

PARANGOLÉ *AGAIN*, MEU IRMÃO

MARIO RAMIRO

PARANGOLÉ AGAIN, MY BROTHER

PARANGOLÉ AGAIN, MI HERMANO

RESUMO

Ahead of print¹
Mario Ramiro*

<https://orcid.org/0000-0003-3883-2446>

*Universidade de São Paulo (USP), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars2023.209485

¹ Este artigo dá sequência ao texto “Arte e rock, samba, tropicália, pop”, publicado no *DAT Journal*, São Paulo, v. 7, n. 1, p. 102-121, 2022. Seu título foi retirado de um trecho da música “Parangolé” (1982), da Banda Performática.

O autor agradece os comentários a Lucio Agra.

O artigo, que dá sequência a uma publicação anterior, faz parte de uma pesquisa mais ampla na qual procura-se destacar uma faceta da história da arte brasileira, considerando suas interações com a música, particularmente o samba e o *rock* – um campo de estudos que é parte do universo da chamada arte sonora, mas aqui focado nas produções de bandas de artista no Brasil e seu trânsito pelos circuitos da arte e da música. A formação das bandas de artista revela um aspecto vibrante da arte experimental brasileira, que incorpora não só os elementos musicais, mas o ruído, as locuções diversas, a paisagem sonora do tempo presente e a *performance* de não músicos.

PALAVRAS-CHAVE Banda Performática; Bandas de artista; Interações entre arte e música

ABSTRACT

The article, which follows on from a previous publication, is part of a wider research which seeks to highlight a facet of the history of Brazilian art, taking into account its interactions with music, particularly *samba* and *rock* – a field of studies that is part of the universe of sound art, but here focusing on the productions of artist bands in Brazil and their transit through the circuits of art and music. Artist bands reveal a vibrant aspect of Brazilian experimental art, which incorporates not only the musical elements, but the noise, various locutions, the soundscape of the present time and the performance of non-musicians.

KEYWORDS

Banda Performática; Artist Bands; Interactions between Art and Music

RESUMEN

El artículo, que continúa a una publicación anterior, forma parte de una investigación más amplia en la que se busca destacar una faceta de la historia del arte brasileño, considerando sus interacciones con la música, particularmente el samba y el *rock* – un campo de estudios que es parte del universo del llamado arte sonoro, pero aquí enfocado en las producciones de bandas de artistas en Brasil y su tránsito por los circuitos del arte y de la música. La formación de las bandas de artistas revela un aspecto vibrante del arte experimental brasileño, que incorpora no sólo los elementos musicales, sino el ruido, las diversas locuciones, el paisaje sonoro del tiempo presente y la performance de no músicos.

PALABRAS CLAVE

Banda Performática; Bandas de artistas; Interacciones entre arte y música





A produção sonora e musical de artistas plásticos integra uma historiografia da arte ainda pouco conhecida entre nós, a despeito dos estudos que há mais de 40 anos vêm sendo realizados fora do Brasil sobre o tema.¹ Neste artigo, propomos uma aproximação com o campo de interações entre as artes plásticas e a música, com destaque para a existência de uma produção brasileira, que resulta numa obra híbrida e performativa, onde a chamada dimensão sônica tem um protagonismo central. Nossas referências de trabalho partem das matrizes históricas que marcam o surgimento do *Parangolé*, criação do artista plástico Hélio Oiticica a partir de suas interações com a estética das favelas e o samba do Rio de Janeiro; e aquela que marca o encontro da banda novaiorquina The Velvet Underground com o artista pop Andy Warhol. Essas matrizes mesclam, de forma original e inovadora, elementos visuais com a música, a performance, o cinema, a ambientação, a moda e, numa perspectiva mais ampla, inserem-se na tradição dos intercâmbios entre as artes plásticas e a música, numa busca por uma unidade entre as artes do espaço e as artes do tempo. A formação das bandas de artista no Brasil revela

um aspecto vibrante da arte experimental brasileira, que incorpora não só os elementos musicais, mas o ruído, as locuções diversas, a paisagem sonora do tempo presente e a *performance* de não músicos. O que temos mapeado e identificado até aqui são experiências que relacionam tecnologia, artes visuais, performance e sonoridade, num campo bastante fértil no plano criativo, mas ainda desprovido de reflexão crítica, teórica e histórica de maior envergadura.² Trata-se de produtos artísticos que resultam da mesclagem de diferentes linguagens, caracterizando um acontecimento *intermedia*, que integra ainda a participação do espectador, tal como previsto por Hélio Oiticica, criando o que chamaremos aqui de “obras acontecimento”.

Num artigo-entrevista para a revista *Arte em São Paulo*, a jornalista e editora Márion Strecker Gomes (1982), descreve um conjunto de procedimentos de um coletivo de artistas ao procurar definir um conceito que, mais tarde, seria internacionalmente conhecido por *crossover* (cf. GROOS; MÜLLER, 1998) – o cruzamento de fronteiras entre gêneros, numa fusão de linguagens como a “poesia, a narração, a música, o teatro, a dança, as obras plásticas”.

