



El *hagoromo* de Zeami en las prácticas interartísticas brasileñas¹

Alva Teixeira²

Recibido: 8 de enero de 2020 / Aceptado: 9 de junio de 2020

Resumen. Este artículo estudia la ‘tropicalización’ de las representaciones transculturales occidentales del Noh, forma teatral tradicional japonesa, desarrollada por algunos de los escritores y artistas brasileños contemporáneos más importantes. El trabajo se centra, así, en las intrincadas relaciones intertextuales e interartísticas establecidas entre Haroldo de Campos (São Paulo, 1929-2003), Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, 1937-1980), Nuno Ramos (São Paulo, 1960) y Zeami Motokiyo (Japón, 1363-1443). Para ello, realizaremos, por una parte, un análisis crítico de las especificidades y contribuciones de la heterodoxa, creativa y transformativa ‘transcreación’ del poeta concreto y traductor Haroldo de Campos del *Hagoromo* (*El manto de plumas*), una de las más populares obras Noh, atribuida a Zeami Motokiyo, en la encrucijada entre diferentes formas artísticas y literarias. Por otra parte, examinaremos la asociación literaria y performativa que Campos y Oiticica invocan entre los *parangolés* (la famosa serie de obras del artista carioca) y el *hagoromo*, así como las relaciones entre el *hagoromo* y la escritura y pintura experimental de Ramos.

Palabras clave: Brasil; Japón; arte; literatura; contemporaneidad.

[en] Zeami’s *Hagoromo* in Brazilian interartistic practices

Abstract. This article examines the ‘tropicalization’ of the Western transcultural representations of traditional Japanese Noh theatre developed by some of the most important Brazilian contemporary writers and artists. This essay therefore focuses on the intricate intertextual and interart relations between Haroldo de Campos (São Paulo, 1929-2003), Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, 1937-1980), Nuno Ramos (São Paulo, 1960) and Zeami Motokiyo (Japan, 1363-1443). I carry out, on the one hand, an evaluative analysis of the specificities and the contributions of the São Paulo’s concrete poet and translator unorthodox, creative and transformative ‘transcreation’ of *Hagoromo* (*The Feather Mantle*), one of the most popular Noh plays, attributed to Zeami Motokiyo, at the crossroads of different art and literary forms. On the other hand, I examine the literary and performative association that Campos and Oiticica invoke between the *parangolés* (a famous series by the carioca artist) and the *hagoromo* and also the relationships between the *hagoromo* and Ramos’s experimental painting and writing.

Keywords: Brazil; Japan; art; literature; contemporary.

¹ Este artículo es un resultado parcial del proyecto de investigación *Artistas letrados e letrados artistas – Relações entre literatura e artes plásticas na modernidade contemporânea brasileira* – ALLA (2018-2021), financiado con fondos de la Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) de Portugal, en el ámbito del Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Universidade de Lisboa (CLEPUL).

² Universidade de Lisboa (Portugal)
E-mail: alvamteixeiro@campus.ul.pt
<https://orcid.org/0000-0002-8156-7732>

Sumario: 1. Introducción. 2. Un *paideuma* neovanguardista: la recreación del *Hagoromo* realizada por Haroldo de Campos. 3. Un nuevo camino para el vanguardismo brasileño: el diálogo interartístico establecido entre Haroldo de Campos y Hélio Oiticica. 4. El corolario contemporáneo: la relectura utópica del *Hagoromo* de Nuno Ramos. 5. Algunas consideraciones finales. Referencias.

Cómo citar: Teixeira, A. (2020) El *hagoromo* de Zeami en las prácticas interartísticas brasileñas. *Arte, Individuo y Sociedad* 32(4), 1105-1119.

1. Introducción

Esta transformación de lo visible a lo táctil y de lo figurativo a lo figural solo es posible a través de un trabajo bien definido de las palabras del escritor.³ (Jacques Rancière, 2018, p.93)

En estas páginas, pretendemos analizar los diálogos textuales e interartísticos presentes en la obra de Hélio Oiticica y Nuno Ramos, con respecto a la *transcrição* de uno de los dramas más importantes del teatro Noh japonés, *Hagoromo* (*El manto de plumas*) realizada por Haroldo de Campos y publicada, en 1993, en una primera y premiada traducción —o, mejor, ‘transcreación’— que, revisada, vio de nuevo la luz, de manera póstuma, en 2006, con el título *Hagoromo de Zeami*.

A través del análisis comparatista e interartístico de las recreaciones del manto de plumas realizadas por los tres autores, pretendemos comprender mejor la fecunda transitividad que alimenta y renueva la sólida tradición experimental brasileña. Un legado rupturista que se mantiene vivo, a pesar de la frenética sucesión de corrientes que ha dominado la Historia de la Literatura y del Arte durante los últimos cien años, gracias a un conjunto de grandes escritores-artistas que rechazan sucesivamente la espectacularización polémica y la burocratización de la vanguardia y, posteriormente, la aceptación acrítica del posmodernismo o su puesta en escena más controvertida.

2. Un *paideuma* neovanguardista: la recreación del *Hagoromo* realizada por Haroldo de Campos

Para iniciar este breve y ‘gulliverizado’ recorrido por la renovación de la historia del arte y la literatura brasileñas, entendida como interacción y no como conflicto, empezaremos por presentar, de manera sucinta, la obra de Haroldo de Campos (1929-2003), responsable por la introducción en la cultura brasileña del imaginario corporal, espiritual y/o transgresivo del manto japonés.

Como es sabido, Haroldo de Campos, artista seminal de la neovanguardia de mediados del siglo XX, cofundador del Concretismo y uno de los escritores e

³ « Cette transformation du visible en tactile et du figuratif en figural n'est possible que par un travail bien déterminé des mots de l'écrivain » (Rancière, 2018, p. 93).
Nota bene: A lo largo de este artículo, todas las traducciones de las diferentes lenguas al español son de nuestra responsabilidad.

intelectuales más lúcidos y prolíficos de la contemporaneidad brasileña⁴, dedicó casi cuarenta años a una colosal tarea de traducción. La escritura haroldiana y, en concreto, su actividad traductora, escogió siempre como fuente de inspiración o apropiación textos complejos, en un ejercicio alto-modernista, pero también fáustico, como el filósofo francés de origen argelino, Jacques Derrida, en un escrito-síntesis fechado el 25 de mayo de 1999, luminosamente destacó, en relación al conjunto de la obra del autor de *Xadrez de estrelas*:

