

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

DEUSIMAR GONZAGA

**“Os Parangolés de Hélio Oiticica:
janelas narrativas nas performances culturais”**

Goiânia

2016

DEUSIMAR GONZAGA

**“Os Parangolés de Hélio Oiticica:
janelas narrativas nas performances culturais”**

*Projeto de Pesquisa
Doutorado Interdisciplinar em Performances Culturais
Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC)
Universidade Federal de Goiás (UFG)*

*Linha de Pesquisa: Teorias e Práticas da Performance
Orientador: Professor Doutor Robson Corrêa de Camargo*

Goiânia

2016

INTRODUÇÃO

Durante meus estudos no mestrado em performances culturais, 2012-2015, elaborei um estudo sobre o *dramatismo* de Kenneth Burke (1897-1993). Este método de análise começou a ser desenvolvido pelo filósofo norte americano a partir de 1931 e foi publicado no livro *A Grammar of Motives*, de 1945. Infelizmente seu trabalho é pouco conhecido entre nós, apesar de ser um dos reconhecidos antecessores dos estudos das performances culturais.

O *dramatismo* tem me proporcionado diversas perspectivas críticas de linguagem. Para Burke linguagem é ação e, portanto uma análise crítica de linguagem deve não apenas considerar seu enunciado, mas também o agente, a cena, os meios (a agência), forças que causam o movimento (motivos) e o ato da ação. Portanto, construímos linguagem e somos construídos por ela, em ações e interações sociais. A ação artística particularmente, nessa perspectiva, torna-se uma linguagem elaborada que revela e oculta intenções.

Entender assim a arte como parte de um processo de linguagem nos convida a refletir sobre quem a realiza, onde é realizada, através de e por quais meios, as forças que impulsionam a ação e o ato propriamente dito.

Sou um artista de teatro interessado nos estudos da linguagem. O desafio que se apresenta neste doutorado tem sido estudar a invenção/performance parangolé, do artista plástico e performático Hélio Oiticica (1937-1980). O parangolé com p minúsculo - um tecido colorido que uma vez destinado à atuação/performance passa a ser o objeto parangolé e o Parangolé com P maiúsculo que aqui se refere à atuação/performance com o objeto parangolé.

A sugestão desta análise foi apresentada pelo meu orientador, a partir dos meus estudos anteriores com a obra de Kenneth Burke. A instigante obra de Oiticica permitiria aprofundar os conceitos de ação/linguagem de Burke na atualização performática da obra de Oiticica. Além disto, há que se observar que Oiticica atuava e teorizava sobre questões de suas performances artísticas nos Estados Unidos já nos anos 1970, berço dos estudos das performances culturais, sendo um crítico ácido das “revolucionárias” performances artísticas que se apresentam nos Estados Unidos naquela época como sendo apenas um “lugar comum”.

1- Contextualização do tema

Vivemos em grupos cada vez maiores e em espaços cada vez menores. Nossas interações sociais criam demandas materiais e mentais cada vez mais complexas. Queremos a proximidade de uns e a distância de outros. Inventamos e desenvolvemos técnicas e habilidades que nos permitem conviver com quem queremos e com quem não temos escolha. A cooperação e a competição se confundem em nossas aproximações e distanciamentos.

Sob o jugo das demandas de socialização vivenciamos experiências cotidianas e não cotidianas, entre elas as experiências artísticas. Nas interações sociais nós construímos linguagem verbal e não verbal - sistemas simbólicos complexos - que determinam entendimentos e desentendimentos entre nós. O conteúdo e a forma da nossa linguagem revelam - sobre nós mesmos: mais do que gostaríamos e ocultam menos que o desejado; e vice versa. O que revelamos e o que ocultamos têm participação fundamental nas nossas aproximações e nos nossos afastarmos. Muitos tentam em suas interações garantir seus interesses individuais e os coletivos, confiados em forças por vezes antagônicas: uma conduta ética e ações estéticas.

A adequação da nossa aparência é uma das demandas nas nossas interações sociais. Como nos apresentamos visualmente nos grupos sociais dos quais somos membros pode provocar a ilusão de identificação ou da distinção dentro do próprio grupo e neste em relação a outros. Estar visualmente identificados com certos grupos visibiliza-nos ou nos torna invisíveis na multidão. Vemos melhor o que salta aos olhos. Bandeiras, estandartes e capas nos distinguem quando o uniforme é a forma de invisibilidade. Tendas nos abrigam onde não temos lugar para nos esconder.

Bandeiras são símbolos representativos de uma entidade constituída. No jargão popular, nossas bandeiras são nossos posicionamentos políticos, sociais e morais. Levantamos as bandeiras das ideias, das opiniões, das inquietações, e dos posicionamentos com os quais nos identificamos. No entanto, nem sempre podemos empunhar nossas bandeiras impunemente.

Estandartes são tipos de bandeiras que distinguem e guiam irmandades e confrarias religiosas, regimentos e exércitos militares, famílias nobres e reais e também navios de chefes de estado. Com os estandartes anunciamos unidade, distinção, domínio e devoção. A unidade entre os que estão destituídos do poder de livre

expressão de suas diversidades pode garantir um mínimo de espaço de existência, em um mundo que privilegia padrões de comportamento e de apresentação sociais.

Tendas podem nos abrigar permanentemente ou temporariamente. Em nossos abrigos recobramos nossas energias e forças para continuar nossa existência de interações sociais; de construção e manutenção de nossos territórios de atuação profissional, social, política, artística e cultural; enfim para vivermos nossas vidas em plenitude. Na sabedoria popular encontramos alguns redirecionamentos de onde nos abrigar, mas de vez em quando precisamos “chutar o pau da barraca”.