No Brasil, esse campo de interações entre as linguagens e, particularmente, entre arte e música, foi descrito por Hélio Oiticica ao tratar de um programa estético e de ação conhecido por *Parangolé*, de 1964, que identificava não só um conjunto de objetos na forma de tendas, estandartes e capas, mas também *manifestações ambientais*, *happenings* onde a música, as artes plásticas, o corpo e o espaço se encontravam (OITICICA, 1986a[1964]).

Em seu texto, Gomes reproduz trechos da entrevista que realizou com os integrantes da Banda Performática, o mais importante coletivo brasileiro de performance musical dos anos 1980. A reunião dos seus integrantes se deu por ocasião de uma apresentação no auditório da Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 1980, intitulada *Per 4 - Per Concerto para luvas de boxe, piano, violino, dois extintores de incêndio, cítara, quatro letras formando a palavra ARTE e instrumentos vários* (figura 1). O grupo reunia as “performetes” Mariana, Go e Dekinha, além de Beto Freire (percussão), Paulo Miklos (sax), Tuba (baixo), Flávio Smith (sax), Edu (bateria), Thomaz Blum (piano), Arnaldo Antunes Filho (performático), Lanny Gordin (guitarra) e José Roberto Aguilar (*band leader*). O coletivo já havia se apresentado também na Cooperativa dos Artistas Plásticos de São Paulo, com uma outra performance-concerto

intitulada *Orelha de Van Gogh – manhã de verão em São Petersburgo* e, a partir de maio de 1981, já com o nome de Banda Performática, passa a se apresentar regularmente em espaços culturais do Rio de Janeiro e São Paulo, e também em casas noturnas.³

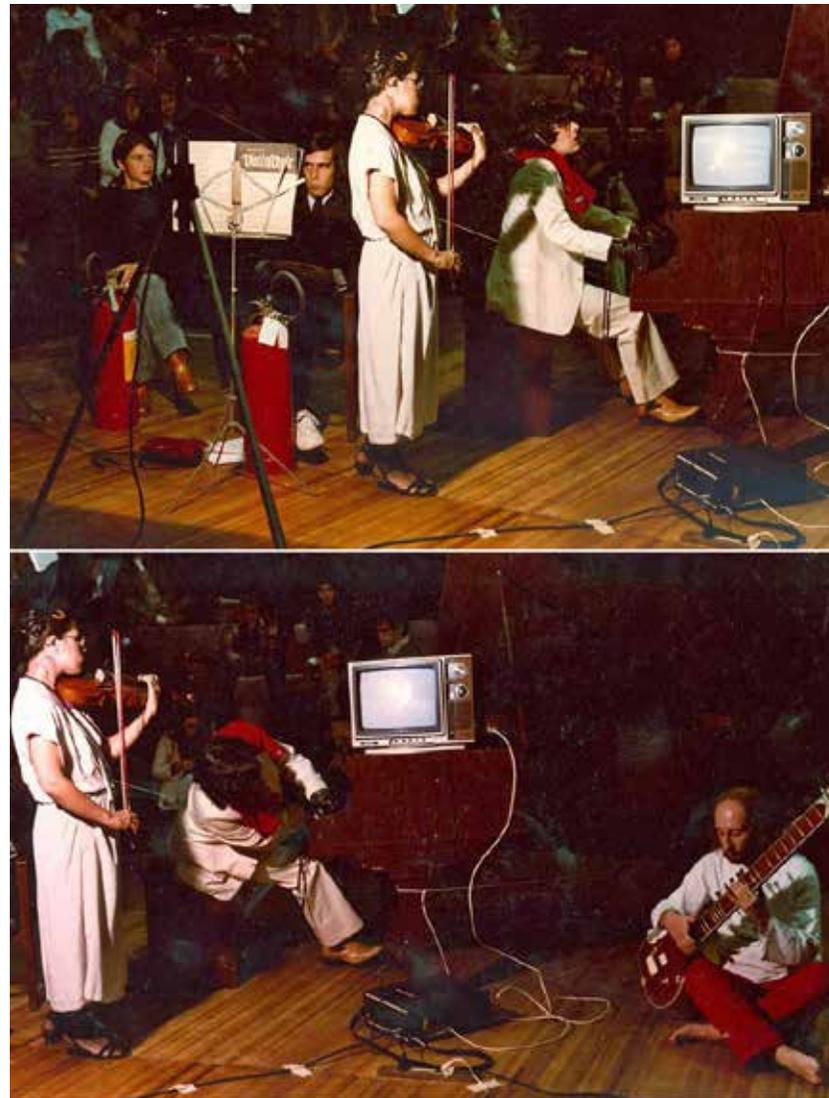


Figura 1.