(...) sin embargo, tendrá que haber otra vida. Es decir, que llevará siglos medir lo que este siglo debe a este trabajo único: «fuente única» de un *corpus* poético y teórico original, todo fecundando todo, mientras volaba una vez y otra de una lengua a la otra, una especie de traducción inflexible y adoradora, generativa y generosa, es decir, que se desborda a sí misma, inclinándose simultáneamente antes de posarse en la pista de la escritura, en el suelo del poema, para no renunciar a nada (no renunciar a nada es el genio del inconsciente y el inconsciente del genio, la única fuente libidinal de todo pensamiento poético), a la vez del lado de la globalidad y por lo tanto también del lado de la singularidad más irreductible del lenguaje.⁵ (p.18)

Campos tradujo a los autores capitales del *paideuma* concreto, Pound, Joyce y Mallarmé, y también a Goethe, Homero o Dante, asumiendo uno de los principios del modernismo de matriz poundiana, *aggiornar* las obras del pasado, pero también de culturas distantes. Así, se convirtió en traductor y estudioso de las literaturas coreana, china, japonesa y, como un Pound tropical, decidió integrar y exponer la cultura en lengua portuguesa a la influencia poética y estética del Lejano Oriente, en su dúplice vertiente clásica y/o moderna. Con este ejercicio, concretamente, con la traducción del drama clásico del teatro Noh *Hagoromo*, atribuido a Motokiyo Zeami (1363-1443), el autor brasileño se unía a un interesante linaje de modernistas occidentales —los que como Pound, Yeats, Brecht o Beckett fueron seducidos e inspirados por los encantos de esta sugestiva y compleja forma clásica de teatro japonés.

Animado en parte por el relativo fracaso del autor de *The Pisan Cantos*, quien tuvo resultados irregulares al intentar traducir la obra —según el escritor paulistano, existen en la traducción de Pound, sin duda, momentos de singular brillo poético, pero también momentos en que convivirían luces y sombras— y compartiendo la fascinación del poeta estadounidense, Campos habría decidido dedicar sus esfuerzos a una mejor comprensión y traducción del drama de naturaleza interartística de

⁴ Algunas de sus obras, junto a las de Hélio Oiticica y otros artistas de la neovanguardia brasileña, representaron a Brasil en la exposición *América fría. La abstracción geométrica en España (1934-1973)*, organizada por la Fundación Juan March en 2011. Además, en el “catálogo monumental” que se editó y que Paulo H. Duarte-Feitoza (2019) considera la “monografía más completa, rigurosa e innovadora sobre un momento único del continente que abarca 40 años de historia de las artes visuales latinoamericanas”, (p. 727) fue publicado, entre otros textos del grupo concreto, el “Plan piloto para la poesía concreta”, publicado en 1958 por Augusto de Campos, Décio Pignatari y Haroldo de Campos.

⁵ « (...) il y faudra pourtant une autre vie. C'est-à-dire qu'il faudra des siècles pour mesurer ce que ce siècle doit à cette oeuvre unique : « unique source » d'avoir signé un corpus poétique et théorique original tout en fécondant pourtant, volant chaque fois d'une langue à l'autre, une sorte de traduction inflexible et adorant, génératrice et généreuse, c'est-à-dire qui se déborde pourtant elle-même, penchant simultanément, avant de se poser sur la piste d'écriture, sur le sol du poème, pour ne renoncer à rien (ne renoncer à rien, c'est la génie de l'inconscient et l'inconscient du génie, l'unique source libidinale de toute pensée poétique), à la fois du côté de la mondialité et pourtant du côté de la plus irréductible singularité de l'idiome » (p. 18).

la quinientista era Muromachi: desde finales de los años 50, el autor asumiría el proyecto de recrear lo que denominó una ‘pieza-poema’, iniciándose en la compleja lógica de la lengua japonesa, hasta que a finales de los sesenta tradujo el “Canto final del coro” y, posteriormente, la pieza completa. Al mismo tiempo, a inicios de los años sesenta, comenzó a escribir un ensayo sobre la obra, que fue publicado en el volumen *A operação do texto* (1976).

En este sentido ahora apuntado, podemos recordar las palabras de Carrie J. Preston (2016), en su estudio sobre el teatro Noh *Learning to Kneel*, sobre esa apropiación problemática, basada en los errores de traducción de Pound y algunas ‘cuestionables’ o ‘ineficaces’ recreaciones de los principios del Noh en Occidente:

El fracaso, en verdad nuestra concepción superficial del fracaso y el éxito, es un tema importante de *Aprendiendo a arrodillarse*. Muchos relatos sobre el Noh y el modernismo se centran en los fallos y fracasos de los artistas euro-americanos para comprender completamente el Noh y otros elementos de la cultura japonesa: el conocimiento de Ezra Pound del japonés era probablemente tan limitado como el mío cuando publicó su influyente y a menudo hermosa traducción de obras de teatro y poesía clásica. William Butler Yeats falló en su pretensión de usar su obra inspirada en el Noh para rechazar sin ambigüedad el dominio colonial británico y construir un cierto tipo de nación irlandesa; Ito Michio no logró fusionar su noción de las artes orientales y occidentales en una estética que podría promover la paz; Bertolt Brecht revisó su obra basada en el Noh al menos tres veces, pero aún así no pudo crear una producción que enseñara a los estudiantes-actores los valores de una revolución proletaria.⁶ (p. IX).

Así, la fascinante y sinuosa historia de la apropiación del teatro Noh practicada por los modernistas occidentales, mayoritariamente anglófonos, tendría una singular continuación en la ramificación desarrollada en lengua portuguesa, en torno a la obra ideada por el más célebre dramaturgo y *performer* japonés del Noh y *transcriada* por un Haroldo de Campos, como siempre, atraído por la complejidad y los desafíos.

Una complejidad que se manifiesta, en primer lugar, en la paradójica mezcla de simplicidad y multiplicidad característica de una expresión literaria que, al mismo tiempo que conjuga diversos lenguajes artísticos, como la música, el canto, la poesía y la pantomima, se basa en la deslumbrante eficacia de un denso laconismo, como los tradicionales *hai-kai*, *haikai-no-renga* o, posteriormente, incluso el derivado *hokku*.

Además de esto, las obras de Zeami, se caracterizan por la relación de intertextualidad establecida con leyendas y mitos, así como por la integración de diversos principios estructurantes del budismo zen. Desde esta perspectiva, *Hagoromo* puede ser definido, de manera breve, como una breve pieza de trama simple que, con un lenguaje musical, literario y dramático altamente formalizado y refinado, reescribe un mito chino a partir de los principios de un temprano budismo moderno.

