

Mito e violência: “‘Cara de Cavalo’ morto com 52 tiros em Cabo Frio”, 4 de outubro de 1964.

Priscila Rossineti Rufinoni*

Universidade de Brasília

Resumo: Este artigo foi pensado em relação às atuais pesquisas históricas e artísticas sobre as memórias do golpe de 1964. Se hoje tentamos narrar em trabalhos artísticos ou textos as cisões irreconciliáveis do período, como essas fraturas podem ser flagradas em imagens contemporâneas a esses momentos históricos? O que estas imagens do aqui-agora antecipam, em sua tensão suspensa? Nesse sentido é que tentamos entender o objeto *Bólido 33 – caixa 18* de Hélio Oiticica, homenagem a Cara de Cavalo.

Palavras-chave: Hélio Oiticica, Bólides, Cara de Cavalo.

Abstract: The background of this paper is the recent research on the historical and artistic memories of the Brazilian military coup in 1964. Currently, it is intended to narrate in artworks and texts such irreconcilable disruptions, but as these fractures can be captured in contemporary images of these historical facts? What is predicted by these images? From this point of view, this text focuses on the work of Hélio Oiticica, *Bólido 33 – caixa 18*, as a tribute to Cara de Cavalo.

Keywords: Hélio Oiticica, Bólido (Fireball), Cara de Cavalo.

* Professora de Filosofia e de Teoria e História da Arte – UnB.

“A limitação do espírito àquilo que é aberto e acessível ao estado de sua experiência histórica é um elemento de liberdade; a errância sem conceito é a encarnação de seu contrário”
(Adorno, “A necessidade ontológica”, *Dialética negativa*, p. 65)

Esse texto não tem qualquer pretensão à originalidade, nem mesmo à precisão histórica sobre o artista, de quem já muito se escreveu. Não é um texto de e para especialista, mas apenas uma reflexão para abrir outras reflexões, a partir de uma obra específica.¹



Fig 1 - *Jornal do Brasil*, 4 de outubro de 1964.

¹ Este texto foi pensado após a arguição da dissertação de Vivian Palma Braga dos Santos, *A arte da elaboração: poéticas artísticas contemporâneas como espaços para a construção da memória*, defendida na ECA – USP em 2013 e orientada por Dária Jaremtchuk. A questão do trabalho contemporâneo da memória explorada por Vivian dos Santos, ao reconstituir os lapsos instaurados pelos golpes militares e estados de exceção, propôs-me pensar a vivência dessas disrupturas em seu aqui-agora, compondo uma pré-história indicial dessa história que hoje se tenta narrar.

Na página do *Jornal do Brasil*, o título remete-nos à foto, em tons estourados, e logo a atenção é capturada pela imagem contígua de um homem de terno no anúncio publicitário. Do título, “‘Cara de Cavalo’ é assassinado com 52 tiros em Cabo Frio”, o olhar segue para a imagem, na qual uma mancha branca apaga as feições particulares e estampa-se em cruz no asfalto cinzento; em seguida, captada pelo anúncios e por outras pequenas chamadas, encapsuladas em colunas e caixas de texto, a atenção ricocheteia em pequenos lampejos, pequenos choques, pequenos tropeços na calçada do dia a dia. O título já nos dá praticamente tudo, do nome do executado ao número excessivo de tiros; número que se amplia na sua exatidão reiterada, rápida. Informação, tal qual a que, menos textual, mais imagética, o jornal *Última hora* traz no dia em que Cara de Cavalo mata Le Cocq, em 28 de agosto de 1964, iniciando a caçada cuja culminância lemos na manchete de 4 de outubro: como em um filme, a imagem muito retocada do morto aproxima-se em close, as cenas da movimentação policial se afastam, em plano médio. O retalhamento das imagens em vários focos descontínuos, múltiplos como em um seriado de televisão, prescindem das palavras, mesmo as da grande manchete em negrito, cuja disposição leva-as a tomar uma espectral forma de imagem entre imagens. O caráter acessório da explicação escrita, já claro na página de *Jornal do Brasil*, pela diagramação de *Última hora*, evidencia-se. Não é pouco notável a contiguidade aberrante de informações na página: ao lado da *facies hipocrática* do assassinado, ressaltada pelo pano branco que lhe recobre o corpo, flutuam as faces do pintor Antônio Bandeira, eminente representante nacional da pintura abstrata em Paris, e de outra personagem não identificada. Que a diagramação jornalística muito explícita do mundo moderno, Benjamin já nos dera farta demonstração. Se o solipsismo moderno pode ser entendido como uma experiência coletiva frustrada,