Per 4 – Per Concerto para luvas de boxe, piano, violino, dois extintores de incêndio, cítara, quatro letras formando a palavra ARTE e instrumentos vários, 1980. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Na sua primeira formação os integrantes da Banda se apresentavam vestindo camisetas e roupas brancas pintadas por Aguilar, criando uma coesão visual entre os corpos em cena. As estampas do figurino reproduziam o grafismo visual presente nas pinturas do artista, que havia incorporado elementos do expressionismo abstrato ao lado de “letras, palavras, frases ou citações inteiras de textos de Oswald de Andrade, Borges, Bukowski. A letra como ícone. Estes signos linguísticos ocupam uniformemente o espaço da tela ou aparecem relacionados com figuras humanas [grafitadas em] áreas ou faixas de cor” (MORAIS, 1986) (figura 2).



Figura 2.
Aguilar e Banda Performática, 1982.
Foto: Vânia Toledo.

As músicas não soavam como melodias fáceis, assim como os arranjos, que fugiam da estrutura da música *pop-rock* ouvida na época – além das letras, com conteúdos de textos literários e do universo da arte. Da mesma forma, as apresentações utilizavam elementos pouco convencionais em shows de música, com os *performers* contracenando com extintores de incêndio, pilhas de livros, tampas de painéis, uma cítara, um violino, um *vídeo player* ligado a um monitor de TV sobre um piano de cauda,⁴ luvas de box, letras recortadas, como na primeira apresentação na Pinacoteca do Estado. Ou quando o próprio Aguilar, performando à sua maneira, furava balões com tinta colorida ou pintava uma tela durante a performance, ao mesmo tempo que lia e declamava seus textos. Esses procedimentos acabaram por identificar a Banda como um grupo performático em trânsito pelo circuito das artes visuais e pelo circuito da cultura alternativa dos anos 1980.

O termo *performance* ainda não estava inteiramente incorporado à cena artística brasileira, no início daquela década, quando Fábio Malavoglia organizou as “14 noites de performance” no Sesc Pompéia, em 1982,⁵ ou quando a Funarte de São Paulo organizou o Ciclo Nacional de Performance e o escultor Osmar Dalio fez uma curadoria para o Centro Cultural São Paulo, em 1984.⁶

Antes disso vigorava ainda uma definição que, à época, já estava sendo ultrapassada, a do *happening*, um acontecimento envolvendo corpos, ações não dramáticas, o uso da palavra, de instruções, com sons, música, dança e elementos visuais.

Na primeira apresentação de Aguilar e seu grupo, na Pinacoteca de São Paulo, quase 20 anos separavam a Banda Performática da primeira manifestação na arte brasileira que reuniu artistas e músicos em torno de um *happening*, uma obra-acontecimento⁷ plástica, musical e performática. Foi quando Hélio Oiticica e passistas de escolas de samba cariocas protagonizaram uma intervenção na exposição “Opinião 65”, realizada no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro (GOMES, 2021). A exposição reuniu dezenas de artistas brasileiros e estrangeiros, com Oiticica apresentando um grupo de passistas e ritmistas com seus tamborins, cuícas e frigideiras para “demonstrar o funcionamento das capas e estandartes” *Parangolé*. Proibidos de permanecer no interior do museu para a realização do seu evento, o artista deslocou passistas e ritmista para a área externa do MAM e ali eles apresentaram as evoluções dos Parangolés ao som do samba (AMOR; BASUALDO, 2015, p. 5)⁸. Essa *manifestação ambiental* corporificou os vínculos de Oiticica com a música e a dança, que ele

havia declarado ao escrever, “Meu interesse pela dança, pelo ritmo, no meu caso particular pelo samba, me veio de uma necessidade vital de desintelectualização, de desinibição intelectual, da necessidade de uma livre expressão (...)” (OITICICA, 1986b[1965], p. 72).

O samba, o *rock* e a tropicália são, para Oiticica, expressões da MÚSICA, a “síntese da consequência da descoberta do corpo” (OITICICA apud BRAGA, 2017, p. 50), eixo central do programa *Parangolé*, que embala a evolução das capas e estandartes, que faz o corpo dançar, “mesmo sem saber sambar”. Em 1979, Oiticica havia escrito que a *descoberta do corpo*

(...) veio como consequência da desintegração das velhas formas de manifestação artística (...) [chegando] à conclusão de q não só as categorias formais de criação plástica perderam suas fronteiras e limitações (pintura, escultura, etc) como as divisões das chamadas artes também: descobri q o q faço é MÚSICA e q MÚSICA não é “uma das artes” mas a síntese da consequência da descoberta do *corpo*: porisso o ROCK p.ex. se tornou a mais importante para minha posta em cheque dos problemas chave da criação (o SAMBA em q me iniciei veio junto com essa *descoberta do corpo* no início dos anos 60: PARANGOLÉ e DANÇA nasceram juntos e é impossível separar um do outro): o ROCK é a síntese planetário-fenomenal dessa descoberta do corpo q se sintetiza no novo conceito de MÚSICA como totalidade-mundo criativa em emergência hoje: JIMI HENDRIX DYLAN e os STONES são mais importantes para a compreensão plástica da criação do q qualquer pintor depois de POLLOCK (...). (OITICICA, 1986c[1979], n.p.)

