

Do estético ao ético: marginalidade na poesia de Hélio Oiticica

From Ethics to Aesthetic: Marginality in Hélio Oiticica's Poetry

Autoria: Annelise Estrella Galeazzi

 <https://orcid.org/0000-0002-2019-8961>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.179882>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/179882>

Recebido em: 13/12/2020. Aprovado em: 26/05/2021.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 10, n. 18, jan.-jul., 2021.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

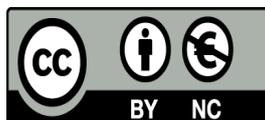
Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.  fb.com/opiniaes

Como citar (ABNT)

GALEAZZI, Annelise Estrella. Do estético ao ético: marginalidade na poesia de Hélio Oiticica. *Opiniões*, São Paulo, n. 18, p. 641-660, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.179882>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/179882>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais

do estético ao ético: marginalidade na poesia de hélio oiticica

From Ethics to Aesthetic: Marginality in Hélio Oiticica's Poetry

Annelise Estrella Galeazzi¹

Universidade Estadual de Campinas – Unicamp

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.179882>

¹ Doutoranda em Teoria e História Literária, pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).
E-mail: anneliseestrella@yahoo.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2019-8961>.

Resumo

Este artigo toma como objeto de estudo a marginalidade. O fio que conduz a análise é a abordagem que o artista brasileiro Hélio Oiticica dá ao universo daqueles sujeitos que estiveram à margem do sistema político-social, na década de 1960, no Brasil. A partir de uma revisão das obras visuais e textuais de Oiticica, pelas quais ele pôde apresentar sua experiência e vivência com esses sujeitos, procuraremos demonstrar como as questões estética e ética da marginalidade também aparecem em três de seus poemas inéditos, escritos em 1968. Ao ler, escrever e transcrever o mundo, os poemas pensam e interrogam o que nele está posto – problemas, existências, relações –, o que possibilita o engendramento de uma resistência àquilo que pode atacar a nossa integridade moral. Procuraremos, assim, caracterizar a forma específica pela qual essa questão é tratada nesse tipo de produção. A ideia de um po-ética (SISCAR, 2010) ilumina justamente o material que estamos lidando: a linguagem. Fica claro, portanto, que a leitura dos poemas de Oiticica confirma o conhecimento de seu pensamento estético e ético, entendido inclusive em sua historicidade.

Palavras-chave

Hélio Oiticica. Marginalidade. Poesia. Ética.

Abstract

This article takes marginality as its object of study. The thread that connects the analysis is the perspective that the Brazilian artist Hélio Oiticica gives to the universe of those who position themselves on the margins of the political-social system, during the 60s', in Brazil. Based on a review of Oiticica's visual and textual works, through which he was able to present his experience with marginalized individuals, we will demonstrate how the aesthetic and ethics questions of marginality also appear in three of his unpublished poems, written in 1968. Reading, writing and transcribing the world, those poems think and question what is in it – problems, existences, relationships –, which makes possible to engender a resistance to what can attack our integrity. Therefore, we will characterize the specific form in which this issue is treated in this type of production. The idea of a po-ethics (SISCAR, 2010) illuminates precisely the material we are dealing with: the language. It is clear, therefore, that reading Oiticica's, it confirms the knowledge of his aesthetic and ethics thought, understood even in its historicity.

Keywords

Hélio Oiticica. Marginality. Poetry. Ethics.

introdução

Este artigo toma como objeto de estudo a marginalidade. Estudaremos a marginalidade que, pela própria definição, deveria ser deixada de lado. O fio que nos conduzirá é a abordagem que o artista brasileiro Hélio Oiticica dá ao universo dos marginais, no qual também ele esteve inserido durante grande parte de sua vida. O estudo da obra visual e textual de Oiticica, pela qual ele pôde apresentar sua experiência e vivência com aqueles sujeitos que se posicionaram à margem do sistema político-social, na década de 1960, no Brasil, será utilizado como ferramenta para entender o status desses próprios sujeitos. Nossa hipótese principal é a de que esse tema passa por todo tipo de obra de Oiticica – visual, ensaísta e literária – por dois motivos: porque há, de sua parte, uma necessidade de criticar os condicionamentos sociais que castram as possibilidades de vida daqueles que estão à margem e porque sua própria ideia de obra também quer estar à margem das instituições. Daremos uma especial atenção à parte de sua obra literária poética em larga medida inédita: três poemas escritos em 1968.

Assim, procuraremos provar que parece haver uma relação de semelhança entre a pesquisa artística que Oiticica desenvolveu e os sujeitos marginalizados, dado o desejo de definir sua posição social enquanto artista. Para tanto, trabalharemos com três níveis de compreensão: primeiramente, a questão estética, ética e política da marginalidade para Hélio Oiticica a partir de seus ensaios e textos críticos; em segundo lugar, a análise de três poemas para caracterizar a forma pela qual essa questão é tratada nesse tipo de produção; por fim, o entendimento de que maneira sua poesia confirma o conhecimento de seu pensamento estético e ético a respeito da marginalidade, demonstrado historicamente tanto nos textos, quanto nas obras visuais.

Hoje, com o recrudescimento de políticas conservadoras e elitistas no Brasil, quando o Presidente da República, Jair Bolsonaro, profere frases, como “Eu queria que a polícia matasse 200 mil vagabundos”, ou ainda “Violência se combate com violência”, e também “Bandido bom é bandido morto”², é importante e ainda mais interessante analisar e olhar o viés de Oiticica para a compreensão do universo marginal. Falar sobre a marginalidade e sobre Hélio Oiticica dá a ver, sobretudo, duas situações: primeiro, a de uma condição de sujeitos sociais “desclassificados”, sejam os homens do crime, sejam os artistas, pois ambos realizam atividades marginais ao trabalho alienante próprio do capitalismo; segundo, a de um artista brasileiro reconhecidos nacional e internacionalmente, com uma vasta obra que se prolonga das artes plásticas à literatura. É evidente, e não será preciso retomar esse ponto, que não há aqui nenhum esforço em fazer uma apologia ao crime, mas, pela ocasião, o que se pretende é justamente encontrar um lugar de intersecção entre a criminalidade e a desmistificação dos mitos da classe dominante para criar uma consciência crítica da marginalidade de Hélio, no que envolve sua produção crítica, artística, literária e sua vida pessoal.