os jornais constituem um dos muitos indícios de tal redução, se fosse intenção da imprensa fazer com que o leitor incorporasse à própria experiência as informações que lhe fornece, não alcançaria seu objetivo. Seu propósito, no entanto é o oposto e ela o atinge. Consiste em isolar os acontecimentos do âmbito onde pudessem afetar a experiência do leitor. Os princípios da informação jornalística (novidade, concisão, inteligibilidade e, sobretudo, falta de conexão entre uma notícia e outra) contribuem para este resultado, do mesmo modo que a paginação e o estilo linguístico (BENJAMIN, 1987, p. 107).



Fig 2 - Última hora, 28 de agosto de 1964.

O futebol, a violência, os bens de consumo, ou a arte moderna que ora expomos em Paris, como a miríade de reflexos de vitrines nas ruas, disputam a desatenção desse sujeito cindido, terra a terra, cujas percepções precisam ser reavivadas a cada instante, sob pena de,

caso contrário, cair-se na apatia. O leitor do jornal, de certo modo, é um homem entre outros, cada qual, autômato, aciona por si mesmo o mecanismo geral que põe em movimento a informação, cujos globos luminosos captam a percepção; em suma, disciplinada multidão de leitores. Nesse sentido, é notável que críticos como Celso Favaretto entendam as obras de Hélio Oiticica não apenas, mas também como experiências com as percepções: “ruptura das concreções artísticas; proposição de 'objetos' em que se imbricam o plástico, o verbal, o musical; deslizamento da arte para o vivencial; proposição de práticas dissensuais” (FAVARETTO, 1992, p. 14). O sujeito cindido, cujos laços de experiências passíveis de serem narradas esgarçam-se, esse sujeito quantificável em multidão, sem qualidades, sem especialidade, do qual o operário não-especializado é a consciência flagrante; esse sujeito, no entender de Benjamin, nutre-se de vivências oscilantes, corporais:

o operário não-especializado é o mais profundamente degradada pelo condicionamento imposto pela máquina. Seu trabalho se torna alheio a qualquer experiência. Nele a prática não serve para nada. O que o *Lunapark* realiza com seus brinquedos oscilantes, giratório e diversões similares não é senão uma amostra do condicionamento a que se encontra submetido o operário não especializado na fábrica (BENJAMIN, 1991, p. 126).

Guardadas as proporções, no contexto nacional, a vivência do jornal é uma faceta desse condicionamento. Não à toa, a própria arte tentará interceptar os sujeitos nessa relação mais “existencial”, corporal, perceptiva, anterior ao narrativo, prescindindo, assim, de qualquer “especialização”. Um corpo formado por feixes de percepções desagregadas, um corpo algo empírico, tal qual aquele de Hume ou Locke: percepções são colhidas em um quarto escuro da memória, acumuladas sem pré-constituição histórica ou sistêmica, reorganizadas em ideias cujas conexões são meramente relacionais e subjetivas. Esse herói perceptivo, herói sem nenhum caráter, pode ser acionado pelo jornal, pelas ruas, ou mesmo pela arte, de forma positiva. Para ficarmos apenas em Oiticica, os primeiros *Bólides* criados a partir dos anos 1963, espécie de caixas ou recipientes que contém pigmentos e/ou coisas, tocam o expectador pelo tátil-óptico, pela sinestesia primeira de um olhar-toque da cor sem qualquer significação anterior ou posterior, sem hipóstase do objeto, como escreve Sônia Salztein. Os primeiros bólides, sem formarem um todo narrativo, somam “séries” ou “ordens”, são numerados, quantificados em experiências (seria melhor dizer apenas vivências?) sensoriais que procuram, em um *click*, acionar esse sujeito das percepções antes apático, melancólico. Como anota o próprio artista

em 1963: “sinto-me assim como uma criança que começa a experimentar os objetos para aprender suas qualidades: sólido, o oco, o redondo, seu peso, transparência” (Apud LOEB, 2011). Há bólides caixas, bólides vidros, sacos com pigmentos, há ainda brita, arame, ferramentas, texturas. O tato óptico logo devém ideia óptica-táctil, ideia da cor, da textura, do vazio nem sempre realmente tocados, ideia-corpo. A cor não é mais eloquência da pintura, não é mais a sensação cooptada pelo dispositivo pictórico para narrar um quadro ou mesmo para compô-lo como jogo visual, no caso da pintura abstrata de um Antônio Bandeira supracitado. Nessa série de globos luminosos perceptivos, a *B33 –Bólide - caixa 18* parece estranha por sua narratividade, sua “qualidade” intrínseca de dizer, por sua retórica; em contraste à mudez sensorial da série, o objeto é absurdamente gritante, eloquente².



