

## **POVO EM CENA**

### **PEOPLE ON STAGE**

Felipe Scovino

#### **RESUMO**

O artigo reflete sobre como as obras de Lina Bo Bardi e Hélio Oiticica problematizaram a representação de uma identidade vinculada à categoria de “povo”. Ou melhor, como esses dois artistas centrais para a ideia de contemporaneidade no Brasil estavam questionando a forma vertical e hierarquizante em como as classes sociais menos abastadas no país eram vistas. E tendo o museu como meio, no caso de Bo Bardi, e epicentro de uma revolta, no caso de Oiticica, que tipo de apreciação sobre cultura e sociedade essa instituição (museu) estava construindo?

**PALAVRAS-CHAVE:** Hélio Oiticica; Lina Bo Bardi; identidade; povo.

#### **ABSTRACT**

*The paper reflects on how the works of Lina Bo Bardi and Hélio Oiticica problematized the representation of an identity linked to the category of "people". How these two mavericks were questioning the vertical and hierarchical way in which the less affluent social classes in Brazil were seen. And having the museum as a medium, in the case of Bo Bardi, and epicenter of a riot, in Oiticica's case, what kind of appreciation of culture and society was this institution (museum) building up?*

**KEYWORDS:** Hélio Oiticica; Lina Bo Bardi; identity; people.

Por volta de 1967, Hélio Oiticica cria um distanciamento seguro dos conceitos de realismo social, realismo mágico e novo realismo, apresentando o que compreende como “arte participante”, expressão tomada a partir de uma perspectiva de Ferreira Gullar sobre a ideia de ser artista naquele momento específico. Nesse sentido, como forma de contextualizar o momento e o que a comunicação expõe como *turning point* na obra de Oiticica, seguem as palavras do artista:

[...] O que Gullar chama de participação é, no fundo, essa necessidade de uma participação do poeta, do artista, do intelectual em geral, nos acontecimentos e nos problemas do mundo, conseqüentemente [sic] influenciando e modificando-os; um não virar as costas para o mundo para restringir-se a problemas estéticos, mas a necessidade de abordar esse mundo com uma vontade e um pensamento realmente transformadores, nos planos ético-político-social. O ponto crucial dessas idéias [sic], segundo o próprio Gullar: não compete ao artista tratar de modificações no campo estético como se fora este uma segunda natureza, um objeto em si, mas sim de procurar, pela participação total, erguer os alicerces de uma totalidade cultural, operando transformações profundas na consciência do homem, que de espectador passivo dos acontecimentos passaria a agir sobre eles usando os meios que lhe coubessem: a revolta, o protesto (OITICICA, 2006, p.164).

Esse contexto é fundamental para entender uma nova tomada de posição que alguns artistas e críticos adotaram tendo como pano de fundo os primeiros anos da ditadura no país. Estou argumentando sobre o fato de uma parcela invisibilizada da sociedade ter sua imagem projetada e problematizada por meio do trabalho de dois artistas, em especial. Mas que uma denúncia social, as obras de Oiticica e Lina Bo Bardi se infiltram no espaço do museu por meio do atrito e como uma ação política, e não panfletária, revelam o povo, mais especialmente a imagem de negros, pobres, nordestinos, mulheres e crianças. É outra possibilidade de se pensar o Brasil, de refletir sobre quem somos e o nosso papel na seara da construção social e da formação identitária. Para os dois artistas, a questão da representação social do brasileiro na cultura deveria ser repensada. Isto é o que parece evocar nas obras dos dois artistas. Cabe explicitar a noção de povo com a qual trabalho e que deriva do pensamento de Gilberto Velho no qual ele compreende que povo abrangeria desde as classes trabalhadoras que mantêm uma rede de relações compartilhadas em seu território, no campo e na cidade, bem como um universo heterogêneo de

camadas. Lélia Frota, a partir da perspectiva de Velho, explicita melhor que camadas seriam essas:

[...] Pequenos proprietários, boias-frias, pescadores, desempregados, semiempregados, marginais do mercado de trabalho e de todos os outros tipos, empregados domésticos, funcionários públicos, técnicos de nível médio, comerciários, bancários, diversos setores de camadas médias, moradores de favelas, conjuntos, subúrbio, periferia etc (FROTA, 2005, p.16).

