SEÇÃO TEMA LIVRE
Editora de seção: Edma de Góis
Editores: Paulo César Thomaz e Rejane Pivetta
Recebido em 25 de janeiro de 2024.
Aceito em: 16 de maio de 2024.

https://doi.org/10.1590/2316-40187202
e-ISSN: 2316-4018

Nova York de Hélio Oiticica: uma invenção interartística triforme

Hélio Oiticica's New York: a triform interartistic invention

Nueva York de Hélio Oiticica: una invención interartística de tres formas

Matteo Gigante*

Resumo

À luz do multifacetado repertório nova-iorquino projetado por Hélio Oiticica (HO) entre 1971 e 1972, apresentamos uma interpretação comparativa interartística sobre três artefatos entrelaçados que, por meio de diferentes formas, traçam uma reflexão sobre a ilha de Manhattan e sobre o seu estatuto de capital simbólica de um império contemporâneo. Desde o epicentro desse império, sondam-se as margens de uma civilização que o artista pretende sabotar mediante uma encarnação subvertida dos seus mitos e paradigmas. Símbolos associados com esse topônimo se reiteram — evocando as mesmas feições fálicas — no ideograma inventado por HO para o filme *Agripina é Roma Manhattan* (1972), nesse mesmo héliofilme e no héliotexto "Barnbilônia" (1971), acompanhado por numerosos desenhos. Ao analisar essas obras experimentais (um filme, um texto com desenhos e uma imagem-ideograma), constatamos uma coesão ética e estética entre essas três composições, coevas, do mesmo criador. Nessas "invenções", condensam-se elementos essenciais na obra-vida do autor, sintetizando aspetos do seu projeto estético e ideológico. Por exemplo, nessas obras, alegoriza-se a visão do autor no que diz respeito à decadência metropolitana de impérios (do passado e do presente), representados como fálicos, alicerçados na violência e na opressão, em contraste com imaginários de marginalidade e de rebeldia "subterrânia".

Palavras-chave: Hélio Oiticica; Nova York; literatura brasileira; estudos interartísticos.

Abstract

In light of the multifaceted New York repertoire planned by Hélio Oiticica (HO) between 1971 and 1972, we present an interartistic comparative interpretation on three intertwined artifacts that, in different ways, outlines a reflection on the island of Manhattan and its condition as the symbolic capital of a contemporary empire. From the epicenter of this empire, the margins of a civilization that the artist seeks to sabotage through a subverted incarnation of its myths and paradigms are explored. The symbols associated with this toponym are reiterated — evoking the same phallic features — in the ideogram invented by HO for the film *Agripina é Roma Manhattan* (1972), in this same heliofilm, and in the heliotext "Barnbilônia" (1971), accompanied by numerous drawings. When analyzing

Resumen

A la luz del multifacético repertorio neoyorquino diseñado por Hélio Oiticica (HO) entre 1971 y 1972, presentamos una interpretación interartística comparativa sobre tres artefactos entrelazados que, de diferentes maneras, esbozan una reflexión sobre la isla de Manhattan y su condición de capital simbólica de un imperio contemporáneo. Desde el epicentro de este imperio, sondeamos los márgenes de una civilización que el artista pretende sabotear a través de una encarnación subvertida de sus mitos y paradigmas. Los símbolos asociados a este topónimo se reiteran — evocando los mismos rasgos fálicos — en el ideograma inventado por HO para la película *Agripina é Roma Manhattan* (1972), en esta misma heliopelícula y en el heliotexto "Barnbilônia" (1971), acompañado de numerosos dibujos. Al analizar estas obras

*Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias – Lisboa, Portugal. E-mail: giga.matteo91@gmail.com

Este trabalho representa um resultado parcial do projeto de pesquisa *Artistas letrados e letrados artistas: relações entre literatura e artes plásticas na modernidade contemporânea brasileira*, coordenado pela professora Alva Martínez Teixeiro e integrado no grupo 3 (Literatura e Cultura Brasileiras) do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Essa atividade é financiada por fundos nacionais, de Portugal, por meio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00077/2020.

these experimental works (a film, a text with drawings and an image-ideogram), we see an ethical and aesthetic cohesion among these three contemporary compositions by the same creator. These "inventions" condense essential elements in the author's life-work, synthesizing aspects of his aesthetic and ideological project. For example, in these works, the author's vision of the metropolitan decline of empires (past and present) is allegorized, represented as phallic, based on violence and oppression, in contrast with imaginaries of marginality and clandestine rebellion called "*subterrânia*".

Keywords: Hélio Oiticica; New York; Brazilian literature; interartistic studies.

experimentales (una película, un texto con dibujos y una imagen-ideograma), vemos una cohesión ética y estética entre estas tres composiciones de la misma altura y del mismo creador. Estas "invenciones" condensan elementos esenciales en la vida-obra del autor, sintetizando aspectos de su proyecto estético e ideológico. Por ejemplo, en estas obras, se alegoriza la visión del autor respecto a la decadencia metropolitana de imperios (pasados y presentes), representada como fálica, basada en la violencia y la opresión, en contraste con imaginarios de marginalidad y rebelión "*subterrânia*".

Palabras clave: Hélio Oiticica; Nueva York; literatura brasileña; estudios interartísticos.

A IDEALIZAÇÃO E A EDIFICAÇÃO DE UMA VANGUARDA "SUBTERRÂNIA"

Revivendo e reavivando o programa modernista da antropofagia cultural, reativado pelas experiências concretistas e tropicalistas (Cámara, 2011, p. 17-31), Hélio Oiticica (HO) movimenta-se nas margens de uma cultura brasileira já manifestamente marginalizada do cenário internacional. Nesse percurso, a obra-vida de HO envolve-se com variegadas vanguardas ideológicas e estéticas enquanto, apropriando-se desse apurado lugar periférico, se dedica à costura de renovadas fantasias, projetando o "parangolé", uma indumentária bandeira aberta a abraçar e abrigar oprimidos e excluídos.

Durante a sua exposição de 1965, Opinião 65, uma comitiva da Mangueira revoltou-se, juntamente com o artista, ao ser impedida de entrar no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Curiosamente, a exibição retratava a realidade daquela mesma comunidade, expondo objetos do carnaval local. Por meio dessa manifestação, HO supera a noção de representação inaugurando uma ressignificação do conceito de incorporação, estado no qual o corpo e o espaço se manifestam sem intermediações. Assim, cocria arte mediante os tumultuados ocasos do cotidiano, transformando em obra até as imprecações dos passistas, derrubadores das barreiras arbitrariamente demarcadas entre o consagrado e o profano, entre a engenhosa vida criativa dos sobreviventes e a arte, que sobressai da sua aristocrática musealização para encarnar, encantar, abraçar e incorporar o público.