Fig 3 – Hélio Oiticica. *B33 Bólide Caixa 18 "Homenagem a Cara de Cavalo"*, 1965/66, madeira, fotografia, nylon, acrílico, plástico e pigmentos 30 x 30,5 x 68,5 cm Coleção Gilberto Chateaubriand - MAM RJ. Edouard Fraipont .

Fonte: *Itaucultural*

² Para pensar na relação dos bólides criados até 1966, consultar o documento datiloscrito do Arquivo Hélio Oiticica, no qual se enumeram, com seus títulos, todos os objetos chamados de bólides e numerados. Fica claro que, antes desse *B33*, havia uma preponderância na cor, na forma e na textura. Cf. Documento datilografado de Hélio Oiticica. “Lista de Bólides”, reproduzido em VARELA, Angela. *Um percurso nos bólides de Hélio Oiticica*. Dissertação de Mestrado em Artes, 2009, São Paulo, Escola de Comunicação e Artes - USP, p. 25-26.

Trata-se de uma caixa elegia ao amigo, Cara de Cavallo. Para tanto, Oiticica se vale da mesma imagem do morto publicada em *Jornal do Brasil*, cuja brancura cruciforme já comentamos. A foto jornalística não tem, em si mesma, como construção, uma intenção estetizante, pelo menos não evidenciada. O acaso da morte e a falta de nitidez da impressão em retícula criam essa forma de brancura imaculada contra o cinza do chão. Mas Oiticica, antes de utilizá-la apenas em seu não-sentido perceptivo, apropria-se da cruz incidental: dispõe a foto dentro de uma caixa, cuja planificação levaria a reiterar a forma religiosa mais uma vez. Dispõe, ainda, o pigmento vermelho sobre a imagem, em um saco plástico e em um véu de *nylon* maculado. Não se trata mais, evidentemente, de uma cor tátil óptica, de pigmento sem narração, de percepção primeira, sem ideia anterior, percepção empírica, ou fenomenológica que seja. Não se trata mais de acionar o sujeito perceptivo cindido de suas relações pré-formadas, contextuais ou históricas, um sujeito infante tátil-óptico meramente funcional ou relacional.

Vale retornar a alguns pontos da crítica sobre os bólides. Os bólides caixas ou vidros fazem parte de uma busca, de algum retorno à alguma experiência primeva, que tenta reaver, na percepção, a qualidade imanente aos objetos. Se alguns críticos encontram, no uso de objetos cotidianos nessa nova subjetivação, uma objetividade possível além do solipsismo, essa objetividade é apenas uma promessa intrínseca ao próprio mundo do consumo. Desqualificando de uso uma segunda vez esses objetos usados em busca de suas qualidades perceptivas inerentes, como ocorre no 'truque' surrealistas, o artista mostra um fragmento daquela objetividade na qual o sujeito poderia experienciar-se como livre. Mas a tentativa de escapar do sujeito funcional, abstrato, para uma vivência anterior à própria objetualidade aproxima-se, em sua busca por sínteses, da crítica de Adorno ao pensamento ontológico contemporâneo que, no seu "às coisas mesmas", no seu 'retorno a', esquece as mediações em vez de refletir sobre elas. A busca algo desesperada por um sujeito substancial anterior às mediações evidentemente não é problema da arte, mas deve ser entendido como movimento de negação imanente a esta, não como seu movimento central, ou sua síntese. Mantendo as sínteses (possíveis) suspensas, suspeito que essa caixa estranha à série até o momento (posteriormente, outras seguiriam esse caminho) possa repor a noção geral desse sujeito fenomenológico em outro patamar, expondo a cisão mesma desse corpo sensorio em relação à experiência histórica que lhe é negada. Ou seja, a passagem da vivência sensorial do objeto antes da sua configuração objetual, busca, nos

dizeres do artista e dos críticos, uma relação com o conteúdo extra-artístico. Mas como se dá essa passagem? Ela se completa em uma experiência de liberdade? Ou expõe essa liberdade subjetiva em um horizonte que lhe nega objetivamente? ³