Aliás, os dois momentos, ou estudos de caso, que cito como *leitmotiv* da comunicação são: o impedimento de Oiticica e de componentes da Escola de Samba Estação Primeira da Mangueira, todos vestidos com *Parangolés*, de continuarem no salão do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio) durante a abertura da exposição Opinião 65, e a montagem da exposição A mão do povo brasileiro, organizada por Lina Bo Bardi em 1969 no Museu de Arte de São Paulo (Masp).

Como forma de problematizar e entender esse intervalo de 4 anos entre os dois estudos de caso que abordo, é importante iluminar o que se passa – em termos de conflitos ideológicos e culturais - na história do Brasil naquele momento. Trago alguns exemplos pontuais que nos ajudarão a compreender a relação tensa entre política, arte e instituição. Em 1967, durante o IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, realizado em Brasília, foi exibida a obra *Guevara*, de Claudio Tozzi. Mostrado neste contexto, o retrato de Tozzi do líder cubano que havia sido recentemente assassinado, foi parcialmente destruído por um grupo de simpatizantes do regime militar. Este ataque indicava que arte, quando exposta publicamente, surge como um alvo ideológico. Essa tendência foi mais tarde fortalecida por atos de censura do governo contra a II Bienal da Bahia, em 1968, e a Pré-Bienal de Paris, realizada no MAM-Rio em 1969. A polícia militar fechou ambas as exposições e confiscou obras consideradas ideologicamente suspeitas. Na exposição de 1969, a polícia também prendeu e deteve a diretora do museu, Niomar Muniz Sodré. Visto isoladamente, incidentes como esses oferecem somente uma perspectiva parcial da história da arte produzida durante o período prolongado do governo militar no Brasil (1964-1985). A questão de como os artistas operavam em circunstâncias marcadas por extrema repressão não pode ser respondida somente

com referências à censura ou ataques violentos. Também exige uma consideração de como seria possível para o artista continuar seu trabalho apesar de tais ações. Como foi possível produzir trabalhos críticos nesse contexto? Como foi possível também que experiências coletivas, tais como exposições, continuassem a ser realizadas? O rápido relato sobre o fechamento e apreensão de obras em salões nos oferece alguma indicação do risco que era para os artistas trabalhar neste período e nestas circunstâncias. O jornalista Claudir Chaves relata em sua crítica intitulada “Parangolé’ impedido no MAM”, publicada no Diário Carioca, o que ocorreu na noite de abertura da exposição Opinião 65:

[...] O que causou realmente impacto no grupo, foram os trabalhos apresentados por Hélio Oiticica, os quais ele denomina de ‘Parangolé’, onde entram como composição, estandarte, cuba de vidro, tenda de matéria plástica, capas, fantasias, gente, música, ritmo côm [sic] e movimento. Não vamos aqui analisar à luz da crítica nem a tomada de posição com referência à arte, propriamente dita. Comentaremos o fato de a direção do MAM não permitir a exibição da ‘arte ambiental’ no seu todo. Não foi possível a apresentação dos passistas, comandados por Hélio Oiticica, no interior do Museu, por uma razão que não conseguimos entender: barulho dos pandeiros, tamborins e frigideiras. Hélio Oiticica, revoltado com a proibição, saiu juntamente com os passistas e foram exibir-se no lado de fora, isto é, no jardim, onde foram aplaudidos pelos críticos, artistas, jornalistas e parte do público que lotavam as dependências do MAM (CHAVES, 2015, p.61).

Ter sido expulso de sua própria exposição – e aqui especulo que as razões podem variar entre a dança e materiais baratos sendo qualificados como arte, haver um grupo de moradores da Mangueira dentro de um espaço social e cultural largamente utilizado por classes abastadas, e a música e um entusiasmo contagiante se contrapondo ao ambiente austero de um museu – cria um terreno propício para se pensar no que Oiticica já articulava e dois anos depois escreve em Esquema geral da nova objetividade:

[...] O fenômeno da vanguarda no Brasil não é mais hoje questão de um grupo provindo de uma elite isolada, mas uma questão cultural ampla, de grande alçada, tendendo às soluções coletivas. A proposição de Gullar que mais nos interessa é também a principal que o move: quer ele que não bastem à consciência do artista como homem atuante somente o poder criador e a inteligência, mas que o mesmo seja um ser social, criador não só de obras mas modificador também de consciências (no sentido amplo, coletivo), que colabore ele nessa revolução transformadora, longa e penosa, mas que algum

dia terá atingido o seu fim – que o artista “participe” enfim da sua época, de seu povo (OITICICA, 2006, p.165).