1.1 A Invenção Parangolé: o Parangolé performance

Em 1964 o pintor, escultor, artista performático carioca Hélio Oiticica (1937-1980) inventava o Parangolé. A invenção de Oiticica decorre de sua vontade de permitir que as cores - nas palavras da professora de arquitetura da Universidade Federal da Bahia Paola Berenstein Jacques (2011, p.154) “saíssem das paredes para os panos para sambar sobre os corpos...”. Em entrevista a Jorge Guinle Filho em abril de 1980, Oiticica explica como surgiu o termo Parangolé:

Isso eu descobri na rua, essa palavra mágica. Porque eu trabalhava no Museu Nacional da Quinta, com meu pai, fazendo bibliografia. Um dia eu estava indo de ônibus e na Praça da Bandeira havia um mendigo que fez assim espécie de coisa mais linda do mundo: uma espécie de construção. No dia seguinte já havia desaparecido. Eram quatro postes, estacas de madeira de uns 2 metros de altura, que ele fez como se fossem vértices de retângulo no chão. Em um terreno baldio, com um matinho e tinha essa clareira que o cara estacou e botou as paredes feitas de fios de barbante de cima a baixo. Bem feitíssimo. E havia um pedaço de aniagem pregado num desses barbantes, que dizia: “aqui é...” e a única coisa que eu entendi, que estava escrito era a palavra “Parangolé”. Aí eu disse: “Essa é a palavra”. (OITICICA, apud Berenstein Jacques in: Parangolés de Oiticica/ Favelas de Kawamata. 2011 p.154).

No livro *A Invenção de Hélio Oiticica* (2015), o professor de filosofia paulistano Celso Fernando Favaretto (2015, p.104) indica que com o parangolé Oiticica formula a sua “arte ambiental” (p.104). Uma nova forma de expressão: “uma poética do instante e do gesto; do precário e do efêmero” (p.105). O parangolé não se resume a um objeto pare ser apresentado com tal, mas sim uma atuação corporal com os artefatos que são carregados, andados, dançados, penetrados, vestidos, enroscados e lançados como extensões do corpo do performer.

A capa Parangolé foi proposta por Oiticica como desdobramento do estandarte, para que a ação física e simbólica do participador ao vestir a obra atinja sua expressão máxima. Em seu livro *Aspiro ao Grande Labirinto* (1986, p.70), Oiticica orienta a ação/performance da obra: revelar no movimento os estandartes, as bandeiras e as capas de panos coloridos. Manipulações que não se limitam aos movimentos do corpo, mas também ampliam e intensificam o tempo e o espaço da “manifestação da cor no espaço ambiental” que libera o imaginário.

A incorporação de Oiticica do samba do morro da Mangueira no Rio propiciou a ele a contextualização artístico-social e musical de sua criação (MELO et al, 2012, p.66). O Parangolé se constitui na movimentação do corpo ao ritmo do que se ouve e do que se canta. Em entrevista¹ a Ivan Cardoso ele esclarece:

O parangolé não era, assim, uma coisa para ser posta no corpo, para ser exibida. A experiência da pessoa que veste, para a pessoa que está fora, vendo a outra se vestir, ou das que vestem simultaneamente as coisas, são experiências simultâneas. Não se trata, assim, do corpo como suporte da obra; pelo contrário, é a total “in(corpo)ração”. É a incorporação do corpo na obra e da obra no corpo. Eu chamo de “in-corpo-ração”. (OITICICA, apud FAVARETTO, 2015, p.107).

Em 1959 Hélio Oiticica² passa a integrar o Grupo Neoconcreto. Abandona os trabalhos bidimensionais e cria relevos espaciais, bólides, capas, estandartes, tendas e penetráveis. Em 1964, começa a fazer as chamadas *Manifestações Ambientais*. Na abertura da mostra Opinião 65, no MAM/RJ, protesta quando seus amigos integrantes da escola de samba Mangueira são impedidos de entrar, e é expulso do museu. Realiza,

¹ Entrevista concedida em 1979. Folha de S. Paulo, 16.11.1985, p.48 (“A Arte Penetrável de Hélio Oiticica”).

² Enciclopédia Itaú Cultural disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa48/helio-oiticica>, acesso em 30 de setembro de 2016.

então, uma manifestação coletiva em frente ao museu, na qual os *Parangolés* são vestidos pelos amigos sambistas. Participa das mostras Opinião 66 e Nova Objetividade Brasileira, apresentando, nesta última, a manifestação ambiental *Tropicália*. Em 1968, realiza no Aterro do Flamengo a manifestação coletiva *Apocalipopótese*, da qual fazem parte seus *Parangolés* e os *Ovos*, de Lygia Pape.

O Parangolé é uma convocação ao movimento dançante do corpo, que precisa ser acionado com o combustível das energias físicas, mentais e emocionais incorporadas por cada participante. Um tecido longo colorido que possibilita que o atuante o integre ao seu corpo. O sujeito dançante do Parangolé está livre para que o enrole, dependure, amarre, segure, solte, enfim para que o use para ajuda-lo a expressar suas emoções e sentimentos. O Parangolé se realiza em ação/experiência/ performance que pode transformá-lo em uma capa, uma bandeira, um estandarte, uma tenda, asas, imagens, etc. separadamente ou tudo ao mesmo tempo, no eixo sintagmático e paradigmático da criação, de acordo com a atuação que cada participante se dispuser a realizar.

Se o Parangolé é uma manifestação mais do que uma comunicação, é fundamental considerar os modos de fazer mais do que o modo de pensar. A desinibição intelectual e livre expressão do sujeito propostos por Oiticica, talvez sejam possíveis de serem promovidos se o Parangolé puder ser entendido como script e como performance.

1.2 O Hélio Oiticica do parangolé

O Hélio Oiticica que abordo aqui é um artista que precisa ser interpretado e devorado. Não somente o Oiticica inventor que ele próprio dizia que era, nem apenas o artista ousado que seus comentadores dizem que ele foi, mas também o personagem-mito que pode ser inventado, com os ruídos, imagens e sombras do que já foi dito. A cada investigação, a arte de Hélio Oiticica e sua arte precisam ser reinventados/atualizados, para que continuem a florescer.