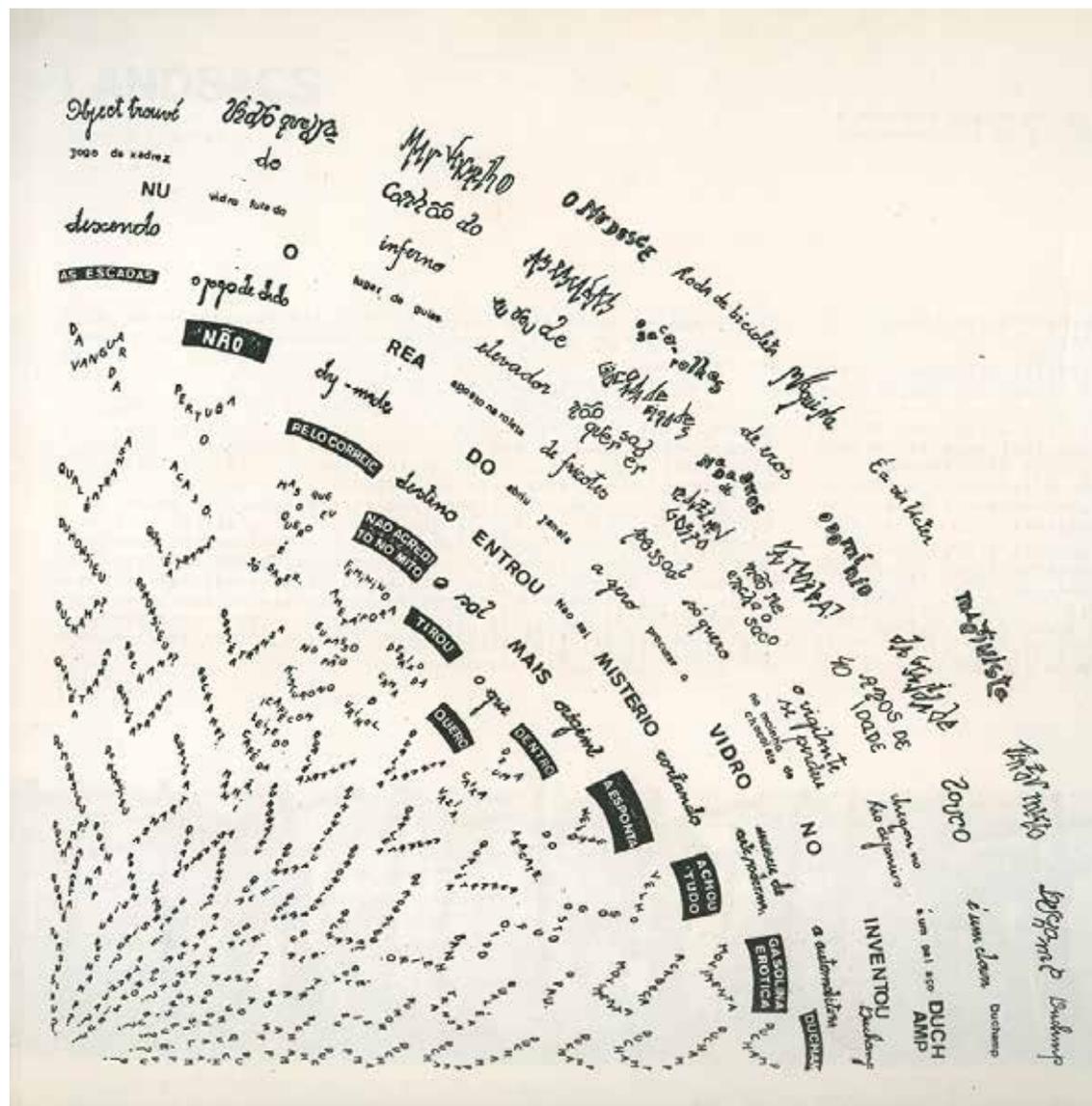
A “desintegração das velhas formas de manifestação artística” de Oiticica apontava a mesma potência defendida pelo artista Fluxus Dick Higgins, ao definir as produções que se encontravam entre as mídias já conhecidas, mas que não se caracterizam como nenhuma delas isoladamente (HIGGINS, 1966). Higgins argumentava que era necessário um termo para denominar as obras que não eram simplesmente resultado de uma soma de meios (*mixed media*, ou técnica mista), como pinturas a óleo e guache, ou ainda como ocorre na ópera, onde a música, o libreto e a *mise-en-scène* podem conviver separadamente. Na *intermedia*, pelo contrário, os elementos de uma ação, os objetos e corpos nela envolvidos – e o seu registro – tornam-se indissociáveis.