Entender a posição de um marginal no tecido do Estado, em correspondências ora fenomenológicas, ora históricas, comporta cisões irreconciliáveis. Como escreve Oiticica, numa tentativa de entender seu próprio ato em 1968: “a máquina capitalista consumitiva, cria seus próprios anti-heróis como animal a ser sacrificado”⁴. Atentemos ao objeto em suas características estruturais ou, por assim dizer, plásticas. Para Annateresa Fabris: “o tom de *pietas* cristã com o qual é tratado o cadáver de Cara de Cavalo, patente na disposição cruciforme da caixa, no véu que recobre, na presença do pigmento vermelho como símbolo do sangue derramado por ele, parece ser fruto da dissociação que o artista estabelece entre a própria percepção do amigo e a imagem pública do inimigo da sociedade” (FABRIS, 2010: 123). Realmente, do ponto de vista de uma construção poética, do ponto de vista da história da arte, a eloquência do objeto, cujo sentido mítico é evidente, não deixa de ser incômoda. A reincidência da cruz, o sudário manchado de vermelho, o próprio vermelho-pigmento dentro do saco plástico são signos já codificados. Ao homem morto nas franjas do direito, a esse corpo ao qual sequer a noção de morte sacrificial foi concedida – uma morte que o recolocasse em um sistema de crime e castigo instituído no ciclo mítico do direito –, a ele, Oiticica erige um monumento de obviedade crua. Retórica celebrativa quase *kitsch*, pois não há jogo entre espectador e obra, os sentidos catárticos são acionados pelos elementos compositivos do trabalho por meio de “efeitos” prontos e coisificados: o sangue, a remissão à cruz. O tom trágico não disfarça a contiguidade com obras como *A Bela Lindonéia* de Rubens Gerchmann, também de 1966, com seu epítáfio jornalístico “de 18 anos morreu imediatamente”. Mas esse monumento ao amigo marginal, em sua narratividade excessiva e deslocada, parece tentar inverter a lógica vivencial a que o jornal condicionava o fato, flagrando, pelo avesso, o mecanismo de manutenção da violência naturalizado naquele corpo-sensitivo do sujeito contemporâneo reivindicado pelo próprio artista

³ Por exemplo, para Guy Brett seria uma busca por “focar percepções e desejos por meio de uma gama completa do sensível, natural e cultural, comunitário e pessoal”. *Apud*, LOEB, 2011.

⁴ OITICICA, H. *O Herói e o anti-herói anônimo*, Projeto Hélio Oiticica, *Itaucultural*. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=145&tipo=2>>. Capturado em 17 de maio de 2014.

como lugar da criação de novas experiências. Hélio Oiticica escreve posteriormente, em 1968, sobre essa dissociação subjetivo/público:

Como se sabe, o caso de Cara de Cavalo tornou-se símbolo da opressão social sobre aquele que é marginal – marginal a tudo nessa sociedade: **o marginal**. Mais ainda: a imprensa, a polícia, os políticos [...] – a sujeira opressiva em síntese, elegeu Cara de Cavalo como bode expiatório, como inimigo público nº1 [...]. Cara de Cavalo foi de certo modo vítima desse processo – não quero, aqui, isentá-lo de erros, não quero dizer que tudo seja contingência – não, em absoluto! Pelo contrário, sei que de certo modo foi ele próprio o construtor de seu fim, o principal responsável pelos seus atos. O que quero mostrar, que originou a razão de ser de uma homenagem, é a maneira pela qual essa sociedade castrou toda possibilidade da sua sobrevivência, como se fora ela uma lepra, um mal incurável – imprensa, polícia, políticos, a mentalidade mórbida e canalha de uma sociedade baseada nos mais degradantes princípios, como é a nossa, colaboraram para torná-lo o símbolo **daquele que deve morrer**, e digo mais, **morrer violentamente**, com todo requinte canibalesco [...]. Há como que um **gozo social** nisto, mesmo nos que se dizem chocados ou sentem ‘pena’. Neste caso, a homenagem, longe do romantismo que a muitos faz parecer, seria um modo de objetivar o problema, mais do que lamentar um crime sociedade X marginal. (OITICICA, 1968)

