke – Parangoplay* [1968-1972] é o resultado estético desse processo.

Desde 1957, quando ainda tinha vinte anos, Oiticica participava dos debates que originaram os (des)caminhos da poesia concreta no Brasil. Entretanto, no Brasil, a conhecida ruptura entre o movimento concreto paulista e aquilo que originou o neoconcretismo carioca se revela hoje como denúncia da “crise das ideologias” (Brito,

1999, p.8). À luz das teorias construtivistas, os dois grupos se centravam na ideia de “arte como instrumento de construção da sociedade”. Entretanto essas duas frentes se afastavam por táticas distintas à constatação de uma utopia reformista e à percepção de um ambiente cultural desfavorável para este projeto. Ainda assim, como aponta Frederico Coelho, o fato de Oiticica ter integrado o *Grupo Frente* e o *Movimento Neoconcreto* não foi suficiente para afastá-lo dos debates com os irmãos Campos (Coelho, 2010). Na poesia concreta - praticada por Décio Pignatari, Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Ferreira Gullar - uma espécie de jogo surge entre a pesquisa da espacialização da palavra sobre o suporte gráfico e a relação rítmica que esta imagem configurava à leitura do poema. A palavra utilizada é necessariamente espaço, tempo, imagem e conceito. O exemplo mais claro nesta obra está na inscrição da frase: *m' way ke*. Trata-se de um jogo de palavras realizado a partir do livro *Finnegans Wake* (1939) de James Joyce. A “construção joyciana e ideográfica de *my way my wake*”⁴ (Figueiredo, 2002, p. 49) parece ser uma charada para decifrar problemas enfrentados por Oiticica nesta obra. Além de descrever a relação entre Campos e Oiticica, deseja-se o “despertar” do corpo que veste a capa pelo seu uso. Entre o origami e a indumentária japonesa (o quimono) que demarcam as dobraduras e a forma geometrizada da veste, o vermelho da poesia sobressai à película de tela transparente⁵ e impõe uma percepção lúdica e espaço-temporal à estrutura. É nesse sentido de jogo que a construção em ideogramas da poesia japonesa se tornou um desafio atraente para aqueles que se aproximavam à poesia concreta.

No teatro Nô, a dança e o canto são o elo para o surgimento da poesia. A palavra está à serviço da ação e a narração lírica incumbida ao coro. Há uma “imagem unificadora” que desvela o ponto de maior energia no Nô. Transitando do momento presente ao passado, a estrutura dramática se orienta pela relação onírica com os acontecimentos. A ação não é senão um sonho, uma lembrança (Guioux, 1991, p. XXI). De certa forma, o *hai-kai*⁶ é a forma poética paralela àquela criada pelo teatro Nô (Campos, 1977, p. 57-58). Com sua estrutura particular, o *hai-kai* é um exemplo de forma poética que teria o jogo de rimas como origem. Huizinga afirma que a delicadeza da natureza – seja ela plantas, animais ou o homem – são evocados nesta estrutura poética ora com “um toque de lirismo melancólico ou de nostalgia” ora “com um rasgo de ligeiro humor”

4 “Meu caminho meu despertar” [Livre tradução do trecho acima]

5 Em diversos trabalhos de Oiticica utiliza a tela de nylon conferindo-lhe uma característica de possibilidade de filtro e membrana frente àquilo que se deseja revelar.

6 Pequeno poema de apenas três versos, com cinco, sete e cinco sílabas sucessivamente. (Huizinga, 2012, p. 138)

(Huizinga, 2012, p. 138-139).