Se na década de 1960 a produção de Oiticica esteve fortemente identificada com a arte de vanguarda, especialmente pela sincronicidade de seu pensamento com a contemporaneidade norte-americana e europeia, na década de 1980 o experimentalismo de Aguilar e Banda Performática ocupava o lugar da *performance* e das práticas performativas – ou seja, da vanguarda da época.⁹

O *band leader* declara para a jornalista que o primeiro disco, que estava em produção, era “uma coisa nova. Uma coisa diferente”, um “negócio novo que se transforma. Que faz as coisas

ficarem vivas e que também diverte as pessoas”. E o “novo” para a Banda, segundo Gomes, não seria apenas o desprezo dos artistas “por dividir a arte em compartimentos”, ou uma “objeção contra o que está estabelecido”, mas também “um bizarro desprezo com o estabelecimento desta objeção”. Além disso, “o conceito de ‘novo’ é um conceito histórico”, e a maior parte das letras das músicas do primeiro disco fazem referências a personagens e movimentos do universo da arte e da cultura, como a letra “M. Duchamp”, que cita um elenco de obras do artista francês de vanguarda, como o *Nu descendo a escada*, o *Jogo de dados*, o *ready-made*, a *Roda de bicicleta* (figura 3). Com isso, a Banda se mostra como uma entidade criativa em diálogo com a história e com a história da arte do Ocidente. As referências à poesia da *Beat Generation*, nas declarações de Aguilar, “localiza[m] a Banda como [parte do] movimento contra cultural”.¹⁰ O artista destaca a inserção do seu grupo no movimento da contracultura por não ter a preocupação “em fazer musiquinha legal. Mas em expressar” o que ele chamava de uma “concepção lúmpen, de arte vagabunda e *underground*” (AGUILAR apud GOMES, 1982, n.p.).

Figura 3.
 Letra da música “M. Duchamp”, 1982,
 do primeiro disco Aguilar e Banda
 Performática. Arte final das letras de Go.



Aguilar havia comentado na entrevista que o grupo estava
 “de saco cheio de ficar *underground*. A gente tá querendo estourar

no *overground*, e para isso vamos fazer nossos próprios meios de produção”. O artista se referia ao investimento que faziam na gravação e mixagem de um disco com as músicas da Banda, fora dos esquemas das grandes gravadoras que já estavam na onda do *rock*. 1981 é considerado um ano-chave para o *rock* brasileiro. Há quem afirme que o *single* “Perdidos na Selva”, da banda Gang 90 e as Absurdettes, tenha iniciado a onda do *rock* nacional. Outros consideram a banda carioca Blitz a pioneira. Em 1981, surgem ainda os grupos Ira! e o Barão Vermelho, com Cazuza no vocal. Esses foram os componentes de uma indústria fonográfica que se estruturava em torno do *rock* brasileiro como produto, cujos investimentos tinham as vendas em massa como objetivo. Daí o papel da produção alternativa: “Estamos gravando por conta própria. A grande revolução dos anos 70 e 80 são as produções independentes. Você não precisa mais de uma galeria, de uma editora ou gravadora oficial que quer jogar tudo redondinho para o consumo” (AGUILAR apud GOMES, 1982, n.p.).

Ao procurar espaço para seu trabalho no *overground*, Aguilar manifesta o princípio do livre trânsito entre as linguagens, que o artista pop Andy Warhol também já havia proclamado: “A ideia pop era que qualquer pessoa poderia fazer qualquer coisa (...) Ninguém

queria ficar em apenas uma categoria (...) Foi por isso que, quando conhecemos o Velvet Underground, no final de 1965, estávamos todos querendo entrar na cena musical também” (WARHOL, 2013, p. 164-165). Devemos ainda considerar outro aspecto relativo à movimentação dos artistas plásticos na cena musical, comentado por Leonardo Felipe a partir da leitura do historiador Alan Licht (2013), que propõe o termo *pop envy* (inveja pop) para designar os artistas

que cruzam o campo da arte rumo ao do entretenimento (...) como é o caso da performer Laurie Anderson que, em 1981, atingiu o segundo lugar nas paradas britânicas com o single *O Superman*. É a inveja que a arte tem do pop por sua massiva penetração. Mas o termo sugere uma inveja de mão dupla: também do pop pela arte por sua respeitabilidade, sua distinção. Ao convidar artistas para assinar capas de discos, o músico parece afirmar que sua produção é mais do que um mero produto de consumo popular: ela é também uma obra de arte. (FELIPE, 2013, p. 54)