O que Oiticica lê como um obscuro gozo social pode ser pensado também como esse inconsciente vazio de experiências, inenarrável, que é acionado pelos dispositivos perceptivos da modernidade, tais como o jornal ou mesmo a arte. Como suspeita Adorno, também Oiticica percebe que uma visão de mundo meramente artesanal, na qual a experiência livre seria acessada sem mediações, precisa escamotear constantemente a “história acumulada nos sujeitos” que a torna impossível. O cerceamento da experiência qualificada, aquela que daria lastro comunitário, ou mesmo político, às sensações atomizadas do sujeito individual, não é o tema da obra, mas seu fundo obscuro, em “ordens” suspensas, para usar o termo do artista, que se entrecruzam. A impossibilidade de narrar se expõe, assim, tanto na vivência sensorial, quanto na própria dificuldade canhestra do efeito grandiloquente que quer ‘objetivar’, o termo é de Oiticica, a experiência. A eloquência celebrativa, para ser levada a cabo, não dispõe de nenhuma outra linguagem senão aquela, paródica, da paixão cristã ou da recorrência mimética ao vermelho. A narração da experiência tímida, quase desconfiada de si mesma, só se completa em um arremedo de ritual, ou, o que é ainda pior, em uma confissão de piedade assustadoramente individual. Nesse sentido, Oiticica reconhece a qualidade imanente a esse homem, seu amigo, que o fazia indivíduo, em uma tentativa desesperada de preencher de corpo

aquela foto bidimensional, ou de tornar experiência o choque casual entre outros choques: “este [objeto] para Cara de cavalo reflete um importante momento ético, decisivo para mim, pois que reflete uma revolta individual contra cada tipo de condicionamento social” (*Apud* SALOMÃO, 1996, p. 37). Choque individual que geraria outras obras de cunho confessional, nos anos seguintes, uma espécie de “síndrome da prisão”, como escreve Flora Sussekind em seu livro sobre a literatura pós-64:

É perigoso acostumar-se a prisão, alertava Torquato Neto, em 1970. E o aviso é em parte destinado a si mesmo, subitamente acostumado a viver interno num hospital psiquiátrico; em parte profetiza a verdadeira síndrome de prisão que tomara conta dos escritores e da literatura brasileira de modo geral durante a década passada [1970]. E o que caracterizaria essa síndrome? Como é freqüente nas celas de prisões, ora gritos de rebeldia, como os da ‘arte de protesto’, ora sussurros medrosos, como nas alusões e paráfrases. (SUSSEKIND, 1985, p. 42).

Entre a arte de protesto e o sussurro confessional, a caixa bólida para Cara de Cavalo configura esse “momento ético”, mas nos interessa saber se há uma passagem, mesmo que tênue, para um momento *político*. Morto por um esquadrão clandestino, exposto nas páginas de jornal, Cara de Cavalo é uma espécie de símbolo que deixa entrever, por uma brecha, a violência mítica que transbordava, como excesso, do próprio Estado “de direito”. Prometeu é culpado pela esfera mítica do destino, mas há uma esperança de que ele traga “um novo direito”, escreve Benajmin em um de seus textos de juventude, “é no fundo esse herói e a violência de direito do mito que lhe é intrínseca que o povo tenta presentificar, ainda nos dias de hoje, quando admira o grande criminoso” (BENJAMIN, 2011, p. 147). Nos anos seguintes, em 1968, a imagem de outro bandido crucificado, o suicida Alcir Figueira da Silva, recebe de Oiticica seu dístico elegíaco – “Seja marginal, seja herói” –, em um estandarte alaranjado, e ganha também o *B44 – Bólida caixa 21*. Como sugeri em relação à fratura entre sujeito das percepções e corpo coletivo, essa passagem da elegia individual ao político também não se dá sem fissuras. A retórica mítico religiosa não era estranha ao discurso político das artes, basta lembrar da efígie de *Marat assassinado*, pintado por Jacques Louis David no calor da hora, como uma deposição de Caravaggio. Durante os anos da revolução, entretanto, a retórica era narrada à maneira de um programa, fazia-se intersubjetiva naquela busca por objetivar-se como liberdade, que sabemos frustrada historicamente. Não é o caso de Oiticica, seus heróis anônimos, trágicos, expostos sem os devidos rituais que conduzem o morto a seu lugar de direito, são, ainda assim,

celebrados em uma cerimônia de luto estridente, em um flagrante jogo no qual a obra se põe contra a ordem. Espécie de *Antígona*, Oiticica reage à lei, põe-se fora desta, concede ao marginal dessacralizado a sagrada ordem de seu sacrifício, em um âmbito que tem algo de intimista, de familiar, subjetivo, ou mesmo afetivo.