Em 1969, ao estudar sobre a poesia do teatro Nô por meio das traduções de Erza Pound, Haroldo de Campos realizou a tradução *Hagoromo - O Manto de Plumas*, uma peça atribuída a Motokiyo Zeami [1363-1443]⁷. Campos afirmou que “Hélio chegou a imaginar a possibilidade de uma peça *parangoplay* (“parangopeça”)...” (Campos, 2005, p. 17). O “*play*” acrescentado por Oiticica **não é uma apropriação gratuita** e simples montagem da encenação. Diz respeito, principalmente, à sobreposição entre a condição poética da obra *Parangolé* e a reflexão que surge a partir da análise dramática de *O Manto de Plumas*. Em 1973 Oiticica chegava à conclusão de que o *Parangolé* era “um estado artificial proposto como programa-jogo”, um caminho possível para o que chamou de “Play-Concreção”. O *Parangoplay* configurava-se, então, como uma coexistência da dança e da *performance*, uma coexistência paródica do “artista sério” e do próprio *performer* (Oiticica, 1973, Tombo: 1624.71).

Uma vez que no teatro Nô a concepção de espaço se desenvolve em torno de um personagem (Guioux, 1991, p. XXI), na *Capa#23 P30* o espaço se constrói como a própria “estrutura-manto” em relação ao corpo que a habita. Dessa relação suscita uma condição comportamental do sujeito que a veste. Há “metabrinca” que é o exercício de “se fantasiar” e se desintegra no corpo-ambiente. Por este motivo o “*play*” se torna uma situação limite. Ao ser entendida como extensão da pele, a capa problematiza a representatividade da estrutura em relação ao *performer*. “O Manto De Plumas *performer* plumado já sensorial dissolve-se no céu do céu branco no branco para além do alcance da vista: limite-*performance*” (Oiticica, 1973, Tombo: 0203.73). Não é surpresa que tenha sido justamente o trecho final da dramaturgia de Zeami motivador das reflexões de Haroldo de Campos às impressões obtidas pelas experiências dos *Ninhos*. Campos identificava que quando executou os *Ninhos*, Oiticica usou elementos brancos e luminosos, e estabeleceu um jogo constante entre o visível e não visível criando uma espécie assim de *Ninho* dentro do “céu do céu”.

Passa-se o tempo:

O celeste manto de plumas está no vento.

⁷ “este manto estava largado em cima de uma árvore, descuidadamente, o pescador viu o manto, sentiu o aroma, o aroma do brilho e apanhou o manto e obrigou o anjo, como preço para obter o manto, sem o qual o anjo não poderia voltar ao céu, a dançar para ele a dança da lua, que é uma dança belíssima e que traria a felicidade; o anjo coagido porque ele não queria dançar essa dança que não era para isso, como este manto maravilhoso, e então o pescador, com o cumprir da dança, com o manto, ele é o branco e vai flutuando no espaço, e se dissolve no céu do céu; (...)” Transcrição da entrevista realizada a Haroldo de Campos por Hélio Oiticica em Maio de 1971 na primeira *Heliotape* – este nome foi atribuído por Haroldo de Campos às fitas de entrevistas e conversas gravadas por Hélio Oiticica nos *Babylonest* nova-iorquinos (Campos *Apud* Oiticica, 1971, Tombo: 0396.71 p1-3).

Sobre os pinheirais de Miho
sobre as Ilhas Balouçantes
sobre o monte Ashitaka
sobre o pico do Fuji
flutua

excelso
dissolvido no céu do céu.
Esfuma-se na névoa
E a vista o perde.

Sobre esse trecho, o poeta esclarece seu princípio de tradução: “agi como se o olho do suprematista Malevich me guiasse. Procurei discernir o branco no branco, o ar no ar. O ‘manto de plumas’ (hagoromo) aos poucos desaparece, ‘dissolvido (*kasukami narite*, ‘tornando-se indistinto’, ‘vago’) no ‘céu do céu’” (Campos, 2006, p. 23) A associação entre o trecho e a estrutura pictórica de Kazimir Malevich [1878-935] não pode ser vista de forma aleatória. A aparente simplicidade das composições do pintor elucidam um estado constante de negociação com o que era produzido no campo da poesia. Vale lembrar que a ruptura poética projetada pelo poeta Maiakovski é uma das principais referências incorporadas pelos irmãos Campos. A premissa de Maiakovski de que: “*Sem forma revolucionária não há arte revolucionária*” era a principal correspondência entre a poesia futurista e o que se pesquisava nas artes plásticas. Nesse sentido, o suprematismo estabelecia um acordo entre revolução social e política: “a verdadeira revolução é um mundo destituído de objeto, nações, passado e futuro, uma transformação radical em que o objeto e o sujeito são igualmente reduzidos ao ‘grau zero’” (Argan, 1992, p. 324-325). Argan argumenta que, no período suprematista, Malevich entendia que o quadro não é um objeto, mas configura-se como um instrumento mental, uma estrutura, um signo que define a existência como equação absoluta entre mundo interior e exterior. Curiosamente, este foi o percurso que fez Malevich a inaugurar o suprematismo com o famoso quadro *Black Square* (1913-1915). Apesar do quadro ter sido pintado somente em junho 1915, o próprio pintor russo o reconheceu que a ideia original surgiu durante a execução de projeto de cenografia e figurinos de *Victory over the sun* (1913)⁸.