O disco da Banda Performática (figura 4) foi produzido na expectativa de vendê-lo pronto para uma gravadora, garantindo com isso um selo para sua distribuição, que é a parte mais complicada das edições de artistas. Uma distribuição organizada resultaria na profissionalização do trabalho, tendo em vista a independência financeira da banda que, até aquele momento, financiava a produção

do disco com as vendas das pinturas de Aguilar. Este é um dos pontos que Gomes (1982, n.p.) identifica como parte das relações entre as artes plásticas e a música: a comercialização da pintura no circuito da arte era revertida para a produção de um disco que pretendia circular nos canais da música. E, para a “consagração no mercado fonográfico”, restaria ainda a divulgação da Banda Performática na televisão, a grande mídia audiovisual das massas: “Chacrinha ou Os Trapalhões são ambições. A coerência na alegria. A pretensão de um humor despretensioso, sem intelectualismos”.¹¹

Conquistar um espaço na TV não era um objetivo exclusivo dessa geração de artistas. Ao final da década de 1960, os Tropicalistas haviam conquistado um espaço único na história da televisão brasileira, com a criação do programa “Divino maravilhoso” (figura 5), uma experiência semanal de música, *happening* e de comportamento da juventude, levado ao ar em outubro de 1968 pela TV Tupi de São Paulo e encerrado abruptamente em dezembro, por ocasião do “segundo golpe” da ditadura militar, com a decretação do Ato Institucional número 5 (AI5), que estabeleceu, entre outras inconstitucionalidades, a censura (RAMIRO, 2022, p. 112-115).

Figura 5.
Cena do programa Divino Maravilhoso, 1968,
TV Tupi. Da esquerda para a
direita: Os Mutantes, Gilberto Gil,
baterista e Jorge Bem



A gravação de um disco pela Banda Performática, implicava, ainda, a transposição da apresentação musical e performática do grupo para um registro de apenas uma das dimensões do trabalho, a dimensão sonora. Na entrevista, a jornalista pergunta, “como é o som de uma coisa que só mesmo vendo? Como é que uma Banda Performática grava um disco?” (GOMES, 1982, n.p.). Ao que os artistas respondem que a banda precisou pesquisar sobre a passagem

da performance para o som. Arnaldo Antunes respondeu que foi preciso encontrar uma forma de traduzir o clima da apresentação para o disco, como no caso das vinhetas que o Aguilar fazia durante as performances e que foram também incorporadas à gravação. Para o então jovem artista, “O disco é menos porque é somente som e grafismo. Mas é mais porque possibilita efeitos especiais, acabamento de arranjos (...)” (ANTUNES apud GOMES, 1982, n.p.). Antunes considerava ainda que havia uma expectativa de que o disco fosse escutado pelo público, “que toque em festa, em rádio. O show é embriagante e o disco você espera que a pessoa ouça com mais cuidado”.¹²

A Banda teve um grande sucesso musical gravado por uma *girl group* conhecida como As Frenéticas, numa versão *disco music*, de 1983.¹³ “Você escolheu errado o seu super-herói”, uma das faixas do primeiro disco da Banda, tem, na versão original, diversas locuções de texto de Aguilar – as vinhetas comentadas por Arnaldo Antunes, que foram suprimidas na versão de maior sucesso. As locuções de texto do artista, de certa forma, antecipavam o que hoje se conhece como *spoken words* no universo musical, performático e literário. Um dos melhores exemplos do disco é a faixa “Parangolé”, uma carta da Banda Performática para Hélio Oiticica, que havia

falecido há pouco mais de um ano. A faixa mescla improvisações musicais com diversas referências às artes plásticas e ao campo da arte experimental, misturando efeitos de estúdio com a oralidade de leitura de um manifesto. Uma música de arte.¹⁴

Num depoimento dado a um jornal de São Paulo, Aguilar chegou a comentar: “Eu não sou músico, sou pintor. Mas nada me impede de ser o *band leader* da Banda Performática, porque atrás dela existe sempre um discurso sobre as artes plásticas, mas como um conceito ou metalinguagem do rock. Minha banda é uma legião estrangeira de linguagens pois se serve do vídeo, dança, teatro, artes plásticas.... Mas eu não quero que ela seja diferente das outras bandas, porque, no fundo é uma banda de rock. Minha banda é pintura. Muda a linguagem, mas o conceito é sempre o mesmo”.¹⁵ Num ponto chave de sua entrevista, Márion Strecker Gomes (1982, n.p) pergunta: “Aguilar, de que maneira o trabalho da Banda vem interferir no seu trabalho enquanto um artista plástico?” Ao que ele responde, “Acelera, soma, multiplica. Não acredito em um tipo de arte. Existem vários tipos de manifestação – tudo é unido e tudo tem raízes. É chato e impossível você querer ser só um pintor”.