2 Reportagem com as afirmações de Jair Bolsonaro disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/10-afirmacoes-de-bolsonaro-que-vaio-contra-o-que-a-pascoa-representa/>. Acesso em: 9 dez. 2020.

Em entrevista realizada em 1965, por ocasião da Bienal de São Paulo, para a revista *Artes*, ao ser questionado sobre seu ponto de vista a respeito do desenvolvimento de uma nova estética da época, Oiticica responde que não havia “uma nova estética”, mas justamente o seu contrário, a antiarte. Ele explica:

Para mim os conceitos de arte como uma atitude fixa, contemplativa, acabaram – não podemos mais conceber ‘estéticas’, mas sim um *modus vivendi* no qual se ergueram novos valores ainda nebulosos. O precário, o ato, o ‘fazer-se’ tomam sentidos como valores a considerar: mas o principal é a não formulação de ‘leis’ para a arte ou algo assim. A época do racionalismo dominante chega a seu término: daqui por diante o intelecto aparece como parte de uma concepção de uma totalidade da vida e do mundo, na qual aparece a arte como impulso criado latente da vida. (OITICICA, 2009, p. 37).

Para além da obra de arte puramente contemplativa, era preciso propor a criatividade e a participação do público como ato político, contra o academicismo universal. A ideia de antiarte pode assim ser vista a partir de uma vontade de liberdade aos condicionamentos burgueses da própria classe artística de que fazia parte, além da sua perspectiva anarquista, menos ligada à militância política que às suas proposições estéticas. É interessante notar que essa tomada de posição surgiu em um lugar e em um momento específico, sobre os quais já muito se falou na sua fortuna crítica e na História da arte brasileira: a Comunidade da Mangueira, no Rio de Janeiro.

Em 1964, o escultor Jackson Ribeiro, por ocasião de um evento para pintar carros alegóricos do desfile de carnaval, convida Hélio Oiticica a ir à comunidade da Mangueira, um espaço dionisíaco a seu ver e com o qual não tinha a menor experiência (JACQUES, 2001, p. 27). Sua ida torna-se, então, uma obsessão, e a experiência do morro, seja na sua constituição física, como as ruas de terra, seja na constituição de seus sujeitos, é incorporada à sua própria obra e à sua vida. De maneira até mesmo ingênua, o próprio artista considera que “como por mágica” (OITICICA, 1986, p. 72) todo o seu condicionamento burguês de quem nasceu na Zona Sul carioca, mais especificamente no bairro Jardim Botânico, se desfez. Se, por um lado, há um apelo nessa fala que ignora uma consciência de ser um carioca de cor branca nascido em um bairro nobre; por outro, de fato a ida à Mangueira possibilitou a criação de diversas novas proposições influenciadas pela descoberta de um novo ritmo, o samba, uma nova arquitetura, as favelas, e uma nova sociedade, marginalizada. Prosseguiremos a fim de entender o último aspecto destacado: a marginalidade.

marginalidade

A bandeira “Seja Marginal / Seja Herói” de Oiticica talvez seja sua obra mais conhecida popularmente. Símbolo da contracultura brasileira, a bandeira é estampa

de camiseta, ímã de geladeira, ou mesmo comercializada em lojas até hoje. Originalmente na cor vermelha, composta por um dístico poético e a fotografia do marginal Alcir Figueira da Silva baleado, apresenta-se a ordem para que se esteja em uma posição contrária ao sistema vigente, seja ele qual for, visto que a mensagem é para estar à margem. A inscrição, “Seja Marginal / Seja Herói”, é formada por dois verbos no imperativo que pretendem aproximar o que, *a priori*, não é aproximável, a marginalidade e a heroicidade. O elemento imagético, a fotografia de Alcir Figueira da Silva baleado, também parece ser um elemento polêmico: deitado, com os braços abertos na parte inferior da fotografia e as pernas na parte superior, lembramos da Cruz de São Pedro, a cruz latina invertida que é associada a um imaginário anticristão. Para Alcir Figueira da Silva há ainda uma outra homenagem: o Bólido B44 Bólido caixa 21 (poema-caixa 3), de 1967.

A temática da marginalidade não aparece de forma pontual apenas nesses dois trabalhos de Oiticica. Pelo contrário, há um esforço ético e estético em torno dessa questão que se alonga para além de suas propostas artísticas³, passando pelos seus textos ensaísticos e críticos, seus poemas e seu estilo de vida. No contexto político e sociocultural da década de 1960, marcado pela ditadura militar e por seu aparato de opressão, repressão e censura, o marginal pode ser aquele que possui comportamento livre e transgressor, que foge às normas, regras ou leis, sem aceitar as imposições e condicionamentos comportamentais no âmbito político e social, como os militantes. No entanto, a marginalidade a que Oiticica se refere especificamente nesse conjunto de produções é justamente aquela que, em diversos contextos, é reconhecida como tal: tratam-se dos sujeitos em condição de exclusão social e de vulnerabilidade, que estão fora dos prestígios do capital, vidas cuja importância parece ser menor para o Estado. E, para além disso, ao colocar até mesmo o retrato fotográfico dos sujeitos marginalizados em suas obras, Oiticica parece demonstrar uma consciência de que é preciso estar pessoalmente contra as imposições ideológicas, políticas, econômicas e até mesmo corporais.

Essa consciência de uma posição contrária é também fundamental para entender a percepção que o próprio Hélio Oiticica tinha de sua condição de marginal enquanto artista. Em carta para Lygia Clark, no final de 1968, ao pensar sobre o Brasil vir a ser um país imperialista, tal como os Estados Unidos da América, e a necessária rejeição de modo crítico por parte da classe artística a essa mudança, ele diz:

Para mim, não basta essa constatação, mas também o sonho de um novo mundo para que o futuro não seja de repetição deste ou pior que este. Para Marcuse, os artistas, filósofos, etc. são os que têm consciência disso ou ‘agem marginalmente’ pois não possuem ‘classe’ social definida, mas são o que ele chama de ‘desclassificados’, e é nisso que se identificam com o marginal, isto é, com aqueles que exercem atividades marginais ao trabalho

³ Apesar de não analisarmos tal obra aqui, é importante destacar outro trabalho de Oiticica centrado na figura do marginal: o Bólido B33 Bólido-caixa 18 caixa-poema 2, com foto de Cara de Cavalo, de 1966.

produtivo alienante: o trabalho do artista é produtivo, mas no sentido real da produção-produção, criativo, e não alienante como os que existem em geral numa sociedade capitalista. (OITICICA, 1998, p. 74).