⁸ O libreto de *Victory over the Sun* tratava-se de uma saga de homens do futuro que se lançavam para conquistar o sol. As cenografias criadas por Malevich - formas geométricas feitas de papel ao lado de peças de máquinas, luzes ofuscantes que vinham dos refletores e hieróglifos que representavam os encenadores - trazia referências cubistas ao palco. Os atores se expressavam como se fossem marionetes, com máscaras e “armaduras” cubistas feitas de papelão que alteravam a anatomia do corpo e o ritmo das ações. Os corpos geométricos e a representação abstrata traziam à cena a uma linguagem *nonsense* bastante incomum às práticas teatrais naquele período. “Vista em retrospecto, foi um evento de transição: conseguiu inspirar novos rumos”, seja esse rumo dentro das artes plástica, da linguagem teatral ou para o advento da arte performativa (Goldberg, 2006, p. 26-27).

A polêmica em torno da data do quadro traz consigo uma problemática interessante na história da arte e que parece ser bem pertinente ao encontro entre Hélio Oiticica e Haroldo de Campos. Ao legitimar a experiência nas artes cênicas como um exercício de linguagem, Malevich põe em cheque a noção de “atraso estético” comumente atribuído à linguagem teatral em relação aos conteúdos abordados pelas artes plásticas. De maneira semelhante, o diretor da encenação russa afirmou que a montagem foi “a primeira performance em palco sobre a desintegração de conceitos e palavras e da antiga encenação e harmonia musical” (Matyushin *Apud*. Goldberg, 2006, p. 27). A potência dialética entre o trabalho de Malevich e Matyushin à luz da poesia futurista dá lugar a um desejo de arte nova. Dessa forma, o artista opera para uma construção poética única, que perpassa pela invenção de novos meios expressivos e possibilita vivências alternativas àquelas instauradas até então. O principal aspecto inventivo está justamente nos laços estabelecidos *entre* artistas, pela interface que é criada *entre* os diferentes suportes e que resulta na abolição da figuração (Rancière, 2009, p. 23).

Nesse sentido, podemos constatar que foi a dramaturgia vislumbrada por Haroldo de Campos o principal alicerce para Oiticica dar forma definitiva a capa *Parangoplay* em 1972. A obra revela uma correspondência intelectual que materializa questões individuais próprias de cada artista em relação aos seus campos de expressão. Não é possível, portanto, ignorar problemáticas advindas de “suportes” diferenciados.



Croqui de figurino de Kazimir Malevitch. Espetáculo *Vitória sobre o sol* de Mikhail Matyushin, 1913 s/d. Arquivo: web

Luiz Fernando Guimarães veste *Capa#23 P30 M'way Ke* – *Parangoplay* [1968-1972], 1972. Foto: desconhecido. Arquivo: H.O. Tombo: 1139.73-p1

Quadrado branco sobre o fundo branco, Kazimir Malevich. 1918 s/d. Arquivo: web
O anjo celestial (Shite) de *Hagoromo o Manto de Plumaz*, Ator: UMEWAKA Minoru II, 1940 s/d. Arquivo: web

No manto-*Parangolé* a geometrização do corpo era feita pela dobradura e modelagem em negociação com a tela de nylon transparente. O trabalho se relaciona formalmente com a construção e sobreposição pictórica do *Quadrado branco sobre o branco* (1918) de Malevich, e que, por sua vez, nos conduz aos primeiros experimentos de figurino do pintor suprematista que condicionavam a expressão corporal dos bailarinos.