A incorporação, situação de êxtase e presença essencial na sacralidade afro-brasileira, profana-se para participar dessa proposta artística chamada "parangolé". Por meio desse conceito, conforme salientado por Donadel (2010, p. 51), HO assume a improvisação como propósito criativo passando desde um planejamento até uma abertura da participação. Assim, a relembrada insurreição torna-se um manifesto empírico dessa forma imprevisível e inefável de a arte acontecer. Sem pedir licença, a obra lança-se livremente, traça o seu caminho sem alinhar-se a uma estrutura demarcada, delineia o seu itinerário sem pretender reproduzir, nem produzir mecanicamente. Portanto, recusam-se princípios mercadológicos capitalistas negando a necessidade de produzir apenas arte vendável, como se o trabalho criativo fosse fruto de uma estratégia mecânica, automática e normativa.

Destarte, o acontecimento artístico convida a uma interpretação multissensorial, estimulando diversos sentidos. A mensagem não é mediada apenas por uma modalidade criativa, renegando até o próprio estatuto de arte enquanto artefato. Recusando códigos canônicos, a arte arrisca-se à fragilidade, ao perigo de desaparecer sem deixar rastro, contudo HO não teme essa efemeridade ao invocar insubordinação perante uma estagnação social, política e cultural.

A revolta dos sambistas simboliza a insurreição de uma arte incorporada pelos seus participantes que não pode ser sintetizada, reduzida nem encerrada em quatro paredes. Essa arte indômita das ruas se revolta, sabotando seu sequestro, preferindo ser ostracizada do museu, ficar no asfalto, do que adestrar-se à institucionalização. A ocupação das ruas, dos arredores do museu, ritualiza uma rebelião à ordem de se integrar e de se tornar aceitável, demonstrando desdém diante dos dogmas da inteligibilidade.

Com esse gesto, a arte nega a necessidade de autorização para existir e recusa a obrigação de se encaixar em esquemas arbitrários e reproduzir códigos para se constituir enquanto entidade inteligível, decifrável e aceitável perante o olhar alheio. Motivados pela participação do próprio artista, os passistas apropriam-se do espaço ao recusarem representações artificiosas e artificiais. Por isso, os sambistas sabotam um evento que usurparia a arte do povo da Mangueira ao extrapolá-la do seu contexto.

Dessa forma, HO e os sambistas encenam e encarnam o próprio sentido do "parangolé" e convidam o público a participar de uma obra aberta e sem paredes. Assim, a única ordem possível é a participação, genuína essência desse misterioso caos que se inspira no samba e nos rituais do carnaval. Logo, o ar livre transforma-se numa alternativa de liberdade, solução criativa à alienação e à integração num lugar fechado e vigiado por agentes que pretendem selecionar, barrar e excluir, preconceituosamente, até os próprios artistas. Dando sentido ao lema "é proibido proibir", HO trama um tumulto contra o elitismo, destinado a derrubar as fronteiras da arte, abandonando opositores e repressores no limbo da displicência. Sem publicar um manifesto, HO inspira o tropicalismo mediante a instalação de um labirinto artístico, chamado Tropicália, exposto no Museu de Arte Moderna do Rio em 1967. Apenas pela observação da obra, Caetano Veloso (1997) apercebe-se da necessidade de fundar esse movimento artístico, ao qual HO aderiu com o seu "parangolé".

Desde o seu nome, o "parangolé" pretende aludir à efemeridade da arte urbana, desautorizada por agentes que apagam, demolem e criminalizam vestígios artísticos espontâneos, considerados ilegíveis ou ilegítimos. A frase "aqui é Parangolé" foi descoberta por HO numa placa pendurada por um morador de rua carioca à entrada do seu precário e extemporâneo refúgio, demolido no dia seguinte. Portanto, o parangolé pretende dar ênfase ao "ambiente" e à efemeridade de uma arte fortuita, normalmente inobservada nas mazelas das cidades, tornando-se uma "homenagem à pessoa comum que, em meio às adversidades, fazia-se artista" (Donadel, 2010, p. 54). Destarte, o artista admite que esse percurso, que contribuirá para a formação do tropicalismo, começou com o "parangolé", prosseguindo com o samba até o exame da arquitetura das favelas, percorrendo um caminho que passa desde as periferias urbanas até as palafitas ribeirinhas, regressando assim para o indigenismo (Oiticica, 1986, p. 106).

Nesse sentido, parece-nos significativa a sua concentração no descentramento, a redescoberta de espaços marginais que, em contrapartida, se demonstram essenciais na (re)composição do cenário cultural brasileiro. Mesmo sendo considerada uma periferia do Rio de Janeiro, a Mangueira interpreta-se, aqui, como epicentro e laboratório do carnaval, rito fulcral no tropicalismo, na obra de HO e na ideação do imaginário carioca e brasileiro. Da mesma forma, as palafitas, tradicionais nas comunidades indígenas e ribeirinhas da Amazônia, nações demasiadas vezes isoladas e negligenciadas pelo resto do Brasil, simbolizam a origem daquela cultura nativa que os tropicalistas pretendem reconhecer e redescobrir. Portanto, inventariando espaços do cenário urbano, o artista reencontra-se com as raízes da terra do pau-brasil, não conseguindo negligenciar a imensidão daquela floresta que reconquista, sub-repticiamente, o seu lugar na cidade.

Assim, na cultura brasileira, reformulam-se resquícios de raízes que nem o colonialismo nem o imperialismo conseguiram extirpar integralmente. Como declarado por Oiticica (1986), o tropicalismo pretendeu desmistificar o suposto universalismo brasileiro, alicerçado em pressupostos eurocentristas e subjugado à hegemonia da cultura norte-americana, para "criar o mito da miscigenação", no qual os brasileiros seriam "negros, índios, brancos, tudo ao mesmo tempo […] nossa cultura nada tem a ver com a européia, apesar de estar até hoje a ela submetida" (Oiticica, 1986, p. 108). Logo, a civilização brasileira aprimorar-se-ia pela deglutição dessa antiga "herança maldita

CC BY

européia e americana" (Oiticica, 1986, p. 108) por parte dos indígenas e dos afrodescendentes. Tal absorção antropofágica representaria uma assimilação crítica de alguns elementos provenientes dessas culturas, madurando, porém, uma consciência da alteridade e da especificidade da realidade cultural do Brasil, país da América Meridional povoado por descendentes de inúmeras civilizações, especialmente extraeuropeias.