Focarei a minha crítica na forma como suas proposições foram documentadas para que pudessem circular em periódicos e catálogos, principalmente. Acredito que essa análise encontra imbricações com o contexto da política brasileira naquele momento, como apresentado no início da comunicação, e a forma como os artistas criaram micropolíticas incendiárias para refletir sobre o seu papel no mundo e nessa nova relação que a arte criava com o meio. Faço menção portanto ao fato de que parcela significativa das documentações fotográficas dos *Parangolés* têm como protagonistas amigos do artista, moradores da Mangueira. Estão lá Mosquito da Mangueira dançando com *Parangolé P10 Capa 6* e observando o *Bólido Vidro 5, Homenagem a Mondrian* (1965); o mesmo Mosquito observando o *Bólido Luz 1, Apropriação 3* (1966), manipulando o *Bólido Plástico 1* (1966) e vestido com o *Parangolé P4 Capa 1*; Maria Helena da Mangueira vestida com *P8 Capa 5 Homenagem a Mangueira* (1965); Roseni da Mangueira com *P5 Capa 2* (1965); Miro da Mangueira bailando com *P4 Capa 1* (1964), dentre outras imagens. Estão representadas nessas imagens não só a obra *stricto sensu* mas quem a veste, a manipula, a usa, a sente. Melhor dizendo, a obra é o conjunto desses fatores: tanto o *Bólido* e o *Parangolé* com suas respectivas qualidades formalistas e fenomenológicas, digamos assim, mas também as representações culturais e sociais que evocam. Quando a obra é documentada, Oiticica sai de cena, e quem aparece é o povo: a sua identidade e realidade. Nada muito distante da ideia de realismo pensada pelo Cinema Novo, onde alguns personagens de filmes, ligados a esse movimento, não são atores profissionais. Em *Rio Zona Norte* (1957) de Nelson Pereira dos Santos, filme considerado pelos próprios cineastas do Cinema Novo como a obra que antecipa as questões neo-realistas no cinema brasileiro, Zé Keti – renomado cantor e compositor de samba, autor de “A voz do morro”, canção e título tão sintomáticos para essa discussão - é um dos antagonistas. Para percebermos ainda mais esses laços fecundos entre Cinema Novo e Oiticica, em uma das cenas de *Câncer* (1968-72), de Glauber Rocha, presenciamos a atuação de Oiticica com outros atores, que representariam o que poderíamos identificar como o povo, o bandido e o patronato. Pedindo emprego, o personagem de Antonio Pitanga (“povo”) é humilhado e subjugado pelo patrão, interpretado por Rogério Duarte. Dialogando e

se confrontando, os personagens se questionam sobre a ideia de democracia e justiça social. Eis, de forma teatralizada e ficcional, a realidade que Oiticica expõe em sua obra. No filme, assistimos não só a presença de Oiticica mas também de Tineca, amiga do artista e que também foi documentada usando suas obras, assim como de passistas da Mangueira. Em um artigo denominado “Opinião... Opinião... Opinião”, Mário Pedrosa faz uma crítica à Opinião 65 e contextualiza o momento trazendo o exemplo do Teatro de Arena – e aqui faço uma triangulação possível do Arena com o Cinema Novo e a obra de Oiticica, pelo fato de serem modos de produção cultural que expuseram, guardadas suas especificidades e intensidades, a condição de renúncia social e econômica de boa parte da sociedade – e em especial a canção Carcará, de João do Vale. Segundo Pedrosa, “pouca gente ouvia então aquele canto, expressando a realidade implacavelmente feia, malvada e egoísta da miséria natural e social do Nordeste, sem ser sacudido por dentro e sem lágrimas nos olhos” (PEDROSA, 2015, p.55).

A revolta de Oiticica de certa forma expõe uma ambivalência entre o registro pictórico *do* povo, segundo a concepção de Gilberto Velho e Lélia Coelho Frota, e uma ação real e imediata *com* o povo. Por exemplo, diferentemente da obra de Di Cavalcanti que pintava o subúrbio, a mulata, as prostitutas, o samba e sua cultura, Oiticica toma para si o corpo da gente do morro, para usar uma expressão da época que simbolizava outra concepção sobre povo.

