

UM PROCESSO DE VIDA

Autora: Kenny Neoob

Orientador: José Dias

Resumo: Ao enumerar suas experiências em busca da origem das artes a autora expõe sua pesquisa transdisciplinar e a relaciona às reflexões sobre o tempo em Gilles Deleuze, John Cage e Hélio Oiticica.

Palavras-chave: Tempo; Multiplicidade; Transdisciplinaridade.

Desde 1964, no Brasil, os governos militares desenvolveram uma política de comunicação e expansão das telecomunicações. Exercendo o controle e a censura, reprimiam a autonomia destes meios. Na primeira metade da década de 1980, a abertura política começou a se desdobrar, porém as adversidades políticas nos meios de comunicação foram sendo substituídas, paulatinamente, por uma mistura de cinismo e descrença: consolidava-se o processo de entretenimento e alienação de massas.

Neste período de transição, eu havia optado pela faculdade de teatro na Unirio e pelo meio artístico. Paralelamente, uma carreira na televisão começava a se delinear: já havia atuado em novelas e minisséries, além de várias campanhas publicitárias. Estas experiências haviam me proporcionado uma visão interna da máquina político-econômica que representava estes meios. O menosprezo pela capacidade intelectual do espectador me exasperava. Heróicas atividades intelectuais e artísticas tornavam-se cada vez mais insuficientes para barrar o movimento instaurado. A repressão deixava de ser política para ser financeira. A liberdade de pensamento continuava ameaçada.

Nos outros países, onde a arte não é subvencionada, os profissionais de teatro se dizem obrigados a correr do teatro para a televisão, da televisão para o rádio, porque eles precisam ganhar a vida [...] Mas pode-se dizer que qualquer pessoa que quer fazer alguma coisa tem de enfrentar uma certa escolha, a escolha de saber o que se deve fazer (GROTOWSKI, 1974).

Ainda naquele período, rompi com todos os vínculos e mantive o único que me orientava: o afeto artístico. Transferi-me para Paris para reiniciar os estudos num processo de vida que durou oito anos e meio. Em cada rua, em cada passagem de Paris, tornei-me um receptor da arte. Presenciei grandes exposições internacionais, óperas e peças que permeavam a cidade. Minha companheira, uma câmera Nikon, não procurava monumentos, mas algo que estivesse contido em

qualquer lugar, em qualquer objeto, em qualquer obra de arte. Através da fotografia tornei-me um receptor de algo que não sabia denominar. Eu descobria a *poesis* – palavra de origem grega aplicada à poesia e outras artes.

A experiência nas ruas antigas alimentava-me de alguma substância, alimentava-me de ‘ruínas’. Desvelavam-se intensidades que a câmera buscava registrar; algo contido em objetos, cenários, pessoas. Capturava imagens sem a preocupação de vê-las ampliadas: apenas revelava o filme, em preto e branco, que seguia diretamente para o arquivo. A experiência em si era o mais importante, a fotografia, o registro possível.

Nos corredores do Museu do Louvre diferentes níveis de intensidade contidos nas obras primas. Obras que falavam por si mesmas, expressavam o que não podia ser explicado facilmente, como se depositárias de uma potência. Não foi apenas nas pinturas, esculturas e objetos que encontrei essas potências, estavam, também, nas óperas, nas peças de teatro, na poesia, na música, na arquitetura. O que havia de comum entre todas estas artes? Eu não sabia, mas aquilo me intrigava.

O que há de comum entre a poesia de Baudelaire e as passagens de Paris? O que estava no local que se mantinha na poesia? E que continuava intenso na encenação, no palco? O que há na Catedral de Notre-Dame que se mantém nas pinturas de Monet?

O que era possível perceber e que a fotografia não captava em sua totalidade? As fotos resultavam como fatias da experiência? Ou era capaz de capturar a totalidade da experiência? A experiência havia ficado em algum lugar da memória, como um alimento imaterial. Algo se tornava essencial para a minha vida. Como registrar? Passei a utilizar também o vídeo. Seria o suficiente?