Considerando tais pressupostos, nas práticas da contracultura, especialmente no tropicalismo, constata-se um influxo de propostas artísticas interculturais. Não aplicando fronteiras à produção artística, Caetano Veloso (1997, p. 247) explica que a "canibalização" de músicos como Hendrix ou os Beatles servia de escudo para as críticas dos nacionalistas. Enquanto os mestres da música popular brasileira (MPB) recusavam ideologicamente ingerências norte-americanas, os tropicalistas não se eximiam da "canibalização" de vanguardas estrangeiras, polemizando com o cenário cultural da época (Donadel, 2010, p. 68). Por conseguinte, HO aliou-se ideologicamente à maioria dos tropicalistas e ao "desbunde", assimilando também, sem censuras, obras, tendências e vanguardas norte-americanas. Em termos políticos, o seu fascínio pelos Black Panthers e pelos movimentos anticolonialistas e afro-estadunidenses, bem como, musicalmente, o influxo de Hendrix, foi para HO fonte primordial de inspiração, fazendo parte da intertextualidade de numerosas obras (Buchmann; Cruz, 2013, p. 41).

Portanto, a profundidade do seu entendimento crítico perante a imposição hegemônica de padrões culturais eurocêntricos se reforça, segundo Laura Harris (2018, p. 9), no estudo do pensamento de intelectuais africanos, aproximando-o, também do ponto de vista estético, de exibições criativas ligadas às culturas afro-americanas (nomeadamente a afro-estadunidense e a afro-brasileira).

Nessa ótica, funda-se o projeto de uma arte nova, ocasião propícia à promoção de um percurso artístico alternativo às lógicas do capitalismo e do imperialismo cultural. Conforme destacado por Donadel (2010, p. 83), na visão de HO, a expressão *terceiro mundo* desvia-se do seu sentido geopolítico e econômico para representar uma alternativa na qual o subdesenvolvimento se interpreta como desenvolvimento inacabado, potencialmente alternativo, passível de transformação. Assim, Harris (2018, p. 4) salienta que, para HO, a referência à negritude se entrelaça à memória histórica africana ao ressaltar a resiliente rebelião contra um sistema de opressão estrutural, consequente à consciência de um processo de emancipação ainda inacabado.

Inspirado por perspectivas anarquistas, o artista demonstra-se cético perante visões políticas edulcoradas reivindicando uma aliança entre oprimidos. De fato, ele observa diferentes aspectos de uma exclusão que se revela nas instituições políticas, verificando inúmeras negações empíricas do teórico direito à cidadania. Entre os marginalizados por esse sistema institucional, HO identifica os negros, os migrantes e os homossexuais, tendo sido discriminado, nos Estados Unidos, pela sua sexualidade (Harris, 2018, p. 10).

Por outro lado, apesar de ter sido um eclético e entusiasta intérprete da realidade cultural da época, como muitos brasileiros da sua geração, HO (autor)re-conheceu-se numa pátria chamada exílio. A repressão social e sexual da época e a receptividade econômica do panorama artístico nova-iorquino, ao contrário do brasileiro, relegaram o artista a um impreterível lugar de desconforto, não encontrando refúgio nem na identidade política de um Brasil cerceado pela ditadura militar nem dos Estados Unidos, autoproclamados patrocinadores, exportadores e defensores de uma liberdade que, demasiadas vezes, se demonstra falaciosa e meramente ilusória.

Súdito do estranhamento, Oiticica não cumpriu com o protótipo do cosmopolita, não se tornou um aceitável cidadão do mundo, apresentando-se como marginal, anticidadão, vítima inconformada das artimanhas de uma máquina do mundo que sepultou Deus, desvendando a inépcia dos homens. Contudo, apesar de mostrar, por meio das suas obras, as consequências da alienação, o artista aspira a uma civilização alternativa, à utopia de uma aldeia global fundada no prazer e na redescoberta de valores não palpáveis.

Na década de 1970, o sucesso do ensaio de Marcuse (1975), *Eros e civilização*, lançado em 1955, incitava as novas gerações à revolta contra um sistema moralista, opressivo, repressivo e patriarcal,

CC BY

propondo uma luta pela vida que passava pela libertação de Eros. A sexualidade irrompia nos discursos, nas idealizações e nas práticas dessa geração rebelde buscando resgatar tudo o que fora censurado e condenado à fogueira pelo moralismo vigente. A produção artística de HO está profundamente impregnada por esse clima, recriando cenários de uma revolução perceptível nos meandros de uma civilização contemporânea e capitalista que encontrava em Nova York um símbolo do seu apogeu.

No entanto, nesse mesmo lugar, concretização do suposto sucesso da imposição hegemônica da ideologia capitalista, conviviam inúmeras dissidências perante esse sistema. Essas personalidades marginalizadas, público-alvo participante das obras de HO, demonstravam, pela própria existência e resistência, alternativas e sugestões de implosão desse sistema. Soluções criativas, experimentais, extemporâneas e efêmeras baseadas na participação da população excluída numa criação artística coletiva.

Propondo reunir marginalizados e decadentes, essas vanguardas mostravam-se, conforme descrito por Marcuse (1975, p. 20), "pobre refúgio da humanidade difamada", arquitetando uma reavaliação de tudo o que fora deslegitimado por um império da ordem que demonstrava as suas contradições, revelando-se responsável pela sua própria crise.

Apesar da profundidade e do peso político dessas reflexões, a arte de HO insiste na busca de um moto contrário a uma excessiva intelectualização. Longe de propostas simplistas com essa instância, o artista pretende promover obras que privilegiem uma interpretação com base na participação dos sentimentos e das emoções. Ao contrário do explícito engajamento social de Ferreira Gullar — que pretendia aprender a comunicar com as massas —, segundo Donadel (2010, p. 53), a presença da cultura popular em Oiticica responde ao objetivo de explorar alternativas a esse suposto excesso de intelectualização e ao fascínio pela atividade das escolas de samba. Nessa relação com a tradição carnavalesca, nas *performances* de HO observamos uma estratégia de aproximação entre artista, obra e público na tentativa de quebrar barreiras e hierarquias.