A “nova objetividade” de Oiticica e a sua conclamação a um “ser social” por parte dos artistas e da comunidade ficam claros. Não penso que Oiticica tivesse um compromisso ou investimento na luta ideológica, mas estava consciente do seu papel como artista e conciliado em contribuir com a resistência coletiva. Percebiam também que não se tratava somente de um embate com a censura e as demais imposições do regime militar mas uma tomada de posição frente aos condicionamentos e recusas que a sociedade impõe. Daí a atitude de exibir as contradições sociais e as manifestações populares, “das quais o Brasil possui um enorme acervo, de uma riqueza expressiva inigualável” (OITICICA, 2006, p.165). Era o momento de pensarmos sobre a nossa formação social e política, a permanência de uma larga diferenciação social no tempo presente e, enquanto artistas, o papel dessa classe frente aos museus e a sociedade. Como Oiticica escreveu: “No Brasil (nisto também se assemelharia ao Dadá) hoje, para se ter uma posição cultural

atuante, que conte, tem-se que ser contra, visceralmente contra tudo que seria em suma o conformismo cultural, político, ético, social” (OITICICA, 2006, p.167). A fragilidade dos materiais que compõem os *Parangolés* estabelece uma relação intrínseca com a própria estrutura da sociedade: o quão débil e violenta podem ser as relações inter-humanas e como nos colocamos frente aos regimes de alteridade. Enfim, como nos vimos, nos identificamos e nos relacionamos com o diferente parece ser uma pergunta recorrente lançada por essas obras.

Incluo ainda nessa análise o icônico *Bólido Caixa 18, Poema Caixa 2, Homenagem à Cara de Cavalo* (1966), cujo interior de seu cubo semiaberto contem imagens do corpo do referido bandido, momentos depois de ter sido morto pela polícia. Tão icônico quanto o objeto é a imagem de Hélio Oiticica ao lado do *Bólido* apresentando-o como uma espécie de documentação sobre o Brasil real, aquele que é apagado, marginalizado, deixado de lado. Não é uma celebração ao banditismo mas conforme colocou:

[...] Este trabalho representou para mim um ‘momento ético’ que se refletiu poderosamente em tudo que fiz depois: revelou para mim mais um problema ético do que qualquer coisa relacionada com estética. Eu quis aqui homenagear o que penso que seja a revolta individual social: a dos chamados marginais (OITICICA, 1996, p.25).

Oiticica via ali o humano, o heroico, sem abrir mão do paradoxo em que *Cara de Cavalo* estava situado. Mas interessava ao artista expor também as condições miseráveis – em seu mais amplo sentido - de subsistência de boa parte da população.

Ainda na crítica publicada por Claudir Chaves, o mesmo faz um relato sobre uma entrevista concedida por Ivan Serpa à Ferreira Gullar para a revista *Civilização*. Serpa afirma que “estamos longe de atingir esse museu ideal, pois ainda hoje a direção dos museus fica contente quando consegue atrair figuras da elite social, quando devia preocupar-se em levar o povo ao museu” (CHAVES, 2015, p.65). Este argumento, parece-me, ser um vínculo forte entre Oiticica e Lina Bo Bardi. Minha hipótese é que ambos preocupavam-se não só em expor ou escancarar um país ruidoso, áspero e hostil, imerso num contexto de altas taxas de analfabetismo, mortalidade infantil e pobreza e ainda avassalado pela ditadura, mas também as

suas riquezas, expressas no caráter de invenção do seu povo (ela tratou de enaltecer o alto grau de astúcia e a artesanania das peças expostas em *A mão do povo brasileiro*, e nos *Parangolés* estão lá a costura e entrelaçamento de peles, corpos e musicalidade, sendo que nenhum dos dois abriu mão de uma crítica social). São os paradoxos do Brasil ou o “espanto inexplicado”, como Clarice Lispector identificou Brasília em sua crônica “Brasília: cinco dias”, que os interessam.