Nesse trecho, parece haver um esforço para um autoposicionamento dentro de um grupo marginal, qual seja o grupo de artistas marginais. Mas, esse posicionamento de Oiticica enquanto marginal não pode ser confundido com um posicionamento do artista enquanto marginal tal como aqueles a que ele presta homenagens, renegados pelo sistema. Ainda que o próprio Oiticica quisesse cooptar e aproximar-se desses sujeitos, diferentemente do que a sociedade pretendia, definitivamente há uma lacuna entre as suas possibilidades de vida e as possibilidades (ou não possibilidades) desses sujeitos.

Na sua obra ensaística, destacamos o texto “O HERÓI ANTI-HERÓI E O ANTI-HERÓI ANÔNIMO”, apresentado também em 1968 na exposição “O Artista Brasileiro e Iconografia de Massa”, organizada por Frederico Moraes e pela Escola Superior de Desenho Industrial. No texto, Oiticica fala da vida de dois homens: Cara de Cavalo e Alcir Figueira da Silva. Enquanto o primeiro, de quem Hélio foi amigo pessoal, é entendido como um ídolo *anti-herói*, porque sua morte foi dada a partir de uma perseguição covarde por parte da polícia militar e, posteriormente, divulgada como uma vitória; o segundo seria o *anti-herói anônimo*, pois sua vida caiu no anonimato após ter se suicidado ao se sentir alcançado pela polícia depois de assaltar um banco. Mas, ainda que carreguem nomes diferentes, Oiticica explica:

O certo é que tanto o ídolo, inimigo público nº1, quanto o anônimo são a mesma coisa: a revolta visceral, autodestrutiva, suicida, contra o contexto social fixo “status quo” social). *Esta revolta assume, para nós, a qualidade de um exemplo – este exemplo é o da adversidade em relação a um estado social: a denúncia de que há algo podre, não neles, pobres marginais, mas na sociedade em que vivemos.* Aqui isto aparece no plano visceral e imediato. Num outro plano, mais geral e com outras conotações estariam as mais heróicas experiências: Lampião, Zumbi dos Palmares, mais adiante o exemplo mais vivo em nós, grandioso e heróico, que é o de Guevara. O problema do marginal seria o estágio mais constantemente encontrado e primário, o da denúncia pelo comportamento cotidiano, o exemplo de que é necessária uma reforma social completa, até que surja algo, o dia em que não precise essa sociedade sacrificar tão cruelmente um Mineirinho, um Micuçu, um Cara de Cavalo. Aí, então seremos homens e antes de mais nada gente. (OITICICA, 1968, grifo nosso).

Oiticica aponta aqui para uma questão que, até os dias de hoje, é latente no Brasil e não precisa de muito esforço para ser comprovada: a desigualdade social e suas consequências. Sem dúvidas, há para ele uma diferenciação muito clara entre o que é a violência praticada pelos marginais das comunidades periféricas e o que é a violência praticada pelo Estado⁴, uma vez que os primeiros revelam falhas do sistema. Vale dizer que o próprio Oiticica não pretende defender esses homens pelos crimes que cometeram, mas, pelo contrário, ele reforça que os responsáveis pelos atos ilegais e criminais são os próprios sujeitos que os fizeram: “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” (OITICICA, 1968). Mas, uma vez que a “mentalidade canalha” da sociedade corrobora com a ideia de oposição a suas vidas, como se não houvesse nenhuma outra possibilidade de convivência, Oiticica a condena:

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 [...] (OITICICA, 1968).

Suas homenagens em obras, portanto, são feitas para objetivar o problema, o que fica ainda mais evidente quando lemos seus ensaios, críticas e poemas.

No *Esquema Geral da Nova Objetividade*, texto escrito em 1967 na ocasião da exposição Nova Objetividade Brasileira, ocorrida no Museu de Arte Moderna – RJ, cujo objetivo foi apresentar um programa de vanguarda para a arte brasileira, há a enumeração de alguns princípios que norteiam o pensamento dos artistas da época. Apesar do próprio Hélio reivindicar que a falta de uma unidade de pensamento seja importante, pois não se trata de propor um movimento esteticista e dogmático, o programa aparece como um direcionamento esquemático dos debates de artistas. Essas características da arte brasileira de vanguarda seriam:

1 — vontade construtiva geral; 2 — tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro do cavalete; 3 — participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica, etc.); 4 — abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5 — tendência para proposições coletivas e consequente abolição dos ‘ismos’ [...]; 6 —

4 A violência praticada pelo Estado, no contexto de Oiticica, pode ser vista sob dois aspectos: 1) no mais particular do Rio de Janeiro, com os caveirões e o Esquadrão da Morte; 2) no plano nacional, com a ditadura militar.

ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte. (OITICICA, 1986, p. 84).

Cada uma dessas características é abordada com mais detalhes durante o texto, de modo que se chegue na conclusão de que o interessante é ser um grupo “[...] *contra* coisas, argumentos, fatos [...] visceralmente contra tudo que seria em suma o conformismo político, ético, social” (OITICICA, 1986, p. 98). Um grupo, portanto, à margem do sistema. Cabe destacar um Parangolé que tem como inscrição a frase que encerra o *Esquema...* e sintetiza o pensamento expresso no texto: o *Parangolé P16 Capa 12*.