Quando iniciei um contato mais intenso com os filmes de arte, eu trabalhava para o Festival Internacional de Filmes sobre Arte, no Centre Georges Pompidou. A imagem em movimento também me fascinava, sobretudo nos filmes experimentais que não pretendiam expressar uma lógica aparente, mas que possuíam algo a mais. Além das fotografias, havia realizado apenas um trabalho com imagens em movimento, tratava-se de um vídeo gravado na Tunísia, no deserto de sal perto de Tozeur. Este vídeo, editado na Universidade Paris VIII, chama-se *Et plus rien* (1993). Trata-se de uma câmera que percorre um trajeto no deserto até o local onde nenhum homem pode ultrapassar sob pena de não retornar. A câmera de vídeo conseguiria captar a intensidade contida

no espaço? Conseguiria captar a intensidade no limite da vida? Qual a intensidade deste limite? A busca pela intensidade do espaço levou-me a encontrar uma dimensão essencial do tempo.

Encerrada a temporada em Paris, comecei a estudar a obra de um filósofo que estava na linhagem daqueles que eu havia estudado enquanto me formava na Universidade Paris VIII. O pensamento de Gilles Deleuze ajudou-me a pensar meu próprio processo de vida em torno das artes.

A história dos homens, tanto do ponto de vista da teoria quanto da prática, é a da constituição de problemas. É aí que eles fazem sua própria história, e a tomada de consciência dessa atividade é como a conquista da liberdade (DELEUZE, 1999: 9).

Eu pensava diferente da maioria das pessoas, era um fato, e eu começava a compreender isto. Segundo Deleuze (1991), haveria três formas de pensamento criativo: o científico, o filosófico e o artístico. Apesar de cada uma destas formas ter suas características próprias, uma não exclui a outra. Meu pensamento voltado para as artes, também se influenciava pela filosofia. Passei a reivindicar o direito de pensar diferente, de fazer da busca da expressão e conceituação dos processos artísticos de outros artistas o encontro da essência do meu próprio processo artístico e singular. Eu encontrava a liberdade de pensar sem os valores hegemônicos.

A verdadeira liberdade está em um poder de decisão, de constituição dos próprios problemas: esse poder, 'semidivino', implica tanto o esvaecimento de falsos problemas quanto o surgimento criador de verdadeiros (DELEUZE, 1999: 9).

Há muitos anos o processo artístico me preocupava, e isto só começou a se tornar público em minha exposição *Olhar a origem*, na Galeria Cândido Mendes de Ipanema, em 2005. Aprofundei a reflexão e, em 2007, realizei a instalação *Pensar a origem*, na qual foi possível ouvir os depoimentos de cinquenta artistas sobre a origem de seus processos artísticos. Questionei cada artista se haveria algo que pudesse ser tomado como um início: uma reflexão, uma idéia, uma percepção, algo interno ou externo. Existiria um instante pregnante ou uma multiplicidade no instante? A criação aconteceria no ato de fazer a obra ou haveria algo anterior que nos levaria ao ato criativo? Relacionar o conteúdo das entrevistas às reflexões deleuzianas tornou-se um empreendimento estimulante. Das entrevistas realizadas para esta instalação resultou um vídeo chamado *Ondeando: a arte vem de onde?* (2007): um *pathwork* de trechos das entrevistas. O objetivo deste vídeo foi colocar uma questão fundamental, mais do que respondê-la, pois as questões que realmente importam carregam em si o caminho de sua resposta.

Não se trata de dizer que os problemas são como a sombra de soluções preexistentes (o contexto todo indica o contrário). Não se trata tampouco de dizer que só os problemas contam. Ao contrário, é a solução que conta, mas o problema tem sempre a solução que ele merece em função da maneira pela qual é colocado, das condições sob as quais é determinado como problema, dos meios e dos termos de que se dispõe para colocá-lo (DELEUZE, 1999: 9).

A busca pela origem do processo artístico me levava a questões espaço-temporais. Em minha dissertação de Mestrado (2007), as questões sobre o espaço haviam sido abordadas, faltava aprofundar o pensamento sobre o tempo. A necessidade de trabalhar sobre estas questões surgia porque se o artista não lida com o tempo, lida com a eternidade. “Mas é nesse encontro com a eternidade que emerge o tempo” (ULPIANO, 1993). O desafio estava colocado, decidi levá-lo para meu projeto de doutorado *Multiplicidades: o tempo nas artes*, aprovando-o ainda em 2007, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, local onde propostas interdisciplinares começavam a ganhar espaço.