⁶ “Failure, but really our shallow conception of failure and success, is a major topic of *Learning to Kneel*. Many accounts of noh and modernism focus on Euro-American artists’ failures to fully understand noh and other elements of Japanese culture: Ezra Pound’s knowledge of Japanese was probably as limited as mine when he published his influential and often beautiful translation of noh plays and classical poetry; William Butler Yeats failed to use his noh-inspired to unambiguously reject British colonial rule and build a certain kind of Irish nation; Ito Michio failed to merge his notion of Eastern and Western arts into an aesthetic that could promote peace; Bertolt Brecht revised his play based on noh at least three times but still could not manage to create a production that would teach student-actors the values of a proletarian revolution” (p. IX).

La obra, que, como nos dice Haroldo de Campos en la introducción a su *transcrição*, puede ser clasificada temáticamente en la categoría *jin* —aquella que engloba las piezas en torno de dioses o seres celestes—, examina la naturaleza del ser humano. La trama es sobria: Hakuryô, un humilde pescador, encuentra un manto de plumas —el *hagoromo*— perdido por la Tennin, una doncella celeste que lo necesita para regresar al cielo. Inicialmente, el protagonista se niega a devolver el tesoro, por razones egoístas —Hakuryô quiere quedarse también el manto para poder mostrárselo a sus mayores—, y ahí surge el dilema y la enseñanza de la obra: Hakuryô encontrará el verdadero poder no en la superioridad que le confiere el hecho de tener algo que el ángel necesita, sino en la empatía que le acaba provocando la fragilidad del ser celestial. Tras dialogar con la Tennin y oír sus argumentos y súplicas, el protagonista accede finalmente a entregar el manto a su legítima dueña con la única condición de que, vistiendo su manto, baile para él una danza divina.

La visión de la Tennin bailando y ascendiendo hacia los cielos representa, a primera vista, la experiencia de la pérdida, pero, en realidad, esa renuncia provoca la iluminación del protagonista, que al olvidarse de sí mismo, se aproxima, fugazmente, al mundo de los dioses.

Esta complejidad temática y artística de la obra se completa aún con la importancia del *yûgen*, concepto fundamental en la estética de Zeami y que fue traducido por Haroldo de Campos (2006a) como “charme sutil”, como él mismo explica en la referida introducción de la pieza, para tratar de condensar la sinuosa atracción de los valores presentes en los dos ideogramas que forman el concepto, “*lato sensu*, o que é profundo e sutil” (p. 25).

Ante estos desafíos, el poeta brasileño buscó recrear la poeticidad del texto, superando la tradicional división entre precisión e invención, pues para él, en la traducción *transcriadora*, es

como si se desmontase y remontase la máquina de la creación, aquella muy frágil belleza aparentemente intangible que nos ofrece el producto acabado en una lengua extraña. Y que, no obstante, se revela pasible de una vivisección implacable, que le revuelve las entrañas, para traerla nuevamente a la luz en un cuerpo lingüístico diverso. Por eso mismo la traducción es crítica.⁷ (Campos, 2006a, p. 17).

La peculiar *transcrição* haroldiana es, como sabemos, un concepto de difícil definición, pues el autor lo usó con diferentes sentidos a lo largo de su carrera, pero en este caso, se materializa en un método hyperpoundiano, en el que “el produto obtenido mantiene, con el texto de partida, una relación formal y semántica de «re-imaginación», más allá tanto del rudimentarismo literal, como de la banalidad explicativa”.⁸ Esa re-imaginación se materializa en la actualización del texto a partir de intuiciones típicamente vanguardistas, como la elección del verso libre, la cuidadosa atención prestada a la materialidad visual y sonora de las palabras y

⁷ “(...) como que se desmonta e remonta a máquina da criação, aquela fragílissima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivisseção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso. Por isso mesmo a tradução é crítica” (Campos, 2006b, p. 43).

⁸ “(...) o produto obtido guarda, com o texto de partida, uma relação formal e semântica de «reimaginação», para além tanto do rudimentarismo literal, quanto da banalidade explicativa” (Campos, 2006a, p. 17).

a su disposición en el blanco de la página —tan innovadoramente concretista y, a la vez, tan tradicionalmente oriental—, los neologismos que parecen dialogar con el poundiano método ideográfico —como el particularmente feliz “semprecéu”, usado por el coro para explicar a los mortales lo indescriptible, la “desmesura” de un cielo sin límites (Campos, 2006a, p. 39)—, o las fusiones sinestésicas, inspiradas en las concebidas para la traducción inglesa por el autor de los *Cantos*, como el visualmente olfativo “cor-aroma”, con el que el pescador celebra en lenguaje poético los placeres del paisaje primaveral, de pinos y mar, en el que encuentra el manto (Campos, 2006a, p. 36).

En fin, por razones de espacio, mencionamos apenas algunos ejemplos de la maestría vanguardista de una compleja *transcrição* literaria, cultural e interartística, perteneciente a un género que Campos (2006a) define como “fenômeno estético para-litúrgico”, y en la cual procuró evitar el “*exotismo* edulcorado, fácil” (pp. 24 y 17).

El apogeo de esa deslumbrante relectura, que aproxima magistralmente Oriente y Occidente, es, en nuestra opinión, el canto final del coro, el momento de mayor intensidad de la obra. Si a lo largo de la *transcrição*, Campos consigue, de modo espléndido, condensar y reducir los elementos literarios al mínimo, la solución para transmitir la riqueza de las connotaciones místico-religiosas a través de la concentración y de la simpleza es absolutamente deslumbrante.

El clarividente poeta-traductor comprendió la importancia de la espiritualidad en el arte oriental, especialmente en el chino y japonés, una autoridad, la del budismo de raíz hindú, equivalente a la importancia de Italia y de la Iglesia en la formación y evolución del arte europeo (Noble, 2009, p. 18), y, consecuentemente, decidió acentuarla a través de una imagen que aunase la espiritualidad, la ansiada depuración estética y el poder evocador de la consiguiente “sugestividade imagética” (Campos, 2006a, p. 23), y que lo hiciera, además, en términos que resultasen familiares a un —erudito— lector occidental.

Su postura era más poética que técnica y, buscando integrar la obra en una “*tradição ativa*” (Campos, 2006b, p. 43), extendió los límites literarios y artísticos en más de un sentido: no solo recupera la obra clásica para el presente cultural brasileño, sino que añade un nuevo simbolismo a los ideales del pasado, al naturalizar el suprematismo en el suelo celestial hacia el que se eleva la Tennin.