Trata-se aqui de uma capa de advertência, segundo classificação do próprio Hélio. A inscrição “Da adversidade vivemos”, com o verbo no presente conjugado na primeira pessoa do plural, traz a ideia de um coletivo que está vivendo contra ou de forma desfavorável em relação ao sistema, em sentido amplo de todos que não se sentem à vontade com a moral e com os valores de seu tempo e de sua sociedade. Ou, ainda, em outra interpretação, há a ideia de que é a partir da má condição que esse plural vive. A inscrição parece funcionar como grito de existência e resistência. A inversão sintática, o objeto indireto antes do verbo, faz chamar atenção ainda mais para o termo “adversidade”, dando ênfase a essa condição.

Voltando ao *Esquema...*, nos interessa olhar a característica do ponto número quatro: a abordagem e a tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos por parte do artista. Para formular um estado da arte brasileira de vanguarda, tipicamente brasileira *mesmo*, é fundamental que os artistas incitem uma reforma político-social, dada a condição de país colonizado e subdesenvolvido do Brasil. Se o artista plástico e o poeta, enquanto parte do seu trabalho propriamente artístico, trabalham com a noção de uma estética pela natureza do que fazem, não de maneira menor devem se colocar como atuantes no mundo, olhar para os problemas políticos, sociais e éticos que existem no entorno. Dessa forma, é de suma importância que o grupo de vanguarda se interesse pelo que está no contexto em que se vive e, conseqüentemente, que estimule o protesto e a necessária reformulação político-social. A obra de arte não pode ser algo secundário, um objeto fechado em si e descolado da realidade, senão operar como uma ferramenta que desperte consciência das forças de repressão tanto no âmbito da vida pública, quanto no da vida particular a fim de atingir novas transformações.

Há uma relação intensa entre a ação artística e o real, a História: a consciência artística tem uma função social e política⁵. O pressuposto do fazer artístico, do ato, é que ele seja político, que ele construa um *comum*, possibilitando a partilha do próprio tempo e dos afetos do artista com o outro. A arte de vanguarda vai se combinando com a própria vida, e uma saída possível para o esteticismo impregnado na classe artística excessivamente intelectual seria a experiência vivencial da arte, tanto na fase de criação, quando se concebe a ideia da obra, quanto na fase de exibição, quando o público participa da mesma. Assim, fica evidente o

5 É interessante relembrar contexto histórico em que esse pensamento foi concebido, o qual marcou o pensamento de toda uma geração de artistas, uns mais engajados que outros. Em 1967, decorriam três anos do regime ditatorial, do recrudescimento e do cerceamento da liberdade de expressão, os quais já apontavam para o que veio a ser, no ano seguinte, o mais duro Ato Institucional, o AI-5.

porquê não poderíamos olhar apenas para a questão descritiva e estética da marginalidade trabalhada e desenvolvida por Oiticica em suas obras, uma vez que as pautas da ética e da política são igualmente importantes. No seu caso, em particular, o encontro visceral com a Comunidade da Mangueira, seus moradores e a amizade com Cara de Cavalo despontaram na realização de diversas obras de artes visuais e literárias e na publicação de textos polêmicos em revistas da época, além de um posicionamento social contundente enquanto artista.

Por fim, destacamos mais um texto autoral⁶, sem título, de 1968, agora em tom de manifesto, como quem chama para a luta contra a anestesia social. No escrito, os verbos na primeira pessoa do plural, “[...] Chega porque *podemos* fazer mais do que fazemos [...]”, trazem a ideia da coletividade para dentro da mensagem, como se a sociedade como um todo ou, pelo menos, os pares de Oiticica devessem “agir, fazer, lutar, matar, morrer, MAS FAZER”. Nesse sentido, todos os envolvidos (marginais do crime, militantes, artistas, sujeitos politizados etc.) seriam os “marginais massificados”, em oposição à centralidade do regime de opressão política e ideológica da época. Ao final do texto parece haver certo otimismo, “Louco de sede dos vômitos da juventude militante. O despertar do dia será a grande vitória do jovem participante”. Mais uma vez, fica clara sua posição pessoal e sua escolha política e estética de estar à margem dos sistemas e imposições de quaisquer que sejam as ordens.

Há um elemento biográfico, cuja menção vale a pena ser feita, que se trata do *habitus* familiar no qual Hélio esteve inserido, esse sempre pautado na valorização do livre pensar e de uma aproximação com o anarquismo. Seu avô, José Oiticica, aproximou-se veemente da frente anarquista brasileira, para a qual organizou e difundiu ideias por meio da publicação do periódico e livro anarquista *Ação Direta*. Seu pai José Oiticica Filho era entomologista e, a partir desses estudos, tornou-se um dos grandes nomes da microfotografia, o que fez com que ele ficasse em uma zona fronteira entre ciência e arte. Em depoimento⁷ com tom humorístico, o músico Jards Macalé, que manteve uma amizade com Hélio, conta: “eu fiquei imaginando: um cara que vem de um avô anarquista e um pai que estuda a genitália das borboletas realmente só pode dar num Hélio!”. É, então, assim que nossa chave de leitura também se dá: um artista plural que se expressou pelas mais diversas formas, tinha uma vontade construtivista e uma posição absolutamente contra a ordem vigente, atuante estética, ética e politicamente por diferentes linguagens. Passamos, assim, para a compreensão de três poemas para caracterizar a forma pela qual a marginalidade é tratada nesse tipo de produção.

po-ética de hélio oiticica

No livro *Poesia e Crise*, Marcos Siscar (2010, p. 326), no capítulo intitulado “Michel Deguy: defesa e ilustração de poesia”, escreve:

6 Documento disponível no Programa HO. Número de Tombo: 0154/68 – a.

7 Disponível em: <https://www.funarte.gov.br/videos-helio-oiticica/>. Acesso em: 5 dez. 2020.

[...] a poesia coloca em contato os momentos da identidade e da alteridade, incorporando à discussão sobre a poética a dimensão da intersubjetividade, do desejo, do poder e da ética. Trazendo para o campo da literatura as interrogações das ciências humanas no século XX (filosofia, psicanálise, linguística, antropologia, política), Deguy tem em vista a constituição de uma poétique, uma ‘po-ética’ que restava no domínio da linguagem as manifestações dos problemas, da comunidade e do comum (ou ‘como um’, diria o poeta, destacando a retórica do coletivo no cruzamento com a ficção do individual).

A poesia e, então, a linguagem, lugar onde se faz a História, a política, a ética, são nosso núcleo de atenção. A ideia de “po-ética”, título dessa seção em referência à citação anterior, permite entender que o poema, construído pela linguagem, pode ser um modo de manifestação daquele que escreve, o lugar em que há um rigor da invenção e uma vontade de pensamento. Ao ler, escrever e transcrever o mundo, os poemas pensam e interrogam o que nele está posto — problemas, existências, relações —, o que possibilita o engendramento de uma resistência àquilo que possivelmente pode atacar a nossa integridade. Não se quer uma visão romantizada da poesia aqui, uma visão dela enquanto salvadora das mazelas mundanas, mas uma visão de uma escrita política, “[...] porque seu gesto pertence à constituição estética da comunidade e se presta, acima de tudo, a alegorizar essa constituição” (RANCIÈRE, 2017, p. 7). É através do gesto de leitura de mundo do poeta e, conseqüentemente, de sua escrita que surge uma ligação comunitária em direção à criação de uma força de defesa de determinados valores, determinada constituição de cidadania. Assim, o texto pensa e interroga o que está posto no mundo.

Tomamos como ponto de partida tal ideia para discutir os três poemas de Hélio Oiticica, pois a po-ética não só de seus poemas como também de todas suas proposições é latente. Há uma defesa de determinados valores e do modo como devemos estar no mundo em Oiticica que não pretende dar respostas ou definições cerradas, senão pensar, apresentar e valorizar outros modos de vida que não aqueles que sempre estiveram em pauta social e historicamente, que não aqueles das classes mais dominantes, que não aqueles ligados ao mundo burguês e elitizado. A poesia de Oiticica, como será demonstrado, apresenta outras possibilidades de vida, geralmente invisibilizadas, propõe outros modos de estar no mundo, além de interrogar e confrontar o que se considera um impedimento da manutenção da dignidade humana, da cidadania e do gesto político.

É verdade que pouco se sabe e raramente se lê os textos literários de Hélio Oiticica, tanto na academia, quanto fora dela. Infelizmente sua obra poética, em especial a que foi produzida na década de 1960, não está sequer organizada ou publicada em livros — no entanto pode ser encontrada de forma difusa no seu arquivo digitalizado em parceria com o Itaú Cultural, o Programa HO. Esses poemas de 1960 parecem terem sido produzidos de maneira espontânea e livre, isto é, foi a partir do que estava posto no cotidiano, no que era mesquinho, que Oiticica escreveu e desenvolveu sua vertente lírica.

Em julho de 1964, encontramos o texto intitulado “Poética Secreta”, no qual o artista fez o anúncio de que começaria a se expressar no sentido verbal e poético. Ele disse:

Começo aqui e hoje o que chamarei de ‘poética secreta’, ou seja, aquilo que me expressarei em sentido verbal, poeticamente. O verdadeiro lírico é imediato, isto é, o imediato que se faria eterno na expressão poética lírica, exatamente o polo oposto de minha alma plástica, toda orientada para uma expressão que exclui o passageiro, os acidentes mesquinhos, apesar de os abarcar. Está, porém, ‘acima’ deles, em plano ideal, o que não acontece na lírica, em poesia, pois o que pode ser mesquinho, o dia a dia, torna-se vivência e eterniza-se no poema (se bem que o lírico se oriente também para um plano ideal, mas o ‘passageiro’ é que constitui o cerne do material) [...]. (OITICICA, 1964).

Aqui, parece haver uma cena paradoxal em que se vê um sujeito que faz questão de negar a condição de poeta e, ao mesmo tempo, quer escrever poesia. Para além disso, transparece uma visão estereotipada que Oiticica teria da poesia, visão essa que permite mostrar um avesso do que lhe interessa pessoalmente como artista. Ao mesmo tempo, o texto parece ser o resultado de uma modéstia que o salva como poeta. Seja como for, há, hoje, na situação póstuma, um labirinto de poemas a serem percorridos e analisados por parte da crítica literária.

As temáticas trabalhadas nesses poemas são diversas, mas parecem estar relacionadas ao que está posto na obra ensaística e plástica de Oiticica. Na poesia, o artista passou por questões como a do rompimento com a arte tradicional, as possibilidades sensoriais do corpo (o tato, a visão, o paladar), os marginais, a impureza dos mitos; questões essas que facilmente são associadas ao que já se conhece e se estabeleceu historicamente como as características principais do conjunto de sua obra.

Para analisar a forma pela qual a questão da marginalidade, tema que nos interessa neste artigo, é tratada na produção poética, tomamos para estudos três poemas⁸, todos sem título, escritos em 1968. Editados, em ordem cronológica eles são:

01 de setembro de 1968

Tarde linda, bêrço para o imprevisto, carne pra morder.
Armandinho, óculos refletindo o mundo, trintoitão na mão,
camisa listrada, na primeira página da Gazêta.
Sol, sol descendo, batendo as encostas, encosta, encôsto,
das matas outra surge, descarnada, da Mangueira.
Onde mora Nininha e está à nossa espera.
Chevrolet coupe 38, Ruben guia,

8 Os arquivos dos poemas, manuscritos e fac-símiles, foram acessados graças à disponibilização do Programa HO via solicitação. Neste artigo, apresento-os já editados.

o alimento sob a borracha do degrau, batida na
Candelária sôbre o capitão do Exército, e a fumaça a subir,
azul ao sol, e Nininha razão do nosso ser.

Pavilhão Japonês, povo, ovos papeanos, cães duartiano,
urnas mancelanas, samba.

Nêga Pelé reluz ao sol, os totens de Jacskon vigiam,
Nininha veste sua capa e se transfigura, é inda mais
ela, ela por quem vivemos e amamos, e dançamos.

Torquato, de capa 1, diz com ventos as maravilhas
que escreve e Rosa ao longe passa no sol capeliano.

Raimundo Amado, sempre amado, filma e cães
pressentem o inimigo, ou amigo que vem.

A carne é fresca, quer ser mordida.

A imagem linda de Guevara, pretapaetê, reluz ao sol
com e como Nêga Pelé.

Um sorriso, só riso, sinal no tempo Bidu na paisagem.

Balalaika, rei apolítico, veste Caetano cuja
imagem qual geleia aparece e desaparece, cuja presença
é como o amor à vida.

Nininha, xoxôba, xo-xô-ba, é a própria vida,
é a glória da tarde que se escai, é a noite que cai,
são os cães que pulam, gestos e circenceiam no
vazio blowupiano da grama verde.

Vazio ? Vazo comunicante do canto, da dança, das
luzes nêgras que se acendem sôbre vestir mattarianas.

10 de setembro de 1968

Margintropicância

ah! tu trabalha ? merda — vem, tem, quem
quente, quente, cachaça com limão, pão, biscoito
coito, coito, coito, oito mil a hora, porra,
derrama na cama, agora toda hora, tá na hora
meia noite e o táxi taí .

bailarineramos, levou meu saco de água quente
pra fazer chupeta, tu buceta tá boa, quente, quente
sente o calor, dança que tá legal, até o sol raiar
o vômito na calçada

na tua alçada
bebida é pra otário

quero é um bagulho
tô de careta

ah, tua bucêta !

cadê o baseado, bota a beata no cigarro
vamo de carro !

pôrra, agora tô legal, cadê aperta outro
legal

bacana
vou pra casa
vai dormir
amanhã te pego
o sol levanta, no mar, no céu vermelho,
levanta minha tripa
na lombra
que merda tá de dia
não dormi
tô muito à vontade
pela metade
porque amanhã
não se esquece o dia
o dia
todos querem trabalhar
mas vô pra casa
dormir
legal, bem legal
vou apertar outro baseado
aquela puta vai pra zona fudê
mais tarde
basitarde
tardianoitediaquetájáqui
desinfetantepôrra
o cheiro ficou
legal
legália
legalizaramacondaquemdera ?
putariatotal
tosse
lombraquedasono
sonorizar, chá, lá, lá, lá
o sono vai
vem,
vem
vememem

03 de novembro de 1968

qual a nova cara —
de cavalo
assoalho
ou o baralho da vida
pútrido odor
sabor
salabor
salibidor

da tua tumba não o horror
 nem a dor
 apenas um tremor
 o imponderável
 o terceiro
 ou o quarto mundo
 quarto imundo
 mas palpável

ele é e existe
 não é triste
 é triste
 como a artrite que nos comete
 no pântano
 ou no apartamento
 de cimento

o cimento que cobre o ato
 o tato
 o crime
 que já deixa de ser

Em todos os três poemas, a temática é precisa: fala-se da marginalidade. Há uma relação entre jogos de palavras e referências externas que confirmam o elemento da marginalidade dentro dos três textos. Existe aqui um artista que inova o diálogo entre texto e leitor, visto que há uma radicalidade nas composições própria de movimentos literários de vanguarda da época, como a Poesia Concreta. Na lógica interna dos poemas, o verso livre, a composição de neologismos gerando novas palavras, conceitos e categorias, e o uso espacial do papel apontam para um diálogo com uma estética de vanguarda, como não poderia deixar de ser, visto que o poeta é Hélio Oiticica, um artista que esteve pensando e concebendo esse tipo de ideal durante toda sua vida.

No primeiro poema, de tom narrativo, aparece Armandinho, um “pickpocket” famoso da época, com um revólver 38 (“trintoitão na mão”). Armandinho, que estaria junto do eu do poema, vai encontrar Nininha, moradora da Mangueira, mais uma referência, para além do revólver, ao mundo “marginalizado” de Oiticica. O trio parece estar saindo à passeio de carro pela cidade, passando pela Candelária, igreja católica monumental localizada no centro do Rio de Janeiro, e pelo Pavilhão Japonês, construção de arquitetura moderna que faz parte do complexo no Parque do Flamengo, onde fica o Museu de Arte Moderna. Aparecem ainda outros diversos nomes, uns mais conhecidos, outros menos, como Torquato Neto, Nêga Pelé, Raimundo Amado, Balalaika, Guevara, Jackson e Caetano Veloso. Nesse caudal heterogêneo de pessoas conhecidas e desconhecidas, fica evidente que o poeta não se importava com o *status* individual de cada um, se artistas, políticos ou inimigos públicos, e todos aparecem da mesma forma no texto. Também há a menção à *Capa 1*, um dos Parangolés mais famosos,

o *Parangolé P4 Capa 1*, de 1964, com o qual Caetano, Nildo da Mangureira e o próprio Hélio fizeram ensaios fotográficos.

Em uma longuíssima carta⁹, de 1970, para a “Tropicália Family”, formada por Gilberto Gil e Caetano Veloso, que estavam em exílio em Londres, Oiticica conta um episódio parecido com a narrativa do poema que, ainda que tenha acontecido dois anos depois, ilustra esse tipo de vivência:

[...] mas, de repente, aparece um grupo de gente num Volks. Armandinho, um ‘pickpocket’ famoso do Mangue que participa no ‘Câncer’ de Glauber, com ‘amigos’: todos com 38 na cintura e o chofer um nordestino de olhos verdes e pinta ‘pesada’ com uma mulher linda e preta, Suzy, que foi logo me dizendo onde faz ‘ponto’ na Praça Mauá, moraram? Profissionais de Praça Mauá, com ‘pickpocket’, - etc.; minha mãe olha pra fora da janela e diz: “tem um carro parado aí de 9 da manhã às 4 da tarde, devem ser espíões, ha, ha, ha, ha” — Zeni, a empregada dela diz: ‘alguém bate à porta, e eu vou por aqui e não por ali, pois se o tiro vier não me acerta’ — como vês sou o maior otário da casa, pois virou morro aqui! se continuar assim, me mando pois como poderei explicar a presença dessa gente aqui? [...] (OITICICA, 1970).

A partir dessa carta, um texto pessoal, intimista, uma grafia da própria vida, podemos afirmar que o eu do poema é o próprio Oiticica, uma vez que há a menção de alguns dos nomes em ambos os gêneros textuais, na carta e no poema, e a situação do encontro entre Oiticica e essas pessoas é, de fato, real, a ponto de sua mãe perceber tais relacionamentos.

Já no segundo poema, também escrito em 1968, em termos composicionais, o procedimento a que Oiticica recorre é majoritariamente, novamente, o da narrativa, ao ponto de haver até um diálogo interno entre o eu do poema e um outro. Ao que parece, o eu do poema está tentando ir para sua casa, no final da noite, depois de se envolver em um encontro sexual regado à álcool. A demarcação temporal, a chegada da madrugada, dialoga com um estilo de vida urbano em que se encontram os rejeitados pela ordem burguesa: alcoólatras, prostitutas, boêmios, desabrigados etc. Sujeitos os quais Oiticica se identifica e exalta em suas proposições. Quando chega em sua casa, já com o combinado de um novo encontro no dia seguinte, não consegue dormir e já é dia. No final do poema, a sensação de leitura é a de que os efeitos da insônia da voz poética somados aos efeitos do uso das drogas, como o álcool, dito como “cachaça”, e a maconha, “baseado”, trazem uma confusão mental que pode estar refletida no uso mais intenso dos neologismos. Sobre essa questão de elocução, os neologismos “Margintropicância”, “basitarde”, “tardianoitediaquetájáqui”, “desinfetantepôrra”, “legalizaramaconhaquemdera?”, “putariatotal”, entre outros parecem sugerir também uma velocidade, um ritmo potente e uma explosão espacial daquele universo ligado à marginalidade.

9 A carta foi publicada no *Jornal do Brasil*, em 8 de outubro de 1989.

Vale destacar que a marginalidade se deixa transpassar duplamente pelo texto: há a temática do mundo marginalizado e há uma escrita não tradicional da forma poética, em seu aspecto formal e semântico. Os termos “merda”, “buceta”, “baseado”, “putariatotal”, cuja conotação apontam para um cenário desordenado, comprovam a articulação da marginalidade semântica; há ainda outras ações que resultam desse campo lexical. Em termos espaciais, Oiticica inclui o uso do verso livre de maneira radical, sem seguir métricas estabelecidas: alguns versos com uma palavra, um adjetivo, outros com turnos de fala mais extensos. Confirma-se, então, a característica de Hélio Oiticica como artista e, agora, poeta que junto de outros artistas de sua geração trabalharam a experimentação estética e para os quais, acima de tudo, “não se tratava de enfrentar a ética a partir da estética, nem de julgar esta a partir daquela: o que esses artistas fazem é buscar, nas práticas de experimentação, modos de vida, estados de invenção, situações em que o aspecto sensorial é ampliado” (AGUILAR, 2016, p. 14).

Por fim, no terceiro e último poema da tríade que trouxemos aqui, aparece a figura de Cara de Cavalo, de quem Oiticica era amigo pessoal, e, como já mencionado, amizade essa que surgiu na Comunidade da Mangueira. O luto e a revolta pela morte brutal de seu amigo, assassinado com mais de 100 tiros pela polícia em 1964, movimentaram a vida de Oiticica durante anos, de modo que ele tenha realizado obras em sua homenagem, mesmo quatro anos depois, e até mesmo investimentos, como a compra de oito fotos de Cara de Cavalo através da Agência de Imprensa do Jornal do Brasil¹⁰. O assassinato de Cara de Cavalo foi um episódio absolutamente marcante na vida de Hélio.

Desde os dois primeiros versos do poema, “qual a nova cara — / de cavalo”, para aqueles que já conhecem o nome do marginal fica clara a temática a ser trabalhada. O questionamento de início pretende atualizar o sofrimento do assassinato brutal de Cara de Cavalo: quem será o próximo a ter sua possibilidade de sobrevivência castrada como se fosse o inimigo público nº 1? Quem terá sua morte tão comemorada? Esse questionamento se dá de modo implícito: Oiticica não coloca em iniciais maiúsculas o nome do anti-herói e o artigo “a” concorda com “cara”, como se esse substantivo fosse comum, e não o Cara de Cavalo (o marginal). Mas ainda que não se tenha em mente a referência à Cara de Cavalo para a compreensão de um teor político-social do poema, no decorrer da leitura isso parece ficar evidente.

Há uma espécie de Elegia, pela qual um pessimismo emana, como em: “o barulho da vida / pútrido odor”, “apenas um tremor”, “o terceiro / ou o quarto mundo / quarto imundo / mas palpável”, “é triste”, “pântano”, “o crime”, entre outros. Certamente o campo semântico dessas palavras trazem um tom cinzento para o poema, e lidar obrigatoriamente com esse sentido parece ser a tônica de uma poesia produzida durante a violenta ditadura militar brasileira. Por fim, percebe-se a última estrofe como a mais barulhenta: a cena poética é a da morte. Nas palavras de Hélio, o cimento cobre o ato (o assassinato cometido pela polícia), o tato (a vida de Cara de Cavalo), e o crime (o do anti-herói e o da polícia) — chega a hora final do sepultamento daquele que foi assassinado brutalmente, materializa-se a perda

10 Documento disponível no Programa HO, Número de Tombo: 0249/66.

vida. Mas, aos olhos daqueles que noticiaram a morte do inimigo público nº 1, o que está sendo coberto é apenas um caixão.

Na matriz espacial, à primeira vista parece haver certo fluxo de pensamento e uma divisão espacial arbitrária. Mas é preciso lembrar que para Hélio Oiticica (quase) tudo deveria vir acompanhado de metodologia. As colunas organizam, em versos separados, palavras com a mesma sonoridade, por exemplo, na primeira estrofe: “cavalo”, “assoalho”, “baralho”; e, ao mudar o tom, o texto desliza para a direita e nasce mais uma coluna que lista: “odor”, “sabor”, “salabor”, “salibidor”, “horror”. Essa metodologia é mantida até o final: cada coluna reúne versos com a mesma sonoridade, ao trocar a sonoridade, troca-se a coluna, para a qual se dá um espaçamento mais à direita.

Em suma, pela leitura e análise dos três poemas, percebe-se que mais do que subordinar suas próprias palavras a um enquadramento ideológico, político e ético, Oiticica quis, como propôs novamente Rancière (2017, p. 7) “ocupar o sensível e dar sentido a essa ocupação”. Ao falar do outro e, no caso de Hélio, ao falar e dar voz aos marginalizados, os poemas abrem-se para a vida, no que o real afeta o poeta e sua arte. Consequentemente, como propôs Aguilar (2016), a escolha de marginais como Cara de Cavalo e Alcir Figueira da Silva revela o modo violento de como os marginais urbanos têm de entrar na modernidade, isto é, “a delinquência podia ser um dos caminhos tortuosos para participar dos benefícios da riqueza circulante e das sobras do capitalismo” (AGUILAR, 2016, p. 97). Nesse sentido, esses poemas pretendem nos impulsionar para além do sentido estético que carregam, sem deixar de operar uma manipulação do uso das palavras, pela qual se dimensiona o lugar da poesia moderna e contemporânea, a partir de neologismos, do uso espacial do papel e do verso livre. Sem dúvida, há nessas leituras uma experiência política e ética, complementada, como mostramos, pela grandeza na conjugação dessas áreas com a estética, cuja radicalidade e violência fazem com que ela não seja abandonada.

conclusão

É indissociável a relação entre a dimensão estética e a dimensão político-social-ética nas obra do artista brasileiro Hélio Oiticica. Pela análise do viés da marginalidade, a conclusão a que chegamos é a de que seu posicionamento ideológico e político e seu modo de levar a vida, ambos confirmados por entrevistas, cartas e textos críticos, aparecem também em seus poemas. Se suas obras visuais e seus textos ensaísticos, amplamente estudados pela crítica, já demonstravam uma relação entre obra e vida, por meio da leitura dos poemas isso fica ainda mais evidente.

Em Oiticica, há uma estética nas obras visuais e literárias que se relaciona diretamente com o que está “fora delas”, no caso, o contexto político e social do Brasil e, ao mesmo tempo, outras obras produzidas pelo próprio artista. Isso porque, em primeiro lugar, é urgente, para Oiticica, que se tome uma posição ética em relação à vida, como foi exposto no *Esquema Geral da Nova Objetividade*, e, em segundo lugar, porque há o desejo de construir um conjunto

de obras simultaneamente. Em um de seus últimos escritos, *O Q FAÇO É MÚSICA*, de 1979, Oiticica comenta a influência que absorveu da dimensão sonora, com a música, para além da iniciação ao samba que possibilitou a descoberta do corpo no início dos anos 1960. A defesa seria a de suas proposições artísticas enquanto música, pois que essa arte é a verdadeira síntese da consequência da descoberta do corpo, um “estado de experiência e do fazer artístico que está para além do próprio corpo e da arte” (BRAGA, 2017, p. 49). No texto, Oiticica também revela uma característica de sua pesquisa artística que tentamos mostrar ao longo da análise feita, qual seja a não evolução de uma obra sua para outra, mas, pelo contrário, uma total simultaneidade pela qual escaparia até mesmo a noção de um único estilo e/ou modelo do artista. No entanto, não escapa a dimensão ética e política da obra como um todo.

Uma possível leitura da obra propositiva *Caminhando*, de sua amiga e artista contemporânea Lygia Clark, parece ilustrar bem as facetas de Hélio Oiticica que tentamos defender. A obra de Clark consiste no ato de pegar uma tira de papel, torcer uma de suas pontas de modo que sejam coladas do lado contrário e torná-la uma fita de Moebius. Quando pronta essa primeira etapa, a fita deve ser perfurada e cortada no sentido de seu comprimento, assim o participante, o tempo todo, faz escolhas de caminhos no ato dos cortes. Para além desse exercício de corte e escolha, na fita de Moebius, o dentro e o fora coexistem, e não se pode dizer com clareza em que momento a tesoura para pelo lado de dentro, em que momento passa pelo lado de fora. Como no jogo proposto por Clark em *Caminhando*, em Hélio, sempre, e para sempre, um lado encontra o outro, e diferenciar elementos estéticos de tomadas de posição éticas é um trabalho vago: a estética e a ética não podem estar separadas.

As leituras já bastante consolidadas a respeito da influência da comunidade da Mangueira na vida e na obra de Hélio Oiticica nos ajudaram a entender os seus poemas, inéditos, e nunca antes estudados. A ideia de um *po-ética* teoricamente iluminou justamente o material que estamos lidando: a linguagem. Ficou claro, portanto, que lendo os poemas de Oiticica confirma-se o conhecimento de seu pensamento estético e ético, entendido inclusive em sua historicidade. Experienciar o que fez Hélio Oiticica nas suas mais diversas proposições, sobretudo enquanto um artista que não se afastou de pautas brasileiras polêmicas e importantes para a sua época, é uma atitude fundamental para que possamos também hoje, no mundo em que estamos vivendo, aprender a resistir. É preciso resistir.

referências bibliográficas

AGUILAR, Gonzalo. *Hélio Oiticica: Asa Branca do Êxtase*. Rio de Janeiro: Ed. Anfiteatro, 2016.

BRAGA, Paula. A cor da MÚSICA: há uma metafísica em Hélio Oiticica. *Revista Ars*, ano 15, n. 30, p. 49-62, 2017.

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da Ginga: A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

OITICICA, Hélio. Rio, 8/11/1968 – Carta Para Lygia Clark. In: CLARK, Lygia. *Lygia Clark – Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74*. Organizado por Luciano Figueiredo; prefácio de Silvano Santiago. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

OITICICA, Hélio. *O herói anti-herói e o anti-herói anônimo*. 1968. Disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/arquivo/heroioticica.html>. Acesso em: 31 maio 2021.

OITICICA, Hélio. *O q Faço é MÚSICA* (catálogo da exposição). São Paulo: Galeria S. Paulo, 1979.

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

OITICICA, Hélio. Encontros. In: OITICICA FILHO, César; VIERIA, Ingrid. (orgs.). *Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. Prefácio. In: RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da Escrita*. São Paulo: Editora 34, 2017. pp. 7-24.

SISCAR, Marcos. Michel Deguy: defesa e ilustração de poesia. In: SISCAR, Marcos. *Poesia e Crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010. pp. 319-334.