Podemos encontrar reflexões sobre o tempo desde os primeiros escritos filosóficos. Ao longo dos séculos desenvolveram-se, criaram ramificações, voltas e reviravoltas. Durante minha estada em Paris, me aproximei do pensamento de Friedrich Nietzsche (1844-1900) ao ler grande parte de sua obra, assim, decidi acompanhar a linha de pensamento que remonta a Plotino (205-270), passa por Giordano Bruno (1548-1600), Baruch Spinoza (1632-1677), Henri-Louis Bergson (1859-1941), até chegar em Deleuze (1925-1995). Este último constitui seu pensamento como um rizoma, como uma construção de liames entre idéias, conceitos de outros filósofos, questões científicas e aportes artísticos. Em sua obra filosófica, encontramos instrumentos conceituais para pensar as percepções de tempo e, concomitantemente, descobrimos uma genealogia do pensamento filosófico sobre o tempo. Seria possível aplicar o pensamento deleuziano para a compreensão das intensidades contidas nas ruas de Paris, nas obras dos museus do Louvre e do Orsay, nos espetáculos de Ariane Mnouchkine, nos filmes de John Cassavetes e de Jean-Luc Godard, na música de Johann Sebastian Bach e de Gustav Mahler?

Um interesse múltiplo pelas diferentes formas de se fazer arte levou-me a perceber que, independente de formas e de suportes físicos de obras, a arte traz em si uma intensidade impossível de medir. Impossível devido às singularidades reveladas. Eu pesquisava a transdisciplinaridade nas artes, quando recebi a sugestão, da crítica e historiadora de arte Glória Ferreira, para pesquisar o trabalho de John Cage. Descobri, entusiasmada, que se tratava de um “multi-artista” – termo utilizado pela crítica Marjorie Perloff para denominá-lo. Cage reunia em

seu trabalho o que eu procurava interligar: as relações entre as diferentes formas de artes. Descobri também que algumas relações entre diferentes artes haviam sido pensadas na Grécia antiga, mas ainda não havia encontrado respostas para as questões que realmente me interessavam.

O interesse pela obra de Cage intensificou-se à medida que descobri seu olhar sobre a questão do tempo. A partir de Deleuze pude compreender a dimensão imanente de alguns de seus trabalhos, obras transdisciplinares que expandiram em desenvolvimentos múltiplos, influenciando as artes performáticas durante as décadas subsequentes.

Na experiência *4'33''*, de Cage, somos abandonados para que deixemos de nos colocar como espectadores de uma ação específica e passemos a observadores dos corpos existentes. O espectador se dá conta da inexistência de um corpo estimulador específico. Há várias versões deste trabalho disponíveis no *YouTube*, indico uma versão póstuma em: <http://www.youtube.com/watch?v=hUJagb7hL0E&feature=related>

Em *4'33''*, cria-se um estranhamento tão radical quanto Duchamp no início do século com o seu *read-made*: ambos modificam a posição passiva do espectador colocando-o em dúvida sobre a existência ou não da obra de arte em questão. Duchamp utilizou o objeto industrial, Cage deslocou o corpo artístico, eliminou o 'objeto', possibilitou, aos espectadores, o encontro com outros 'corpos' no ambiente. Quando o espectador se percebe afetado, por ruídos e movimentos, pode ocorrer uma conscientização de que "toda natureza se constitui por composições afetivas" (ULPIANO, 1989-a).

Durante 4 minutos e 33 segundos o observador continua a ser afetado por outros corpos. Além da percepção consciente destes corpos, há também a presença de uma 'pura subjetividade' (DELEUZE, 1999: 40). Portanto, durante a obra *4'33''* está instaurada uma "zona de indeterminação", uma impureza entre a objetividade e a subjetividade. Encontram-se aí, misturados os dois tipos de multiplicidade: de um lado a multiplicidade de exterioridade, dos corpos que nos afetam, ou seja, a multiplicidade numérica e atual e, do outro lado, a multiplicidade interna e virtual. A multiplicidade interna pela qual se define a 'duração', mergulha em outra dimensão, deixa de ser espacial: trata-se de tempo puro. Estes dois tipos de multiplicidade foram propostos por Bergson, após trabalhar sobre a noção fundamental de Multiplicidade que Albert Einstein, por sua vez, havia recolhido do matemático alemão George F. B. Riemann (DELEUZE, 1999: 62).

O ponto comum em que se encontram as duas multiplicidades, como acontece na obra 4'33'', quando o espectador está percebendo os corpos e também atualizando as lembranças, é “o ponto em que as direções se cruzam e onde as tendências que diferem por natureza se reatam para engendrar a coisa como nós a conhecemos” (DELEUZE, 1999: 20). Cage nos leva a este ponto de entrecruzamento de diferenças, de diferenças internas e externas, da observação externa e da experiência interna. Nos abandona entre os ruídos externos e nossa memória, porém não há experiência idêntica: trata-se de experiências singulares nas quais cada um atualizará suas próprias lembranças.

A obra 4'33'' só pode ser entendida pelos agenciamentos que faz com os outros corpos, ou seja, com o devir da obra. Para compreendê-la é necessário observar os tipos de composição realizados. O significado é secundário, só aparece como efeito de suas potências. Não falamos de significado como essência de um ser, como na obra de Platão e Aristóteles, abordamos a potência como a essência, como no pensamento de Lucrecio e os Estóicos (ULPIANO, 1989-b).

Entendemos 4'33'' como uma obra, mas entendemos também como uma idéia que traz suas próprias forças. A obra amplia-se, no campo dos efeitos da idéia posta em prática, em um devir transformador que afeta a forma de pensar a música e o espetáculo. Possibilita a visão de outros mundos? É uma obra que lembra Brecht e Proust: Brecht porque tenta, de uma certa maneira, alcançar um distanciamento do espectador; Proust porque busca um contato do espectador com suas essências:

Prost chama esses mundos possíveis, essas essências, esses afetos de ALMAS. Ou seja: cada um de nós tem uma multidão indefinida de ALMAS. E se o nosso pensamento puder expressá-las – se ele se liberar do domínio do sujeito pessoal – o nosso pensamento vai constituir NOVOS MUNDOS. O que implica em dizer, que a idéia de que nós vivemos NUM MUNDO em que é constantemente necessário reformar, reconstruir – é uma idéia platônica. O que Proust está dizendo é que nós não temos que reformar nenhum mundo – nós temos que inventar outros. Mas esta invenção só pode se dar se o sujeito artista quebrar a dominação que o sujeito pessoal – essa sordidez, não tenho outro nome para dizer! – exerce sobre a nossa vida [...] Deleuze retoma a questão proustiana, mostrando que nós temos que sair desta contemplação platônica e dessa reflexão alemã, para liberar as essências – que estão dentro de nós (ULPIANO, 1995).

Ao avançar nas pesquisas sobre o tempo, em Deleuze e em Cage, redescobri um artista que já havia abordado em minha dissertação de Mestrado, mas desta vez em uma abordagem enriquecida de outros instrumentos conceituais. Em 1960, Hélio Oiticica demonstra seu conhecimento filosófico no texto “Cor, tempo e estrutura” submetendo as questões de cor e estrutura à questão do tempo, depõe sobre suas experiências e sua “percepção pluridimensional

da obra”. Oiticica coloca a concepção do tempo como o fator principal da obra. Fala sobre ‘duração’– termo que encontramos na filosofia de Bergson. Assim, passa a fazer parte fundamental da minha tese sobre o tempo nas artes. Em seus textos e obras encontramos referências a Cage:

...foi genial você ter mencionado o livro do cage, notations: comprei-o, e é realmente inacreditável: de uma riqueza sem fim, cósmico, montagem fantástica; tenho lido muito o silence também, com o qual sinto uma incrível afinidade; a construção desses livros são obra de gênio (OITICICA, 2008 : 329).

Ainda na obra de Oiticica, encontramos um conceito de espaço perceptivo, algo como a expressão da possibilidade de um mundo sensível. Mundo possível ainda não realizado, porém já existente como expressividade. Alguns de seus trabalhos, os *Penetráveis*, em parte se originaram em cômodos da casa onde o artista nasceu, onde “sensações diretas” foram fundamentais (OITICICA, 2009: 61). O que é uma sensação senão uma multiplicidade?

Cheguei então ao conceito que formulei como suprasensorial. [...] É a tentativa de criar, por proposições cada vez mais abertas, exercícios criativos, prescindindo mesmo do objeto tal como ficou sendo categorizado – não são fusão de pintura-escultura-poema, obras palpáveis, se bem que possam possuir este lado. São dirigidos aos sentidos, para através deles, da ‘percepção total’, levar o indivíduo a uma ‘suprasensação’, do dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais, para a descoberta do seu centro criativo interior, da sua espontaneidade expressiva adormecida, condicionada ao cotidiano (OITICICA, 1967-b: 02).