Así, el autor de *Galáxias* relee los valores espirituales de la obra a través de la gaya ligereza suprematista y la iluminación final, el momento en el que el protagonista observa el manto de plumas elevarse a los cielos, se convierte en un momento de disolución en el nebuloso “céu do céu”, expresión con la que el creador paulistano, en relación al color blanco y al aire, procuró “discernir o branco no branco, o ar no ar” (Campos, 2006a, p. 42 y 23).

De este modo —en nuestra opinión— genial, por medio de ese ‘cielo del cielo’, Campos evoca una ruptura, que parece sugerir que cualquier imagen fija, como en las pinturas suprematistas, es constitutivamente inestable, distanciándose así de un cielo literario congelado en metáforas caducas, tal como *mutatis mutandis*, Kazimir Malevich (1976) afirmaba haber hecho: “He conquistado el revestimiento del cielo colorido, he arrancado los colores, los he colocado en la bolsa que he hecho y la he

atado con un nudo. ¡Continúa navegando! El blanco, las profundidades libres, la eternidad está ante ti”.⁹

Esta original (con)fusión del espiritualismo abstraccionista de la vanguardia rusa y de la previa posibilidad de comunicación con el absoluto, presente en la obra clásica del minimalista Noh, ilustra como el proceso y el procedimiento *transcriador* aspira a presentificar el pasado. Presentificación que tenía por objetivo el establecimiento de un *paideuma*, basado en la selección de obras dotadas de lo que Campos denominó la ‘invención’ y la ‘ruptura’, que actuaría como motor de la necesaria renovación de la cultura brasileña. De acuerdo con esta lógica, encaró la literatura y las artes en una acronía transcultural, conjugando de manera harmónica, en un texto de factura marcada e inequívocamente contemporánea, elementos del teatro clásico japonés y de la vanguardia rusa.

3. Un nuevo camino para el vanguardismo brasileño: el diálogo interartístico establecido entre Haroldo de Campos y Hélio Oiticica

A ese ambicioso proyecto —en el que debe entenderse su teoría como algo móvil, que Campos fue reformulando durante su carrera—, contribuyeron también sus actividades críticas y su intensa intervención en el campo cultural brasileño de la segunda mitad del siglo XX. Así, el autor de *Crisantempo*, no satisfecho con su extraordinaria *transcrição*, decidió aumentar su compromiso de *aggiornar* la tradición e incorporarla a la vanguardia, encontrando en el erudito revolucionario de la contracultura Hélio Oiticica¹⁰ (1937-1980) un prolífico colaborador y una especie de Eckermann *ad hoc*.

En otra lectura subversiva del texto, Haroldo encuentra otra singular solución al desafío de “como traducir a una lengua occidental el «amplio tapiz de imágenes y de sentencias», en que, según Claudel, se resumiría el Noh”.¹¹ Como sabemos, el autor presentó en su *transcrição* apropiadora la consubstanciación literaria de la etérea ligereza cromática y sinestésica del manto, en las palabras de la Tennin y el coro, así como intentó traducir el movimiento de la danza a través del dinamismo visual de la configuración de los versos en la página:

Tennin	Manto verdeazul: color del espacio celeste.
Coro:	Manto color de bruma: niebla de primavera.
Tennin:	Maravilla de color-perfume: la doncella vestida de cielo ¹²

⁹ “I have conquered the lining of the colored sky, I have plucked the colors, put them into the bag I have made, and tied it with a knot. Sail on! The white, free depths, eternity, is before you” (p. 145).

¹⁰ La obra de Hélio Oiticica, junto con la de Lygia Clark, fue dada a conocer en nuestro país, de acuerdo con Duarte-Feitoza (2019), a finales de los años noventa por la Fundació Antoni Tàpies (p. 727). Años después, en 2008, el Museo Reina Sofía “ganó dos salas dedicadas al arte brasileño”, una dedicada al Concretismo y otra “con *Tropicália*, *penetráveis PN2 «Pureza é um mito», PN3 «Imagético»* (1967)” (p. 728).

¹¹ “(...) como traduzir para uma língua ocidental a «ampla tapeçaria de imagens e de sentenças», em que, na definição de Claudel, se resumiria o Nô” (Campos, 2006a, p. 15).

¹² “Tennin: Manto verdeazul: / cor do espaço celeste. // Coro: Manto cor de bruma: / névoa de primavera. // Tennin: Maravilha de cor-perfume: / a donzela vestida de céu” (Campos, 2006a, p. 41).

Pero además de ello, decide dotar el manto de un carácter rupturista y, ya a principios de la década de 70, dedicar a Oiticica su *transcrição* del canto final del coro, haciendo una comparación entre el *hagoromo* de la doncella celeste y los célebres *parangolés* del artista-escritor carioca, un conjunto de capas ideadas por Oiticica, que se convirtieron en una de sus obras más famosas, y con las cuales pretendía borrar las fronteras entre el artista y el público a través de la *performance* colectiva e, igualmente, acabar con la intelectualización del arte contemporáneo, defendiendo la materialidad, la sensorialidad y la espontaneidad en los procesos artísticos. Esa ‘acción’ establecería un nuevo camino para el vanguardismo brasileño, más individual que el Concretismo, fundado por Campos a mediados del siglo XX, o del disidente Neoconcretismo, al que se había filiado Oiticica a finales de la década de 1950, pero aún cooperativo y deslumbrantemente productivo.

A pesar de las aparentes divergencias entre las posturas anteriores de los dos artistas, a ambos les unía la idea poundiana de la ‘invención’. La común defensa de la experimentación como motor de una renovación significativa de las artes generó un diálogo basado en el “mútuo *scrapear*” —que el artista refiere a Haroldo en una misiva (Oiticica, 1974b, p. 1)—, o sea, en un mutuo forcejeo, una idea que desmiente cualquier posible influencia ejercida unilateralmente por el escritor paulistano sobre el artista carioca. Cada uno mantuvo su programa, pero ese feliz gesto (neo) vanguardista estableció una alianza que tendría como fruto diversos textos y propuestas de gran interés y calidad.