Em 1966, como no filme de Bergman, o *Ovo da serpente*, é como se Oiticica farejasse, nas fissuras da aparentemente normal sociedade organizada, a desordem violenta fundamental que se conformava silenciosa, nas entrelinhas das colunas dos jornais. Mas, como sugere o filme, essa configuração subliminar não se explicita totalmente à consciência, não se narra em sua completude, senão nos seus sintomas periféricos, nas suas virtualidades, nas suas linhas potenciais. Em anos seguintes, a efígie desse transbordamento ganha contornos mais claros, formata-se como história a ser narrada, como instrumento mnemônico, mnemotécnico. Desse mecanismo de elaboração trágica do choque é exemplo a Exposição *Sala de Tortura*, como explicita Daria Jaremtchuk em seu artigo “Autorretrato e ditadura”, publicado em 2010 na coletânea *Arte e política: situações*. Trata-se de uma mostra coletiva montada em Paris em 1973 por Julio Le Parc, a partir de relatos de frei Tito. Em grandes pinturas se congelam cenas dos porões da ditadura brasileira. Formalmente, os pintores se valem tanto do branco e preto jornalístico quanto da grandiloquência do claro-escuro de Caravaggio, sobrepondo antiteticamente discursos visuais já cooptados para dar a ver o trágico moderno ou o sacrifício político. Como em um grande catálogo, ou manual, ao mesmo tempo jornalístico e relacionado à história da arte, repertoria-se para a lembrança, põe-se em cena, o obscuro dos porões. Aqui, põe-se em cena o que em Oiticica é o não-encenado gozo social de uma sociedade de sujeitos objetivados em suas percepções. Do ponto de vista da crítica de arte, há que se notar a flagrante retórica dessas telas, sua intenção autoevidente, sua narração óbvia que também explicita, pelo avesso, a dificuldade de narrar. Também se pode observar a estratégia acionada pelas imagens pictóricas próximas ao jornalístico: estratégia de se cativar aquele observador sem experiência, pego aqui pelo choque subjetivo da dor exposta em sua qualidade hiperemimética, redundando nas lembranças fixas de um sujeito objetivado. Como estratégia política no calor da hora, a opção é eficiente, no limite, necessária. Mas a cisão evidenciada de forma desconcertante em Oiticica não se soluciona na mnemotécnica intencional de *Sala de Tortura*, antes se repõe sem as mesmas sutilezas e, assim, corre o risco de oficializar sem fraturas uma lembrança de choque, perceptiva, tátil, ou mesmo afetiva. Lembrança cuja dor

meramente subjetiva pode não chegar a criar experiência narrável em sua completude, mas antes, substituí-la por imagens-lembranças colecionáveis.

Atualmente, quando os jornais repõem em cena, de forma mais ou menos intencional, mais ou menos intuitiva, a efigie do herói do asfalto, tornam-se novamente atuais questionamentos em torno das potencialidades e virtualidades históricas que uma imagem pode explicitar, em sua suspensão tensa, a partir da própria ambiguidade dos “fatos” aos quais se reporta mesmo que de forma negativa. Surpreendemos em movimento, novamente, tanto o gozo social que, em arremedo solipisista, faz as vezes de uma experiência negada, quanto as promessas de liberdade, que podem redundar em meras imagens fixas e estetizadas da destruição.

Referências

- ADORNO, Theodor W. *Dialética Negativa*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- BENJAMIN, Walter. Para uma crítica da violência. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: 34, 2011.
- BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: *Obras Escolhidas III – Charles Baudelaire – Um Lírico no auge do capitalismo*. 2º ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- FABRIS, Annateresa. O corpo como território do político. In: JAREMTCHUK, D. (org). *Arte e Política: situação*. São Paulo: Alameda, 2010.
- FAVARETTO, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EDUSP, 1992.
- JAREMTCHUK, Dária. Autorretrato e ditadura: notas sobre o corpo na arte brasileira. In: JAREMTCHUK, Dária. (org). *Arte e Política: situação*. São Paulo: Alameda, 2010.
- LOEB, Angela Varela. “Os bólides do programa ambiental de Hélio Oiticica”. *Revista Ars*, vol 9, nº 17, São Paulo, 2011.
- OITICICA, Hélio. *O Herói e o anti-herói anônimo* [1968]. Documento datilografado. Projeto Hélio Oiticica, site *Itaucultural*.
- SALOMÃO, Wally. *Qual é Parangolé?*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996 .
- SALZSTEIN, Sônia. Autonomia e subjetividade na obra de Hélio Oiticica. *Novos Estudos*, São Paulo, CEBRAP, n. 41, p. 150-160, mar. 1995.
- SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária. Polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

Artigo recebido em março de 2014. Aprovado em maio de 2014