Ao ser perguntado, pelo crítico Guy Brett, sobre a origem dos *Penetráveis*, Oiticica afirmou ter se ‘apropriado’ de lugares de que gostava, de lugares reais. Nestes locais onde se sentia vivo, encontrava não uma necessidade orgânica, mas a liberdade, um “estado de invenção”. Liberdade criativa que o artista leva para a obra, quando compartilha a “situação onde você pode liberar dentro de você mesmo algumas coisas essenciais” (OITICICA, 2009: 60). Desta situação poderá emergir uma coletividade, um prelúdio ao estado de invenção coletivo.

Penetráveis eram estruturas de cor nas quais você entrava e tinha que pisar a cor, a cor refletia em você... eu construí um projeto chamado *Projeto Cães de Caça*, que incluía o *poema enterrado* do Gullar e o *teatro integral* do Reynaldo Jardim, nesse projeto você entrava por labirintos de cor, através de uma extensão de areia (OITICICA, 2009: 227).

Oiticica preocupava-se com uma “fusão de elementos” para inaugurar novas categorias. Em 1961, realiza a maquete do *Projeto Cães de Caça*, um jardim labiríntico composto de cinco penetráveis e as colaborações de Ferreira Gullar e Reynaldo Jardim. A integração, destas colaborações derivadas de “outros campos da expressão”, se conjuga neste projeto com “uma

outra ordem, nova e sublime” (OITICICA, 1961: 4). O *Teatro integral* seria como uma fusão de teatro e cinema:

Não é um ‘teatro’ no sentido comum que se dá ao mesmo, pois só pode ser visto por uma pessoa de cada vez [...] À volta, num painel de vidro, passa-se a ‘cena’, que seria constituída de dispositivos eletrônicos e ‘peças’ em que não só a palavra, como a luz, a cor, o som e mesmo aromas constituiriam os seus elementos fundamentais. A cena começa após ter sido acionada pelo próprio espectador. Evidentemente as ‘peças’ mudariam, não seriam sempre as mesmas, pois vários artistas e escritores já se propuseram a escrever ‘peças cenas’ para esse novo desenvolvimento do teatro (OITICICA, 2009: 31).

O *Projeto Cães de Caça* seria como uma “sublimação do humano”, como uma “reintegração do espaço e das vivências cotidianas nessa outra ordem espaço-temporal e estética (Oiticica, 1961: 4). Obras de arte (quer sejam plásticas, teatrais, sonoras etc.) apresentam-se como depositárias de forças que desdobram o tempo, que liberam coisas essenciais. Forças que “não vem de fora, mas do cósmico de dentro, a identificação do cosmos com o homem, no seu interior” (OITICICA, 2008: 82). Forças do tempo no sentido da antiga concepção estóica: o tempo aiônico. O sujeito artista precisa quebrar a dominação, que o sujeito pessoal impõe, para liberar as essências?

O que procuro, e devemos todos procurar, deverá ser o estímulo vital para que este indivíduo seja levado a um pensamento (aqui comportamento) criador – o seu ato, subjetivo, o seu instante puro que quero fazer com que atinja, que seja um instante criador, livre. [...] Mas, apenas este instante, instante que se goza, uma vivência onde tudo de cósmico vibra em nós, para logo em seguida cair na contraposição dos contrários, onde afloram a luta interior dos problemas, do drama, do sim e do não. O artista, por sua vez, ao propor algo não consegue livrar sua proposição do subjetivo que há nele – de um modo ou de outro transmite algo que, às vezes, não quer. [...] São classicamente o que definiríamos por suprasensorial: os sentidos são modificados por uma ação interna, na origem, que age diretamente sobre sua constituição habitual, dando-lhe uma outra dimensão, libertando poderosas vivências. Os contrários são como que intensificados, a percepção flui num supra plano, o real parece modificar-se inesperadamente (OITICICA, 1967-a: 1-7).

Os sentidos são modificados por uma ação interna, na origem? Segundo Duchamp, o artista funciona como um ser que “de um labirinto situado além do tempo e do espaço, procura caminhar até uma clareira” (1975: 72). O que seria este labirinto situado além do tempo e do espaço? Existiria, também, um ‘labirinto’ para os artistas de cinema e de teatro? Existiria um tal labirinto para todos os homens?

Inúmeros artistas de cinema se aplicaram em expressar o tempo em seus filmes. Deleuze enumerou uma parte significativa deles. Minha atenção se voltou especialmente para Alain Renais (1922-) e Alain Robbe-Grillet (1922-2008), e, mais especificamente, para o filme *O Ano Passado em Marienbad* (1961). No Teatro, também há muitos autores a pesquisar, dos quais Antonin Artaud, talvez, seja o mais complexo:

Suspensão e sopro: elementos fundamentais da plástica poética de Artaud. [...] Por exemplo, o sopro enquanto instante do esvaecer do tempo ou o sopro ausência, suspiro do passado. Seria preciso sublinhar que em Artaud o sopro ganha - para além do tempo - uma amplitude espacial justamente na presença das linhas intersticiais. Como se através de seus Cadernos desenhados e escritos acedêssemos a certa espacialização do tempo. Trata-se de romper com a linha da escrita e da leitura. O tempo ganha direções inusitadas que não somente essa da esquerda para a direita, ou do nascimento para a morte. Esse movimento de suspensão é o que ele teria buscado desde os seus primeiros textos, que acaba por fazer com que o próprio limite da escrita seja a fonte e o motor de toda sua obra (KIFFER, 2008).

Através da filosofia sobre o tempo, a partir de Deleuze, e da pesquisa sobre o processo de criação nas artes, procuro demonstrar como alguns artistas pensam o tempo e como trabalham nesta expressão, independente de formas e suportes utilizados para tal fim, “resta talvez uma procura da definição de uma ‘ontologia da obra’, uma análise profunda da gênese da obra enquanto tal” (OITICICA, 1964: 170).

Referências bibliográficas

CHAIJA, Vera. "Investigação sobre Comunicação Política no Brasil". In: *Ponto-e-vírgula*, n.2, 2007. Revista do programa de estudos pós-graduados em ciências sociais, São Paulo: PUC. Acessível em: <http://www.pucsp.br/ponto-e-virgula/n2/pdf/12-vera.pdf>

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

DUCHAMP, M. “O ato criador”. In: BATTCKOCK, G. *A nova arte*, 1975.

GROTOWSKI, Jerzy. Palestra de 8 de julho de 1974. Tradução e Transcrição de Yan Michalski. TNC, Rio de Janeiro. Último acesso em 12/08/2009. Acessível em : <http://artes.com/sys/artista.php?op=manif&artid=23&npage=1>

KIFFER, Ana. “Limites da escrita ou como fazer da escrita uma plástica poética?”. *Alea: Estudos Neolatinos*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008. Acessível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2008000200004&lng=e&nrm=iso&tlng=e

OITICICA, Hélio. “À busca do suprasensorial”, 1967(a). In: *Programa Hélio Oiticica*.
Acessível em:

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=481&tipo=2>

_____. “Aparecimento do suprasensorial”, 1967(b). In: *Programa Hélio Oiticica*.
Acessível em:

http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4382&cod=133&tipo=2

_____. “Bases fundamentais para uma definição do Parangolé”. In: FIGUEIREDO, Luciano (org). *Hélio Oiticica: a pintura depois do quadro*. Rio de Janeiro: Silvia Roesler Edições de Arte, 2008.

_____. “Carta de Hélio Oiticica a Augusto de Campos”. In: BRAGA, Paula. *Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. “Cor, tempo e estrutura”. In: BRAGA, Paula. *Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. “HO”. In: OITICICA FILHO, Cesar (org.) *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

_____. “Projeto Cães de Caça”, 1961. In: *Programa Hélio Oiticica*. Acessível em:
<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=753&tipo=2>

ULPIANO, Cláudio. “Acontecimento e campo do poder”, aula transcrita, 1989(a). Centro Cláudio Ulpiano. Acessível em: http://www.claudioulpiano.org.br/aulas_050489.html

_____. “Acontecimento e sentido”, aula transcrita, 1989(b). Centro Cláudio Ulpiano. Acessível em: http://www.claudioulpiano.org.br/aulas_120489.html

_____. “Movimento Aberrante”, curso de verão, 1995. Centro Cláudio Ulpiano. Acessível em: http://www.claudioulpiano.org.br/aulas_140195.html

_____. “O ‘tarde-demais’ como dimensão do tempo”, aula transcrita, 1993. Centro Cláudio Ulpiano. Acessível em: http://www.claudioulpiano.org.br/aulas_020693.html