Vemos, por lo tanto, como *transcribi*, para Haroldo no consistía apenas en escoger estrategias discursivas, sino en negociar diferencias culturales, adoptando, en este caso, ciertos valores de la contracultura representados por Hélio Oiticica, como lógica conclusión de las vanguardias brasileñas basadas en premisas evolutivas u opositivas. Si como afirma Mario Cámara (2011), Oiticica representaba “la vertiente más experimental de la contracultura” (p. 132), parecería lógico pensar que, al poner en práctica lo que el propio Campos no osaba hacer, el *maître à penser* paulistano viese en el artista carioca el doble alternativo que lo complementaba y, talvez, también en cierta medida aquel otro tipo de socios substitutivo que el pintor Iberê Camargo (2009) rememoraba en el cuento “O duplo”: “o outro fora de mim” (p. 33).

De todos modos, la pregunta es qué vio Haroldo en la propuesta de Oiticica para vincularla a una ‘forma de teatro total’ que articula, de forma rígidamente codificada, texto, danza y canto, puesto que el artista carioca defendía, contra el arte intelectualizado, la espontaneidad y la ebriedad, en una evolución resumida por Mário Pedrosa (1981) del siguiente modo:

Fue durante la iniciación en la samba, cuando el artista pasó de la experiencia visual, en su pureza, a una experiencia del tacto, del movimiento, de la fruición sensual de los materiales, en que el cuerpo entero, antes resumido en la aristocracia distante de lo visual, entra como fuente total de la sensorialidad.¹³ (p. 207).

A pesar de las aparentes divergencias, Haroldo de Campos consiguió establecer significativos paralelismos conceptuales entre las dos modalidades de mantos, cuyas potencialidades solo se revelaban a través de su uso performático y que, *grosso modo*,

¹³ “Foi durante a iniciação ao samba, que o artista passou da experiência visual, em sua pureza, para uma experiência do tato, do movimento, da fruição sensual dos materiais, em que o corpo inteiro, antes resumido na aristocracia distante do visual, entra como fonte total da sensorialidade” (p. 207).

compartían un mismo sentido moral, pretendiendo ambos enseñar la importancia de la empatía y la solidaridad humanas. En el caso de la provocadora experiencia de Hélio Oiticica, eran frecuentemente los marginales, los integrantes de la escuela de samba de la Mangueira, los que bailaban para que el *parangolé* desplegara todas sus potencialidades estructurales, integrando sus cuerpos en la arquitectura de la obra y, en especial, en el propio color, haciendo visibles mensajes de inconformismo e, implícitamente, cuestiones sociales relacionadas con la marginalidad —en este sentido, la obra de Oiticica sería una perfecta ilustración de la reflexión de Chantal Mouffe sobre la fuerza política de los afectos en las artes y su papel relevante “na luta contra-hegemónica”; lucha que, como es sabido, animó ciertos proyectos participativos en los sesenta y los setenta (Citado en Pais, 2017, p. 7).

Independientemente de esto, las dos capas pasarían a representar un poder revelador semejante, gracias a la relectura del *parangolé* iniciada por Haroldo en el poema dramático, dedicado a Hélio, “Parango(h)elium”, “miniteatro nô à maneira de sousândrade / cena única”. En él, el lector es invitado a una experiencia extraña, marcada por una poética de la exageración y la elefantiasis subjetiva, que se abre a la transitividad, citando Haroldo de Campos, entre otros, a Heráclito o al revolucionario poeta brasileño del siglo XIX Sousândrade, en un conjunto de alegorías de alegorías que preceden y acompañan la ascensión del manto, en la cual existiría una sutil alusión, en retórica *interpretatio nominum*, al nombre del propio Hélio Oiticica, transformado en un ser casi seráfico al representar la fuerza solar y gaseosa que provoca la elevación:

el pangoromo pluriplumas
se heliexcelsa
helinfante
celucinario
hasta
decieloverse
en el cielo del
cielo¹⁴ (Citado en Aguilar, 2006, p. 66).

A través de aglutinaciones y yuxtaposiciones, que, de modo joyceano, buscan transmitir la síntesis entre el *hagoromo* y el *parangolé*, Campos dota el júbilo y la energía de las figuraciones corporales de Oiticica de un nuevo poder transgresor y de una función alegórica, ofreciendo una interpretación de los *parangolés* que parece, de cierto modo, confluir con la original visión del filósofo y crítico de arte Lorenzo Mammi (2012):

¹⁴ “o pangoromo pluriplumas / se heliexcelsa / helinfante / celucínio / até / decéuver-se / no céu do / céu” (Citado en Aguilar, 2006, p. 66).

Como el alemán, el arte brasileño también conoce la relación inquietante, asombrosa, con una naturaleza inarticulada. Por eso, su barroquismo se diferencia de la tradición extrovertida y espectacular del catolicismo europeo. Como la alemana, la raíz barroca brasileña es persistente: los parangolés de Hélio Oiticica aún son ángeles caídos del siglo XVII.¹⁵ (p. 306).

En el poema, constatamos como Haroldo resignifica el sensorial *parangolé* en parámetros de revelación, relectura motivada por la postura anarco-romántica —y no menos libertina— adoptada por Oiticica en la década de 70. Se trata de una nueva actitud artística ‘iluminada’ por el consumo de cocaína, que permite el paralelismo haroldiano, de que el artista carioca se hará eco en diversos textos, de los numerosísimos que, en una actitud obsesiva y ‘fordista’, creó durante su estancia en Nueva York entre 1970 y 1977.

Por razones de espacio, destacaremos uno de ellos, la “Carta a Waly [Salomão]”, “q [sic] é material para publicar” (Oiticica, 1974a, p. 1) como parte de una colosal obra ‘hipertextual’, el *Livro o Livro-me* —en juego de palabras de Fred Coelho— que, inacabado, fue depositado en el *site* del Itaú Cultural como “Programa HO”. Conjunto escritural inmenso que aglutina textos, hipertrofiando y ampliando los caminos de la literatura al cruzarlos, en un modelo omnívoro de escritura, con otros discursos y referencias culturales, como, en el caso de la referida carta, la revolucionaria música de Jimmy Hendrix, los Rolling Stones o John Cage, la provocadora propuesta artística de Yoko Ono o la inquietante obra de Antonin Artaud.

Siguiendo la transcripción dactilografiada por el propio Oiticica con fidelidad a la versión manuscrita de su *Notebook 4/73* y con la intención de que fuese publicada, como finalmente sucedió, en la revista *Pólem* en 1974, el texto desarrolla diversos elementos ambivalentemente significativos de la potencia (in)consciente de la cocaína, materializada en lo que al autor denomina ‘escritura blanca’: el nietzschiano “sol del mediodía” —el del cayado coronado con un sol dorado (del conocimiento que posibilita la transición entre bestia y superhombre) ofrecido por sus discípulos a Zaratustra—; el rimbaudiano “SOL-SUELO”, “SUELO DE NIEVE ETERNA”; el “SOL-MALEVITCH” o el “BLANCO-MALEVICH” que acompaña la ascensión del “ÁNGEL HAGOROMO japonés” de Haroldo de Campos, que ahora funde “LUZ en el CIELO DEL CIELO”, haciendo vibrar de “optimismo SONHADO-INTOXICADO”¹⁶ tanto a Nietzsche como a Rimbaud.

Oiticica actualiza su propuesta en los parámetros reveladores de unión entre el cielo y la tierra establecidos por Campos —paralelos al delirio trascendente y ceremonial del “Manto da Apresentação” del excepcional artista alienado Arthur Bispo do Rosário. Pero también lo hace en los mismos parámetros estéticos, pues a través de los “blocos de pensamento” (Braga, 2007, p. 10), el palimpsesto de Oiticica, como el de Campos, construye un admirable *collage* que, reduciendo los medios verbales al límite, redefine el espacio sin límites del blanco y recrea la ilusión de

¹⁵ “Como a alemã, a arte brasileira também conhece a relação inquietante, assombrosa, com uma natureza inarticulada. Por isso, seu barroquismo se diferencia da tradição extrovertida e espetacular do catolicismo europeu. Como a alemã, a raiz barroca brasileira é persistente: os parangolés de Hélio Oiticica ainda são anjos seiscentistas caídos do século XVII” (p. 306).

¹⁶ “sol-do-meio-dia” / “SOL-SOLO” / “CHÃO DE NEVE ETERNA” / “SOL-MALEVITCH” / “BRANCO-MALEVITCH” / “ANJO HAGOROMO japonês” / “LUZ no CÉU DO CÉU” / “otimismo SONHADO-INTOXICADO” (Oiticica, 1974a, pp. 3-4).

movimiento del cuadro, materializada ahora en una revelación alucinada. Y, al mismo tiempo sugiere, en los albores de la posmodernidad, una reinención rupturista de lo literario, apoyada en la fusión en el blanco de la página de la propia discursividad y de los estados-reflexiones de otros autores ‘inventores’, fragmentados en un proceso típicamente contemporáneo —y, diríamos que también fascinante, apoyando este nuestro juicio crítico en la teorización de Deleuze para entender el pensamiento como creación y el pensamiento artístico como modo de pensamiento específico.

Aún, en relación con esa voluntad rupturista y el antes mencionado *scrapear*, podemos recordar el *Parangolé P30 “m’way ke”*, que fue dedicado a Haroldo en una nueva acción neovanguardista:

La violencia ejercida sobre el lenguaje, la creación permanente de compuestos de palabras muchas veces ininteligibles, la reverberación de sentidos por medio de los encuentros fortuitos o forzosos recorren las *Galáxias* y las invenciones lingüísticas de Hélio que Luciano FIGUEIREDO (2002) propone llamar poemas. Como en “M’way ke”, inscripción del parangolé dedicado a Haroldo, donde se entrecruzan el camino y el despertar bajo la invocación del *Finnegans* de James Joyce (Aguilar, 2006, p. 65).

Igualmente, como último ejemplo del tránsito de lo sensorial a lo epifánico experimentado por Oiticica y materializado en los diálogos y (con)fusiones entre el *parangolé* y el *hagoromo*, debemos mencionar la concepción de Oiticica de un potencial *Parangoplay* y la posterior idea del *Pangoromo* de Campos, en el que participarían Caetano Veloso y Júlio Bressane y en el que se sustituiría el *hagoromo* por un *parangolé*. Esa idealización fue aprovechada por Zé Celso, director del grupo teatral Oficina, en la puesta en escena de la *transcrição* haroldiana del *Hagoromo* presentada en la Jornada Sesc, en 1994, y cuyo montaje irregular fue compensado, según la crítica de Nelson de Sá (1994), por el feliz hallazgo:

Pero todo eso [las diversas críticas que presenta en su reseña] es olvidado en la mitad final, largamente anunciada, cuando por fin el ángel cede ante el pescador y ejecuta el baile de la luna.

Aprovechando cada movimiento, cada capa de parangolé, Alice K., parece estar disfrutando con el vuelo. Rueda, mueve el manto con un brazo, después otro, corre. Bajo el canto del coro Vésper, que se reúne alrededor de ella, en el palco, como si fuesen estrellas, ella baila distribuyendo «bendiciones y felicidad» a los mortales, como promete Haroldo de Campos.¹⁷ (p. 6).

¹⁷ “Mas tudo isso é esquecido na metade final, longamente anunciada, quando enfim o anjo cede ao pescador e faz o bailado da lua.

Aproveitando cada movimento, cada camada do parangolé, Alice K. parece estar se deliciando com o voo, ela própria. Ela roda, joga o manto com um braço, depois outro, corre. Sob o canto do vocal Vésper, que se reúne à sua volta, no palco, como se fossem estrelas, ela dança distribuindo «benesses e felicidade» aos mortais, como é promessa de Haroldo de Campos” (p. 6).

4. El corolario contemporáneo: la relectura utópica del *Hagoromo* de Nuno Ramos

Esta compleja red de diálogos entre diversos lenguajes artísticos, estéticas, tiempos y culturas tendrá como posible corolario contemporáneo el contrapunto, de fuerza y tensión máximas, propuesto por Nuno Ramos (1960) en “Houyhnhnms”, exposición individual organizada por la Pinacoteca de São Paulo en 2015, y en la obra literaria *Adeus, cavalo*, publicada en 2017.

En la referida exposición, Ramos, uno de los más reconocidos artistas multidisciplinares y no menos relevantes escritores brasileños de la actualidad, (re)presentó el *hagoromo* como una utopía, integrada en un conjunto formado por otras tres “Utopías” —ese fue el título-rótulo colectivo dado por el autor al conjunto formado por las cuatro obras pictóricas que, además de “Hagoromo”, contempla “Maracangalha”, “O semeador” y “No país dos houyhnhnms”, releendo, respectivamente, el Shangri-La bohemio del sambista Dorival Caymmi, la vivaz alegoría agrícola de Van Gogh y la distopía fundadora de Swift.

Como Campos y Oiticica, el prolífico creador, se muestra un ‘inventor’ radicalmente opuesto a la ideología de la *tabula rasa* como motor de la contemporaneidad y comprometido en la tarea de ampliar los horizontes de las artes a través de los diálogos interartísticos, pues al volver a las grandes formas en su creación pictórica no objetiva, busca inspiración en espacios imaginarios ideados en diversos tiempos, culturas y medios artísticos.

Si leemos la pintura “Hagoromo” como un palimpsesto, podemos intuir la existencia de una posible intención contrapuntística en ella, pues la utopía, por un lado, es algo que nunca se realiza —lo que parece contradecir el espíritu de la propuesta de Zeami y también de las de Campos y Oiticica, que, muy probablemente el cultísimo y reflexivo autor de la ficción-ensayo *Ó* también tuvo en cuenta—, pero que, por otro lado, también es una gran puerta abierta a la búsqueda.

Si se analizan desde esa perspectiva, los colores abigarrados del cuadro, su materialidad y su espesura destacarían el ejercicio de reinterpretación libre y exuberante que transforma en utopía el epifánico “branco no branco” supematista, integrado por Haroldo en su *transcrição*.

El extraordinario poder fecundador del pensamiento de Campos —y, probablemente, también de Oiticica— encuentra en Ramos una última lectura, sutil y estimulante, que desdogmatiza la idea de la utopía totalitaria típicamente contemporánea —recordemos, como ilustración de esa visión, que Georges Perec afirmó en la década de los 80 que todas las utopías son deprimentes porque no dejan espacio a la casualidad y la diversidad—, asociándola a un futuro dialéctico y experimental jamás conquistado, el de los sueños más eufóricos, como el del teatro Noh, pero también los de la neovanguardia y la contracultura representadas por Haroldo y Oiticica que, de un modo u otro, buscaban encantar de nuevo el mundo.

Derivada parcialmente de otros antecedentes híbridos previos, como la sugestiva serie rilkeano-carnavalesca de dibujos y/o guaches a carbón sobre papel *Anjos e Bonecos* (2013) o las impactantes *Monotipias*, impresiones y estampados expuestos en la instalación multidisciplinar *Ensaio sobre a dádiva* (2014), la propuesta ‘utopista’ de Ramos del año siguiente podría ser interpretada, así, de dos modos. En primer lugar, como la búsqueda de otros valores —pensemos en la lección transmitida por la *transcrição* de Campos e, igualmente, en la actitud asumida por Oiticica en

su primera concepción de los *parangolés*, en la cual, a pesar de la sombra funesta que acompañó durante el pasado siglo a la utopía, el artista niega la posibilidad de volver a la filosofía espontánea de los humildes, al fatalismo. Y en segundo lugar, como posible expresión de la comprensión e implícito ejercicio de admiración de la efervescencia creativa que llevó a esos artistas a soñar y a mirar más allá del horizonte.

Con la inserción del *hagoromo* en ese pequeño conjunto utópico, Ramos lo presenta y resignifica como una alegoría de otras alegorías, creando una compleja red de relaciones, a través de las cuales es interpretado, porque acentúan y amplían ciertos significados. En especial aquellos que, entre la afinidad y la coincidencia, refuerzan algunos de los principios asumidos ya como propios por el autor del poemario *Junco*.

Así, la propuesta pictórica de Ramos nos recuerda el fáustico perfil erudito de Campos y Oiticica, pero también los contornos transgresores que este asume en el caso del segundo, en concreto, por la (con) fusión de la alta cultura y de la cultura popular, materializada aquí en la valorización del samba presente en la obra “Maracangalha”, título de una célebre canción de Dorival Caymmi —y, no, por ejemplo, del otro gran Shangri-La de la cultura brasileña contemporánea, el *Pasárgada* del extraordinario poeta Manuel Bandeira.

Una valorización esta presente de nuevo en la escritura de *Adeus, cavalo* que, de cierto modo, permite retomar la reflexión sobre la utopía evocada por el pictórico “Hagoromo” ramosiano. En esa híbrida y compleja ficción teatral encontramos al protagonista, un viejo actor que trabaja y trabajó en los límites del experimentalismo durante toda su carrera artística, profiriendo un interminable monólogo dominado por la anamnesis, cuyos contornos oscilan entre la narración y la dramaturgia.

Entre lo farsesco y lo grotesco, el lector acompaña las alucinadas reminiscencias del beckettiano protagonista, en las cuales su identidad se (con)funde con la de un conjunto de personajes de ese pasado presente en su memoria —o en su imaginación—, como el sambista Nelson Cavaquinho, el poeta Giuseppe Ungaretti o el actor Procópio Ferreira.

Esas tres figuras son evocadas por el protagonista como reflejos confusos de sí mismo, de su biografía y de su vida, una vida consumida por la vejez, caduca, pero agónicamente visionaria. Y ello porque el camino hacia la muerte que el protagonista recorre en soledad, sin la compañía de los otros personajes recordados, es concebido por él como un ejercicio de voluntad, porque solo él consiguió sobrevivir, gracias a un ejercicio de atesoramiento fáustico de todas sus experiencias teatrales, pero también —y especialmente— de apropiación vampírica de las del actor Procópio Ferreira. El protagonista ve ese acopio de vivencias artísticas como su particular modo de conseguir un ‘tiempo extra’ en este mundo, pero su supuesta omnipotencia artística sobre la existencia es cuestionable, pues en su voraz ejercicio de vampirismo escoge como víctima a Procópio, actor que representa a la “larga legión de los pusilánimes, ángeles sin alas, cantantes de voz, fornicadores de coño, enamorados de la lluvia, cachorros espiritistas”, y que, como nos dice el propio protagonista: “[n]o era exactamente entre nosotros donde se movía, sino entre fantasmas Noh”,¹⁸ interpretando una obvia *variatio* del *Hagoromo* de Zeami:

¹⁸ “(...) longa legião dos molambos, anjos sem asa, cantores sem voz, fodedores de cona, enamorados da chuva, cachorros espiritas” // “[n]ão era exatamente entre nós que se movia, mas entre fantasmas Nô” (Ramos, 2017, pp. 51-52).

No es un manto, son unas alas. Pero cayeron en el cráter del monte Fuji, donde la nieve está caliente. Y desaparecieron allí.

(gesto)

Baila. Baila y te dejaremos ir. Pero el ángel había perdido su manto y no podía bailar más.¹⁹ (Ramos, 2017, p. 28).