Por outro lado, diante do sucesso e da massificação da tropicália, HO recusa a banalização, a mercantilização e a exaltação dessa tradição como folclore ou exotismo, reivindicando no tropicalismo um exemplo de arte "subterrânia". Nessa ótica, na concretização da sua tarefa de reformulação das tradições brasileiras pelo exílio, HO autoexila-se em Nova York, incorporando o seu substrato cultural, apropriando-se das suas paisagens, sons, símbolos e rituais, para a elaboração de uma obra de cariz transnacional, protagonizada por sujeitos que vivem às margens dessa civilização.

O artista nutre-se desse cenário, absorvendo-o e criticando-o, adentrando-se nas suas contradições sem deixar de desfrutar as suas virtudes nem os seus vícios. Essa subsistência subterrânea será o impulso catalisador da arte "subterrânia", criação recôndita de artistas marginalizados pela massificação do culto ao mercado, "desbundados" procurando caminhos de mudança, brechas na mundana embriaguez do moto da metrópole.

Assim, HO cogita também sobre o conceito de *crelazer*, uma estratégia de criação artística alternativa à obrigação capitalista de produzir obras serialmente, como se o exercício artístico fosse automatizável e passível de mecanizações. Portanto, recusando uma interpretação da arte vista apenas como uma produção mecânica de peças vendáveis, HO reivindica o direito à reapropriação do tempo e à inatividade. Avesso a um sistema imperialista estadunidense alicerçado no culto da força, da produção, da ganância e da competição, HO sonha, assim, uma sabotagem desse modelo, delineando a sua estratégia de insubordinação por meio de variegadas manifestações e formas artísticas.

BARNBILÔNIA É ROMA MANHATTAN DE HÉLIO OITICICA: IMPÉRIOS E MATANÇAS DO COTIDIANO

Desafiando dogmatismos, o projeto de arte-vida de HO explorou, por meio de contundentes alegorias, os paradoxos da metrópole. Concentrando-se nas suas margens, o autor descreve

constrições e contradições que apodrecem a *grande maçã* transformando as suas oportunidades de vida em adversidades e probabilidades de morte. Interpretando a alienação e a alucinação subjacente ao *American dream*, HO provoca um propositado estranhamento envolvendo o leitor com as corriqueiras atrocidades de um cenário distópico que, na sua inconcebível crueldade, ressalta resquícios da nossa realidade.

O texto experimental *Barnbilônia* (1971) foi redigido durante a estadia de HO em Nova York, cidade implicitamente retratada no texto. A obra é composta de um rébus multilinguístico baralhando babelicamente português, inglês e espanhol. Palavras e imagens interpõem-se proporcionando ao héliotexto uma patente arduidade interpretativa. Apesar das afinidades estilísticas com a poesia concreta, o héliotexto continua a ser dificilmente inscritível num gênero literário, revelando-se enigmático tanto do ponto de vista formal como do ponto de vista exegético.

Cumprindo com a categoria teórica de "obra aberta", emprestada por Umberto Eco (1991) e aplicada por Donadel (2010, p. 8) à produção artística de HO no seu conjunto, observamos que esse texto labiríntico, composto de palavras datilografadas e desenhos, se apresenta como críptico, parecendo ter sido redigido de forma conscientemente ambígua. Por isso, essa nossa tentativa hermenêutica não pretende apresentar-se como infalível nem como a única e definitiva interpretação possível, mas como uma proposta de decifração desse héliotexto que pode contribuir para uma análise de alguns aspetos da complexa e multifacetada simbologia da obra de HO.

No texto, a ilha de Manhattan, coração pulsante da cidade de Nova York, metaforiza-se numa mortífera superfície boiando à beira de uma alucinação, que culmina numa overdose de brutalidade. Na antítese da máxima tropicalista "é proibido proibir", o proêmio desse héliotexto contrapõe a mafiosa ameaça "*I'm the law*", síntese das estratégias coloniais de um império baseado no absolutismo do mercado.

A escalada de majestosos arranha-céus (fálicos), aparentemente amparada por elevadores (sociais?), se funde à frustração de um *American dream* sem "instruções de vôo". Esse desnorteamento reforça-se na ostentação de um "*wallet* em branco", negação de mais uma ilusão. A anterior alusão pode sugerir tanto uma carteira esvaziada, bem como ser uma metáfora da cocaína. Sendo uma obsessão na obra-vida do autor, a substância apresenta-se também, em vários momentos, como tema desse texto.

Assim, essa realidade concretiza-se na aliteração "nova cova", que, ao referir-se a esse cemitério de sonhos e utopias, revela uma renovada putrefação e sepultura.

Arquitetando uma hipotética comitiva artística para escoltar essa decadente errância, como ilustre antepassado, HO invoca o poeta maldito e libertino Rimbaud, ilustrador das derrelições da sua época. O escritor congrega-se a Hendrix (membro do panteão artístico de HO), que, como explica Câmara (2011, p. 132), é visto como melhor exemplo da utopia *contracultural*, associado à participação e, indiretamente, ao "parangolé".

Mais adiante, este decadente itinerário desdobra-se pela cultura *pop* cinematográfica, através da personalidade de Lola Montes, ilustre libertina, sedutora de homens ricos e influentes. Ao lado da alusão a esta personagem através da aliteração-grito "lola lalalalola", a sexualidade é associada à ganância e ao poder.

Paralelamente à descrição desse cenário "multissexo" que eventualmente engloba essa tríade de misteriosos convidados libertinos, invocados por HO, chega-se à constatação de que "o mundo não é tão redondo é manhattan-penis", frase acompanhada por uma imagem circular (terra)[1] e por um mapa prepucial da ilha nova-iorquina.

Justaposta a essa representação falo-cartográfica aparece a didascália "*the games people play*" relembrando a atuação e a encenação, vital e sexual, de um povo entretido por uma reverberação do lúdico legado latino do "*panem et circenses*", que nesse "LOCAL" se torna "louco e faminto". Inicia-se então uma dança sem direção, num chuvoso dia de vento que preanuncia um desamor no qual a hipotética onomatopeia de um beijo "*smack*", "sem *love*", se transforma em "*schmuck*", palavra que relembra a tradução inglesa da romaníssima tradição da *fellatio*. Por outro lado, em inglês *schmuck* identifica também um sujeito desagradável, capaz de desalentar uma potencial paixão.