A partir de 1960, Hélio Oiticica teoriza e conceitua sua própria arte, sua obra e textos passam a caminhar juntos, desde então. No texto *Bases Fundamentais para uma Definição do Parangolé* (1986, p.65) de novembro de 1964, ele explica que não

pretende ilustrar ou tornar a obra compreendida de forma linear, reduzida ou convencional, mas oferece múltiplas ramificações de significados:

A descoberta do que chamo Parangolé marca o ponto crucial e define uma posição específica no desenvolvimento teórico de toda a minha experiência da estrutura-cor no espaço, principalmente no que se refere a uma nova definição do que seja, nessa mesma experiência, o “objeto plástico”, ou seja, a obra. Não se trata, como poderia fazer supor o nome parangolé derivado da gíria folclórica, de uma implicação da fusão do folclore à minha experiência, ou de identificações desse teor, transportados ou não, de todo superficiais e inúteis [...]. (OITICICA 1986, p.65)

Oiticica propõe a ocupação e ampliação do ambiente com a cor do tecido orientado pelo movimento da dança. Estender o alcance do corpo dançante no espaço. O tecido é uma extensão do corpo que se estende no espaço. O limite de participação do público não é mais confinado aos movimentos do olhar que passeia pela moldura do quadro. Cada Parangolé será o que o participante executar. A obra de Oiticica passa a ser divulgada internacionalmente com exposições em Londres, Paris e Nova York.

No livro *A Invenção de Hélio Oiticica* (2015), o professor de filosofia paulistano Celso Fernando Favaretto reconstrói a trajetória de Oiticica da experiência visual pura às manifestações ambientais e proposições comportamentais. Favaretto ressalta também o esforço de Oiticica em superar a normatividade modernista. Na busca desta superação Hélio Oiticica, na visão de Favaretto, procura o exercício do puro experimental, o que demanda mudança dos meios e de concepções artísticas, assim como rupturas as estéticas. Estas demandas se estendem as proposições em que se imbricam o plástico, o verbal, o musical e promovem um deslizamento da arte para o vivencial.

Hélio Oiticica (1986, p.21) escreve sobre o artista incorporar a obra de arte, sobre tornar o invisível do cotidiano em visível artístico – onde interior e exterior se fundem. Oiticica se ancora no artista plástico russo Wassily Kandinsky³ (1866-1944), para teorizar sobre questões artísticas como a não objetivação da arte, o espaço representativo, a transposição de temas e a sonoridade da cor nas inter-relações nas artes. O que o crítico de arte moderna brasileira Mário Pedrosa (1986, p.10) chamou de “subjetivismo individual hermético”.

³ Wassily Kandinsky foi um dos introdutores da abstração nas artes visuais. Ele foi professor na Bauhaus – escola de design, artes plásticas e arquitetura de vanguarda na Alemanha, fundada em 1919 e fechada pelos nazistas em 1933.

Luciano Figueiredo – prefaciador do livro *Aspiro ao Grande Labirinto* (1986), ressalta a importância para muitos artistas, da tradição moderna das Artes Plásticas, de elaborar proposições teóricas e poéticas que demonstrassem seus universos criativos. Nas palavras de Figueiredo “[...] este legado teórico permanece como formulação profunda de cada artista em relação à própria arte, e como visão de mundo” (1986, p.5).

O comportamento “marginal” de Oiticica na cena artística brasileira foi uma inspiração para muitos artistas com quem ele mantinha intercâmbios sobre posicionamentos artísticos e políticos no contexto da ditadura militar no Brasil. Em 1967 o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM-RJ abrigou uma exposição da obra de Oiticica com o nome de *Tropicália*.⁴ Termo que passou a se referir à produção dos artistas que desenvolviam pesquisas sensoriais.

2- FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Para fazer uma análise crítica da linguagem desenvolvida por Oiticica na sua trajetória artística de invenção do parangolé eu busco fundamentação teórica para as noções de experiência; da alteridade do criador/autor e sua criação/personagem; da análise da relação pensamento e linguagem.

Primeiramente eu recorro às reflexões do filósofo alemão Wilhem Dilthey (1833-1911). Na introdução para o livro *Dilthey Selected Writings* (1976, p.1-31), H. P. Hickman aponta (p.7) que ele advogava e ilustrava em seu próprio trabalho o uso de autobiografias, trabalhos literários, cartas e diários, como material adequado para pesquisa. Hickman indica (p.10) que para Dilthey o estudo do mundo humano envolve

⁴ A Tropicália - seu projeto e realização - encontra eco em outras manifestações artísticas do período: no cinema, com Glauber Rocha, no teatro do Grupo Oficina, na nova música popular criada pelo grupo reunido em torno de Caetano Veloso (1942) e Gilberto Gil (1942). Não por acaso a obra vai batizar o álbum musical dos baianos de 1968, nomeando em seguida um movimento cultural mais amplo, o tropicalismo. Guardadas as diferenças existentes entre as diversas artes e a variada produção abrigada sob o rótulo, as produções tropicalistas compartilham o experimentalismo característico das vanguardas com o tom de crítica social. Em todas elas, a mesma tentativa de superar as dicotomias arte/vida, arte/antiarte. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3741/tropicalia> - Acessado em 30/11/16

também a investigação de fenômenos sociais, como se eles fossem textos a serem interpretados. Dilthey descrevia a si mesmo como filósofo da vida:

[...] seu pensamento se ancorava em três teses relacionadas. [...] todo saber esta baseado na experiência. [...] toda filosofia surge e se refere aos problemas da vida humana do dia a dia. [...] filosofia precisa estar vinculada de perto ao conhecimento da vida que é adquirido pelos estudos humanos empíricos. (RICKMAN, 1976, p.21, tradução nossa⁵).