NOTAS

- 1** Vale destacar: ROSEN (1980), BLOCK; GLASMEIER (1989), LANDER; LEXIER (1990), GROOS; MÜLLER (1998), LICHT (2007), HEISER (2015).
- 2** Na Universidade de São Paulo, os estudos sobre as “Interações entre Arte e *Rock*” iniciaram em 2019, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes. A pesquisa investiga as interações e formações de bandas e grupos experimentais, para os quais a música – e não apenas o ruído – tem papel central na criação poética, incorporando também as artes gráficas, o vídeo, a fotografia, a performance.
- 3** Em maio de 1981, a Banda se apresentou no Paulicéia Desvairada; em julho, no MAM do Rio de Janeiro e na Galeria São Paulo; em setembro e outubro, na Fundação Getúlio Vargas; em dezembro, na Bienal de São Paulo e, em seguida, no Parque Lage do Rio de Janeiro (cf. GOMES, 1982).
- 4** Do período em que viveu em Nova York, entre 1973 e 1975, Aguilar adquiriu uma câmera de vídeo Sony Open-Reel, em preto e branco, que protagonizou as primeiras experiências de vídeoarte no Brasil e que foi incorporada à sua produção performática. Ver GUIRRA, Rafael. Aguilar e Banda Performática integram espetáculo “José Agrippino de Paula, o bruxo da contracultura”. **Recanto adormecido** - entretenimento e informação, 9 abr. 2012. Disponível em: <<https://x.gd/m6oqx>>. Acesso em: 7 abr. 2023.
- 5** “14 noites de performance”. Sesc Pompéia, São Paulo, de 12 a 25 de julho de 1982. Organização de Fábio Malavoglia. Participaram 3NÓS3, Ana Correa, Arnaldo & Go, Arthur Matuck e Zaidler, Cacia Autuori & Reça, Candido Serra, Curva da tormenta, Denise Stoklos, Fabio Moreira Leite, Gang 90 e as Absurdettes, Ivald Granato, Ivaldo Bertazzo, León Ferrari, Mahagonny Songspiel, Manhas e Manias, Nina Moraes (com a participação de Mario Ramiro), Núcleo de Música Nova, Ornitorrinco, Papeisgrafias, Patricio Bisso, Risco do Movimento, TIT - Taller de Investigaciones Teatrales, TVTudo, Viajou Sem Passaporte.
- 6** “Primeiro Ciclo Nacional de Performances”, Funarte de São Paulo, de 3 a 5 de agosto de 1984. Participaram Artur Matuck, Edgard Ribeiro, Eduardo Barreto, Guto Lacaz, Ivald Granato, Os Corsini, Paulo Bruscky, Paulo Yutaka, Rogério Nazari e Carlos Wladimirsky, Tomoshigue Kusuno e Zé Eduardo Garcia. “Arte Performance”. Centro Cultural São Paulo, de 5 a 12 de novembro de 1984.

Curadoria de Osmar Dálio. Participaram Artur Matuck, Emanuel de Mello Pimenta e Dante Pignatari, Hudinilson Jr. e Cláudia de Alencar, Andrés Guibert, Fernando Zarif, Osmar Dalio, Guto Lacaz e Rapfic Jorge Farah.

7 Obra-acontecimento é um termo utilizado pela filósofa e crítica de arte Suely Rolnik (2005) que define o campo das experiências da artista Lygia Clark, na fronteira entre arte e terapia corporal. O acontecimento também pode ser definido como um evento que escapa da rotina e do cotidiano, uma irregularidade que nos surpreende e quebra a ordem convencional e habitual das coisas. Uma *interversão*. No campo da arte, é o que Dick Higgins (1966) chamou de *event pieces* (peças-evento).

8 Participaram os assistas da Portela: Vinicius, Bidú, Maquário (passistas-ritmistas) e Nêga Pelé; da Mangueira: Santa Teresa, Bulau, Nilza, Manga, Mosquito (passistas-ritmistas) e Nininha; da Vila Isael: Mirim; do Salgueiro: Damásio, César (passistas-ritmistas) e Narcisa. Oiticica apresentou as capas *Caetelesvelásia* (homenagem a Caetano Velosos com o autorretrato feito pelo músico), *Guevaluta*, *Guevarcália*, *Nirvana* e *Xoxôba* (homenagem a Nininha da Mangueira), sendo que Rogério Duarte e H.O vestiriam a capa *Urnarnorna* (capa-poema) (cf. AMOR; BASUALDO, 2015, pg. 5).

9 Juntamente com o grafite, a poesia marginal, a arte *xerox*, as intervenções urbanas, as artes telecomunicativas. Vale lembrar que 1982 é o ano em que Joseph Beuys cria também a sua banda Joseph Beuys und Die Desserteure e grava o *single* "Sonne statt Reagan".