Esa corta representación protagonizada por Procópio en un lugar sucio y ruinoso en la “Praça Onze” (Ramos, 2017, p. 33) evoca la potencia del fracaso beckettiano, pues en un nuevo diálogo intertextual con las obras de Zeami, Campos y Oiticica, el autor introduce una reveladora alteración: en *Adeus, cavalo* el manto no cae en los pinos cercanos al monte Fuji, sino en el volcán y ello condena al ángel caído a la sombra, impidiéndole acceder al epifánico blanco suprematista y, posteriormente, *underground*. Se trata, pues, de una nueva y más evidente negación de la iluminación, aquella que intuíamos en su anterior representación pictórica del *hagoromo* como una utopía y que nos permite reafirmar la posible intención contrapuntística de las obras de Nuno Ramos, porque, como afirmamos anteriormente, la utopía es, frecuentemente, irrealizable, pero al mismo tiempo ofrece una nueva vía para la búsqueda y la renovación.

5. Algunas consideraciones finales

En este sentido, como el autodenominado ‘kamikaze de la literatura’ Haroldo y el ‘anti-Macunaíma’ Hélio, Nuno Ramos es el “artista del camino más difícil, el que escoge la solución menos esperada, la más arriesgada comercial y técnicamente. Uno mira la obra de Nuno no para saber lo que se debe, sino lo que es posible hacer”,²⁰ compartiendo con los dos gigantes de las segundas vanguardias la actitud de fondo, el modo de entender la profesión de artista como creador y, por consiguiente, también el rechazo de la transgresión estandarizada.

Este tercer artista-escritor se presenta a sí mismo, a través de sus “Utopías” y de la referencia a la *transcrição* de Haroldo —e, insistimos, probablemente también a las relecturas de Oiticica— presente en *Adeus, cavalo*, como un (re)creador de peculiares microutopías —recordemos, en este sentido, que Jean-François Lyotard afirmó verse obligado a abandonar las aspiraciones utópicas globales y a limitarse a crear una serie de pequeñas alteraciones en un espacio heredado de la modernidad. Un utopista, por lo tanto, modesto pero no moderado, pues, al contrario de lo afirmado por Michel Foucault a respecto del intelectual específico, que él considera típicamente contemporáneo, Ramos, como los otros dos creadores bifrontes que nos ocupan, no abdica de las aspiraciones del pensador total.

En fin, esperamos que este breve estudio realizado a partir de una perspectiva muy concreta —la de la búsqueda de líneas de continuidad y relecturas transformadoras respecto al imaginario del manto *hagoromo*— permita entender mejor como desde las neovanguardias de mediados del siglo XX hasta nuestros días, gracias a complejos

¹⁹ “Não é um manto, é uma asa. Mas caiu na cratera do monte Fuji, onde a neve é quente. E desapareceu ali. // (gesto) // Dance. Dance e deixamos você ir. Mas o anjo perdera seu manto e não podia mais dançar” (Ramos, 2017, p. 28).

²⁰ “(...) artista do caminho mais difícil, o que escolhe a solução menos esperada, a mais arriscada, comercial e tecnicamente (...). Olha-se para a obra do Nuno não para saber o que se deve, mas o que é possível fazer” (Mammi, 2012, p. 159).

procesos de herencia, reinención y legado, como los aquí analizados, “gran parte de la sensación de ruptura en el vanguardismo brasileño se convertiría en un sentido de recuperación” (Martins, 2014, p. 130).

Referencias

- Aguilar, G. (2006). Hélio Oiticica, Haroldo y Augusto de Campos: el diálogo velado — La aspiración a lo blanco. *O eixo e a roda*, 13, 55-84. doi: <http://dx.doi.org/10.17851/2358-9787.13.0.55-84>
- Braga, P. P. (2007). *A trama da terra que treme: multiplicidade em Hélio Oiticica* (Tesis Doctoral). Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Cámara, M. (2001). *Cuerpos paganos – Usos y efectos en la cultura brasileña (1960 – 1980)*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Camargo, I. (2009). *Gaveta dos guardados*. São Paulo: Fundação Iberê Camargo / Cosac Naify.
- Campos, H. de. (2006a). *Hagoromo de Zeami*. São Paulo: Estação Liberdade (2ª ed. revisada).
- _____. (2006b). *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva (4ª ed.).
- Derrida, J. (2015). Chaque fois, c’est-à-dire, et pourtant, Haroldo... *Revista Cisma — Edição especial: Haroldo de Campos*, 16-18.
- Duarte-Feitoza, P. H. (2019). Una década de arte brasileño en España (2005-2015): un estado de la cuestión. *Arte, Individuo y Sociedad* 31(4), 719-734. doi: <https://dx.doi.org/10.5209/aris.59908>
- Mammì, L. (2012). *O que resta – Arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Malevich, K. (1976). Suprematism. En J. E. Bowlt (Ed.), *Russian Art of the Avant-Garde Theory and Criticism : 1902-1934* (pp. 143-145). New York: The Viking Press.
- Martins, S. (2014). Blanco sobre blanco. Oiticica / Malevich / Nietzsche. *Calle 14. Revista de investigación en el campo del arte* 9 (13), 120-137. doi: <https://doi.org/10.14483/21450706.7480>
- Noble, M. E. (2009). Introduction. En K. Okakura, *The Ideals of the East with Special Reference to the Art of Japan* (pp. 10-22). Tokyo: IBC Publishing.
- Oiticica, H. (1974a). Cartaa Waly (23/01/1974). Programa Hélio Oiticica (Cota 0151/74) [versión electrónica]. São Paulo: Itaú Cultural, http://legacy.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4382&cod=516&tipo=2
- _____. (1974b). Carta a Haroldo de Campos (01/09/1974). Programa Hélio Oiticica (Cota: 0405/74) [versión electrónica]. São Paulo: Itaú Cultural, http://legacy.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4382&cod=385&tipo=2
- Pais, A. (2017). Sentir, pensar, agir. En A. Pais (Coord.), *Performance na esfera pública. Ensaios e páginas de artistas* (pp. 5-14). Lisboa: Orpheu Negro.
- Pedrosa, M. (1981). *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva.
- Preston, C. J. (2016). *Learning to kneel: Noh, Modernism, and Journeys in Teaching*. New York: Columbia University Press.
- Rancière, J. (2018). *Le destin des images*. Paris: La fabrique Éditions.
- Ramos, N. (2017). *Adeus, cavalo*. São Paulo: Iluminuras.
- Sá, N. de. (26 de junio de 1994). *Hagoromo revela música na poesia de Haroldo de Campos*. Folha de São Paulo. Ilustrada. Recuperado de <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/7/26/ilustrada/8.html>