Entendemos com Wilhem Dilthey que uma experiência é constituída em relações complexas que demandam interações das pessoas com seus sentimentos e instintos. Nestas relações acionamos e transformamos a imaginação, a razão, a memória, e os conceitos que formamos sobre os eventos nos quais participamos:

A memoria das impressões não é estática; sempre que elas são lembradas elas são transformadas – mais ou menos sutilmente – pelo contexto da vida mental. Cada experiência e cada evento histórico são cada vez mais passíveis de mudança. Portanto, a estrutura mental obtida exercita constantemente uma influencia de configuração; nossos sentimentos e instintos permeiam nossa memória nostálgica, permeiam as paixões e as imagens impulsivas ou ansiosas do futuro. Espontaneamente ou deliberadamente estes processos estão em ação na saga, no mito, na religião e na arte. A imaginação artística é meramente a quintessência destes processos intensificados em uma determinada mente. Tal mente vê e experiencia vividamente, recorda com força pictórica e emocional e por si mesma cria uma realidade artística elevada, a qual como outro mundo se estende acima do mundo vigente. (DILTHEY, in RICKMAN, 1976, p.82, tradução nossa)⁶

⁵ [...] his thinking rested on three related theses. [...] all knowledge is based on experience. [...] all philosophy arises from and refers to the problems of everyday, human life. [...] philosophy must be closely linked to the knowledge of life acquired by the empirical human studies (RICKMAN, 1976, p.21)

⁶ The memory of impressions is not static; whenever they are recollected they are changed – more or less subtly – by the context of mental life. Every experience, and every historical event, is increasingly liable to change. So the acquired mental structure constantly exercises a shaping influence; our feelings and instincts permeate our nostalgic memories, passions and eager or anxious images of the future. Spontaneously or deliberately these processes are at work in saga, myth, religion and art. Artistic imagination is merely the quintessence of these processes intensified in a particular mind. Such a mind sees and experiences vividly, remembers with pictorial and emotional power and of itself creates a heightened artistic reality which, like another world, extends above that of actuality. (DILTHEY, 1976, p.82)

Para considerar a invenção de Oiticica pela perspectiva de uma experiência artística, eu trago a noção de experiência do filósofo norte-americano John Dewey (1859-1952).

A experiência singular tem uma unidade que lhe confere seu nome – *aquela* refeição, aquela tempestade, aquele rompimento de amizade. A existência dessa unidade é construída por uma *qualidade* ímpar, a despeito das partes que a compõem. Essa unidade não é afetiva, prática, nem intelectual, pois esses termos nomeiam distinções que a reflexão pode fazer dentro dela. No discurso *sobre* uma experiência, devemos servir-nos desses adjetivos de interpretação. Ao repassar mentalmente uma experiência, *depois* que ela ocorre, podemos constatar que uma propriedade e não outra foi suficientemente dominante, de modo que caracteriza a experiência como um todo. (DEWEY, [1934] 2010, p.112)

John Dewey determina ([1934] 2010, p.120) que a emoção é a força motriz e consolidante de uma experiência. A emoção seleciona o que é apropriado e pertinente de uma experiência e com o que é escolhido estabelece uma unidade qualitativa para a mesma. As cores da emoção pintam as correspondências entre as características e propriedades de materiais díspares e dessemelhantes. Uma experiência acontece em um processo de relações que tem um começo, um desenvolvimento e uma consumação.

Para Dewey ([1934] 2010, p.120) o fazer e o estar sujeito a algo quando estão correlacionados estabelece um padrão e uma estrutura para a experiência. Cortar o dedo ao descascar uma laranja pode ou não constituir-se em uma experiência. Será uma experiência se puder contribuir para evitar o mesmo corte na próxima vez que se for descascar uma laranja. Dewey esclarece: “A ação e sua consequência devem estar unidas na percepção. Essa relação é o que confere significado; apreendê-lo é o objetivo de toda compreensão”. (DEWEY, [1934] 2010, p.122)

A arte nos oferece muitas possibilidades de termos uma experiência como executores e como receptores. A experiência como realizadores pode ser através da invenção/criação/confecção de um objeto, da interpretação de uma personagem, da execução de uma dança, do cantar uma canção. Como receptores através do observar uma escultura, uma pintura, uma instalação; do assistir uma peça de teatro, uma ópera, um filme, um ballet, um ritual; do ouvir uma canção um canto etc. John Dewey define (2010, {1912}) a obra de arte como sendo a construção de uma forma e de uma ordem, nas quais a experiência, as energias e o tempo constituem sua estrutura:

[...] a expressão do eu em e através de um meio, constituindo a obra de arte, é *em si* uma interação prolongada de algo proveniente do eu com as condições objetivas, processo em que ambos adquirem uma forma e uma ordem que de início não possuíam. (DEWEY, 2010, {1912} p.153)

Tem sido cada vez mais comum a noção de que a arte contemporânea “precisa” contemplar propostas que nos permitam a possibilidade de sermos ao mesmo tempo executores e observadores, tanto da nossa própria realização, quanto da realização de outros.

O desenvolvimento de uma compreensão mais ampla do que Hélio Oiticica escreveu sobre ser o artista inventor, que ele próprio dizia que foi demanda a contraposição da sua versão de si mesmo com as versões de alguns de seus comentadores. Para o filósofo russo Mikhail Bakhtin (1895-1972) “qualquer tipo de compreensão deve ser ativo” (BAKHTIN, 2010, p.136).

O foco desta pesquisa é o Hélio Oiticica que inventou o Parangolé, num período de grandes mobilizações políticas e sociais no Brasil. É, portanto, importante considerar o contexto sócio político no qual Oiticica materializou sua invenção mais popular. Compreendo com Bakhtin (2010, p.137) que eu preciso estabelecer um diálogo com os escritos de Oiticica deste período para desenvolver uma compreensão ativa do Parangolé. Um diálogo no qual os meus posicionamentos éticos e estéticos serão guiados por suas indicações éticas e estéticas. Bakhtin esclarece:

Compreender a enunciação de outrem significa orientar-se em relação a ela, encontrar o seu lugar adequado no contexto correspondente. A cada palavra da enunciação que estamos em processo de compreender, fazemos corresponder uma série de palavras nossas, formando uma réplica. Quanto mais numerosas e substanciais forem, mais profunda e real é a nossa compreensão. [...] A compreensão é uma forma de diálogo; ela está para a enunciação assim como uma réplica está para a outra no diálogo. Compreender é opor à palavra do locutor uma *contrapalavra*. (BAKHTIN, 2010, p. 137)

Para Mikhail Bakhtin (2003, p.21) cada um de nós só percebe parcialmente a estética do mundo em que vivemos. Nossa visão é completada pela visão de outros que

veem o mundo e a nós mesmos onde nossa visão não alcança. Cada um de nós ocupa um lugar distinto no mundo e como não podemos ocupar o mesmo lugar ao mesmo tempo, a visão estética que temos é também única. Vemos no outro o que ele não vê e o outro vê em nós mesmos o que não vemos. O filósofo russo chama essa singularidade e impossibilidade de substituição de excedente de visão.