10 Sobre a arte alternativa, independente e marginal, ver *Arte em Revista*, ano 6, n. 8, out. 1984.

11 "Buzina do Chacrinha" foi um programa de auditório da televisão brasileira apresentado por Abelardo "Chacrinha" Barbosa, conhecido por sua irreverência e atrações musicais. "Os Trapalhões" foi um programa humorístico da televisão brasileira estrelado pelo quarteto de humoristas formado por Didi, Dedé, Mussum e Zacarias.

12 *Aguilar e Banda Performática*: Lado A: 1. "Você escolheu errado seu super-herói", 2. "Carioca canibal", 3. "Monsieur Duchamp", 4. "Revolução Francesa". Lado B: 1. "Tribo", 2. "Ma", 3. "Nós espantaremos o urubu", 4. "Estranheza", 5. "Parangolé".

13 O grupo surgiu como atração da Frenetic Dancing Days Discotheque, inaugurada pelo compositor e produtor musical Nelson Motta, no Rio de Janeiro, em 1976.

14 Faixa disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=DjPtBP_4Udo. Acesso em: 7 abr. 2023.

15 Depoimento ao *Jornal da Tarde*, São Paulo, 27 abr. 1983, republicado em *Arte em Revista*, ano 6, n. 8, out. 1984, p. 40-41.

REFERÊNCIAS

AMOR, Monica; BASUALDO, Carlos. Hélio Oiticica, Apocalipopótese, 1968. **The Artist as Curator**, Issue #8, Mousse, vol. 49, 2015, p. 3-16.

BLOCK, Ursula; GLASMEIER, Michael. **Gelbe Musik**. Berlin: DAAD, 1989.

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

FELIPE, Leonardo. **Rock my art, ou o novo esteticismo de Porquê Choras? ou O dia em que Edu K entrou para a história da arte**. 2013. Dissertação de mestrado, Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre.

GOMES, Márion Strecker (com VARELA, Elizabeth Catoia e VALANSI, Dominique). **Parangolé em Opinião 65. Hélio Oiticica: a dança na minha experiência**, MAM-Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <https://mam.rio/historia/parangole-em-opiniao-65/>. Acesso em: 3 mar.2022.

GOMES, Márion Strecker. Que tribo é essa? Que trip é essa?. **Arte em São Paulo**, São Paulo, n. 8, n.p., jun.1982.

GROOS, Ulrike; MÜLLER, Markus. **Make it Funky: Crossover zwischen Musik, Pop, Avantgarde und Kunst**. Jahresring 45. Colônia: Oktagon, 1998.

HEISER, Jörg. **Doppelleben, Kunst und Popmusik**. Hamburg: Philo Fine Arts, 2015.

HIGGINS, Dick. Statement on Intermedia. **The Something Else Newsletter**, NY, vol. 1, p. 1-4, fev. 1966.

LANDER, Dan; LEXIER, Micah. **Sound by Artists**. Ontário, Alberta: The Coach House Press, 1990.

LICHT, Alan. **Sound Art: Beyond Music, Between Categories**. Nova York: Rizzoli, 2007.

MORAIS, Frederico. **DACOLEÇÃO: os caminhos da arte brasileira**. São Paulo: Júlio Bogoricin, 1986.

OITICICA, Hélio. Anotações sobre o parangolé (1965). In **Aspiro ao grande labirinto / Seleção de textos Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Waly Salomão**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986a, p. 65-69

OITICICA, Hélio. Bases fundamentais para uma definição do “Parangolé”. In **Aspiro ao grande labirinto / Seleção de textos Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Waly Salomão**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986b, p. 70-83.

OITICICA, Hélio. O q faço é MÚSICA (1979). In **O q faço é MÚSICA / Hélio Oiticica**. Catálogo de exposição. São Paulo: Galeria São Paulo, 1986c, n.p.

RAMIRO, Mario. Arte e rock, samba, tropicália, pop. **DAT Journal**, São Paulo, v. 7, n. 1, p. 102-121, 2022.

ROLNIK, Sueli; DISERENS, Corinne. **Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopra**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de SP; Nantes: Musée des Beaux-arts de Nantes, 2005.

ROSEN, Barry. **A Sound Selection: Audio Works by Artists**. Nova York: Committee for the Visual Arts, 1980.

WARHOL, Andy; HACKTT, Pat. **Popismo: os anos sessenta segundo Warhol**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

SOBRE O AUTOR

Mario Ramiro é artista multimídia, ex-integrante do grupo de intervenções urbanas 3NÓS3. Sua produção reúne redes telecomunicativas, esculturas, instalações, fotografia e arte sonora. É mestre em fotografia e novas mídias pela Escola Superior de Arte e Mídia de Colônia, na Alemanha, e doutor em artes visuais pela Universidade de São Paulo, onde trabalha como professor da Escola de Comunicações e Artes. O artista é representado pela Zipper Galeria, em São Paulo.

Artigo recebido em
17 de março de 2023 e aceito em
6 de abril de 2023.