O MANTO É OBJETO E CORPO AO MESMO TEMPO: a dissolução do MANTO BRANCO-BRANCO é o apelo (excelso) máximo ao tato: à visão tonada tato: espaço ambiental em infinitudes: espaço não místico: espaço onde a visão do branco no branco: luz: é espaço sensorializado q só pode ser reconhecido por referencias corporais: distância e visão-luz se incorporam ao tato à presença do corpo como constatação máxima O COPRO É A MEDIDA. Em Hagoromo (na trad. De Pound) diz Tennin (anjo)

TENNIN

a tennin without her robe,

a bird without wings,

how shall she climb the air? (Oiticica, 1973, Tombo: 0203.73)

Neste trecho da peça está a chave para desvelar uma condição ambiental que o robe (manto) exerce na dramaturgia de *O Manto de Plumas*. Oiticica constata: “o MANTO-objeto se dissolve em MANTO-espaço”. Não se trata apenas de uma estrutura que envolve o corpo, mas de possibilitar “relações de simultaneidade entre corpo e espaço-ambiente”. Incorporar o manto é uma atitude limite do papel interpretativo (*role*), a estrutura não assume a condição ritualística, mas paródica em relação a esta interpretação. Por esse motivo Oiticica entende a capa-*Parangolé* criada como uma extensão do corpo. A partir dos estudos de McLuhan *Understanding Media*, Oiticica chega a uma conclusão:

CAPA PARANGOLÉ e MANTO DE PLUMAS DO HAGOROMO: in-corporação: são estruturas-função q só se fazem fazendo com q corpo se perea na contiguidade englobante proposta como UM-com-elas: exercitar limites do feito e do fazer-se – CLOTHING: pele-extensão: weaponry CAPA-CORPO/MANTO-CORPO: sólida unicidade (Oiticica, 1973, Tombo: 0203.73).

Se o MANTO-ROBE “veste e é corpo” simultaneamente, no *Parangoplay* “a vista o perde em *performance* visual-sensorial”. Diferente dos outros *Parangolés* realizados, a rigidez no material e da modelagem redefinem uma relação da obra com o corpo em relação à arquitetura da cidade. A transparência do plástico age visualmente como uma membrana entre o mundo interior do corpo e aquele que ele - o corpo - habita, em especial os arranha-céus urbanos da ilha de Manhattan. Como sabemos, Oiticica preocupava-se em revelar a liberdade criativa contida na experiência corpórea. Nesse sentido podemos reconhecer uma releitura à intuição artística de Oswald de Andrade quando o poeta afirmava: “O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará” (Andrade, O., 1928). O curioso é perceber que realmente é o “cinema [*underground*] americano” um dos principais interesses poéticos de Oiticica nesse período. Radicalizando a pesquisa performativa por meio das experiências cinematográficas, Oiticica repensava a noção de interpretação e reconduzia sua trajetória artística. Talvez por esse motivo Haroldo de Campos passou a chamar o filme de Ivan Cardoso, *H.O.* [1979], de *nô-cine-teatro*. “Em 1979, aliás, a fusão *hagoromo/Parangolé* inspirou-me um poema (“Parafernália para Hélio Oiticica”) incluído no roteiro do filme *H.O.* de Ivan Cardoso, homenagem ao nosso inesquecível amigo” (Campos, 2006, p. 17).

me agrada essa necessidade sua em querer fazer coisas de grupo: penso em quando descobri *Parangolé*: mas, minha decepção sempre foi grande: fiquei reduzido a iniciativas sempre solitárias: a capa 23 P30 que foi planejada em 65 (maquete) só a estou terminando agora: e possuí toda a densidade ambiental-pele desses anos: como que somados: e era, na origem, algo que pensara em construir e propor a Antônio Dias (que *silly* eu era); dedico-a a Haroldo de Campos: é como o manto de plumas: o raio x do corpo de quem veste; síntese ambiental: eleição (Oiticica, 1971, Tombo: 0758.71).