O eu e o outro como indivíduos são absolutos, mas, podem estabelecer relações relativas e reversíveis como sujeitos do conhecimento. Bakhtin nos indica (2003, p.22) que a distância entre a minha visão e a visão do outro pode ser superada a partir do conhecimento, que constrói um universo único de significados comuns. Nas palavras do filósofo russo:

[...] o mundo do conhecimento e cada um de seus elementos só podem ser supostos. De igual maneira, esse ou aquele vivenciamento interior e o todo da vida interior podem ser experimentados concretamente – percebidos internamente – seja na categoria do eu-para-mim, seja na categoria do outro-para-mim, isto é, como meu vivenciamento ou como vivenciamento desse outro indivíduo único e determinado (BAKHTIN, 2003, p.22).

Para interpretar os escritos de Oiticica nesta pesquisa, eu articularei os motivos e os contextos que o inspiraram e o envolveram em sua atuação, com os motivos e contextos nos quais eu o interpreto. Muitos fatores estão presentes implicitamente e alguns explicitamente nos termos que escolhemos ou nos termos que não temos outra escolha, a não usar nos textos que produzimos. Elementos que se referem à época, ao lugar, as intensões, as condições materiais disponíveis, ao interlocutor idealizado etc...

Uma importante contribuição para este tipo de análise pode ser obtida do conceito de *enquadramento de termos* (*Terministic Screens*), uma das proposições metodológicas de análise de linguagem do filósofo e crítico de literatura, o norte americano Kenneth Burke (1897-1993). Burke desenvolveu este conceito em seu livro *Linguagem como Ação Simbólica* (*Language as Symbolic Action* de 1966).

O conceito de enquadramento de termos transita (1966, p.44/45) entre considerar os termos que escolhemos usar como sendo uma tela, uma moldura ou um filtro. Os termos que usamos constituem o enquadramento com o qual percebemos o mundo ou ainda, percebemos a constituição destes enquadramentos de acordo com nossa percepção do mundo. Os termos dos nossos enquadramentos ao mesmo tempo,

distanciam a atenção de formas interpretativas e nos levam a outras, neles estão implícitos nossos julgamentos, preconceitos, informações, desinformações, simpatias e antipatias. Burke nos adverte sobre as observações implícitas nos termos:

[...] A natureza dos nossos termos afetam não apenas a natureza das nossas observações, no sentido de que os termos direcionam a atenção para um campo ao invés de outro. Também, muitas das observações são implicações da terminologia específica em termos da qual as observações são feitas. Em resumo, muito do que nós tomamos como observações sobre a “realidade” podem ser apenas prolongamentos das possibilidades implícitas na nossa escolha específica de termos. (BURKE, 1966, p. 46, tradução nossa⁷)

Burke determina (1966, p.48) ainda que, nossa realidade é a linha das nossas próprias vidas particulares combinada com todo o emaranhado de símbolos sobre o passado. Ensinamos e aprendemos nosso passado através dos registros escritos, fotografados, filmados, pintados, desenhados, esculpidos, gravados, contados em peças de teatro, poesia, literatura, etc.. Mesmo que para cada um de nós, a pequena parcela da realidade que tenhamos “experenciado” seja importante – os acontecimentos que de fato vivenciamos em primeira mão, o todo do cenário geral é apenas um constructo dos nossos sistemas simbólicos.

O geógrafo sino-americano Yi-Fu Tuan (1983, p.6/7) nos alerta para o fato de que “a experiência pode ser direta e íntima, ou pode ser indireta e conceitual, mediada por símbolos”. A relação estabelecida com um lugar de moradia, de trabalho, de estudo, lazer ou onde diversas atividades estejam sobrepostas é um fenômeno social de transformação das relações humanas. Nestes lugares as pessoas desempenham papéis sociais que as diferenciam entre si. Em uma sociedade desigual, como a brasileira, pobreza e escolaridade, dentre muitos outros fatores, alicerçam as relações humanas no espaço delimitado pelas fronteiras sociais.

As relações que estabelecemos entre nós, nos diversos lugares que ocupamos, constituem nossas experiências individuais e coletivas. Nossas experiências são elaboradas por nós a partir de nossas memórias, sentimentos e nossos pensamentos.

⁷ [...] Not only does the nature of our terms affect the nature of our observations, in the sense that the terms direct the attention to one field rather than another. Also many of the “observations” are but implications of the particular terminology in terms of which the observations are made. In brief, much that we take as observations about “reality” may be but the spinning out of possibilities implicit in our particular choice of terms. (BURKE, 1966, p. 46)

Experiências individuais e coletivas são em alguns momentos distintas e em outros estão sobrepostas, justapostas e articuladas de maneira que não são distinguíveis. Interesses individuais e coletivos motivam cooperação e competição que por sua vez determinam relações assimétricas e de exploração. Para Tuan podemos compreender a realidade a partir de interpretações das experiências:

A experiência é um termo que abrange as diferentes maneiras através das quais uma pessoa conhece e constrói a realidade. Estas maneiras variam desde os sentidos mais diretos e passivos como o olfato, paladar e tato, até a percepção visual e a maneira indireta de simbolização. [...] a experiência implica a capacidade de aprender a partir da própria vivência. Experimentar é aprender; significa atuar sobre o dado e criar a partir dele. O dado não pode ser conhecido em sua essência. O que pode ser conhecido é uma realidade que é um constructo da experiência, uma criação de sentimento e pensamento. (TUAN, 1983, pp. 9/10)