CC BY

Nessa perspectiva, a prepotência, a ganância e o despotismo dos donos da lei e do império, na associação entre Manhattan e o falo, transformam o *American dream*, metaforizado na ilusão romântica de um beijo, numa ínfima felação, observando o esvaecimento de uma sedução subjacente ao domínio que demonstra a sua transitoriedade, apesar do "scarf", talvez alegoria do furacão da competição no qual os fragilizados súditos desse perverso sistema social são flexibilizados e brandidos como bandeirolas. A seguir, nota-se a imagem de uns "cabelos champuzados", que aparecem como lisos e peinados, assemelhando-se a bigodes, emblema de virilidade.

Posteriormente são evocados "capitéis" (românicos?) que podemos interpretar como falos, suportes, "fundamentas" ou até como cume de foguetes, prestes a estalar, entretanto também se avistam "castelos", cadeias para castas damas, estruturas fálicas associadas às supostas virtudes varonis da cavalaria. Tais edificações situam-se "uptown", fora do epicentro pulsante da cidade. Nesse subúrbio é possível (re)pensar "heróis ideais" dentro e fora do próprio ninho, num "parangolé" que apela a uma participação além das experiências dos "tôrres lofts", imagem também fálica que remete para o isolamento de uma "torre de marfim" à moda estadunidense, outra profanação de um mito consagrado pela cultura erudita. Paralelamente, destaca-se a indiferença perante os "slum", as favelas da cidade. Nessas latitudes, longínquas do coração da ilha, também persiste o supracitado binômio beijo-felação na frase "sucko de frutas raras". Assim, fumando e mexendo a cintura ("hip-a-drome"), observam-se "chacinas do everyday".

Nessas matanças do cotidiano, corpos em tumulto se ferem até se banir do hemisfério num "arabesco" definido prepucial. Esse reino do caos não admite a passividade da plateia, lembrando-nos do "parangolé" no qual HO imprime o corpo do marginal da Mangueira Cara de Cavalo, assassinado pela polícia durante a ditadura.

Será essa primeira página o retrato da anônima favela que rodeia toda a metrópole? Serão essas danças uma estratégia de distração nas mazelas da destruição subsequente à banalização da violência? Simbolizarão esses movimentos o conforto da embriaguez numa vida de escassez? Uma solução de sobrevivência num espaço onde apenas sobra o direito de dançar ao ritmo dos tiros? No rodapé aparecem rabiscados quatro penteados. Contrariamente ao anterior penteado ou bigode, esses cabelos estão cacheados, formando um arco, ou talvez uma sequência de pontes, que nos conduzem para a página seguinte.

Na segunda e última folha do texto, anseia-se uma inusitada leveza, por meio de um "fôfo desodor". Esse suposto candor, conceitualmente contraposto à truculência anterior, abriga em si o elemento da dor, que talvez se pretenda esquecer, pelo prefixo, deixando espaço para polissemias alternativas as quais anelariam a supressão desse cheiro, possivelmente de putrefação. Apesar do fofo prefácio, a ingenuidade do candor não resiste à primeira linha. O verso "dor of time" pode significar um acesso ao tempo, bem com uma lembrança da dor que o caracteriza, enquanto os três versos seguintes evocam hermeticamente paisagens de pesadelos incendiários. Será esse fogo uma referência ao título *Barnbilônia* e à conspiração de Nero, pano de fundo do filme protagonizado por Agripina? A imagem da protagonista parece evocada também na alusão têxtil a uma "*Red* de cetim", que não se trata necessariamente de uma rede, dado que, numa interpretação do código linguístico anglo-saxônico, podemos também observar em "*red*" uma referência à rubra e abrasadora túnica da Agripina tropical, apresentada no filme.

Posteriormente, numa forma retangular entreaberta são inseridos os versos "para dançar / ao deitar". A reiteração da referência ao baile e ao movimento se associa à ação de "deitar" que pode assumir o sentido de dormir, fazer sexo, ou morrer. Na primeira hipótese, constatamos novamente a ideia da dança enquanto forma de abstrair-se da crueza da realidade, relembrando a máxima nietzschiana "ter fé é dançar na beira do abismo".

Efetivamente, a seguir, podemos observar uma possível referência à principal avenida de Manhattan, a número 42 (onde se situa Times Square), seguida de "piscares *vices*", o que pode significar a presença-intermitência de possíveis vícios, observando também a palavra "*scare*", ou seja, medo, acompanhado à ideia de ambiguidade, constante no críptico texto. Nas estrofes "*youthfolias erectionar / las* flechas", observam-se a ideia das folias da juventude associadas ao verbo

"*erectionar*", com uma possível conotação sexual, e a imagem das flechas, que, também fálicas, podem simbolizar o desnorteamento, presente no desenho da figura estilizada de duas flechas que apontam para sentidos diferentes. Depois das flechas (em espanhol), voltam a sensação de delicadeza e até mesmo a referência a uma ave marítima e a possibilidade de beijar (ou não) lábios inchados. Assim, reiterando as ideias de sexualidade, noite e céu, cunha-se a construção conceitual de um "*slumundo*", palavra que designaria um mundo da favela.

Ao findar chorosamente o texto, num "aAayy" no qual ecoa o antigo cântico de um "flamenco gitano", lamenta-se a descoberta dessa "*terrible ciudad malassombrândrade*", referência ao poeta Joaquim Sousândrade, também exilado em Nova York e inspirador de *Agripina é Roma-Manhattan*, bem como de muitas outras criações nova-iorquinas de HO. Nesse final em semiespanhol, Haroldo de Campos interpreta a possível presença de uma intertextualidade lorquiana, negada por HO. Efetivamente, *Poeta en Nueva York* era uma obra ainda não lida por HO, que, como declarado, se limitou à leitura de "Norma e paraíso dos negros" (Cera, 2012, p. 73). Contudo, segundo Cera (2012, p. 71), "Federico Garcia Lorca e Joaquim de Sousândrade são os fantasmas de Barnbilônia". Assim, a presença de Lorca rondaria *Barnbilônia* como o espírito de um espectro negado.

Apesar de admitirmos inegáveis afinidades com a obra de Lorca, não podemos afirmar nem excluir que se trata apenas de uma coincidência. Esse nosso incipiente percurso pela vida-obra de HO nos ensinou, antes de tudo, a desconfiar de qualquer certeza, sendo assim possível recear até de palavras afirmadas pelo autor acerca da sua própria obra. Não seria a primeira vez que HO abandona o leitor à beira de um abismo de dúvidas, dedicando-se a apontar para um tortuoso dédalo de interrogações, sugestões, ilusões e soluções interpretativas, alternativas ao infinito vazio.