Quadrado preto sobre o fundo branco, Kazimir Malevich [1913-1915] s/d. Arquivo: web
Devolver a terra à terra, Hélio Oiticica, 1979. Foto: Andreas Valentim. Arquivo: H.O. Tombo: 2137.79

Torquato Neto usando P4 Parangolé Capa 1 (1964) em *Apocalipopótese*, Hélio Oiticica, 1978 Evento: *Arte no Aterro – um mês de arte pública*, Rio de Janeiro Foto: desconhecido
Arquivo: H.O. Tombo: 2139.68-p.8

Delirium Ambulatório, Hélio Oiticica, 1978 Evento: *Mitos Vadios* com organização de Ivald Granato, São Paulo Foto: desconhecido Arquivo: H.O. Tombo: 2125.78

No mesmo ano das filmagens de H.O., em 1979, o *Black Square* foi também um motim formal de Oiticica para o acontecimento “poético-urbano”: *Devolver a terra a terra* que aconteceu durante o evento *Kleemania: Manifesto CAJU – Morro do Cajú*, RJ (1979). Apesar de ser um evento dedicado ao centenário do pintor Paul Klee, não há como negar que a ação de “devolver a terra” assume características singulares que o aproxima do quadro de Malevich. A terra particularmente preta é posta dentro do limite espacial de uma estrutura de madeira, um espaço quadrado de medidas aproximadas - possivelmente iguais - ao referido quadro suprematista. Oiticica parece encontrar na pintura de Malevich a racionalidade estrutural necessária para retornar conteúdos que foram retirados do mundo e levados ao espaço institucional [museus e galerias]. Oiticica não faz nenhuma referência à Malevich no título da performance. Ao contrário, parece fazer valer a premissa da *Bauhaus* – e de Paul Klee - de que a consciência da forma é captada pelo próprio ato que a constitui e, por este motivo, a própria percepção é a tomada de consciência da citação, não sendo necessário, pois, reduzi-la a um conceito (Argan, 1992, p. 272). Há também nesse trabalho a referência às suas práticas anteriores de “apropriações”. Se na definição de “apropriações” Oiticica “tomava emprestado” o acontecimento poético e deslocava o objeto de seu estado original, “devolver” significa trazer de volta à natureza elementos que foram transformados por sua estadia no mundo racionalizado da instituição. Nesse sentido, a escolha pelo quadrado negro dá voz aos questionamentos mais recentes de Oiticica, justamente por

ser uma obra limítrofe da abstração e porque coloca a arte próxima ao almejado “grau zero”.

Vale lembrar também que, entre a dança com os passistas da mangueira e as manifestações ambientais do *Parangolé*, já era possível perceber a potência performativa das obras de Oiticica. Como vimos, nessas práticas o corpo, o movimento, o instante se tornam agentes. Ao tentar nomear uma palestra que daria sobre os acontecimentos artísticos do *Parangolé* (*Parangolé-lecture*), Oiticica problematiza suas experiências. Se o nome *Parangolé* surge da expressão popular “Qual é o Parangolé?” e não possui nenhum significado concreto (não significa nada) e, desta forma, diz respeito a todas as coisas; torna-se um nome que pode ser aplicado ao “infinito de possibilidades experimentais”. Uma vez que *Parangolé* se refere primordialmente à estrutura-obra que condiciona essa experimentação, os eventos urbanos e situacionais do *Parangolé* tornam-se o próprio *Parangoplay* (Oiticica, 1973, Tombo: 1139.73-p1). Este aspecto leva a crer que mais que uma obra específica e estrutural, ao “expor” o *Parangolé* o que mais importava era o evento que suscitava desse dispositivo.