Tuan (1983) fala que a experiência está voltada para o mundo exterior, entretanto, memória e intuição são fatores que impactam a experiência:

[...] a memória e a intuição são capazes de produzir impactos sensoriais no cambiante fluxo da experiência, de modo que poderíamos falar de uma vida do sentimento como falamos de uma vida do pensamento. É uma tendência comum referir-se ao sentimento e pensamento como opostos, um registrando estados subjetivos, o outro reportando-se à realidade objetiva. De fato, estão próximos às duas extremidades de um *continuum* experimental, e ambos são maneiras de conhecer. (TUAN, 1983, p. 11)

O professor dos Estudos da Performance na Universidade de Nova York, Richard Shechner defende (2005, p. 28) que arte não é uma forma de imitar a realidade ou de expressar estados da mente, mas sim um evento que envolve o exame de materiais antropológicos, sociológicos e psicológicos. Shechner denomina esta maneira especial de constituir e lidar com a experiência artística de “actual” – um evento de mimeses – imitação, representação, apresentação e expressão, não da vida, mas, das ações do viver. A ação “Actualizing” é para Shechner uma prática que remonta as antigas tradições tribais que tentam transpor os espaços entre passado e presente, indivíduo e grupo e também entre interno e externo (SHECHNER, 2005, p.28/32).

O verbo transitivo derivado (actualizing) atualizar pode ser compreendido pela moldura de tornar atual – interagir ou se articular com elementos, questões e situações do tempo em que se realiza o evento. Mesmo um ritual antigo quando realizado na atualidade se constitui com traços contemporâneos. A atualização é neste sentido realizado também pela atuação, que é outra moldura de compreensão do termo de Shechner. Portanto, a arte implica em desempenhar – performar uma ação de transformar a “experiência crua em formas palatáveis” (p.30) isto é, tomar a vida como ela é e representar suas ações em ritmos e dinâmicas construídos esteticamente.

Richard Shechner ressalta (2005, p.69) que “no ritual pré-histórico, assim como no ritual contemporâneo, o fazer é uma manifestação, mais do que uma comunicação”. Shechner faz distinções entre o drama, o script, o teatro e a performance. Nas encenações estes fenômenos da experiência humana estão costurados e muitas vezes, é pela investigação das costuras que os unem é que podemos compreender melhor o domínio de cada um deles.

Mikhail Bakhtin (2010, {1920-24}) traz (p.43) importantes questões a esta discussão. Ele as identificadas dialogicamente em pares que constituem oposições entre: representação-descrição histórica e percepção estética; sentido e realidade; e entre cultura e vida. Bakhtin se refere ao ato/atividade no mundo em que cada um de nós vive e tem as experiências de criação, de conhecimento, de contemplação e de morte:

O ato da atividade de cada um, da experiência que cada um vive, olha, como um Jano bifronte, em duas direções opostas: para a unidade objetiva de um domínio da cultura e para a singularidade irrepetível da vida que se vive, mas não há um plano unitário e único em que as duas faces se determinem reciprocamente em relação a uma unidade única. (BAKHTIN, 2010, {1920-24} p.44)

Com respeito à criação estética Bakhtin (2003, {1979}) desenvolve o conceito de *exotopia* que se refere à visão do autor e à visão dos outros com a qual o autor tem consciência que sua obra é observada. *Exotopia* é, grosso modo, a ação do olhar do outro sobre nossa visão do mundo. Nas palavras do filósofo russo:

[...] o autor deve colocar-se à margem de si, vivenciar a si mesmo no plano em que efetivamente vivenciamos a nossa vida; [...] ele deve tornar-se outro em relação a si mesmo, olhar para si com os olhos do outro; [...] avaliamos a nós mesmos do ponto de vista dos outros, através do outro procuramos compreender e levar em conta os momentos transgredientes à nossa própria consciência: desse modo, levamos em conta o valor da nossa imagem externa do ponto de vista da possível impressão que ela venha a causar no outro – para nós mesmos esse valor não existe imediatamente [...] (BAKHTIN, 2003, p. 13/14, {1979}).

Como não podemos ser outro, fora do âmbito da representação, estamos irremediavelmente submetidos à construção do conhecimento sobre o outro a partir do que percebemos nele. Então dependemos do que o outro torna exterior de suas ações e do que percebemos do que ele quer nos mostrar e do que supomos que não quer nos mostrar. A respeito do que vivemos internamente e do que aparece na nossa ação Bakhtin aponta que: “O visível apenas completa o vivenciável de dentro e, sem dúvida, tem importância meramente secundária para a realização de uma ação” (BAKHTIN, 2003, p.40, tradução direto do russo)⁸. Se assim for, do outro teremos apenas uma representação do que é sua experiência completa.

3- JUSTIFICATIVA

Um estudo da obra ou de parte da obra de Hélio Oiticica se justifica pela importância do artista carioca na história das artes visuais no Brasil. Oiticica participou ativamente dos anos neoconcretos – o neoconcretismo foi, em linhas gerais, um movimento artístico que se opunha à excessiva racionalidade do concretismo. Oiticica buscou ver e sentir a obra de arte pela impregnação entre obras e ideias. A experiência neoconcreta promoveu teorias e postulados que estabeleceram transformações na tradição construtivista das artes no Brasil.

A arte de Oiticica é vista como um exercício artístico que afeta comportamentos, que tem uma dimensão ética, social e política. Uma arte para ser incorporada, possuída, carregada e assim fazer revelações tanto para quem a executa

⁸ O visível apenas completa o que é vivido no interior e não tem, muito provavelmente, senão uma importância secundária para a realização do ato. (BAKHTIN, 1997, tradução a partir do francês)

quanto para quem a presencia e a estuda. O verbal na arte de Oiticica se materializa em textos que, nos adverte Favaretto (2005, p.17), são extensões de suas outras obras, eles integram os experimentos, como experimentação de linguagem verbal.