UMA INVENÇÃO TRIFORME

No dédalo de deduções, alternativas, metáforas e analogias que a decifração do repertório artístico de HO demanda, observamos, como apontado por Cera (2012), uma afinidade entre o héliofilme *Agripina é Roma-Manhattan* (1972) e o previamente analisado héliotexto *Barnbilônia* (1971). Essa genealogia reforça-se ao observar o ideograma presente no cartaz do héliofilme, que evidencia as feições fálicas da representação cartográfica da ilha de Manhattan já presente em *Barnbilônia*.

No vocabulário que HO pasticha de Ezra Pound, tais obras são denominadas invenções, pois, conforme explicado por Braga (2007, p. 25-31), aderindo à escolha linguística do amigo Haroldo de Campos, HO se apropria de parcelas do legado teórico de Pound e do autor nietzschiano Maliévitch, atribuindo ao inventor a capacidade de apresentar uma transformação, um elemento novo, impossível de diluir. Tais artefatos, que interpretamos como três facetas da mesma invenção, foram elaborados ao longo da mesma fase criativa, no início dos anos 1970, época de ebulição e expansão de movimentos *contraculturais*. As reflexões desses movimentos aparecem como substrato filosófico e ideológico dessas obras, elaboradas em três das variegadas formas, ou expressões artísticas, exploradas pelo autor, nomeadamente a escrita, o desenho e o cinema.

Nessa perspectiva, podemos reparar também numa analogia entre as metrópoles retratadas nas narrativas, interpretável com base em uma série de correspondências, comparações e metáforas, consagradas na cultura letrada. Em narrativas e mitologias mediterrânicas, como nos textos bíblicos, Babilônia, mítica metrópole mesopotâmica, é amiúde comparada com Roma, cidade denominada *Caput Mundi* pelos latinos.

Por sua vez, essas metrópoles de impérios de várias épocas são acusadas de decadência, idolatria e arrogância, talvez pela húbris de se considerarem desenvolvidos epicentros do mundo. Em outra instância, Alva Martínez Teixeiro (2020, p. 95) ressalta a analogia brutalista entre Babilônia e Nova York recorrente na obra de HO. Ao explorar essa genealogia, o autor ressalta, transgride e desmistifica paradigmas repressivos do presente e do passado, mostrando analogias entre imperialismos.

Esse parentesco evidencia-se na interpretação do texto *Barnbilônia*, que se concebe pela desconstrução de referências a mitos, ritos e símbolos da propaganda estadunidense. Tais elementos

CC BY

são culturalmente transpostos numa metafórica viagem nos abissos dos escândalos de um Império Romano, que, por trás da sua magnificência, encobria, com pouca destreza, paradoxos e manifestações de decadência.

Por exemplo, a figura de Nero, amiúde descrito como um furioso piromaníaco, pode ser vista de várias perspectivas. Os principais relatos sobre o imperador poderiam ter sido condicionados pela calúnia em vista da sua renomada inimizade com a minoria cristã, veementemente perseguida durante a sua égide. Segundo a historiografia hegemônica, Nero teria culpado os cristãos pelo incêndio de Roma, atraindo a antipatia de uma parte do povo, que culparia o monarca pela tragédia, apesar de o próprio se encontrar ausente da cidade no começo do evento. Sucessivamente, argumentou-se que esse imperador teria tornado os cristãos "bodes expiatórios" de uma calamidade por ele próprio arquitetada. Essa hipótese seria, contudo, historicamente controversa, em vista da impopularidade da última fase do seu reinado. Assim, como no caso da maioria das lendas e dos mistérios da Roma Antiga, provavelmente as fontes foram manipuladas pelo advento do cristianismo e pela decorrente crise e implosão do império. Efetivamente, considera-se o interesse de desprestigiar o legado do imperador, acérrimo anticristão.

Além disso, o reinado de Nero despertou a antipatia dos patrícios, que conspiraram contra ele. De fato, foi responsável por uma reforma econômica que, num momento de crise, prejudicou a estabilidade monetária do império. Como explicado por Elio Lo Cascio (1980, p. 446-447), no 64 d.C., Nero depreciou as moedas de ouro e de prata. Essa desvalorização, particularmente do ouro, fez com que se passasse a usar a prata como referência fiduciária na cotação monetária e que o valor da prata subisse em comparação ao do ouro (Lo Cascio, 1980, p. 449). Curiosamente, a data dessa reforma coincide com a do incêndio que alastrou a cidade de Roma, destruindo a reputação do imperador.

Após o trágico evento, foram comissionadas obras de reconstrução, reduzindo o desemprego e melhorando a condição de vida dos plebeus, provavelmente já beneficiados por uma queda de preços (Lo Cascio, 1980, p. 467). Assim, no artigo "Nero's New Deal", a historiadora estadunidense Mary Elizabeth Kelly Thornton (1971, p. 621) afirma que as reformas neronianas num momento de crise beneficiaram a maioria da população, sendo comparáveis às políticas aplicadas nos Estados Unidos por F. D. Roosevelt. Por outro lado, o imperador tornou-se a vítima perfeita de uma intriga que originou variadas conspirações, culminando num golpe.

Da mesma linhagem, outra promotora da maledicência romana foi Agripina, que, conforme relembrado por Yardena do Baixo Sheery (2015, p. 56), além de poderosa progenitora de Nero, era irmã e amante incestuosa de Calígula. Assim, Agripina conspirou para que Nero herdasse o trono do imperador Cláudio, casando-o, após ter tramado também contra a rival Messalina, sua mulher, acusada, por sua vez, de tramar contra o marido. No entanto, após conseguir a coroação do filho, Agripina foi esfaqueada no ventre, que gerou o imperador, por encomenda deste, que temia que a mãe confabulasse contra ele. Assim, a ilustre conspiradora foi vítima mortal de uma conspiração arquitetada pelo próprio filho.

Tais circunstâncias se refletem no héliofilme, no qual a protagonista aparece como faceta de uma colossal conspiração coletiva. Segundo Sheery (2015, p. 57), a figura estática e aristocrática de Agripina e a cultura romana em si representariam o avesso do parangolé, da participação e da espontaneidade do carnaval da Mangueira, metaforizando a desigualdade social e a segregação que adoecem a capital fluminense. Portanto, as analogias apresentadas nessas obras de HO reforçam essa ligação simbólica entre Babilônia, Roma, Nova York e Rio de Janeiro.