Eventos performativos como *Apocalipopótese* [Arte Pública] – Aterro do Flamengo, RJ (1968), *Festival de Bandeiras* na Praça General Ozório, RJ (1968), *Delirium Ambulatorium* [Mitos Vadios] – Rua Augusta, SP (1978), *ReadyConstrutible* (1978) e *Devolver a terra a terra* [Kleemania] – Morro do Cajú, RJ (1979) ganham destaque neste processo. Individualmente, cada um desses acontecimentos poéticos determinam uma correlação direta entre o espaço urbano e a experiência estética. Uma atividade-*play* descompromissada que conduz à experiência do corpo a fim de suscitar uma vivência poética do mundo.

Em carta a Lygia Clark, de outubro de 1968, Oiticica descreve o acontecimento-urbano *Apocalipopótese* – Aterro do Flamengo, RJ (1968). O termo, inventado por Rogério Duarte, indicava um novo conceito sobre o objeto e da interação entre obra e sujeito. A participação se construía por meio da proposição ou mediação de um objeto. O evento *Arte no Aterro – um mês de arte pública* do qual *Apocalipopótese* faz parte é uma consequência dos polêmicos debates que ocorriam no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro naquele período. Desses debates, dois contaram com a participação de Hélio Oiticica e Rogério Duarte: o *Critério para os julgamentos das obras de arte contemporânea* (maio de 1968) e *A Amostragem da cultura/loucura brasileira* (junho de 1968). Neste último a mesa era composta por Frederico Moraes, Hélio Oiticica, Rogério Duarte, Sérgio Lemos, Lygia Pape, Nuno Veloso, Caetano Veloso

e Rubens Guerchman⁹. Discutiam principalmente o conceito de loucura associado a práticas culturais de resistência [contra-culturais – neoconcretistas, tropicalistas e cinema-novistas]. Oiticica criticava a cultura burguesa hegemônica no país a partir do argumento de que ignorar a loucura é, de certa maneira, castrar o elemento criador dos indivíduos. “Nas manifestações de criação humana tudo vale, principalmente o que violento o nosso ‘bem estar’ conformista” argumentava Oiticica.

Loucura, como o dicionário define, seria a alienação levada ao máximo. Aqui, entendemos uma coisa que se identifica perfeitamente como fenômeno criador. Todo fenômeno criador é uma loucura em relação a determinados padrões estabelecidos pela sociedade. No momento em que aparecem certas obras como a *Demoiselle d’Avignon*, de Picasso, elas são sempre catalogadas como loucura (Oiticica *Apud* Pedrosa, 1968).

Apocalipopótese seria, portanto, o resultado estético dessa “loucura”. Um acontecimento poético que poria em ação aspectos ideológicos determinados por esses questionamentos: pela desejável não separação entre aquilo que é cultura de massas e cultura “superior”/intelectualizada e pela força libertadora mediada pelo objeto artístico a fim de fomentar a participação descompromissada dos indivíduos. Durante a mencionada carta para Lygia Clark, Oiticica comenta que Mário Pedrosa destacou o “sentido realmente aberto de experiências” em detrimento do conceito de *happenIng*. O curioso é que *Apocalipopótese*, além de coincidir com o período de estadia de John Cage no Rio de Janeiro, contou com a sua presença. Revoltado pelo apagamento dessa presença no noticiário nacional, Oiticica relata: “Compareceu nesta manifestação o músico americano John Cage, um dos inventores pioneiros da música *pop* ou ‘acidental’. Como sempre os jornais nem uma entrevista fizeram com ele, veja só” (Oiticica, 1968 In: Figueiredo, 1998, p. 50). Apesar de Oiticica não descrever qual é exatamente a impressão do músico sobre o evento, nem mesmo a sua relação com Cage, parece que a sua presença contribuiu para constatar o caráter experimental decorrido do acontecimento. De fato, o posicionamento de Cage no que se refere as práticas artísticas experimentais e *happenings* são coincidentes àquilo que Oiticica pesquisava. Se na obra de Oiticica o ambiente e o samba eram determinantes para a descoberta do corpo a fim de reestabelecer a relação entre arte e vida, na obra de Cage essa relação era explorada por meio das investigações entre a visualidade e a sonoridade de elementos cotidianos, a atividade artística só seria possível por meio da negociação desses elementos, assim a arte passa a se direcionar

⁹ Foram também convidados para o evento Glauber Rocha, Abelardo Barbosa (o Chacrinha), Fernando Gabeira e Luiz Carlos Saltonha, mas não puderam comparecer.

para uma experiência de vida.