Hélio Oiticica buscou a superação da noção de objeto de arte como definido pelas artes plásticas do movimento concretista, em articulação com a teoria do não-objeto, do poeta e crítico de arte maranhense Ferreira Gullar (1930 -) pseudônimo de José Ribamar Ferreira. Gullar foi um dos fundadores do neoconcretismo – movimento artístico que considera a arte, não como mero objeto. A arte tem sensibilidade, expressividade e tem subjetividade.

Estudar o Parangolé pelo viés da abordagem metodológica das performances culturais é uma proposta de reorientar a compreensão da arte de Hélio Oiticica. Arte que se recusa a estar materializada em objetos para serem confinados em museus, mas que se propõe a ser atualizada pela ação participante dos que se interessam por ela.

O coordenador do programa de pós-graduação em Performances Culturais da Escola de Música da Universidade Federal de Goiás, o professor Dr. Robson Corrêa de Camargo nos adverte para a necessidade de se entender o que forma a performance conceitualmente. Necessidade que se faz fundamental para que possamos ressaltar as diferenças entre a performance arte – a arte da performance e os estudos das performances culturais, para assim “sublinhar as diferenças apropriadas e nos afastar do indeterminado da “performance” (CAMARGO, 2015, p.5). Estudar o parangolé de Oiticica nos campos dos estudos da performance pode nos ampliar o entendimento do conceito de performance arte e arte da performance.

4- OBJETIVOS

O objetivo geral desta pesquisa é analisar a trajetória de Hélio Oiticica em direção à sua mais popular invenção: o Parangolé. Meu objetivo é analisar a linguagem que ele constrói em seus escritos e o que os seus comentadores argumentam sobre os seus apontamentos.

A intensão é analisar o Parangolé pelo olhar metodológico dos estudos das Performances Culturais. Criar possibilidades de interpretações, reinterpretações,

desmontagem, decomposição e reconstrução de sentidos do Parangolé. Considerar nas teorias de Oiticica sobre o Parangolé e também nas minhas experimentações práticas:

- as qualidades da experiência,
- os significados criados,
- o engajamento corporal, sensorial e emotivo da experiência.

4.1 Os objetivos específicos

- Investigar as questões metodológicas e analíticas no processo de invenção e utilização dos Parangolés.

- Identificar o caráter poético e multissensorial da experiência de “performar” o Parangolé.

- Propor uma reflexão crítica das proposições de Oiticica acerca do Parangolé.

- Analisar criticamente os recursos estéticos do Parangolé, seus possíveis significados contextualizados e ideologias.

- Identificar suas características de dialogicidade, de contextualização e de intertextualidade.

- Caracterizar as expressões do Parangolé: de identidade? De valores? De Resistencia?

5- METODOLOGIA

Pesquisa bibliográfica qualitativa combinada com uma pesquisa experimental. As pesquisas serão fundamentadas principalmente no método fenomenológico de investigação científica. Para este estudo, o Parangolé será considerado como um fenômeno construído socialmente cujo entendimento depende do que é comunicado, como eles podem ser interpretados e como são compreendidos.

Serão realizadas oficinas de confecção e utilização dos Parangolés com voluntários entre estudantes de artes visuais e artes cênicas. No decorrer das oficinas

serão colhidas as impressões dos participantes. O foco central será uma interpretação dialógica entre a linguagem das teorias de Oiticica, das teorias que fundamentam os conceitos e definições aqui usados e a linguagem dos participantes da oficina proposta para este estudo.

6- BIBLIOGRAFIA

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- ALVES, Daniel Cassin Dutra. **H2O2: Hélio por Hélio; Oiticica pós Oiticica**. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- ARANTES, Oflia. **Mário Pedrosa: Itinerário Crítico**. São Paulo: Cosac & Naif, 2005.
- ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BALLY, Charles; SECHEHAYE, Albert (orgs.). **Ferdinand de Saussure – Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)**. São Paulo: Editora UNESP, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal** (tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira, feita a partir do francês). São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal** (tradução do russo de Paulo Bezerra). São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. **Para Uma Filosofia do Ato Responsável**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.
- BENJAMIM, Walter. **A Obra de Arte na era da sua Reprodutibilidade técnica**. In Benjamim e a Obra de Arte: técnica, imagem, percepção. Tadeu Capistrano (organizador). Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- BRAGA, Paula P. (org.). **Fios Soltos – A arte de Hélio Oiticica**. São Paulo. Ed. Saraiva, 2015.
- BERESTEIN JACQUES, Paola. **Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra: RIOARTE, 2001.
- BRAGA, Paula P. **A Trama da Terra que Treme: multiplicidade em Hélio Oiticica**. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 2007.

- BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo. Ed. Contexto, 2014.
- BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo. Ed. Contexto, 2006.
- BURKE, Kenneth. **The Philosophy of Literary Form**. New York: Vintage Books Inc., 1957.
- _____. **Language as Symbolic Action**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1966.
- _____. **A Grammar of Motives**. California: University of California Press, 1969a.
- _____. **A Rhetoric of Motives**. Berkeley: University of California Press, 1969b.
- _____. **Teoria da Forma Literária**. São Paulo: Cultrix, 1969c.
- CAMARGO, Robson; CUNHA, Fernanda; PETRONILHO (org.) **Performances da Cultura: Ensaios e Diálogos**. Goiânia: FAPEG e SESC/GO, 2015.
- CERA, Flávia Letícia Biff. **Arte-Vida-Corpo-Mundo, segundo Hélio Oiticica**. Tese de Doutorado. Florianópolis: UFSC, 2012.
- COELHO, Frederico & OITICICA, César Filho (org.). **Hélio Oiticica – Conglomerado Newyorkaises**. Rio de Janeiro. Ed. Azougue Editorial, 2013.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- DEWEY, John. **Arte como Experiência**. Tradução: Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, [1934] 2010.
- _____. Os Pensadores (**Experiência e Natureza** [1925]; **Lógica - A Teoria da Investigação** [1938]; **Arte como Experiência** [1934]). Tradução: Murilo Otávio Rodrigues Paes Leme. São Paulo: Editor Victor Civita. Abril Cultural, 1974.
- ECO, Umberto. **Tratado Geral de Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- FAVARETO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: EDUSP, 1992.
- FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília (org.) **Escritos de Artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2006.
- FERREIRA, Gullar. **Experiência Neoconcreta: momento limite da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- FOUCAULT, Michael. **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 2012.
- GONZAGA, Deusimar. **O Drama como Método de Investigação da Linguagem: uma interpretação do dramatismo de Kenneth Burke**. Dissertação de Mestrado. Goiânia: UFG, 2015.

- JAMES, William. **As Variedades da Experiência Religiosa- Um Estudo sobre a Natureza Humana**. Tradução: Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, [1902], 1995.
- JUSTINO, José Maria. **Seja Marginal, Seja Herói: modernidade e pós-modernidade em Hélio Oiticica**. Curitiba: Ed. da UFPR, 1998.
- MEINERZ, Andréia. **Concepção de Experiência em Walter Benjamin**. Porto Alegre, 2008. 81p. Dissertação (Mestrado em Filosofia)- Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Assim Falou Zaratustra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- NOTH, Winfried (1995). *Panorama da Semiótica: de Platão a Pierce*. São Paulo: Annablume. 1995.
- OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- OITICICA, Hélio & CLARCK, Lygia. **Cartas: 1964-74**. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1989.
- OITICICA, Hélio. **Museu e o mundo**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.
- OITICICA, Hélio. FALA, Hélio. Entrevista publicada originalmente na **Revista de Cultura Vozes**, em julho de 1978. In: OITICICA FILHO, César; COHN, Sérgio; VIEIRA, Ingrid (orgs). Hélio Oiticica. Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.
- PEDROSA, Mário. **Mundo, Homem, Arte em Crise**. São Paulo: Perspectiva. 1986.
- PEIRCE, Charles Sanders, **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- RUGGIERO, Amanda Saba. **Elos e assimetrias na recepção de Hélio Oiticica**. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 2014.
- SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica: qual é o Parangolé?** São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SANTAELLA, Lúcia. **O que é Semiótica**. São Paulo: Brasiliense. 1983.
- SANTAELLA, L. **Matrizes da Linguagem e Pensamento**. São Paulo: Iluminuras. 2001.
- SANTOS, Nívea Valéria dos. **Hélio Oiticica: a grande ordem da cor**. Dissertação de Mestrado. Vitória: UFES, 2012.
- SCHECHENER, Richard. **Performance Theory**. London and New York: Routledge, 2005.
- SILVA, Cinara de Andrade. **Hélio Oiticica – arte como experiência participativa**. Dissertação de Mestrado. Niterói UFF, 2006.

TURNER, Victor. **Floresta de Símbolos: aspectos do Ritual Ndembu**. Niterói, RJ: Editora da Universidade Federal Fluminense. ([1967] 2005)

TURNER, Victor W. & BRUNER, Edward M. (editors). **The Anthropology of Experience**. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1986.

Revistas:

CAMARGO, Robson Corrêa. Milton Singer e as Performances Culturais: um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise. **KARPA Teatralidades dissidentes, artes visuales y cultura**. Editores: Paola Marín & Gastón Alzate. California State University. N.6/2013. Disponível em

<http://web.calstatela.edu/misc/karpa/KARPA6.1/Site%20Folder/robson1.html>, acesso em 15 de agosto de 2015.

_____. E que a nossa emoção sobreviva... Brecht, Marx e o Tratado Védico Natyasastra. **Revista Moringa**. Vol.1, nº2, João Pessoa. Jul./ Dez. de 2010. Disponível em <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/view/7534>, acesso em 15 de agosto de 2015.

DA SILVA, Renato Rodrigues. O programa ambiental de Hélio Oiticica: por uma geografia da arte. **Au.pini**. Edição 121 de abril de 2004. Disponível em <http://www.au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/121/artigo23405-1.aspx>, acesso em 30 de setembro de 2016.

LANGDON, Esther Jean. Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs. **Antropologia em Primeira Mão**. 2007 – Programa de Pós-graduação em Antropologia Social (PPGAS) da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC.

MELO, Vaneza; ALBUQUERQUE, Edvana; PEDROSO, Flávia; MELO, Zinaldo. Hélio Oiticica, propositor de práticas. Teoria crítica sobre o Parangolé, nova objetividade e tropicália. **Palíndromo**, N. 8/2012- Programa de Pós-graduação em Artes Visuais- CEART/UEDESC.

OITICICA, Hélio. O Herói Anti-herói e o Anti-Herói Anônimo. **Sopro 45**, Fevereiro/2011(Panfleto Político Cultural – Ed. Cultura e Barbárie). Disponível em <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/arquivo/heroioiticica.html>, acesso em 17/08/2015.

OITICICA, Hélio. Bases fundamentais para uma definição do Parangolé. **Cotidiano Carnaval**, abril de 2014. Disponível em <http://cotidianocarnaval.blogspot.com.br/2014/04/ho-fundamental-bases-for-definition-of.html>, acesso em 02 de agosto de 2016.

SCHECHNER, Richard. **What is performance?** In Performance Studies: an Introduction, second edition. New York & Londres: Routledge, 2006, p. 28-51. Disponível em http://performancesculturais.emac.ufg.br/uploads/378/original_O_QUE_EH_PERF_SCHECHNER.pdf, acesso em 01/04/2014.

VOTTO, Carolina. A formação do artista trágico: Hélio Oiticica e a escrita “como meio caminho da vida”. **Interartive – a platform for contemporary art and thought**. Fevereiro de 2016. Disponível em <http://interartive.org/2016/02/helio-oiticica/>, acesso em 30 de setembro de 2016.

Projeto Hélio Oiticica. <http://www.heliooiticica.org.br/projeto/projeto.htm>

Enciclopédia Itaú Cultural. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3741/tropicalia>