Efetivamente, segundo Alva Martínez Teixeiro (2020, p. 101), no imaginário artístico e onírico de HO, Rio e Nova York são metrópoles irmanadas metaforicamente, na marginalidade, por um troço de asfalto da Avenida Presidente Vargas. Relembrando a forma da ilha de Manhattan, o objeto torna-se inspiração para a realização do fálico cartaz do filme, que retoma o ideograma presente em *Barnbilônia*. Essa teoria corrobora a nossa perspectiva hermenêutica, reforçando a afinidade estética e temática entre as três obras examinadas neste artigo, sem desconsiderar as tensões de sentido que sobressaem do héliotexto — transpostas para o héliofilme e para a ilustração do relativo cartaz.

Olhando para o desenho, consideramos que a feição fálica da imagem simbolizaria a superestrutura patriarcal, pano de fundo das civilizações metaforicamente apresentadas e um dos elementos em colapso na conspiração de Agripina. Essa mesma ideia é evocada no filme ao enquadrar arranha-céus, colunas e capitéis da Federal Hall e outros edifícios altos como Wall Street e como a neogótica Trinity Church. Todos esses símbolos, como visto, estão presentes também em *Barnbilônia* pela evocação de flechas, torres, castelos, elevadores e outras estruturas fálicas, projetadas para o alto. Esses elementos fálicos estão ligados à gestualidade estatuária e magnificente da protagonista e aos monumentos de Manhattan, que evocam o poder e o predomínio hegemônico do império capitalista.

No que diz respeito ao panorama simbólico apontado por essas obras, reparamos no esboço dessas metrópoles como metáfora da dissimulada violência subjacente à manutenção do poder. A babel capitalista na qual Agripina transita se apresenta como um simulacro da civilização romana, monumental caricatura de um contexto cultural ingenuamente adaptado ao gosto brega dos novos patriarcas. Como admitiu candidamente HO após as gravações, referindo-se ao Federal Hall: "Parece cenário de filme de décima categoria romano feito em Hollywood" (*apud* Sheery, 2015, p. 67). Portanto, as cidades representadas nessas obras sobrevivem à beira de um curto-circuito e são desalmadas pela barbárie que representam.

Wall Street mostra-se como uma precária ruína que, ao colapsar, destroçará os corpos dos seus imparáveis operários, privados de um progresso para poucos, projetado e processado por conta de um anônimo engenheiro que, assistindo de longe ao apocalipse, aposta que não será atingido. Nesse superoito inacabado de HO, Cristiny Nazareth interpreta uma glamourosa Agripina Tropical, protagonista secundarizada apenas, em algumas circunstâncias, por monumentos urbanos. A babel que rodeia Agripina e o seu misterioso acompanhante (inspirado no protótipo de um mafioso) se mostra espectral, fundindo uma possível liturgia da grandiosidade do império ao desencanto proveniente da constatação do real.

Num posterior episódio aparecem duas figuras lançando dados acima dos detritos de uma estrada de asfalto em construção, em Broadway. O primeiro é Antônio Dias, brasileiro, companheiro das desaventuras de HO em Nova York, recentemente autoexilado na Itália, enquanto o segundo é René Rivera, artisticamente conhecido como Mario Montez, operário porto-riquenho, *drag queen* e superestrela cinematográfica de Andy Warhol (Sheery, 2015). Apostando dados na superfície das mazelas do império, os dois jogadores encarnam a "subterrânia", por serem marginais, por serem jovens, por procurarem um caminho artístico em Nova York, mas sobretudo por serem latinos, provenientes de países colonizados. O primeiro encontra-se, tal como HO, em fuga de uma ditadura militar brasileira, encomendada pelo império, enquanto o segundo é oriundo de Porto Rico, país ainda hoje semicolônia dos Estados Unidos. A proveniência dos dois aventureiros não é fortuita nem secundária, mas fundamental na reflexão que HO propõe na releitura da realidade pós-colonial.

Aos países que se situam na periferia do império, como o Brasil, incumbe a árdua tarefa de projetar e (re)construir o próprio caminho artístico despedindo-se da dependência cultural colonial. Essas realidades podem atravessar diferentes caminhos. Segundo Oiticica (1986, p. 108), a cultura brasileira valorizar-se-ia pela absorção do legado europeu e americano por parte de um povo brasileiro, miscigenado, admitindo a sua diferença em relação ao cânone europeu. Essa redescoberta da antropofagia cultural assentaria numa ideia de "homem novo" brasileiro que não seria nem índio, nem afro, nem branco, mas tudo ao mesmo tempo. Assim, quando a dependência cultural acabar, ao traçar o seu percurso de desenvolvimento, o Brasil terá, no seu horizonte, duas grandes alternativas. Na primeira hipótese será predestinado a tornar-se protagonista do terceiro mundo ou, em contrapartida, disputará para ser uma potência imperialista, ávida e diabólica como os Estados Unidos.

Nessa chave de leitura, essas obras não seriam apenas uma das advertências artísticas da decadência do império estadunidense, mas um presságio dos perigos que o Brasil enfrenta ao imitar o modelo de desenvolvimento neoliberal imposto pela babel capitalista.

CC BY

Retomando a análise dessa aposta, inspirada na máxima de Mallarmé — traduzida pelo amigo Haroldo de Campos — "Um lance de dados jamais […] abolirá o acaso", observamos como essa cena se presta a múltiplas interpretações. Por um lado, representa uma reformulação da alegoria da Roda da Fortuna, que perdura desde a Antiga Roma até a atualidade, mostrando-se particularmente produtiva na amostra da precariedade do poder, enquanto por outro lado metaforiza a especulação do mercado financeiro, um grande jogo do azar no qual os bilhetes premiados são escrupulosamente repartidos entre uma dúzia de entidades.

Na alegoria desse mecanismo, no qual tudo se apresenta teoricamente regulado pela mão invisível do mercado, duas personagens atiram dados, com as próprias mãos, desconfiando da sorte predestinada pelos donos do jogo. Na frente de Broadway, emblema do teatro, interpretamos nesses gestos a força subversiva de um "parangolé" prestes a estalar, enquanto o poder da "subterrânia" se manifesta pela identificação da existência desse mundo alternativo, para além das mazelas da metrópole.

Desde *Barnbilônia*, Manhattan manifesta-se como uma máquina imperialista de propaganda, alienação, dependência, alucinação, tortura e extermínio, movida pela ameaça e pelo medo de uma conspiração que a conduziria ao colapso. Como na *pax* romana, o equilíbrio do mercado e do novo império se baseia na submissão e na distração massiva, na supressão do dissenso e na aniquilação de qualquer alternativa. Porém, sub-repticiamente, o sangue da "subterrânia" infiltra-se nas veias do império ocupando as avenidas e os becos da cidade testemunhando essa tragédia historicamente legitimada e projetando sabotagens desde o epicentro da metrópole. Assim, apropriando-se dos símbolos dos impérios, do presente e do passado, a "subterrânia" mostra-se capaz de ressignificar e desconstruir o ideal de perfeição subjacente à mitologia ocidental, mostrando a poeira.