A mão do povo brasileiro, concebida por Lina Bo Bardi, Pietro Maria Bardi, Glauber Rocha e Martim Gonçalves foi a mostra temporária inaugural do Masp na Avenida Paulista. A exposição é um desdobramento de outras mostras organizadas pela arquiteta, como *Bahia no Ibirapuera*, montada em 1959 durante a V Bienal de São Paulo e *Nordeste*, montada no Museu de Arte Popular, no Solar do Unhão, Salvador, em 1963 e na *Galleria Nazionale d’Arte Moderna*, em Roma, 1965. A mão do povo brasileiro apresentou um vasto panorama da rica cultura material do Brasil — cerca de mil objetos, incluindo carrancas, ex-votos, tecidos, roupas, móveis, ferramentas, utensílios domésticos, gaiolas, maquinários, instrumentos musicais, adornos, brinquedos, objetos religiosos, pinturas (destacando a participação de Agostinho Batista de Freitas), esculturas (como as de Mestre Vitalino), objetos constituidores de um ambiente doméstico (pratos, talheres, mesas, vasos, santos, adornos) — desde o final do século XIX até aqueles dias. Toda essa reunião de objetos e tipologias é colocada lado a lado, ressaltando também o caráter de sincretismo da cultura brasileira, como é o caso da presença de Agnaldo dos Santos, que esculpia peças de madeira com figuras divinizadas nos cultos cristãos e africanos. O que fica evidente é a ideia de manufatura pois são objetos feitos a mão, atravessando tempos e regiões do país.

A mão do povo brasileiro se insere em um histórico de outras exposições no Masp, inclusive a pioneira *Arte popular pernambucana*, em 1949. É uma exposição considerada de vanguarda no Brasil, que se acostumava a receber naquele momento as diferentes ondas de experimentação e novas produções de todo o mundo via, principalmente, as edições da Bienal de São Paulo. Ademais, A mão do povo brasileiro continua sendo uma oportunidade rara de refletir também sociologicamente o lugar do museu na modernidade. Expor objetos que eram colocados à margem da historiografia da arte e das exposições leva o público a contestar noções ortodoxas de ‘arte popular’ e ‘cultura popular’, e mais do que isso,

transmite a possibilidade de reconstruir e reconfigurar as distintas formas de aparição da história da arte e da cultura no Brasil, para além do que é consagrado pela história oficial e dominante.

Os cavaletes, criados pela arquiteta um ano antes da mostra, dialogam intensamente com a expografia, já que Bo Bardi faz uso de madeira natural como meio de apresentação das obras. Outro gesto que aproxima os cavaletes das plataformas de madeira, em que boa parte das obras estava exposta, é a dimensão política que o espectador tem ao perceber a exposição como uma galeria aberta, translúcida e fluida, oferecendo uma simultaneidade de visões, perspectivas, acessos e leituras das obras. Este gesto elimina hierarquias e proporciona uma leitura horizontal dos objetos. A curadoria de *A mão do povo brasileiro* criou um embate com a ideia de museu, coleção, público e arte ao valorizar uma produção que era frequentemente negligenciada pela história da arte. Apresentar os modos de vida dos brasileiros, sua religiosidade, infância, a cultura do Norte e do Nordeste do país, cria um gesto radical de descolonizar o museu e repensar os seus propósitos.

Nesse sentido, acho pertinente a aproximação entre o embate explorado por Lina Bo Bardi e o caráter de invenção do brasileiro exposto na “arquitetura favelar” dos *Penetráveis* de Oiticica e a sua imposição no espaço da alta cultura do museu, como foi o caso de *Tropicália* sendo instalada no MAM-Rio em 1967. A reunião e apresentação dos objetos, na mostra de Bo Bardi, se deu por tipologias e usos – a cozinha, a religião, o lazer, o trabalho etc. Colocados sobre tablados de madeira, os objetos, reconhecidos até então como utilitários ganharam uma nova função e visualidade. Passam a ser equiparados, e não apenas simbolicamente, a objetos de arte. A exposição, portanto, repensou e embaralhou inteligentemente as categorias de arte, artefato e artesanato, questionando e ao mesmo tempo ampliando o que comumente era definido de forma segura como objeto de uma coleção de museu de arte.

A exposição apresentou os modos e métodos da criação executados por artistas, muitas vezes anônimos, não reconhecidos como tais ou ausentes dos livros de história. São invenções realizadas com materiais que fogem às especificidades da alta tecnologia – sobressaindo-se a madeira – e que foram produzidas pela própria necessidade do homem. Sem o uso de máquinas potentes ou altamente

desenvolvidas, estes objetos falam de uma circunstância atemporal do brasileiro: o seu caráter de improvisação diante muitas vezes de uma falta de recursos econômicos, e o quanto essa inventividade faz parte do nosso cotidiano, vide as gambiarras que nos circundam constantemente. O que percorreu a seleção desses objetos foi uma reivindicação do estado de arte popular e a sua própria redefinição, querendo se afastar de termos pejorativos como “arte primitiva” ou “naïf”. E mais do que isso, trouxe a arte do outro para o diálogo com e no centro. Enfim, tinha como compromisso tensionar o regime de alteridade.

Embora o questionamento sobre identidade no Brasil nas perspectivas de Oiticica e Bo Bardi estejam ligados a um viés político, sem conotação partidária, seus meios de apropriação e reflexão são distintos. Fazem um uso inteligente e audaz do mesmo meio (arte) como elemento problematizador, mas distinguem-se na forma. A documentação fotográfica, em especial, dos *Parangolés*, e que entendo ser parte intrínseca da obra de Oiticica e não apenas registro do seu uso, fornece indícios para identificar à qual lugar, contexto e origem aquela obra pertence. São amigos do artista, moradores da Mangueira, destituídos de posses, marginalizados e vinculados intrinsecamente ao carnaval. Essas escolhas, que imagino não serem ocasionais, criam nova forma de entendimento sobre o caráter amplamente social da obra de Oiticica. A ideia tão propalada de participação não é o apelo físico, mas especialmente a inclusão de grupos sociais marginalizados que passam a serem vistos e replicados, por meio de publicações ou proposições performáticas do artista. É claro que é preciso relativizar porque o número de exposições, museus e principalmente publicações de arte que havia nos anos 1960 e 70 em comparação com hoje é muito menor. Contudo, o que exponho é o desejo, e em certa medida uma estratégia, do artista em fazer circular imagens ou representações de uma classe social marginalizada dentro de um sistema (arte) em que sobrevoa um princípio democrático mas que contem em si uma política segregadora. O museu passa a ser lugar de debate e questionamento sobre regimes de alteridade. Um caso exemplar nesse sentido foi a montagem de *Tropicália*, em 1967, na mostra Nova Objetividade Brasileira. Terra, brita e plantas tomando o espaço do MAM-Rio. Pedacos de madeira ajudando a sustentar frágeis tecidos que criavam divisórias e simultaneamente cômodos. É a arquitetura da favela adentrando o espaço sacralizado do museu e provocando um desconforto generalizado em um espaço

social cujas regras de entrada, permanência e institucionalização tendiam a ser bem claras. Nesse embate entre arte moderna e o pós-moderno, para usar um conceito de Mário Pedrosa, o museu obviamente é repensado. E a Hélio Oiticica também interessa, acima de tudo, refletir sobre quem faz uso e produz uma arte definitivamente pública. Parece-me claro esse embate proposto pelo artista.

Quero deixar claro que os embates colocados por *A mão do povo brasileiro* não se referem exclusivamente a uma discussão sobre arte popular ou baixa cultura versus objeto de arte assim qualificado pelo museu. Trago essa mostra como estudo de caso para demonstrar, acima de tudo, que havia naquela reunião de objetos um imaginário (ou “alma”) que alegoricamente representava o trabalho, o corpo e a identidade de camadas populares negligenciadas. Há uma política de enfrentamento com o espaço, de trazer para o debate artístico as idiossincrasias e preconceitos da sociedade. E aqui *A mão do povo brasileiro*, guardadas as diferenças entre as duas experiências, se coloca lado a lado com as propostas de Oiticica. Nesse coletivo de imagens (de obras e ações praticadas sob a égide da censura e da repressão), o que importa é expor, refletir e discutir sobre quem somos e como podemos viver juntos.

### Referências

- CHAVES, Claudir. ‘Parangolé’ impedido no MAM. *Diário Carioca*, 14 ago. 1965. In: PERLINGEIRO, Max. *Opinião 65: 50 anos depois*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 2015, p.61.
- COCCHIARALE, Fernando; FILHO, César Oiticica. *Hélio Oiticica: museu é o mundo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.
- FROTA, Lélia Coelho. *Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.
- OITICICA, Hélio. Cara de Cavallo. In: BRETT, Guy; FIGUEIREDO, Luciano; PAPE, Lygia et al. *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1996, p.25.
- \_\_\_\_\_. Esquema Geral da Nova Objetividade. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 154-168.
- PEDROSA, Mário. Opinião... Opinião... Opinião. In: PERLINGEIRO, Max. *Opinião 65: 50 anos depois*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 2015, p.55-57.