É nesse sentido que Wally Salomão argumenta que tão importante quanto o percurso intelectual sobre textos de Cassirer, Suzanne Langer, Merleau-Ponty entre outros, é a “perambulação vagabunda” de Oiticica que o conduz à criação dos *Ninhos* (Salomão, 2003, p. 41). A vivência desregrada em Manhattan, o *delirium ambulatorium*, é, portanto, prática estética cotidiana de Oiticica. Oiticica escrevia, em 1978, em caixa alta:

AS RUAS E AS BOBAGENS DO NOSSO DAYDREAM DIÁRIO SE
ENRIQUECEM / VÊ-SE QUE ELAS NÃO SÃO BOBAGENS NEM
TROUVAILLES SEM CONSEQUÊNCIA / SÃO O PÉ CALÇADO
PRONTO PARA O DELIRIUM AMBULATORIUM RENOVADO A CADA
DIA (Oiticica, 1978, Tombo: 0066.78).

Em novembro de 1978, portanto dez anos depois do *Apocalipopótese*, Ivald Granato propôs um acontecimento artístico chamado de *Mitos Vadios*. Para Oiticica, recém chegado de Nova Iorque, o evento servia para pôr em prática parte daquilo que vivenciou durante este período no exterior. *Mitos Vadios* era, para Oiticica, como uma possibilidade para “poetizar o urbano”. A ideia do evento sugiu pelo desejo de fazer uma mostra paralela à Bienal Latino-Americana que recebia tema “Mitos e Magia”. Paródico e contestatório, *Mitos Vadios* se organizava como mais um acontecimento performativo à margem da “arte institucional”. O ciclo de *performances* e objetos foi realizado em um estacionamento da *Unipark* na Rua Augusta, em São Paulo.

Hélio Oiticica, por seus títulos, a principal presença, fantasiou-se de sunga, sapatos prateados estilo Boris Karlof, blusão cor-de-rosa, rosto maquiadíssimo e peruca feminina. Depois, desfilou entre o pequeno público, fez trejeitos com a língua (imagino que fosse uma paródia erótica) e, com a ajuda das mãos, sacudiu os órgãos genitais para o público. Após esta contundente crítica social subiu num pequeno muro, montou à cavaleiro e ficou à disposição para novas opiniões sobre a arte e o seu circuito, enquanto continuava, em ritmo mais acelerado, a fazer movimentos com a língua (Klintowitz, 2006).

A descrição acima completa a imagem de um artista performativo. A imagem não estava mais associada à “alegria” catártica e libertária que vinha da participação do samba na Mangueira. Era como se ali, nos *Mitos Vadios*, Hélio Oiticica se apropriasse de sua vivência nova-iorquina, da vivência marginal e esquizofrênica entre drogados, bandidos e moradores de rua na madrugada “barra-pesada” do *East Village* nos anos

1970. Também parecia se apropriar da androgenia sexual de Mário Montez e demais personalidades do cinema *underground* e teatro experimental, em especial o grupo *The Cockettes*. Ao apresentar-se nesse *Delirium Ambulatorium* (1978) transforma suas experiências em simulacros comportamentais, dessa vez, incorporava-os ainda mais radicais e violentos. É também por meio do *delirium ambulatorium* como prática poética que Oiticica, vestido de cueca e fragmento verde e rosa da fantasia de passista da Mangueira, se apropriou de pedaço de asfalto na forma da ilha de Manhattan encontrado à noite nas obras do Metrô da Av. Presidente Vargas no Rio de Janeiro¹⁰. Nesse momento, suas práticas artísticas estavam ainda mais dissolvidas entre práticas de vivência cotidiana. Sempre acompanhado por um grupo de amigos, Oiticica parecia não depender de “eventos institucionais” que legitimassem a sua prática. As atividades performativas se tornavam construções poéticas cotidianas e não situações construídas para apresentar a um público julgador. Participar desses eventos era uma consequência essencial ao seu próprio modo de existência. A *performance* de Hélio Oiticica passa por isso, não se trata apenas de se apresentar ao outro sob uma condição exterior, mas de se reconhecer outro conforme incorpora vivências¹¹.

¹⁰ Depoimento de Andreas Valentim em palestra durante o ciclo de debates *Call me Helium* realizado pelo UniverCidade e o Centro Cultural dos Correios em julho de 2014.

¹¹ Além desses trabalhos e da sugestão de ambientes performativos como *Projeto Cães de Caça*, *Rohedislândia*, *MAP* e *Auto-performance*, Oiticica roteiriza ainda, pelo menos, mais três trabalhos de *performance-play*: *Variedades HeliOiticica* (1969), *E pet c lo* (1972), *No reason to get exited* (1972)

REFERÊNCIAS

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

BRAGA, Paula. (orgs.) *Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Col. Espaços da Arte Brasileira. São Paulo: Cosac& Naify. 1999

CAMPOS, Haroldo. *Hagoromo de Zeami: o charme sutil*. Com colaboração especial de Darci Yasuco Kusano e Elsa Taeko Doi **2ª ed. – São Paulo: Estação Liberdade, 2006. (1ª ed. 2005)**

CARLSON, Marvin. *Performance: uma Introdução crítica*. Trad: Thaís Flores Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: editora UFMG. 2009. Col. Humanitas.

Catálogo da Exposição MALEVICH realizada no Tate Modern, em Londres, de Julho a Outubro de 2014. p.9

COELHO, Frederico. *Livro ou Livro-me: Os escritos babilônicos de Hélio Oiticica (1971-1978)*. Rio de Janeiro. Ed. UERJ, 2010.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do espetáculo*. (1967) Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELIRIUM AMBULATÓRIUM Número de Tombo: 0066.78 disponível IN: Arquivo H.O. Rio de Janeiro, Brasil. 24/out/1978.

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

GIROUX, Sakae Murakami. *Zeami: Cena e Pensamento Nô*. São Paulo: Perspectiva: Fundação Japão: Aliança Cultural Brasil-Japão, 1991

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

HUIZINGA, Johann. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. (1ª ed 1939) São Paulo: Perspectiva, 2012. (Col. Estudos)

JACQUES, Paola B. *Estética da GInga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro, 2001.

KLINTOWITZ, Jacob. *Ivald Granato, gênio, Inventor do granatês*. Revista de Cultura Agulha nº 50. Fortaleza, São Paulo - março/abril de 2006. Acesso em: 12/12/2014. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag50granato.htm>.

OITICICA, Hélio. *Carta para Silviano [Sampaio]*. Número de Tombo: 1139.73 disponível IN: Arquivo H.O. Nova York, Estados Unidos. 31/jan/1973.

OITICICA, Hélio. *Para BODYWISE seguindo-se ao excerto de H. CAMPOS HAGOROMO (último episódio) a p o n t a m e n t o s*. Número de Tombo: 0203.73 IN: Arquivo H.O. Nova York, Estados Unidos. 22/jun/1973.

OITICICA, Hélio. HELIOTAPES 1: Transcrição da entrevista de Hélio Oiticica a Haroldo de Campos gravada. Número de Tombo: 0396.71 disponível IN: Arquivo H.O. Local: Nova York, Estados Unidos. 28e29/Mai/1971

OITICICA, Hélio. *A DANÇA NA MINHA EXPERIÊNCIA* Número de Tombo: 0192.65 (caderno) e 0120.65 4/9 disponível IN: Arquivo H.O. Local: Rio de Janeiro, Brasil. 12/Nov/1965

PEDROSA, Vera. *Debate (Conclusão)*. Correio da Manhã. Segundo Caderno. 15 de junho de 1968. P.2 acesso 09/12/2015. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_07&pagfis=92889&pesq=&url=http://memoria.bn.br/docreader#

RANCIÈRE, Jaques *A partilha do sensível: arte e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental org., Editora 34, 2009.

SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: Qual é o Parangolé*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.