Por meio dos acessórios e do vestuário, Montez subverte paradigmas patriarcais mostrando-se como um corpo insubordinado, pronto para desestabilizar a poeira. Portanto, a sublevação da "subterrânia" partiria, sub-repticiamente, desde o subsolo, começando pelos pés. Ao contrário da monumentalidade da metrópole, da altivez de colunas, capitéis e outras construções, fálicas, que apontam para o céu, a "subterrânia" escolhe enquadrar os pés de Agripina e as suas sandálias romanas, que se vincam no chão, pressagiando uma desestabilização do cenário. As sandálias de Agripina, bem como os tacões de Montez, mimetizam-se na selva urbana, ficando em alerta, sondando ocasiões de deserção, metamorfose e fuga do incêndio de um sistema em patente apodrecimento. O bem e o mal relativizam-se numa realidade que prescinde de heróis, desacredita de salvadores e reavalia até o conceito de monstruosidade, atestando a inexistência da perfeição e o engano subjacente às ludibriantes narrativas de redenção, confortáveis à manutenção da obediência e da fé na perfeição da norma que sustenta o sistema.

Nessa redescoberta da realidade até os monstros param de amedrontar, e Nero, bem como a matriarca Agripina, deixa de ser uma espectral encarnação do mal absoluto para comparecer no incêndio de Babilônia e coparticipar dele. Portanto, Cámara (2011, p. 160) assinala que as culturas brasileira e estadunidense dessa geração recusam a censura de figuras demonizadas, chegando a relativizar noções preconcebidas de monstruosidade numa complexiva crítica ao puritanismo da cultura burguesa.

Assim, como constatado em *Barnbilônia*, perante a fogueira do velho império, "o mundo não é tão redondo é Manhattan pênis". Aquela redonda plenitude, circularidade que evocava a infinita perfeição do hemisfério, se desmantelava diante da fogueira de Roma-Babilônia transformando normas, leis e ilusões, emanadas do alto, em poeira e cinza. Consequentemente, aquele falo totêmico, que ditava as ordens, revelava o seu estatuto de consagrado ídolo arbitrário, artificialmente imposto como hegemônico, porém composto de perecível matéria orgânica, passível de sucumbir ao apodrecimento da carne.

Por isso, na negação da circularidade do hemisfério, HO reproduz o ontológico espanto perante o mistério da máquina do mundo, reparando na imperfeição intrínseca em cada ser. Nesse exercício de desconforto, HO desvela a inépcia e a artificialidade das injustas estruturas humanas, destinadas ao movimento da metamorfose ou ao apodrecimento.

Na reinterpretação dessa macrometáfora, HO transgride e desmistifica paradigmas repressivos da civilização ocidental sintetizando vários aspectos do seu projeto de arte-vida. Assim, perante a decadência e o desmoronamento das lógicas culturais da metrópole, como também descrito por Cera (2012, p. 61), HO procura uma estratégia de salvação "subterrânia" inspirada pelo legado do "baixo materialismo" de Georges Bataille. Portanto, formulando revisões das mitologias do Império, HO evidencia as contradições e as fragilidades do real removendo aquela ínfima poeira — ignorada pela historiografia — que inficiona a integridade de qualquer grandioso cenário.

Destarte, além dos sonhos utópicos de perfeição e dos grandes ideais, o "baixo materialismo" resume uma alternativa que se arquiteta nos detalhes imperceptíveis, catando sobras para arriscar surpreendentes estratégias de sobrevivência, ou de metamorfose, no meio das mazelas, perante as matanças do cotidiano.

Notas

1 Em vários textos, HO autoidentifica-se com um ideograma estilizado representando o sol.

Referências

AGRIPINA É ROMA-MANHATTAN (1972). Direção: Hélio Oiticica. Estados Unidos. 16 min., colorido, mudo.

AGRIROM (1972). Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica. Arquivo Programa Hélio Oiticica, documento nº 1.589.

BARNBILÔNIA (2006). Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica. Arquivo Programa Hélio Oiticica, documento nº 0528/71.

BRAGA, Paula Priscila (2007). *A trama da terra que treme: multiplicidade em Hélio Oiticica*. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

BUCHMANN, Sabeth; CRUZ, Max Jorge Hinderer (2013). *Hélio Oiticica and Neville D'Almeida Block-Experiments in Cosmococa*: program in progress. Londres: Afterall.

CÁMARA, Mario (2011). *Cuerpos paganos*: usos y efectos en la cultura brasileña (1960-1980). Buenos Aires: Santiago Arcos.

CERA, Flávia Letícia Biff (2012). *Arte-vida-corpo-mundo, segundo Hélio Oiticica*. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

DONADEL, Beatriz D'agostin (2010). *Hélio Oiticica e o sentido da participação do público na arte brasileira dos anos 60: da "Obra Aberta" ao "Exercício Experimental da Liberdade"*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

ECO, Umberto (1991). *Obra aberta*: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Tradução de Giovanni Cutolo. 8. ed. São Paulo: Perspectiva.

HARRIS, Laura (2018). *Experiments in exile*: C. L. R. James, Hélio Oiticica, and the Aesthetic Sociality of Blackness. Nova York: Fordham.

LO CASCIO, Elio (1980). La riforma monetaria di Nerone: l'evidenza dei ripostigli. *Mélanges de L'école Française de Rome*, v.92, n. 1 p. 445-470.

MARCUSE, Herbert (1975). *Eros e civilização*: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar.

OITICICA, Hélio (1986). *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco.

SHEERY, Yardena do Baixo (2015). *Agripina é Roma-Manhattan e outras experiências héliocinematográficas*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo.

TEIXEIRO, Alva Martínez (2020). Hélio Oiticica y la blanca singularidad simultánea de Newyorkaises. *Estudios Filológicos*, Valdivia, n. 66, p. 93-112. https://doi.org/10.4067/S0071-17132020000200093

THORNTON, Mary Elizabeth Kelly (1971). Nero's New Deal. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, v. 102, p. 621-629. https://doi.org/10.2307/2935958

VELOSO, Caetano (1997). *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras.