

A - 331539
B - 69344

SUZY AYUMI OKAMOTO

PARANGOLÉS - A DANÇA DO INTELECTO
UM DIÁLOGO ENTRE A CRÍTICA E A ARTE

UM DIÁLOGO ENTRE A CRÍTICA E A ARTE

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da UNESP
para a obtenção do título de mestre em Artes Visuais

Dissertação apresentada ao
Instituto de Artes da UNESP para
a obtenção do título de mestre em
Artes Visuais

São Paulo
Junho/2004

T/UNESP
709.81
041p



SUZY AYUMI OKAMOTO

PARANGOLÉS - A DANÇA DO INTELECTO
UM DIÁLOGO ENTRE A CRÍTICA E A ARTE

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da UNESP
para a obtenção do título de mestre em Artes Visuais
Área de concentração: Artes Visuais
Orientador: Prof. Dr. Francisco Alambert Jr.

BIA

São Paulo
Junho/2004



BANCA EXAMINADORA:

Este trabalho foi elaborado com o suporte financeiro da **FAPESP**, à
qual agradecemos todo o apoio.



Agradecimentos

Eu gostaria de agradecer a todos os que me ajudaram e apoiaram durante este processo. Em especial, aos meus pais, ao meu irmão, aos meus amigos e aos meus colegas. Também gostaria de agradecer ao meu orientador, ao meu avaliador e aos membros da banca examinadora. Por fim, gostaria de agradecer a todos os que me incentivaram e me deram força para continuar até o fim.

Agradeço também a todos os que me ajudaram e apoiaram durante este processo. Em especial, aos meus pais, ao meu irmão, aos meus amigos e aos meus colegas. Também gostaria de agradecer ao meu orientador, ao meu avaliador e aos membros da banca examinadora. Por fim, gostaria de agradecer a todos os que me incentivaram e me deram força para continuar até o fim.

Agradeço também a todos os que me ajudaram e apoiaram durante este processo. Em especial, aos meus pais, ao meu irmão, aos meus amigos e aos meus colegas. Também gostaria de agradecer ao meu orientador, ao meu avaliador e aos membros da banca examinadora. Por fim, gostaria de agradecer a todos os que me incentivaram e me deram força para continuar até o fim.

Agradeço também a todos os que me ajudaram e apoiaram durante este processo. Em especial, aos meus pais, ao meu irmão, aos meus amigos e aos meus colegas. Também gostaria de agradecer ao meu orientador, ao meu avaliador e aos membros da banca examinadora. Por fim, gostaria de agradecer a todos os que me incentivaram e me deram força para continuar até o fim.

Dedicado à Ian, Tadashi e Kentaro

Agradecimentos

Sem ordem alfabética ou de importância, meu ***muito, muito obrigada*** ao meu orientador ***Francisco Alambert***; aos ***Okamotos***, especialmente ***JUUU***; ***Sheila Ortega*** e ***Cecília Abs*** pela companhia nestes anos; ***Altemar*** e ***Tati*** do Pólo, sempre; ***Rikê***, ***Riyadh***, ***Carolina*** e ***Kássia*** pelo *help* nas traduções; ***Sirlei***, ***Betinho*** e ***Gabi*** pela grande amizade e deliciosa cozinha mineira!

À ***Ana Bataglin***, está de pé o nosso (meu) acordo, o qual registro aqui para que não haja nenhuma dúvida!

Ao ***Luiz Paulo***, nossa lei continua em vigor... ***dura lex, sed lex!***

Finalmente ao ***Guy Brett***, pelos breves e-mails trocados.

SUMÁRIO

<i>Lista de figuras</i>	8
Resumo	10
Abstract	11
1. INTRODUÇÃO	12
Dos objetivos	12
Dos Conceitos	14
Do processo de pesquisa	15
2. OS PARANGOLÉS	20
Uma possível definição	20
O parangolé e o samba	28
O parangolé e os manuscritos de Oitica	36
3. MÁRIO PEDROSA	41
O exercício experimental da liberdade	43
O parangolé P6 capa 3 – Homenagem à Pedrosa	46
Parangolés-poéticos e parangolés-sociais	50
4. HAROLDO DE CAMPOS	62
Parangolé P30 – capa 23	68
5. GUY BRETT	87
Guy Brett e os parangolés	88
Experiência Whitechapel	92
PN 18 Shelter Shield	96
6. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES	106
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	111



Lista de figuras

Fig. 1.	Lista dos parangolés	16
Fig. 2.	Metaesquema	21
Fig. 3.	Bilaterais	22
Fig. 4.	Relevo espacial	22
Fig. 5.	Núcleo	23
Fig. 6.	Penetrável	23
Fig. 7.	Bóides	24
Fig. 8.	Merzbau e Merzkonstruktion	27
Fig. 9.	P17 – capa 13 “incorporo a revolta”	31
Fig. 10.	P7 – capa 4 Homenagem à Lygia Clark – projeto	34
Fig. 11.	Caminhando – Lygia Clark	34
Fig. 12.	Máscara abismo	35
Fig. 13.	O curador Win Bereen expulsa os passistas da Mangueira na 22ª Bienal de São Paulo.	38
Fig. 14.	P6 – capa 3 Homenagem à Mário Pedrosa – projeto	47
Fig. 15.	P6 – capa 3 Homenagem à Mário Pedrosa	47
Fig. 16.	P10 – capa 6 dedicado ao Mosquito da Mangueira	51
Fig. 17.	P12 – capa 8 Capa da liberdade e P13 – capa 9 Cuidado com o tigre	53
Fig. 18.	Parangolé lúdico - Jogo de Bilhar	57
Fig. 19.	Café Noturno – Van Gogh	57
Fig. 20.	Ninhos de babylonest	67
Fig. 21.	P30 – capa 23	69



Fig. 22. P 30 – capa 23 (detalhe)	70
Fig. 23. Hagoromo e P30 – capa 23	72
Fig. 24. Maquete do penetrável Cães de Caça	75
Fig. 25. Parangoplay	77
Fig. 26. Agripina é Roma-Manhattan still	81
Fig. 27. A tua na minha	90
Fig. 28. Barnabilonia	91
Fig. 29. Éden-projeto	94
Fig. 30. Experiência Whitechapel	94
Fig. 31. Subterranean projects (maquete)	97
Fig. 32. PN 18 – Shelter Shield (projeto)	98
Fig. 33. Letra de Gimme Shelter – Rollings Stones	101



RESUMO

Este trabalho é uma investigação sobre as relações que os *parangolés* de Hélio Oiticica mantiveram com a crítica de Mário Pedrosa, Haroldo de Campos e Guy Bret. Uma consequência, que aqui apresentamos como cerne da dissertação, da qual nos ocupamos em lançar bases históricas, é o estreito diálogo entre a crítica e a arte. Inicialmente expomos os princípios e a trajetória dos *parangolés* - das capas ao programa ambiental. Em seguida, em cada um dos respectivos capítulos, desenvolvemos as diferentes apreciações críticas de Pedrosa, de Campos e de Brett, nos quais foram possível identificar e analisar os *parangolés* ou *programas ambientais* correspondentes a cada abordagem, determinando assim a cumplicidade entre a crítica e a arte na obra de Oiticica.

Palavras-chaves: *parangolé, Hélio Oiticica, arte brasileira, contracultura.*

Áreas de concentração: *Fundamentos e crítica da arte, história da arte, teoria da arte e crítica da arte.*



ABSTRACT

This study is an investigation of the relationship between Oiticica's *parangolés* and Mário Pedrosa's, Haroldo de Campos's and Guy Brett's art criticism. One of the consequences, which we introduce as the core of this thesis, is the closeness between art and criticism. First we show the fundament and development of *parangolés* – from *capas* to *environmental programs*. So we developed the different viewpoints from Pedrosa, Campos and Brett individually where it was possible to identify and analyze the *parangolés* or the corresponding environmental programs to each approach, stating the complicity between art and criticism in Oiticica's work.



1. INTRODUÇÃO

Dos objetivos

Crítica, arte, corpo e coletividade entrelaçam-se nos *parangolés* de Hélio Oiticica, obras-proposições de formas simples e conceito complexo. Estas obras, bem como a crítica produzida nos textos de Mário Pedrosa, Haroldo de Campos e Guy Brett, são os assuntos investigados nesta pesquisa.

É incontestável a importância de Hélio Oiticica no cenário das artes brasileira e internacional. Considerado pelo escritor Haroldo de Campos como “o organizador do delírio”, Oiticica foi um artista com uma capacidade ímpar de unir rigor técnico, liberdade de expressão e crítica. A riqueza de seus textos justapostos aos textos de Mário Pedrosa, Haroldo de Campos e Guy Brett é o lugar de convergência para história, cultura (especialmente do Brasil), poesia e literatura. Se no primeiro momento a escolha pelos nomes dos três críticos se deu pela natureza diferenciada da abordagem, o fator decisivo na escolha por eles foi o alto grau de reciprocidade entre estes e o artista, que tornou possível não só o desenvolvimento da arte, bem como uma interlocução cujas riquezas cultural, ética e ideológica renovaram a história da arte recente do Brasil.



O título escolhido nesta dissertação – *a dança do intelecto* – é uma licença poética de autoria do poeta Waly Salomão, outro grande interlocutor de Oiticica. Escreve Waly sobre Oiticica:

Hélio Oiticica, este homem-poliedro em estado de permanente intensidade, amalgamou *cosa mentale* e transe instintivo genital em que a obra espelha o paroxismo do prazer (“teu amor eu guardo”), **dança do intelecto** e dilaceração dionísica, obsessiva idéia de fundar uma nova ORDEM frente às categorias exauridas da arte e a indignação da rebeldia ética, a quase catatonia do *Quasi Cinema* e o júbilo epifânico (reino do SUPRASENSORIAL) do ÉDEN, num todo múltiplo, totalidade indivisível vida/obra. Oiticica foi movido pela legenda EXPERIMENTAR O EXPERIMENTAL, tensionou a si mesmo enquanto campo imanente de possibilidades SÍSMICAS e se metamorfoseou em vertigem, voragem, redemoinho, VÓRTEX. Na linha abaixo do Equador.¹

Esta dança do intelecto que, então, evocamos aqui é a possibilidade de movimentação entre um campo e outro do conhecimento de cada um dos críticos e do artista. É a tentativa de identificar os pontos onde se imbricam a arte e a política, as artes visuais e outras artes (a dissolução das fronteiras da arte) e, finalmente, a arte e vida respectivamente em Mário Pedrosa, Haroldo de Campos e Guy Brett. Não no sentido de esgotá-las, mesmo porque, sendo Hélio Oiticica o eixo central e volátil desta dissertação, tal tarefa seria épica.

¹ Salomão, Waly. *Hélio Oiticica, qual é o parangolé?*, Editora Rocco, 2003, p. 126.

Dos conceitos

Para uma compreensão da dissertação como um todo, faz-se necessário esclarecer os conceitos de *parangolés* e de crítica de arte. Os *parangolés* são considerados, nesta dissertação, como um conjunto de textos, projetos e proposições, e sob uma perspectiva histórica. Sobretudo, os *parangolés* reivindicam a participação e a alteridade, aqui representada pela crítica de arte. Para definir crítica de arte, iniciaremos com um depoimento de Mário Pedrosa, aos 78 anos, para Hélio Oiticica:

"Mário dispensa apresentações: aos 78 anos é a figura mais digna deste país e seus statements são sempre dos mais claros: e Mário entra logo de sola assim q indevidamente menciono o assunto crítica de arte: 'EU NÃO SOU CRÍTICO DE ARTE!' esbraveja: 'disse isto desde q cheguei e estou cada vez mais convencido de q ele não existe!' e continua "assim como a crítica de arte não existe não existe aquilo q se vai criticar como uma realidade; isto não quer dizer q arte não exista – existe – não se pode conceber nenhum grupo humano convivendo q não tenha alguma atividade q seja, pela falta de outro nome, denominada arte.² (sic)

² OITICICA, H. **O outro lado do rio**. Rio de Janeiro: 1978, p. 8. Disponível em <<http://www.itaucultural.com.br>>.

Este depoimento revela o incômodo que cerca a expressão “crítica de arte”. É quase inexorável associar a crítica a “um conjunto de critérios baseados em uma doutrina e formulados para enunciar um julgamento estético”³ que em sua estrutura classificadora separa e enrijece aquilo que é o artista, o crítico, o teórico ou o historiador. O inconformismo de Mário Pedrosa nos faz refletir sobre uma ampliação do sentido do crítico como um “sujeito-autor, capaz de enxergar pelas frestas e espaços vazios, que exige ser provocado pelo trabalho de arte”⁴ e, sobretudo não perde nunca de vista que a arte é a imagem do mundo.

Do processo de pesquisa

Os parangolés não foram ainda estudados em sua especificidade. De acordo com as anotações de Oiticica são 27 parangolés-capas, bandeiras, estandartes e cabeleira – somente entre 1964 e 1968 (fig. 1). Entre 1969 e 1980, os parangolés-roupas, como passaram a se chamar depois, foram construídos dentro do *Programa Ambiental Conglomerado*, ainda em estudo pelo Programa Hélio Oiticica do Instituto Itaú Cultural. Para que os parangolés ganhassem a abrangência pretendida, lidamos

³ RICHARDS, A. **A crítica da arte**. São Paulo: 2003, p. 1.

⁴ BASBAUM, R. **Arte contemporânea brasileira**. Rio de Janeiro: 2001, p. 17.



Parangolé

P1 - Estandarte 1	: 1964	
P2 - Bandeira 1	: 1964	
P3 - Tenda 1	: 1964-65	
P4 - Capa 1	: 1964	
P5 - Capa 2	: 1964-65	
P6 - Capa 3	: 1965	"Pedrosa"
P7 - Capa 4	: 1965	"Hom. a Lúcia Clark"
P8 - Capa 5	: 1965	(venderosa) "Hom. a Mangueira"
P9 - Estandarte 2	: 1965	
P10 - Capa 6	: 1965	(infantil) Dedicada ao p. da cidade de São Paulo
P11 - Capa 7	: 1966	Capa - tema (Sexo, violência, ...)
P12 - Capa 8	: 1966	Capa de liberdade
P13 - Capa 9	: 1966	Capa: liberdade de expressão
P14 - Capa 10	: 1966-67	Capa Perna (exibida)
P15 - Capa 11	: 1967	Capa Protesto
P16 - Capa 12	: 1967	Capa Perna (Foi)
P17 - Capa 13	: 1967	Capa Protesto
P18 - Capa 14	: 1967	Capa Protesto
P19 - Capa 15	: 1968	Capa Perna - polêmica
P20 - Capa 16	: 1968	Faixa - corpo estranho
P21 - Capa 17	: 1968	Hom. a Gilberto Gil
P22 - Capa 18	: 1968	Capa branca - justiça
P23 - Capa 19	: 1968	Co-arte: Automóvel
P24 - Capa 20	: 1968	Grande capa (complexa)
P25 - Capa 21	: 1968	Hom. a Carlos Veiga
P26 - Faixa 1	: 1967	(venderosa) de São Paulo
P27 - Cabeleira 1	: 1968	Apresentação de cabeleira de São Paulo

1. LISTA DOS PARANGOLÉS de 1964 a 1968

com a dificuldade em pesquisar os inúmeros documentos digitalizados no site do Programa Hélio Oiticica. Este site é o arquivo digitalizado mais completo da produção teórica do artista – 5.000 documentos. Segundo a editora do site e crítica de arte Lisette Lagnado, o acesso ao arquivo obedece ao *modus operandi* de Hélio Oiticica: é um mapa aberto, de navegação aleatória, cujo objetivo principal é evitar uma leitura mecanicista e cronológica, no qual o ponto de partida pode ser qualquer palavra da malha conceitual do artista. No entanto, só para a palavra *parangolé*, existiam 133 ocorrências, sendo que essas ocorrências poderiam nos levar a outros documentos indiretos, que poderiam ser ou não secundários. O fio condutor desta pesquisa foi a tese de doutorado, posteriormente publicada em livro, de Celso Favaretto: “A invenção de Hélio Oiticica”, defendida em 1988, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Embora pouco citada no corpo desta dissertação, foi este importante estudo que nos guiou no labirinto de Oiticica.

Apesar do tempo consumido nesta “garimpagem”, foi exatamente nestes materiais que localizamos as mais interessantes interlocuções com os críticos aqui estudados. Foi a partir da pesquisa destes que pudemos tecer argumentos em direção à resposta das questões sobre a relação crítica-arte. O conjunto deste material está apresentado como



documentos do site do Programa Hélio Oiticica nas referências bibliográficas deste trabalho.

Dentro do processo de pesquisa tornou-se imprescindível analisar alguns *parangolés* em sua especificidade: suas formas e possíveis significados. Foram analisados aqui o *parangolé* P6–capa 3 (homenagem à Pedrosa), P7–capa 4 (homenagem à Lygia Clark), P10–capa 6 (dedicado à Mosquito da Mangueira), P12 – capa 8, P13 – capa 9, *Parangolé-lúdico* - Jogo de Bilhar, P30 – capa 23 (homenagem à Haroldo de Campos) e *Penetrável Shelter-Shield*. É importante salientar que os significados propostos a estes *parangolés* é um “olhar de dentro”, que vê simultaneamente a crítica e a resposta de artista a estas, concretizadas em textos ou obras por Oiticica. A intenção deste procedimento é responder às questões como: O que é esta proposição-*parangolé*? Qual é a dinâmica da relação discurso e objeto presente nesta obra? Seria o *parangolé* um ponto de intersecção onde se encontram a crítica e a arte?

Para responder a estas questões abordou-se cada crítico separadamente e em capítulos: a Mario Pedrosa cabe uma crítica com verve apaixonada e que aponta para várias questões como o caráter ético-político e sensorial-estético da obra de Hélio Oiticica; em Haroldo de Campos encontramos uma crítica da ordem do poético, onde o escritor comenta os *parangolés* fazendo uma associação ao mito japonês de Hagoromo, uma



peça-poema do teatro Nô; e, finalmente, Guy Brett que representa o olhar para uma arte que invoca uma relação muito próxima da vida.

Cabe aqui colocar, também, que esta dissertação configura-se como uma constelação de referências, cujo objetivo principal é trazer à luz a cumplicidade dos críticos e seu objeto, “revelando o dinamismo que a arte sugere.”⁵

⁵ BASBAUM, Ricardo. op. cit. p. 14.



2. OS PARANGOLÉS

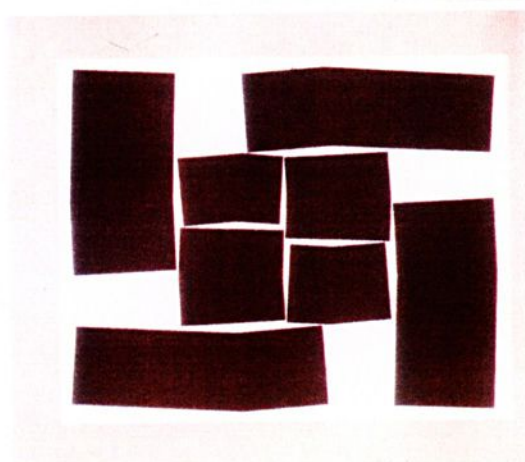
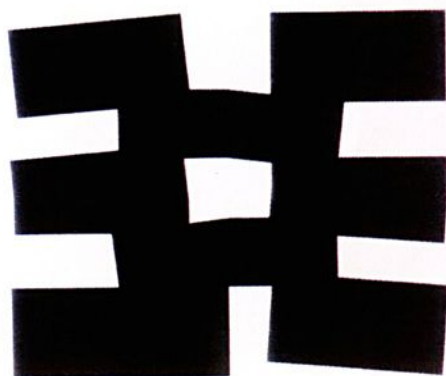
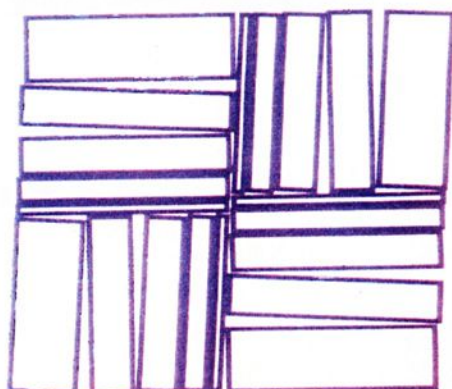
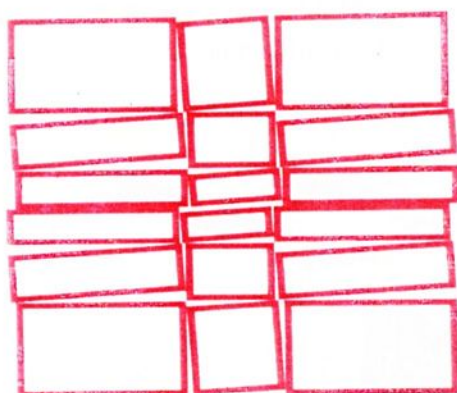
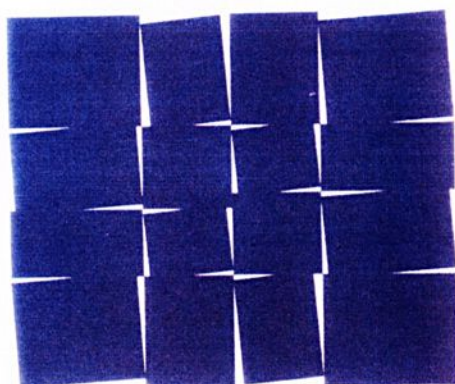
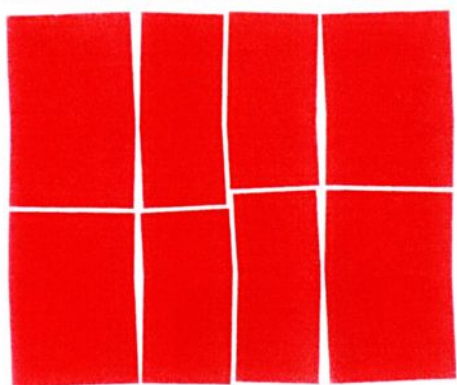
Uma possível definição

Segundo o dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, parangolé é uma gíria que significa conversa fiada, lábia. A própria palavra já remete a algo impreciso, tanto que, para Oiticica, o *parangolé* não designava um objeto, mas uma “descoberta” que definiu uma posição específica no desenvolvimento de toda sua experiência estética, até então⁶. Esta experiência tem início com os *Metaesquemas* (fig. 2) – pinturas de formas geométricas e monocromáticas. Do plano pictórico *passou para os bilaterais* (fig. 3) e *relevos espaciais* (fig. 4) – formas geométricas no espaço, que por sua vez desdobraram-se nos *núcleos* (fig. 5) – agrupamento de painéis, semelhante a um labirinto suspenso; e *penetráveis* (fig. 6) – cabines amarelas, laranjas e vermelhas onde o visitante se fechava para um “contato físico com a cor”⁷ (Pedrosa, 1986, p. 11). A evolução da obra de Oiticica segue de uma etapa à outra, em busca das “sensações” da cor e estrutura. Se a busca era somente proporcionada pela visão, a partir dos *bólides* (fig. 7) - caixas ou vidros que contém materiais brutos como pigmentos puros, pedras, tecidos ou conchas, que podem ser tocados e apreciados ludicamente - ela abre as

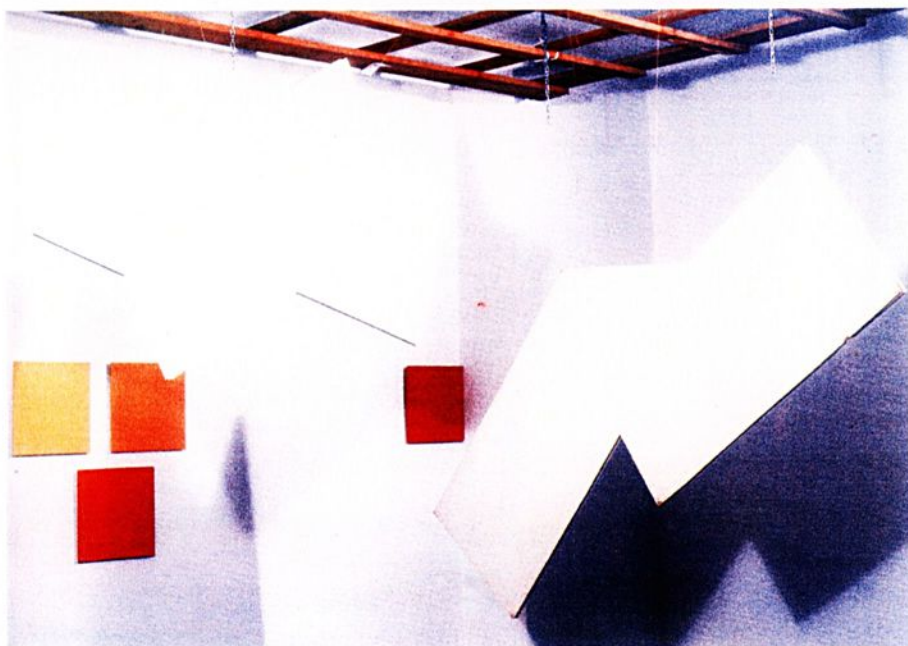
⁶ OITICICA. H. **Aspiro ao grande labirinto**, Rio de Janeiro: 1986, p 65.

⁷ PEDROSA. M. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: 1986, p. 11.

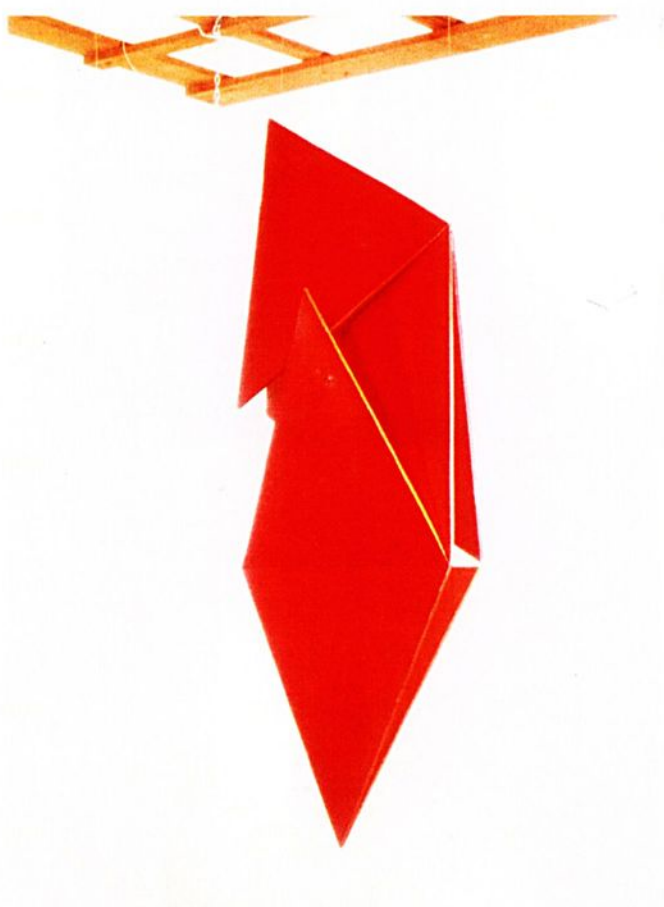




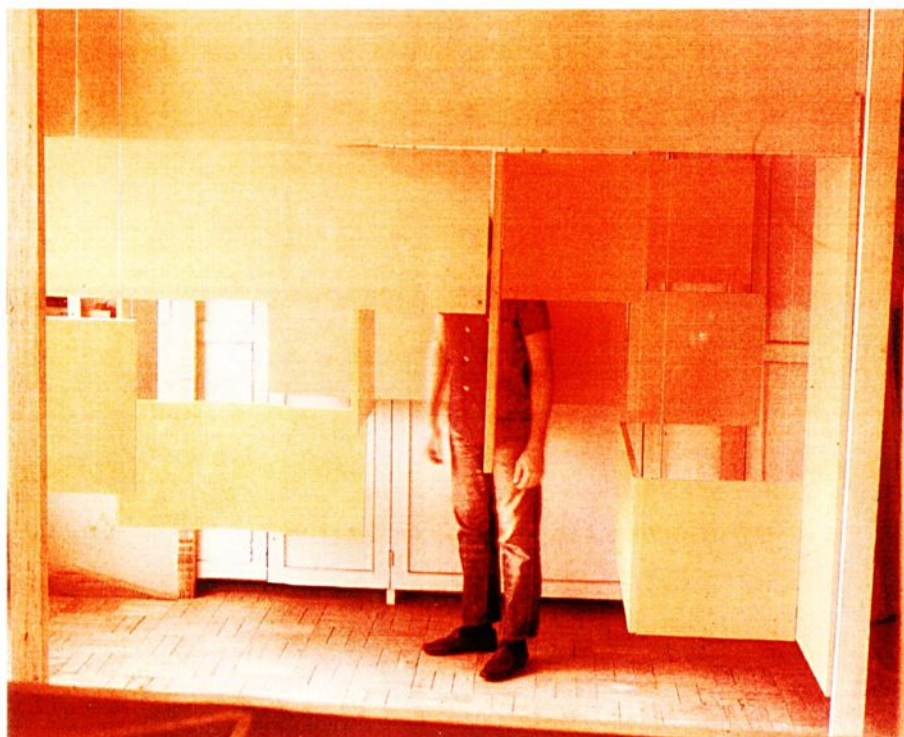
2. METAESQUEMAS, guache sobre papel, 1958



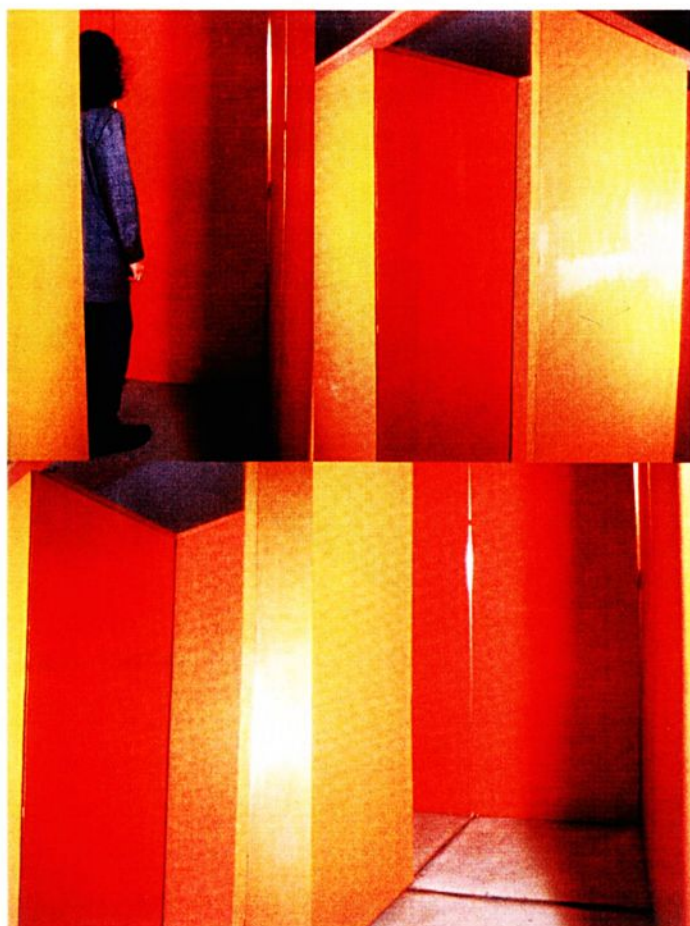
3. BILATERAIS, 1959



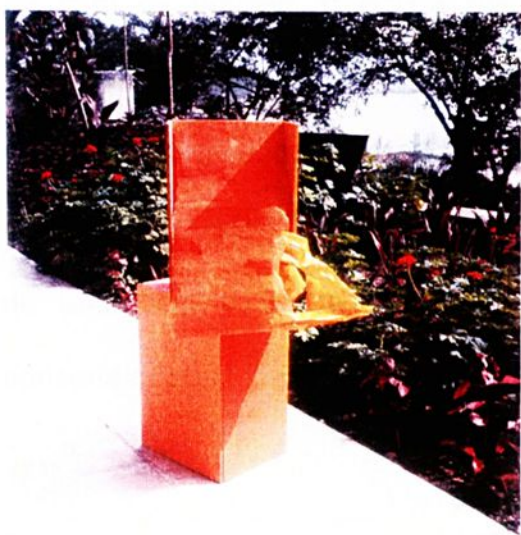
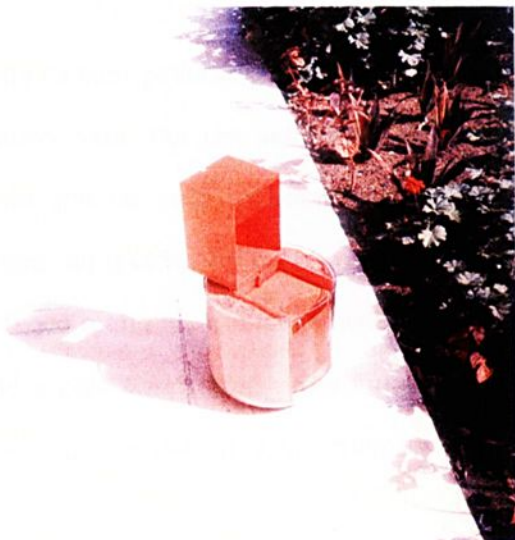
4. RELEVO ESPACIAL, 1959



5. NÚCLEO 6, 1960-63



6. PENETRÁVEL PN1, 1960



7. BÓLIDES, 1963-64

portas para outros sentidos como o olfato e o tato, sugerindo uma incursão sinestésica. Tal incursão era sinônimo da participação ativa do espectador. Guy Brett escreve a respeito:

Mas o desenvolvimento da suas pinturas geométricas para os seus *bóides* é muito claro. Por um lado, ele estava libertando o objeto de arte de seus tradicionais limites conceituais – da parede, do quadro, da base – por outro lado, ele estava libertando a arte de sua longa história da dominação pela visão e pela visualidade sobre todos os outros sentidos, oferecendo cor para o *corpo como uma totalidade*⁸

Se com os *bóides*, o artista oferecia cor para o corpo, a partir dos *parangolés* estes corpos se tornariam imprescindíveis para a realização da obra. Sobretudo, o *parangolé* representa um patamar importante na trajetória de Hélio Oiticica, onde se assentam novas formulações dentro de uma auto-crítica e crítica à cultura elitizada, novas formulações sensoriais, novo desencadeamento da evolução do conjunto de sua obra

⁸ Originalmente escrito em inglês, tradução nossa: "But the development from his geometrics paintings to his early bolides was very clear. On the one hand, he was freeing the art object from its traditional conceptual limits – from the wall, from the frame, from the base – and from a precise distinction between painting and sculpture. On the other hand, he was freeing art from its long history of domination by vision and visuality over all other senses, by offering color to the body as a whole."

BRETT, Guy. *Reverie and Revolt, Art in America*, New York: 1989, p.115.



como um todo: é notável a variação de sua obra e a quantidade de projetos que não tiveram tempo de serem concluídos.

Definir *parangolés* não é só definir uma palavra ou uma ação. Segundo Oiticica, *parangolé* assume o mesmo caráter de *Merz* e seus derivados (*merzbau* etc.) do artista Kurt Schwitter⁹:

O material é tão pouco importante como eu mesmo. Essencial é o ato de dar forma. Por ser ele tão pouco importante, utilizo qualquer material, se assim o quadro exigir [...] A visão de mundo que decorre deste tipo de criação artística chamo de "Merz".

A palavra não tinha nenhum significado quando a inventei. Agora ela tem o significado que lhe dei. O significado do conceito "Merz" muda à medida que muda o conhecimento daqueles que continuam a trabalhar com ele.

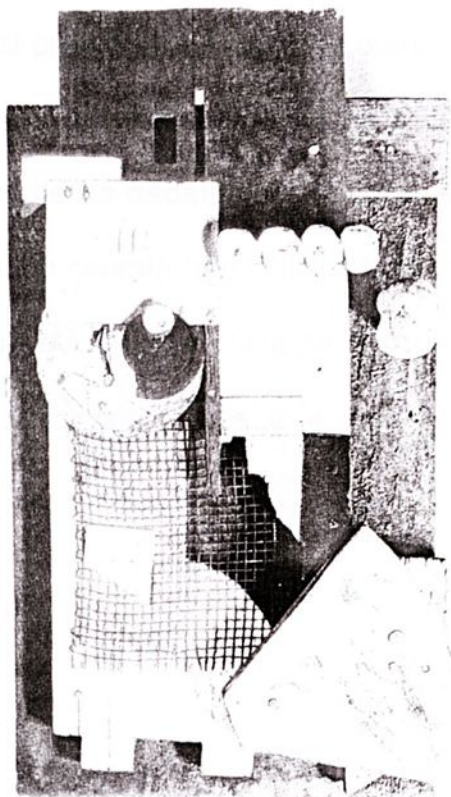
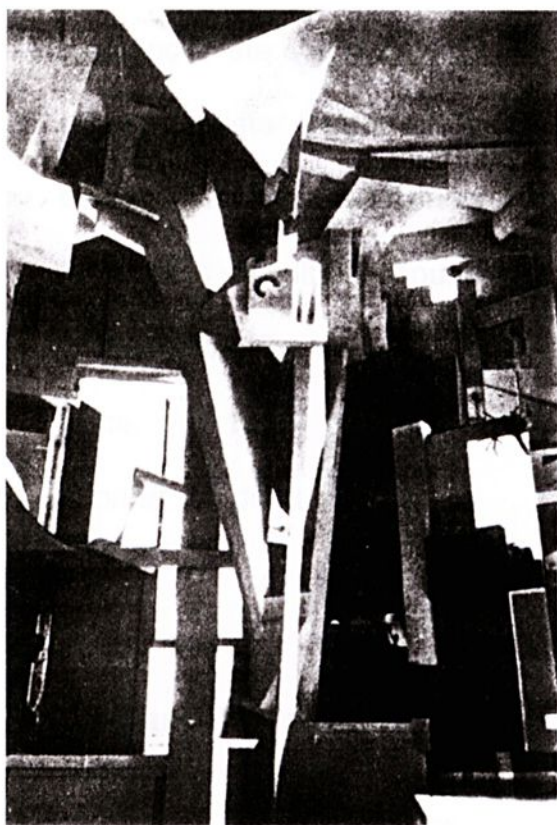
"Merz defende a libertação de todo e qualquer grilhão, em benefício da criação artística."¹⁰

Como "merz" (fig. 8) de Schwitter, o *parangolé* de Oiticica assumiu várias formas – capas, estandartes, cabeleira e bandeira - e ao longo de sua trajetória foi assumindo conceitos diferenciados – *parangolé-poético*, *parangolé-social*, *parangolé-lúdico*, *programa-ambiental* e *parangoplay*.

⁹ Kurt Schwitters (Alemanha, 1897 – Inglaterra, 1948) artista, expoente do Dadaísmo.

¹⁰ SCHWITTERS, Kurt. Merz. In **Teorias da Arte Moderna**, São Paulo: 1999, pg. 389





8. MERZBAUS e MERZKONSTRUKTION, da esquerda para direita, 1926 a 1932
de KURT SCHWITTER

Em muito o parangolé de Oiticica se assemelha com o “merz” de Schwitter. No uso de materiais disponíveis no cotidiano – jornais, tecidos, cordas etc. -, no discurso anexado à obra e na busca da superação das categorias. Todavia, a diferença fundamental entre Schwitters e Oiticica é que o *parangolé* é uma proposição eminentemente coletiva, de sua concepção até o seu formato final, o qual prescinde de ação do outro que não é o artista. Se por um lado, o parangolé tem suas raízes na história da arte, no concretismo, no construtivismo e no dadaísmo, por outro lado tem raízes na cultura popular, no samba, no contato que Oiticica teve com a Escola de Samba Estação Primeira da Mangueira. Oiticica diria mais tarde, em 1975: “Parangolé e dança nasceram juntos e é impossível separar um do outro”¹¹.

O parangolé e o samba

Oiticica foi levado à Mangueira em 1964 pelo escultor Jackson Ribeiro e lá se tornou passista. Esta teria sido uma experiência vital do artista que necessitava de uma liberdade de expressão, de uma desintelectualização, de um passo em busca do mito, sobretudo uma experiência social. A dança ao qual se referia, não era a dança do balé, coreografada, mas a dança dionísica, a dança coletiva e improvisada onde ele descobriria a

¹¹ OITICICA, H. *De Hélio Oiticica para Biscoitos Finos*. Rio de Janeiro: 1979, p. 2.



conexão entre o individual e o coletivo que, na sua concepção, seria o lugar da obra de arte, o lugar do arrebatamento, um lugar da obra que propõe não um contemplar para o mundo, mas da obra que propõe um “estar” no mundo¹². Esse “estar” no mundo vindo de um prazer conhecido do cotidiano e ao alcance de qualquer pessoa. Oiticica relata sua relação com a Mangueira:

Mondrian era há anos atrás estímulos para mim, mas também o eram programas de auditório, no rádio, com Emilinha Borba, fãs-clubes etc., ou Elvis Presley com o rock-and-roll – enquanto Kant me interessava, depois Hegel em igual intensidade, descobri que era para mim impossível viver longe do Morro da Mangueira e do samba: Cada centímetro de chão da Mangueira eu amo com a mesma intensidade com que me dedico ao meu trabalho criador. Os chatos de sempre diziam: como pode um rapaz tão inteligente, acostumado a ler Shakespeare e Kant ir para a Mangueira? Jamais dei-lhes a menor bola. Aquele que cria é assim: aberto, à vontade; basta uma tentativa de encerramento, condicionamento, e adeus liberdade criadora. [...] Fiquemos bem à vontade para discutirmos – sejamos mais alegres, desprendidos, mais debochados, para ver se conseguimos entender um pouco das coisas – das manifestações das mãos humanas, que não conhecem raça ou credo.¹³

¹² OITICICA, H. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: 1986, p. 73.

¹³ OITICICA, H. **A amostragem da cultura (loucura) brasileira**. Rio de Janeiro: Papers, 1986, p. 1.

Entretanto, não há nesta relação uma apologia à estética da pobreza. O encontro de Oiticica com a sensibilidade popular mudou gradativamente o sentido de um prazer estético relacionado com a cor, as estrutura e a forma. Com os parangolés suas obras ganhavam uma amplitude no sentido afetivo e ético.¹⁴ Muitas delas já vinham com este sentido impregnado. Frases como “sexo e violência, eis o que me agrada”, “incorporo à revolta”, “De adversidade viveremos”, “estou possuído”, “da tua pele brota a umidade da terra, o gosto, o calor”, sob certo aspecto direcionava a interpretação. Vestir um parangolé equivale a “vestir” um sentimento. Em uma análise do parangolé P17 capa 13, *Incorpore a revolta* (fig. 9), Rosângela da Costa Motta escreve:

Há um sensação geral de peso, de algo a ser carregado. Entretanto o que está em contato com o corpo é leve... O texto “incorporo a revolta” e coberto com uma esteira de palha que simboliza descanso e preguiça. Esta indolência cobre a aníagem no qual é relatado o difícil trabalho. Entretanto, a revolta é acesa pelo tecido vermelho. De outro lado, o contato com esta revolta inflada com o corpo é insensibilizada pela camada de linho... O participante experimenta esta capa como se fosse um brinquedo que provoca estranhas sensações de pesos conflitantes.¹⁵

¹⁴ BRETT, G. Reverie and Revolt. In **Art in America**. New York: jan.1989, p. 116.

¹⁵ Texto originalmente em inglês, tradução nossa: There is a general felling of weight, of something to be carried. However what is in contact with the body is soft... The text 'incorporo a revolta' is covered by a skin of straw mat which symbolises rest and laziness. This indolence covers the sacking which is related to hard work. However, revolt is lit up by the red cloth. On the other hand, the contact of this blazing revolt with the body goes deadened(?) by the filling of flax... The participator experiences this cape as if was a toy that provokes strange feelings of conflicting weights". MOTTA, R. C. apud BRETT, G. **Out of Actions, between performance and the object**. London: 1998, p.207.





9. P17 - CAPA 13 INCORPORO A REVOLTA, 1967

As capas, em especial, feitos de tecidos e plásticos podem ser vestidas por qualquer pessoa. Vestindo-nas, os espectadores podem correr ou dançar com ela. Atuando como extensões do corpo, com qualquer movimento, os *parangolés* proporcionam experiências para dentro/além da pintura e do objeto de arte, descentralizando o olho e instaurando uma nova dimensão artística: a participação efetiva do espectador, sem o qual não se constitui a obra. Este espectador/participador é agora o núcleo principal da obra. É através do *parangolé* que esse espectador vai se expressar.

A dança de quem veste o *parangolé* o revela não apenas ao espectador que não a veste, mas sobretudo ao dançarino mesmo. Na verdade, o dançarino se mostra ao dançar. Desaparece assim, a separação tradicional entre o sujeito e o objeto da contemplação, a obra. O *parangolé* em si constitui apenas o fecho de círculo, ou melhor, na bela expressão de Haroldo de Campos, o ponto de confluência em que o dançarino admira a própria dança.¹⁶

A idéia do ponto de confluência se estende também ao próprio ambiente que o *parangolé* cria. Uma grande parte dos *parangolés* foi feito em homenagens a amigos ou às pessoas importantes em suas relações. Sob este aspecto, alguns *parangolés* são verdadeiras sínteses de diálogos

¹⁶ ANTÔNIO CÍCERO. Hélio Oiticica e o Supermoderno. In **Arte Contemporânea Brasileira**, Rio de Janeiro: 2001, p. 54.

entre Oiticica e a pessoa homenageada. É transparente a grande influência que Oiticica sofreu de outras pessoas. Um exemplo pode ser o parangolé P7 - capa 4, homenagem à Lygia Clark (fig. 10). É evidente neste projeto a alusão à proposição "Caminhando" (fig. 11) da artista, na qual ela propõe o corte de uma fita de Moebius, em seu sentido transversal até o seu limite, de modo a não desfazê-la. Esta proposição consiste no próprio ato solitário que possibilita a revisão da mecanização de uma ação e revela a natureza íntima de uma experiência própria que pode implicar em um esvaziamento da autoridade do artista e uma nova modalidade de comunicação. Não seria esta a principal proposta do *parangolé*? A capa 4 é feita de tecido endurecido com camadas de cola, a própria forma da capa é fita de Moebius. Esta fita é entremeada de tela de nylon formando receptáculos onde serão projetados detalhes de uma fantasia de carnaval, o lugar da experiência vital de Oiticica: a escola de samba. Cabe ao espectador se movimentar diante da projeção. Lygia Clark reconhece-se homenageada por Oiticica nos parangolés, apesar de, no princípio, não os compreender muito bem, até começar a utilizar-se dos mesmos materiais e fazer proposições semelhantes como "máscaras-abismo"(fig. 12)¹⁷. Dentro da história da arte contemporânea brasileira é quase impossível separar Lygia Clark e Helio Oiticica. Ambos estiveram envolvidos com questões experimentais, nas quais arte e vida não se separavam. Clark teria observado: "Hélio é como o lado de fora de uma

¹⁷ CLARK, Lygia. Um mito áspero e admirado. In **Folha de São Paulo**, São Paulo: 02/02/86, Ilustrada, p. 77.



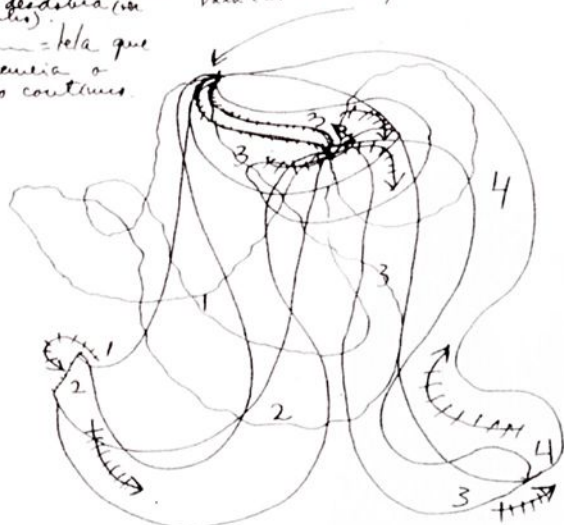
21.08. 7- Junho- 65

Parangolé 'Capa 4' "Fernandes"

(Baseado em Renato Fernandes)

O pano será de brancos diferentes, pintado à mão, para possuir uma certa dureza flexível.

~~~~~ = pano contínuo para entre a cabeça que se desdobra (ou desdobra).  
 ~~~~~ = tela que encaixa o pano contínuo.



1, 2, 3, 4 são as dobras (lados) que faz o pano contínuo
 ~~~~~ são as ligações (qualquer no pano) entre 1 e 2,  
 2 e 3, etc.

O pano e a tela são receptáculos <sup>brancos</sup> para a  
 projeção em cor de uma determinada textura:  
 'slide' de um 'close' de um detalhe de fantasia  
 de lírio, da mangueira, onde há bordados pretos, mis-  
 sangas, etc. Apoiando uma máscara textural colorida o  
 espectador imediatamente esta estrutura tende à projeção da textura.

10. P7 - CAPA 4, homenagem a Lygia Clark - projeto, 1964



11. CAMINHANDO, Lygia Clark, 1964





12. MÁSCARA ABISMO, Lygia Clark, 1969

luva, muito conectado com o mundo exterior. Eu sou o lado de dentro. E os dois existem a partir do momento que há uma mão que veste esta luva.”<sup>18</sup>

### **O parangolé e os manuscritos de Oiticica**

É comum ver em seus manuscritos citações, alusões, comentários, questionamentos às atitudes ou pensamentos de outrem. Do filósofo Nietzsche ao passista Nildo da Mangueira, passando pelo poeta Torquato Neto e o cineasta Glauber Rocha, alguns dos ícones que marcaram a contracultura brasileira estão presentes em suas anotações. Seus escritos são todos organizados e numerados de acordo com uma ordem à qual pertenciam. O nível de organização era tal que inclusive cartas enviadas aos amigos possuíam cópias datilografadas e datadas. Se no começo de sua trajetória seus textos se pareciam mais com um solilóquio que investigava suas obras, a partir dos parangolés, seus escritos passam a ser um complemento das obras e freqüentemente eram publicados em jornais e revistas, entrando mais direta e polemicamente nos debates da vanguarda brasileira. Isto permitiu aos parangolés serem caixas de diálogos em potencial. O espaço de interlocução, criado inicialmente com as capas, faz destas um ponto de convergência das outras categorias de

---

<sup>18</sup> CLARK, L. apud BRETT, G. Reverie and Revolt. In **Art in America**, New York: jan/1989, p. 112.



artes como literatura, música, teatro e cinema – há capas para Gilberto Gil, Caetano Veloso, Che Guevara, Nininha Xoxôba, Mosquito, Mário Pedrosa, Haroldo de Campos etc.; totalizando mais de 30 parangolés que Oiticica foi realizando intermitentemente até a sua morte.

Oiticica apresentou os primeiros parangolés em 1965, na exposição Opinião 65, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, com a participação dos passistas da Mangueira. Tal situação provoca uma polêmica no mundo da arte. Os passistas são impedidos de sambar dentro do Museu e Oiticica organiza a manifestação do lado de fora. A polêmica se repetiu vinte e nove anos depois, em 1994, na 22ª Bienal Internacional de São Paulo, quando o curador Win Beeren expulsa os passistas da Mangueira vestidos com os parangolés da sala Malevich (fig. 13). E continuaria na X Documenta de Kassel, em 2000, quando os parangolés foram expostos em cabides e impossibilitados de manuseá-los; desconfigurando completamente a intenção de Oiticica e causando uma impressão de casulos vazios e descartados<sup>19</sup>. Estas situações nos demonstram o quanto os *parangolés* são incompatíveis com os sistemas de museus e nos remetem à antiga pergunta: Afinal os *parangolés* são obras ou não? O próprio Oiticica a responderia enviesadamente:

---

<sup>19</sup> HILLER, S. apud FIGUEIREDO, L. Favor tocar, do not touch, ne touchez pas. **Item**. Rio de Janeiro: 1996. P.11.





13. O curador Win Beeren expulsa os passistas da Mangueira na 22a Bienal de São Paulo



É preciso entender que uma posição crítica implica em inevitáveis ambivalências; estar apto à julgar, julgar-se, optar, criar, é estar aberto às ambivalências, já que os valores absolutos tendem a castrar quaisquer dessas liberdades; direi mesmo: pensar em termos absolutos é cair em erro constantemente; - envelhecer fatalmente; conduzir-se à posição conservadora (conformismos;paternalismos etc.); o que não significa que não se deva optar com firmeza: a dificuldade de uma opção forte é sempre a de assumir ambivalências e destrinchar pedaço por pedaço cada problema.<sup>20</sup>

As ambivalências também estão presentes nos estudos que foram realizados sobre o parangolé. Alguns autores, como Justino, não consideram os parangolés como obras, justificando-os muito mais como um ensaio ao programa ambiental<sup>21</sup>. Por outro lado, críticos como Martin Grossman e Celso Favaretto, que se distanciam da história linear da arte, aproximando-se mais de Oiticica, consideram os *parangolés* como obra, não por ser um objeto, mas por proporcionar um instante de presença crítica e consciente do espectador, independente de um sistema de arte normativo<sup>22</sup>.

No entanto, existe um ponto em comum quando se trata dos parangolés: eles ambicionam a totalidade, são múltiplos e abertos. Sendo assim, podem gerar vários canais de comunicação. Entre os quais, por meio da

---

<sup>20</sup> OITICICA, H. Brazil Diarréia. In **Catálogo Hélio Oiticica**, Rio de Janeiro: 1996, p. 18.

<sup>21</sup> JUSTINO, J. M. **Seja marginal, Seja herói. Curitiba: 1998, p. 43**

<sup>22</sup> GROSSMANN, M. Do ponto de vista à dimensionalidade. In **Item. Rio de Janeiro:1996, p. 37.**



interlocução com os críticos Mário Pedrosa e Guy Brett, e com o escritor e poeta Haroldo de Campos, abordados nos capítulos que se seguem.



### 3. MÁRIO PEDROSA

Se para Oiticica, Mário Pedrosa dispensa apresentações, não diríamos o mesmo se pudéssemos, por algum momento, nos colocar no lugar do crítico. Em seu primeiro artigo escrito para o *Jornal do Brasil* ele deixa a sua posição muito clara, “não para defender-se, mas para explicar-se”:

“Duas coisas a crítica não pode abstrair-se: o temperamento do crítico e seu background cultural. Arrimemo-nos, despretensiosamente, em Baudelaire para esclarecer isto: A crítica, nos diz o grande poeta, não pode ser fria e algébrica” e, “sob o pretexto de explicar tudo”, “não ter ódio e nem amor”, despojada voluntariamente, de toda a espécie de temperamento”. E completando a idéia acrescenta: “... espero que os filósofos compreendam o que vou dizer: Para ser justa, quer dizer, para ter sua razão de ser, a crítica deve ser parcial, apaixonada, política, isto é, feita de um ponto de vista que abra mais horizontes”.<sup>23</sup>

Abrir os horizontes era o ponto mais caro à Pedrosa, pois é exatamente nessa perspectiva onde o seu ativismo político como militante comunista e suas preocupações estéticas se alinhavam. Para Pedrosa, não só a arte é uma forma de conhecimento, mas também de um fenômeno vital. Mário

---

<sup>23</sup> PEDROSA, M. O ponto de vista do crítico. In **Política das Artes**. São Paulo: 1996, p. 161.



Pedrosa foi o responsável pela criação do primeiro núcleo “concreto”, em 1947/48, no Rio de Janeiro, com Ivan Serpa, Mavignier, Palatnik – que deu origem ao grupo “Frente”, ao qual Oiticica se juntou em 1955. Mais tarde, em 1959, com a ruptura neoconcretista, Pedrosa tornou-se uma espécie de mentor dos artistas que já trilhavam um caminho periférico ao eixo da tradição moderna e cujas obras solicitavam uma participação maior do espectador - especialmente Oiticica com os *núcleos* e Lygia Clark com os *bichos*. Oiticica conta, em artigo de 1978, seu primeiro encontro com Mário Pedrosa:

“logo admirei a sua firmeza justa o q é bem diferente de firmeza repressiva tipo mestre de colégio acadêmico: a firmeza e a dignidade crítica de MÁRIO são a de um homem maduro e profundamente sábio q está sempre debruçado sobre o NOVO” (sic)<sup>24</sup>

Este espírito renovador de Pedrosa era acompanhado da amplitude de seus conhecimentos em diversas áreas: Teoria e História da Arte, Filosofia e Psicologia, abrindo a possibilidade de pensar a crítica de arte como uma atividade interdisciplinar. A flexibilidade da sua inteligência, aliada às convicções políticas, garantiu à Pedrosa a coerência de idéias e marcaram a crítica de arte brasileira. Embora de tom acentuado, muito argumentada, e por vezes prolixa, a crítica de Pedrosa foi submetida

---

<sup>24</sup> OITICICA, H. **O outro lado do rio**. Rio de Janeiro: 1978, p. 9. Disponível em <<http://www.itaucultural.com.br>>.



constantemente a revisões e aos riscos que ele próprio entendia como uma parte dos “cavacos do ofício”<sup>25</sup>

Mário Pedrosa teve uma vida longa (1900 a 1981), interessante, e movimentada: em sua biografia participam nomes como o do líder bolcheviche Trotski e de artistas como Giorgio Morandi e Alexander Calder, o que demonstra um repertório heterogêneo pronto para ser sintetizado, não sem uma eloquência ímpar, na sua célebre frase: “arte é o exercício experimental da liberdade”. Nesta máxima de Pedrosa, repetida exaustivamente pelos jovens artistas da década de 60 e tornada clássica pela Teoria e História da Arte Brasileira, é onde nos debruçaremos para investigar a relação de sua crítica com os *parangolés* de Hélio Oiticica.

### O exercício experimental da liberdade

Uma proto-história deste conceito pode ser o artigo “Arte, necessidade vital” que Pedrosa escreveu em 1947 para uma conferência pronunciada em ocasião do encerramento da exposição de pintura, no Centro Psiquiátrico Nacional, onde Pedrosa, apresentando a “arte” dos esquizofrênicos e das crianças, defendeu a arte abstrata e a

---

<sup>25</sup> PEDROSA. M. O ponto de vista do crítico. In **Política das artes**, São Paulo: 1996, p. 161.



transformação dos conceitos e valores da arte em direção à qual chamou de natureza afetiva, ou seja “a intuição, ou melhor o sentimento por assim dizer físico do processo inconsciente da criação”. Citando o psicólogo francês Henri Vallon diz:

“O problema da criação, em todos os domínios mentais, portanto, consistiria em libertar os criadores, que se esqueceriam de associações mentais já feitas, já acorrentadas automaticamente a certas formas. Não se explica por aí, também, a razão pela qual a criança é mais liberta dessas associações tirânicas que o adulto, e que o homem mentalmente anormal mais do que o mediano – o que fica entre a média estatística? ‘Só quando os criadores se libertam de uma individualidade refratária a qualquer combinação nova’, admite ainda o mesmo ilustre professor, ‘é que tornam capazes de contribuir a uma intuição nova’, e com mais forte razão, diríamos nós, a qualquer imagem nova.”<sup>26</sup>

Estaria aqui então estabelecido um novo eixo no qual a arte se apoiaria em defesa da arte abstrata: a transformação da intuição em linguagem expressiva. Dentro de uma visão humana e social de Pedrosa esta possibilidade se estenderia. Pois, sendo a intuição uma vivência íntima e uma capacidade inerente a qualquer ser humano, seria legítimo dizer que a expressão desta intuição, que esta vontade da arte, estava ao alcance

---

<sup>26</sup> PEDROSA. M. Arte necessidade vital. In **Forma e percepção estética**. São Paulo: 1996, p. 46.

de “qualquer homem de nossa terra, independente do meridiano, seja ele papua ou cafuzo, brasileiro ou russo, negro ou amarelo, letrado ou iletrado, equilibrado ou desequilibrado”.<sup>27</sup> que se colocasse em condições de experimentá-la ou investigá-la.

Sob a influência (entendida aqui não como uma ascendência, mas como entusiasmo) de Pedrosa, Hélio Oiticica levou a cabo, desde cedo, as inúmeras propostas do crítico. A busca incessante da “imagem nova” e do “experimental” é perfeitamente ilustrada pela sucessão de suas obras “metaesquema”, “bilaterais”, “núcleos”, “penetráveis”, “bóides” e “parangolés”. Tampouco é difícil ver a radicalidade desta busca na ida do artista ao Morro da Mangueira, em 1964. Pois seria justamente lá que Oiticica encontraria a verdadeira “intuição”, um certo estado infantil ao qual Pedrosa, no artigo “Arte, necessidade vital” chamaria de “genialidade”.<sup>28</sup>

Se por um lado, “no exercício experimental da liberdade”, podemos entender o “experimental” como sendo o caminho para um fim último que é a conquista da “liberdade” supostamente prometida pela arte moderna, por outro lado, podemos entender o contrário: A liberdade de experimentar é que determina o exercício da arte. Para ilustrar esta hipótese recorreremos ao *parangolé* P6 capa 3 (fig. 14 e 15), que Oiticica

<sup>27</sup> PEDROSA, M. op. cit. p. 46.

<sup>28</sup> PEDROSA, M. op. cit. p. 46.



fez em homenagem à Pedrosa, aos *parangolé-poético* P10 capa 6 – dedicado a Mosquito e aos *parangolés-sociais* P12 capa 8 – Capa da Liberdade e , P13 capa 9 – Cuidado com o Tigre

### **O parangolé P6 capa 3 – Homenagem à Pedrosa**

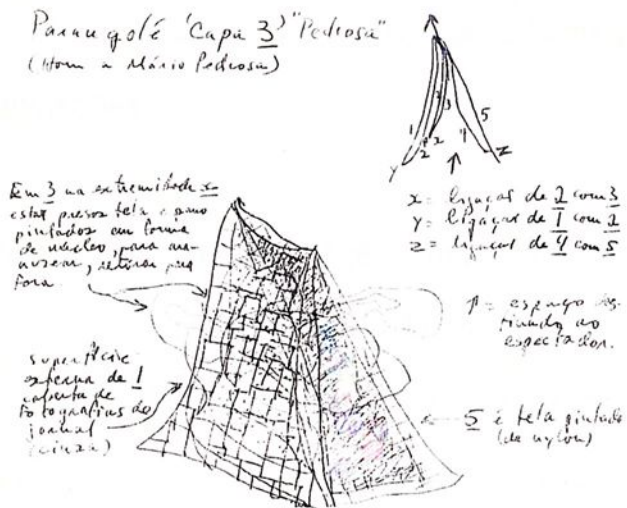
Este é um dos primeiros *parangolés*. É uma capa composta de 5 camadas. Foi apresentada pela primeira vez na polêmica abertura da exposição “Opinião 65”. Quem a vestiu foi o passista Gerônimo da Mangueira. A princípio podemos vê-lo como uma roupa de homem-sanduíche, desses que anunciam vagas de emprego nas ruas. Em uma mirada mais atenta, percebemos que se trata de uma espécie de bloco de anotações em escala humana. Na primeira camada – página 1, vemos fotografias de jornais sobrepostas, atrás da primeira e formando a segunda e terceira páginas está a camada 2 que é tridimensional em formato de um *núcleo* – pedaços de telas e tecidos pintados e articulados entre si que servem para ser manuseados. A camada 3 - página 4, é também constituída de fotos de jornais, e a camada 4 - página 7 é forrada com fotografias de jornais, porém com uma camada de pintura transparente sobreposta. A camada 5 é uma tela de nylon pintada. As extremidades de baixo destas camadas estão “costuradas” de forma que só possa ser aberto com um movimento do corpo mais amplo: O passista





26.0 7- Junho-65

Parangolé 'Capa 3' "Pedrosa"  
(Homen a Mário Pedrosa)



14. P6 - CAPA 3 - homenagem a Mário Pedrosa, 1965



15. P6 - CAPA 3, 1965

é mais uma camada que “recheia” o conteúdo e torna vivo este “bloco de anotações”.

As fotografias de jornais têm um sentido quase óbvio: os mais importantes artigos críticos de Pedrosa foram publicados em jornais, um veículo de comunicação abrangente e eficaz, a homenagem seria então muito explícita. Se caminhamos por esta lógica, a interpretação se encerraria. Um segundo sentido, mais além, requer um salto para o artigo “Forma e Informação” de Pedrosa, onde ele revela a sua preocupação quanto ao conflito entre a “informação” e a “expressão”

“No ideário socialista e comunista, o momento em que o homem alcança o domínio pleno da natureza estaria, agora o vemos, bem mais próximo na medida em que cresce o poder do homem sobre a massa infinita de informações que caem sobre nós do mundo exterior, como poeira de estrelas. É que mediante este crescente poder o próprio homem que o controla se altera, em suas faculdades assimiladoras, inclusive sensoriais, psíquicas e mentais. A tarefa que se coloca é então determinar o processo de discriminação e seleção das informações. Se ‘perceber é selecionar’ isso equivale dizer que conhecer o mundo significa conhecer as regras do selecionar perceptivo. Não teremos aqui a chave da transformação de nossa cultura “moderna” numa cultura universal integrada, na qual e pela qual o homem, que a



criou ou que a vai criando, é e será cada vez mais modificado, nos seus organismo e nos seus poderes?<sup>29</sup>

Sob uma perspectiva intuitiva, como queria Pedrosa, podemos interpretar a sobreposição de fotos da primeira camada como sendo a “massa infinita de informações que caem sobre nós do mundo exterior”, antecipando portanto a preocupação do crítico quanto ao destino incerto da arte e da cultura. A segunda camada é um *núcleo*, é a parte tridimensional e manuseável do *palangolé* como Oiticica descreve no projeto. No percurso investigativo de Oiticica, os *núcleos*, formados de placas monocromáticas, constituem os primeiros trabalhos que solicitam uma participação corporal mais efetiva do espectador. São uma espécie de labirintos suspensos monocromáticos no qual as pessoas se movem para observá-los. O manuseio do *núcleo* neste *parangolé* solicita a percepção dos limites espaciais para dentro/além do “bloco de notas” e se esta percepção não for ativada, ela ficará adormecida atrás das inúmeras informações que estão do lado de fora e que não controlamos. As camadas transparentes funcionam como filtros. Esses filtros podem selecionar ou envolver aquelas informações de forma a modificar-lhes a estrutura. Ao movimentar a capa, todas as camadas são expostas configurando um conjunto de texturas e imagens que nada mais são do que a metáfora do pensamento múltiplo de Pedrosa submetido à intensidade do samba.

---

<sup>29</sup> PEDROSA, M. Forma e informação. In **Forma e percepção estética**. São Paulo: 1996, p. 361.





## Parangolés-poéticos e parangolés-sociais

Mário Pedrosa reivindicava na arte um engajamento social, a arte para ele tinha uma missão civilizadora e revolucionária. Esta reivindicação se imbricaria, de forma mais explícita, nos *parangolés-poéticos e sociais* desenvolvidos em 1966. O primeiro deles foi P10 - capa 6 (fig. 16), feito especialmente para Mosquito da Mangueira. Esta capa de plástico azul e amarelo tem a declaração na frente: "Sou o Mascote do Parangolé, o Mosquito do Samba". Diz Oiticica deste parangolé:

"Quis eu com esta capa homenagear à Mangueira na figura do seu grande passista mirim, verdadeiro gênio da dança. Sempre digo que no morro não tem as crianças oportunidades de cursos de pintura ou outra coisa deste tipo, mas na dança, no samba, nasce a oportunidade de uma iniciação criativa mais importante talvez do que a que possui o burguês com seus cursinhos: no samba a criança está mais próxima daquilo que Mário Pedrosa chamou de exercício experimental da liberdade."<sup>30</sup>

A imagem de Mosquito vestindo o parangolé é certamente uma das imagens mais instigantes e comoventes das obras de Oiticica. Não há como não se encantar com a imagem aonde o afeto é muito transparente: um menino de 10 anos envolto em plástico colorido com braço estendido

<sup>30</sup> OITICICA, H. **Parangolé social e Parangolé poético**. Rio de Janeiro: 21ago.1966. Disponível em <<http://www.itaucultural.com.br>>.







16. P10 - CAPA 6 - dedicado a Mosquito da Mangueira, 1965

na direção de um objeto insólito - o Bólido vidro 5, Homenagem à Mondrian. Por uma perspectiva otimista de Pedrosa, podemos afirmar que enfim a arte moderna está prestes a ser capturada pelos “poros tenros e abertos de uma criança”<sup>31</sup>! Mas por um outro ângulo, não há como desviar o olhar do ícone da pobreza: uma criança negra e descalça em uma paisagem urbanizada. Não sem razão, esta fotografia foi a capa da Revista Art in América nº 1, de janeiro de 1989. Há algo de contraditório e bizarro visto pelos olhos estrangeiros e até mesmo pelos nossos: Aonde reside esta doce disponibilidade? Por que os brasileiros (nós) sorriem (sorrisimos) tanto, se há miséria pelo país inteiro?.

No entanto, não só doçura está presente nestes parangolés. Com a inserção da palavra escrita abriu-se um canal de manifesto pelas capas. Assim, foram concebidos os parangolés-sociais, nas quais as palavras tinham um claro intuito de protesto. Um deles é o parangolé P12 capa 8 – Capa da Liberdade (fig. 17), executado em co-autoria de Rubens Gerchman. P12 capa 8 é de plástico ocre e o seu avesso é azul e vermelho. Quando este avesso é levantado, lê-se “capa da liberdade”. O outro é parangolé P13 capa 9 – Cuidado com o Tigre (fig. 17). Esta capa possui duas camadas. A primeira é composta de fotografias de multidões. A segunda camada se constitui de uma lona listrada azul e branco. Em uma das extremidades está inscrita a frase: “cuidado com o tigre” e na

---

<sup>31</sup> PEDROSA, M. Arte necessidade vital. In **Forma e Percepção Estética**. São Paulo: 1996, p. 43.







17. P12 - CAPA 8, CAPA DA LIBERDADE e P13 - CAPA 9, CUIDADO COM O TIGRE



outra está um tigre desenhado por Antonio Dias. Descritas, parecem simples; mas, especialmente estes *parangolés-sociais* guardam em si implicações que marcaram o desdobramento do “exercício experimental da liberdade” de Pedrosa. A experiência de Oitica em dividir uma obra com Gerchman suscita questões como a “apropriação” e “antiarte”. O sentido de “apropriação” tinha muitos alcances. Desde um nível já proposto pelos *bólides*, no qual um objeto é apropriado e exposto à participação; um outro de nível coletivo onde a obra era resultado de criação coletiva; e um nível pessoal, especialmente no caso dos artistas, onde ficaria mais clara a possibilidade de usar o *parangolé* como “oxigênio” para um próximo trabalho criativo. O sentido de antiarte vinha da perda da autoria da obra: o artista seria o motivador da criação, a idéia principal é “dar ao espectador a oportunidade para que ele encontre algo que queira realizar”<sup>32</sup> ou seja, um impulso para um desejo latente de criar.

A conceituação dos *parangolés-sociais* foi o fermento de um trabalho mais amplo. Pouco mais tarde os próprios *parangolés* alcançariam o status de Programa Ambiental e ganhariam a coletividade. A estréia deste programa foi o *parangolé lúdico*<sup>33</sup> Jogo de Bilhar (fig. 18) na exposição Opinião 66 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Para se ter a

<sup>32</sup> OITICICA, H. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: 1986, p. 77.

<sup>33</sup> OITICICA, H. **Parangolé social e parangolé poético**. Rio de Janeiro: 25ago.1966.

Disponível em <<http://www.itaucultural.com.br>> .



clareza da transição dos parangolés para os programas ambientais, vale a pena ler esta anotação de Oiticica:

“O jogo de bilhar, tal como é, apresentado num ambiente – eis o primeiro confronto que se dá para mim com o sentido profundo do jogo. Não se trata aqui somente de acentuar a beleza plástica de um determinado jogo, mas de revelar o sentido vital do ato neste jogo. Escolhi o bilhar para inaugurar essas experiências, sugestionado pela observação de Mário Pedrosa, segundo o qual o ‘ambiente’ dos meus núcleos (1961-1963) lembrava o bilhar de Van Gogh, no qual aquele artista procurava expressar pelas cores as terríveis paixões humanas. O bilhar: que mistério vital, que segredo se oculta em sua plasticidade, na sua atração aos que a ele se dedicam? Nesta obra fica patente o que considero anti-arte: a habilidade de cada jogador é o que interessa no jogo em si, mas na totalidade é a ação real do jogo que interessa: desde que esta termine, temporariamente ou de vez, cessa a ‘obra’ em sua ação - não há pois o propósito esteticista de ‘apreciar’ o jogo na sua beleza, mas apenas de realizá-lo. Isto seria arte? Para mim considero como parte do programa ambiental de anti-arte (arte ambiental e anti-arte se identificariam no processo).”<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> OITICICA, H. **Parangolé poético e parangolé social**. Rio de Janeiro: 25.ago.1966. Disponível em <<http://www.itaucultural.com.br>>.

Para ambientar o Jogo de Bilhar, Oiticica instalou a mesa do jogo entre paredes vermelha e preta, escurecendo o ambiente<sup>35</sup> e, aos convidados que quisessem participar do jogo, foi sugerido que viessem com uma camisa “bem luminosa”<sup>36</sup>. A pintura de Van Gogh à qual Mário Pedrosa se refere é o “Café noturno”. Comparando com a pintura de Van Gogh (fig. 19) poderíamos dizer que Oiticica montou um *tableau vivant* de Van Gogh à brasileira. Para nós ficaria a pergunta; a emoção que sentimos quando vemos Van Gogh pode ser da mesma amplitude do prazer de um jogo, seja ele qual for?

Mário Pedrosa faz a comparação dos núcleos com a pintura de Van Gogh no texto “Arte Ambiental, Arte pós moderna, Hélio Oiticica”. Neste artigo publicado no Correio da Manhã do dia 26 de junho de 1966, ele decreta o fim da arte moderna e anuncia com otimismo o aspecto precursor desta arte “pós-moderna”: ao inverso da arte moderna, que ele defendeu até então, na agora denominada “arte pós-moderna” não pretende a estetização, mas sobretudo “narrar, passar adiante uma mensagem, mítica ou coletiva, e quando individual, através do humor”. No entanto, para Pedrosa, a trajetória de Hélio Oiticica tinha um diferencial: o seu inconformismo estético havia passado por um “ritual de iniciação”

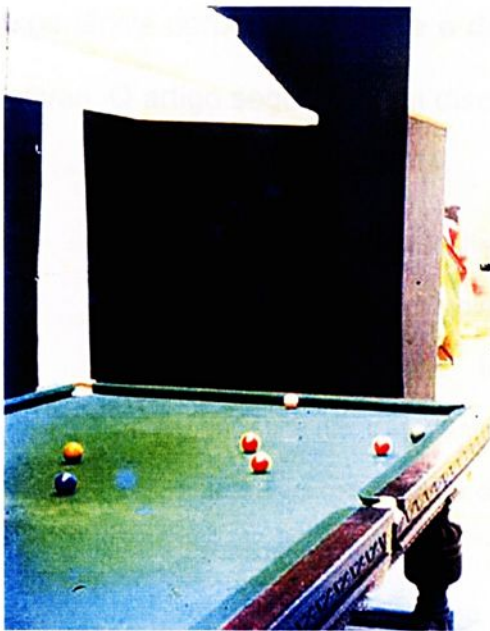
---

<sup>35</sup> OITICICA, H. **Participação no jogo**. Rio de Janeiro: 1966. Disponível em <<http://www.itaucultural.com.br>>

<sup>36</sup> OITICICA, H. **Parangolé social e parangolé poético**. Rio de Janeiro: 21.ago.1966. Disponível em <<http://www.itaucultural.com.br>>







18. Parangolé-lúdico JOGO DE BILHAR, 1966



19. CAFÉ NOTURNO - Van Gogh

comandado pela Mangueira, onde as experiências visuais passam para uma experiência corporal ampliada e de toda a ordem: táteis, auditivas e até olfativas. O artigo segue em um discurso apaixonado:

“Invadia-se a cor, sentia a contato físico da cor, ponderava a cor, tocava, pisava e respirava cor. [...] Com efeito, a pura e crua totalidade sensorial, tão deliberadamente procurada e tão decisamente importante na arte de Oiticica, é afinal marejada pela transcendência a outro ambiente. Nesse, o artista, máquina sensorial absoluta, baqueia vencido pelo homem, convulsivamente preso das paixões sujas do ego e na trágica dialética do encontro social. Dá-se então a simbiose desse extremo, radical refinamento estético com um extremo radicalismo psíquico, que envolve toda a personalidade. O inconformismo estético, pecado luciferiano, e o inconformismo social, pecado individual, se fundem. [...] A beleza, o pecado, a revolta, o amor, dão à arte deste rapaz um acento novo na arte brasileira. Não adiantam admoestações morais. Se querem antecedentes, talvez este seja um, Hélio é neto de anarquistas.”<sup>37</sup>

Talvez este texto de Pedrosa seja o mais fértil de todos os que ele escreveu. A aproximação grande entre o crítico e o artista não permitia filtros. É uma crítica verdadeiramente apaixonada e como toda paixão, revela incoerências com um posicionamento anterior de Pedrosa em

---

<sup>37</sup> PEDROSA. M. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: 1986, p. 11.



defesa do não-ecletismo. Pedrosa “navegou aos quatro ventos”, e com muito prazer. Este texto é um marco na trajetória de Oiticica, nele o artista ganhou a condição de mito e definitivamente arte e vida se tornariam inseparáveis na análise de suas obras. Ao revelar a linha tênue que separa a arte e a vida, sem dizer exatamente o que era, nem que forma tinha e para que servia, Mário Pedrosa inaugurou nova forma de apreciação da arte. O retorno a um discurso “impressionista e hermético”<sup>38</sup> tinha um sentido muito específico: não pretendia esclarecer a obra ou o artista; em germe, de maneira poética e pessoal, continha uma estratégia para confundir o caráter mercantilista com a qual a arte vinha se identificando. Era o “experimental” na crítica. Era a reinvenção da crítica em concomitância com a reinvenção da arte.

Num desespero de suprema objetividade, a que se entregam, negam a arte, começam a nos propor, conscientes ou inconscientemente, outra coisa, sobretudo uma atitude nova, de cuja significação mais profunda ainda não se tem consciência. É um fenômeno cultural e mesmo sociológico inteiramente novo. Já não estamos dentro dos parâmetros do que se chamou arte moderna. Chamai a isso de arte pós-moderna, para significar a diferença. Neste momento de crise e de opção, devemos optar pelos artistas.<sup>39</sup>

<sup>38</sup> COELHO, Teixeira. **Moderno e pós-moderno**. São Paulo: 1995, p. 58.

<sup>39</sup> PEDROSA, M. **Forma e percepção estética**, São Paulo: 1986, p. 92





A conclusão fundamental de toda essa posição é a de que, sobrepujando todas as deficiências sociais, éticas, individuais, está uma necessidade superior em cada um de criar, fazer algo que preencha interiormente o vácuo que é a razão desta mesma necessidade – é a necessidade de realização, completação e razão de ser da vida. A tal finalidade teria aspirado o esforço total humano durante séculos – a arte é então uma etapa disto, passageira, sofrível de modificações como as que agora se operam.

O princípio decisivo seria o seguinte: a vitalidade, individual e coletiva, será o soergimento de algo sólido e real, apesar do subdesenvolvimento e caos – desse caos vietnamesco é que nascerá o futuro, não do conformismo e do otarismo. Só derrubando furiosamente poderemos erguer algo válido e palpável: a nossa realidade.<sup>40</sup>

Na relação Oiticica e Pedrosa a “apropriação” é o equivalente de troca. Se Oiticica incorporou o “exercício experimental da liberdade”, desde seu estágio embrionário, é verdade que Pedrosa alimentou seu discurso. Incorporou-lhe um caráter mais livre, porém comprometido com a essência de um pensamento político e social. Juntos, eles reagiram não só à inércia de um sistema de arte, como reagiram a uma situação política adversa, à ditadura militar e à violação dos direitos humanos. Naquele momento-limite, embora a ação revolucionária e o exercício da poesia

---

<sup>40</sup> OITICICA, H. **Aspiro ao grande labirinto**, Rio de Janeiro: 1986, p. 83.



parecessem incompatíveis, o artista fez a opção pelo engajamento social e o crítico se colocou como um homem estético.



#### 4. HAROLDO DE CAMPOS

Iniciaremos este capítulo com uma antiga fábula japonesa.

##### O manto encantado (hagoromo)

Era uma vez um pescador que vivia sozinho e feliz em sua mísera casinha na praia. Passava seus dias a pescar e a vender seus peixes na cidadezinha mais próxima.

Nunca lhe acontecia nada de extraordinário, mas ele não se lamentava. Bastava-lhe poder admirar as manhãs claras e brilhantes, as águas espelhadas do mar ao entardecer, os crepúsculos vermelhos e dourados, as noites de céu salpicados de estrelas e até mesmo as nuvens negras e baixas que anunciavam tempestades.

Um dia, como sempre, saiu para pescar.

Enquanto lançava o anzol na água, pensava:

“Que lindo dia hoje! O mar está tão azul e calmo, o céu lindo e reluzente, o verde dos pinheiros, brilha como nunca!”

Estava completamente absorvido por essa visão quando sentiu no ar, um suave perfume. Pôs sua vara no chão e saiu atrás do misterioso aroma.

Não precisou ir muito longe, pois assim que chegou ao bosque que margeava a praia, se deparou com um lindíssimo manto preso entre os galhos de um pinheiro.

- Oh! – exclamou o pescador.

- Que lindo! Quero levá-lo para casa como lembrança de um dia maravilhoso, vou guardá-lo como a um tesouro.

Subiu rapidamente na árvore. Desceu, e cuidadosamente colocou-o sobre o capim para examiná-lo com atenção.

Era o manto mais bonito que um homem jamais vira. Tecidos com o raio da lua entrelaçados com um raio de sol e todo salpicado de minúsculas estrelas reluzentes, era tão grande que o cobria inteiro, mas tão leve e fino que se quisesse poderia guardá-lo na palma de sua mão.





Não vendo a hora de guardar seu tesouro, já tomava o caminho de casa quando, repentinamente, surge da sombra de um pinheiro uma linda moça.

- Ei, bom homem! Este manto é meu! Ele pertence às ninfas celestes! Devolva-o por favor! Devolva o meu manto - suplicou.

Sem olhar para trás, o pescador respondeu:

- Então eu tinha razão, esse manto é um tesouro! Seria um idiota se o devolvesse. E depois...

Mas não resistindo à curiosidade, virou-se para ver a quem pertencia aquela voz tão gentil e viu-se diante de uma ninfa celeste. Seus cabelos negros e compridos caíam até o ombro, e o quimono que usava parecia de prata. Duas grossas lágrimas rolavam por seu rosto.

- Por favor, devolva meu manto, senão não poderei voltar para junto de minhas irmãs! - disse chorando. E seu pranto a tornava ainda mais bonita.

O coração do pescador se enterneceu; sentia-se completamente apaixonado por aquela linda moça. Respondeu:

- Está bem, vou devolvê-lo, mas em troca, gostaria que você dançasse para mim.

- Oh! Sim, dançarei para você, mas antes, devolva o meu manto - insistiu a moça.

- Não, porque depois você não dançará, e voará para o céu. Não sou tão bobo como pensa - protestou o pescador.

- As ninfas celestes não mentem. Se disse que vou dançar para você, é porque o farei. Mas sem o manto não posso fazer nada.

Não resistindo mais aos pedidos da moça, o pescador devolveu-lhe o manto. Imediatamente ela se pôs a dançar, e dançava maravilhosamente. Seu corpo começou a flutuar lentamente, e ela ficou suspensa no ar com o céu voejando graciosamente ao seu redor; era como se as mãos invisíveis a sustentassem. Do céu desceu uma chuva de flores.

O pescador sentou-se na raiz de uma árvore e ali ficou a admirar aquele lindo espetáculo. A certa altura, percebeu



apreensivo que ela se distanciava lentamente em direção ao alto do monte Fuji, a montanha sagrada.

Não acredita no que estava vendo, mas pouco a pouco constatou, desesperado, que a ninfa estava fugindo.

Queria chamá-la, mas não conseguia. Seus membros foram invadidos por um estranho torpor.

Enquanto isso a ninfa continuava a subir, passando pela névoa que envolve as encostas do Fuji até ultrapassar o pico coberto de neve. E assim foi subindo até desaparecer completamente, deixando no horizonte o magnífico panorama de sempre.

“Que dia maravilhoso”, pensou. “Enquanto viver, jamais esquecerei esta linda moça”. E uma profunda paz foi se apoderando do jovem pescador. Parecia despertar de um belíssimo sonho, e lentamente, voltou para a vara de pescar que tinha abandonado sobre a areia.<sup>41</sup>

Esta fábula, retirada de um livro infantil, faz parte do imaginário sino-japonês antigo. Como nas fábulas ocidentais mais conhecidas - especialmente dos Irmãos Grimm - as fábulas sino-japonesas também abordam os temas do amor e da morte. Entretanto, uma diferença fundamental é estabelecida por meio de um dos conceitos ligado à estética-ética budista: o “yugen”, um conceito complexo de ser desenvolvido, mas que pode ser simplificado como uma “profundidade abissal”<sup>42</sup> -, uma mente atenta em seu mais alto grau -, como um modo de transcendência. A fábula é evocada para estabelecer, à nossa percepção, como um elo entre os parangolés, de Hélio Oiticica, e a

---

<sup>41</sup> O MANTO ENCANTADO, in **Fábulas e lendas japonesas**. São Paulo: 1987, p. 73.

<sup>42</sup> BRINKER, Helmut. **O zen na arte da pintura**. São Paulo: 1985, p.24



transcrição “Hagoromo de Zeami”, de Haroldo de Campos: nesta fábula, convergem os interesses do artista e do poeta como veremos a seguir.

Haroldo de Campos, bem como Oiticica, também esteve envolvido com o Concretismo no Brasil. Em 1952, o poeta, seu irmão Augusto de Campos e Décio Pignatari formaram o grupo Noigandres que, em 1952, se aliou ao grupo Ruptura<sup>43</sup>, vertente paulista do concretismo. O Noigandres, além de uma revista literária, constituía um grupo que teve seu trabalho voltado para uma inovação poética, onde se entremeavam imagens geométricas e palavras, no qual o fundamental era a forma ou princípio de composição. Aos poucos, o grupo foi se dissolvendo e, em meados dos anos 60, cada poeta segue seus interesses individuais. Entre os interesses poéticos de Haroldo de Campos estava a tradução, que para ele se apresentava como algo maior do que o transporte do texto de um idioma para o outro, como uma recriação do texto em toda sua estrutura, seu ritmo e suas combinações sonoras<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup> Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Sacillotto, Leopold Haar, Charoux e Anatol Wladislaw.

<sup>44</sup> Escreve Campos: “Na tradução de um poema, o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada esta mensagem, da informação estética, não da informação meramente semântica”.

MPOS, H. Poética da Tradução. In **Arte no Horizonte do Provável**. São Paulo:1997, p.100.



Haroldo de Campos traduziu grandes nomes da literatura mundial, como Goethe, Ezra Pound, James Joyce, Maiakovski, Mallarmé, Dante e Otávio Paz. Entre suas traduções mais importantes das línguas orientais, a peça teatral *Hagoromo*, de Motokiyo Zeami (1363 – 1443) - dramaturgo que transportou a fábula *Hagoromo* (clássico da literatura japonesa) para uma peça do teatro Nô. Campos trabalhava na tradução desta peça à época de seu encontro com Hélio Oiticica em Nova York, em 1971. Este encontro foi gravado por Hélio Oiticica em suas *Heliotapes* – conversas ou entrevistas gravadas em fita K-7, que Oiticica fazia com outros artistas, poetas e amigos com a intenção de publicá-las posteriormente. Nesta fita, de fértil interlocução poética e erudita, Oiticica e Campos dialogam sobre diversos assuntos: cinema brasileiro, o escritor argentino Jorge Luis Borges, Tropicália, a escritora Gertrude Stein, o poeta maranhense Joaquim de Sousa Andrade (Sousândrade), o apresentador de programa de televisão Chacrinha, entre outros. Sobretudo, um assunto marcaria este encontro: o relato das impressões que os *Ninhos* (fig. 20) – células vazias, caixas-cabines, fechadas e cobertas, que contêm materiais para o visitante fazer um forro para aninhar-se – construídos em *Babylonest* (nome do apartamento-ateliê de Oiticica) causaram ao poeta. Haroldo de Campos conta sobre este encontro em um depoimento à artista e poeta visual Lenora de Barros:

Eu me recordo de quando estive com ele (Hélio Oiticica), em Nova York, anos 70, em seu apartamento, ele havia instalado





20. NINHOS em BABYLONEST, New York city, 1972



uns ninhos de plásticos de fios luminosos que me deixaram deslumbrados e me fizeram pensar, naquela altura, que esses ninhos tinham um caráter quase de nós espaciais, onde a pessoa se integrava, se embrulhava, assumia uma condição quase que entre fetal e aérea, uma espécie de placenta luminosa e sem gravidade, uma gravidez sem gravidade que ele abria para o vôo espacial. Juntando essa experiência à dos *Parangolés*, aquelas capas que envolviam as pessoas e pareciam também um projeto alado, eu me lembrei de aproximar esses *Parangolés* e os *Ninhos*, pelo seu caráter luminoso de fibras enoveladas, do manto de plumas, tematizados numa das mais belas peças do teatro clássico japonês, o teatro Nô.<sup>45</sup>

Este momento epifânico que Haroldo de Campos descreve tem uma ressonância em Oitica. Um ano depois deste encontro, em 1972, o artista retoma as capas e constrói o *parangolé* P30 – capa 23.

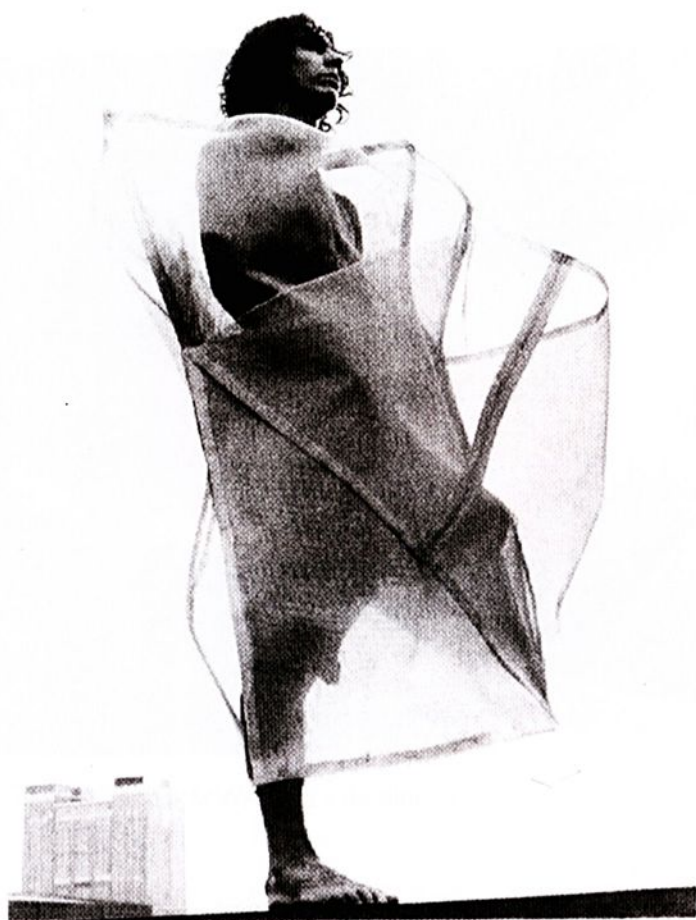
### Parangolé P30 – capa 23

P30 capa 23 é um *parangolé* geométrico, com uma estrutura semelhante a um origâmi (dobradura), sem cor e com inúmeras camadas de telas de nylon transparentes (fig. 21). Quando vestido, pode-se descortinar de seu interior o poema visual “M'WAY KE” (fig. 22) escrito em letras vermelhas.

<sup>45</sup> CAMPOS, H. Asa delta para o êxtase. In **Catálogo Helio Oitica**. Rio de Janeiro: 1996, p. 217.







21. P30 - CAPA 23 M'WAY KE, 1972



22. P30 - CAPA 23 M'WAY KE - detalhe, 1972

Duas observações nos tornariam aptos a estabelecer a correspondência entre P30 capa 23 e *Hagoromo* de Campos (fig. 23). A primeira é a possibilidade de visualizar os movimentos dos *parangolés-capas* no seguinte trecho da transcrição do poema *Nô* (especialmente se lido em voz alta):

À esquerda    à direita    à esquerda  
à esquerda    à direita    sopros suaves  
giros    da grinalda de flores  
giros    do manto cor-de-céu:  
fluem refluem    flutuam  
as mangas de plumas dançarinas.

Muitos são os jogos do Nascente.  
muitos são os júbilos do Nascente.

Quem se chama Pessoa Alva da Lua  
Na décima-quinta noite culmina:  
Plenúrio  
Plenitude  
Perfeição<sup>46</sup>

O ritmo destes versos facilmente nos remete a uma dança. Não se trata apenas de resolver uma questão da narrativa. E aqui, finalmente entra a fábula evocada no início deste capítulo: na transcrição do poema, a fábula ganha uma tensão dramática, a mesma tensão que, no teatro *Nô*, culmina na dança como uma representação da transcendência.

---

<sup>46</sup> CAMPOS, H. *Hagoromo de Zeami*, São Paulo: 1993, p. 41.







23. HAGOROMO do teatro Nô e P30 - CAPA 23

A segunda possibilidade de correspondência seria através do poema *M'WAY KE*. Segundo Luciano Figueiredo, as expressões inglesas “my way” e “my wake” formam “ideogramicamente” a expressão *M'WAY KE*.

<sup>47</sup>Aqui, fica clara a semelhança que existe entre a estratégia da construção do poema de Oiticica e a estratégia usada por Haroldo de Campos, na tradução da peça *Nô*. Diz Campos sobre esta estratégia:

... procurei adotar uma outra estratégia (que eu poderia definir, enquanto radicalização do método, como hiperpoundiana). Assim de um mero substituto esteticamente vacilante, pelo qual o tradutor “fiel”, à medida que o produz, vai se apressando em pedir desculpas quanto ao resultado, dispus-me a configurar um texto poeticamente eficaz, minuciosamente trabalhado, autônomo como obra de arte verbal, dentro dos recursos da língua portuguesa, extremados, quando necessário, para responder ao impacto do original. 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.<sup>48</sup>

A “reimaginação” de Campos pode ser exemplificada pela transcrição de algumas expressões japonesas. Em *Hagoromo*, Campos traduz poeticamente a expressão “meigetsu” – que literalmente significa lua clara – por “lua clariluna”. O processo desta tradução se baseia no próprio

<sup>47</sup> FIGUEIREDO, L. *Catálogo Mostra Rio arte contemporânea*. Rio de Janeiro: 2002, p. 49.

<sup>48</sup> CAMPOS, H. *Hagoromo de Zeami*. São Paulo: 1993, p.16.



poder imagético dos ideogramas. O ideograma “claro” é a justaposição dos ideogramas do “sol” e da “lua”. Para se formar a expressão “lua clara”, repete-se o ideograma da lua, como um substantivo<sup>49</sup>:

|          |          |                      |          |                   |
|----------|----------|----------------------|----------|-------------------|
| <b>A</b> | <b>B</b> | <b>AB</b>            | <b>A</b> | <b>AB</b>         |
| Lua      | sol      | Lua + sol = claro(a) | mei      | getsu = lua clara |

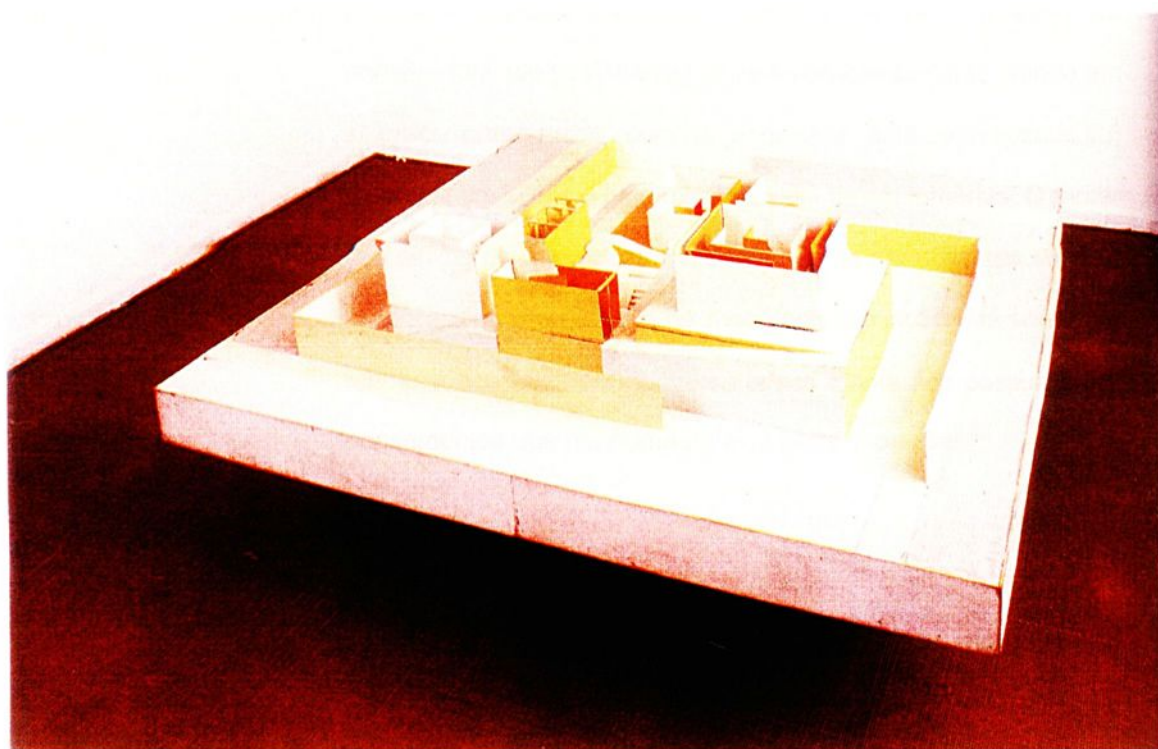
Em “M’WAY KE”, a questão se torna um pouco mais complexa. A expressão “My way” significa “meu caminho”, no entanto “my wake” pode despertar algumas dúvidas, pois o correto seria “my awakening” = “meu despertar”, ou “in the wake of” = “na esteira de”. A expressão “my wake” só é possível sob a ótica da gramática subversiva de Hélio Oiticica. Uma interpretação possível deste poema visual, de acordo com uma “estratégia hiperpoundiana” invertida, seria “tomar um rumo” em sentido à atenção, de estar atento. Poderíamos então traduzir M’WAY KE como “estou atento”. Este “estado de atenção” coincide com o sentido de “yugen” da fábula e de toda estética-ética oriental.

Este teria sido o primeiro contato de Oiticica com o teatro Nô, embora tivesse, remotamente, evocado as questões da estética oriental no projeto do penetrável arquitetônico “Cães de Caça” – 1961 (fig. 24), bem

<sup>49</sup> CAMPOS, H. op. cit. p. 19.







24. Penetrável Cães de Caça, 1961

percebido por Mário Pedrosa como um jardim abstrato, que lembra o (Templo) Rioanji de areia e pedra, em Kioto no Japão<sup>50</sup>. Percepção esta que foi retomada na Experiência Whitechapel<sup>51</sup>, que traz no catálogo da exposição uma nota ilustrativa do arquiteto japonês Kenzo Tange, que descreve o contato do visitante com o Santuário de Ise, no Japão:

Ao cruzar a ponte sobre o Rio Isuzu e passando embaixo do primeiro *torii*, ele (o visitante) se vê inconscientemente caindo em silêncio, preocupado com o som que está provocando.[...] Caminha em silêncio pela extensa aléia de criptomérias. O atritar dos seixos de fato acentua a sensação de tranqüilidade em seu redor; assim, mergulhado na monótona repetição dos sons que faz, esquece qualquer conversa e sua mente fica possuída por pensamentos que nenhuma palavra pode expressar.<sup>52</sup>

Este ponto tangencial e adormecido da obra de Oiticica foi despertado pela interpretação feita por Haroldo de Campos. O *parangolé* P30 capa 23 foi construída para uma *parangoplay* – peça-performance (fig. 25)<sup>53</sup> que tem como tema a fábula *Hagoromo* - dentro de *Bodywise* –

<sup>50</sup> PEDROSA, M. apud FAVARETTO, C. **A invenção de Hélio Oiticica**, São Paulo: 1988, p. 76.

<sup>51</sup> Em detalhes no capítulo sobre Guy Brett.

<sup>52</sup> Nota no fac-símile do Catálogo da Experiência Whitechapel, in **Aspiro ao grande labirinto**, Rio de Janeiro: 1986, p.109.

<sup>53</sup> Esta peça possui anotações e algumas fotografias. Ela foi realizada como um ensaio e ainda está sendo estudada pelo Projeto HélioOiticica.



Para BODYWISE seguindo-se ao excerto de H. CAMTOS HAGOROMO (ultimo episódio)

ho  
nyk  
22 junho, 73

## a p o n t a m e n t o s

a vista o perde em performance visual-sensorial:

HAROLDO me deu esse fragmento traduzido como referencia q ele estabelece com o efeito dos NINHOS em N. YORK (BABYLONESTS): O MANTO DE PLUMAS performer plumado já sensorial dissolve-se no céu do céu branco no branco para alem do alcance da vista: limite-performance: branco no branco atmosférico onde a situação do corpo só se pode referir a si mesmo não mais à visão edenica do MANTO:

O MANTO É OBJETO E CORPO AO MESMO TEMPO:

a **dissolução** do MANTO BRANCO NO BRANCO-BRANCO é o apelo (excelso) máximo ao tato: à visão tornada tato: espaço ambiental em infinitude: espaço não-místico: espaço onde visão do branco no branco: luz: é espaço sensorializado q só pode ser reconhecido por referencias corporais: distancia e visão-luz se incorporam ao tato à presença do corpo como constatação máxima

O CORPO É A MEDIDA

o MANTO-objeto se dissolve em MANTO-espaço  
isto é **espaço-ambiente**

o MANTO q deveria envolver o corpo se dissolve de objeto-MANTO pra MANTO-espaço q não só envolve como estabelece relações de simultaneidade entre corpo e espaço-ambiente

em HAGOROMO (na trad. de POUND) diz o TENNIN (anjo):

### TENNIN

A Tennin without her robe,  
A bird without wings,  
How shall she climb the air?

MANTO-ROBE veste e é corpo

como a CAPA **extensão-corpo**

PARANGOLÉ: estado artificial  
proposto como  
**programa-jogo**

25. PARANGOPLAY, 1973



seção que centraliza a experiência do corpo – contido no ambicioso programa *Conglomerado*<sup>54</sup>. Este parangolé é também uma homenagem a Haroldo de Campos que, em retribuição, dedicou o seguinte texto a Hédio Oiticica, publicado no livro “A operação do texto”.

parangol(h)elium

(mini-teatro nô à maneira de sousândrade)

herákleitos, ho skoteinós (dark-minded):

hélios gār oukh huperbésetai métra

ei dè me erinúes min díkes epíkouroi

exeurésousin

child harold (intraduzindo)

o sol não desmesura

ó eríneas

servas de díke

justificadoras

o parangoromo

pluriplumas

se excelsa

<sup>54</sup> Conglomerado ou Newyorkaises é um conjunto de projetos desenvolvido em Nova York, entre 1971 e 1977, dentre os quais se incluem penetráveis de escalas arquitetônicas, performances e Cosmococas.

Cf. OITICICA, H. apud FAVARETTO, C. op. cit. p. 240.

helinfante

celucinário

até

decèuver-se

no céu do

céu.<sup>55</sup>

No mesmo ano de 1974, Hélio Oiticica responde:

[...] well: vendo e revendo hoje com mais ardor sua página dedicada a mim thrillei-me pra lhe falar com você ausente por esta: e falar com vocês ausentes como sempre tenho feito e sei q isso me/nos conforta dessa ausência distante q na verdade nem ausência chega a ser: sua página homage é não só algo q me assombra como algo q cresce mais e mais cada vez q me detenho nela: eu com a minha ignorância até grego decifrei sem saber origem ou língua: como diz Pound primeiro o sonorear antes de procurar entender significados outros [...] (sic)<sup>56</sup>

CC7 [...]

HAROLDO DE CAMPOS

ASSOMO DO ASSOMBRO

[...]

HAROLDO com palavras irmãs incorporou todos os ápices à poética brasileira ápices nossos apoteoses ROCK / SAMBA / DANÇA-CORPO / COCA.....

<sup>55</sup>CAMPOS, H. **Parangol(h)élium**. s/ local: 1974. Disponível em:

<<http://www.itaucultural.com.br>>

<sup>56</sup>OITICICA, H. **Haroldo**. New York: 1974, p. 1. Disponível em:

<<http://www.itaucultural.com.br>>

ASSOMO DO ASSOMBRO do q subiu-  
JOY.....

nos  
CAMPOS

[...]

HAROLDO.... fazer tape: ASSOMO DO ASSOMBRO: você  
pensa em apoteose como algo ligado à DANÇA-CORPO? ou a  
estar ACIMA DO CHÃO?: (q é se ter livrado do umbigo-mãe  
terra)<sup>57</sup>

Questiona-se qual seria o mérito do poeta Haroldo de Campos, enquanto crítico das obras de Oiticica. O grande mérito de Campos está na interlocução que manteve com o artista desde o projeto construtivista da arte no Brasil, no qual ambos estiveram envolvidos. Apesar das querelas, São Paulo versus Rio de Janeiro, da época, Campos e Oiticica sempre se mantiveram atentos ao trabalho um do outro. Durante a década de 70, Oiticica e Campos estiveram envolvidos com o mesmo tema: o poeta Sousândrade, maranhense e marginal, da 2ª geração romântica brasileira. Oiticica realizou seu filme "Agripina é Roma-Manhatan" (fig. 26), que versa sobre os locais e endereços de Nova York que aparecem no poema "Inferno de Wall Street (título extraído da alínea 129): O filme é composto de personagens que transitam por ruas desertas de Wall Street, templos do capitalismo enlouquecido.<sup>58</sup> E o poeta Haroldo de Campos, juntamente com seu irmão Augusto de Campos, publica o livro "Re visão de

<sup>57</sup> OITICICA, Hélio. *Cosmococas*. In **Catálogo Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: 1996, p. 182

<sup>58</sup> FIGUEIREDO, Luciano. op. cit. p. 50







26. AGRIPINA É ROMA-MANHATTAN, still, 1973

Sousândrade". Em 1979, com Oitica de volta ao Brasil, Haroldo de Campos escreve o poema "Parafernália para Héliu Oitica", para o filme H.O. de Ivan Cardoso, poema este para ser lido em forma de mantra búdico:

parafernália para héliu oitica

haroldo de campos

1.

retículas

redes desredes

reticulares ares áreas

tramas retramas redes

áreas

reticulares

reticularia

colares de quadriculos

contas cubiculos

áreas ares

tramas retramas

desarticulária

de áreas reais

o rosto implode

camaleocaleidoscópico

2.

o amarelo



os elos do amarelo  
o vermelho  
os espelhos do vermelho  
o verde  
os revérberos do verde  
o azul  
os nus do azul  
os martelos do amarelo  
as veredas do vermelho  
os enredos do verde  
os zulus nus do azul  
os brancos elefantes do branco

3. hélios, o sol, não desmesura

4.

(cineteatro nô / psicografado por sousândrade  
com roteiro ideogrâmico de eisenstein  
onde se lê hagogoromo, leia-se parangolé  
onde se vê monte fuji, veja-se morro da mangueira

o parangoromo

pluriplumas

se héliexcelsa

hélinfante

celucinário

até decèuver-se



no céu do

céu

5.

hélío sobe no zepelim das cores

movido a parangol'hélium

e se dissolve no sol do céu.<sup>59</sup>

Esta sucessão de obras de Oiticica e Campos não deixa dúvidas sobre a reciprocidade da arte de ambos. Em comentário de Luciano Figueiredo ao crítico catalão Bartolomeu Mari sobre os problemas da preservação das obras de difícil classificação, este lhe disse que a verdadeira preservação de uma obra de arte acontece quando se pode ver a presença da obra de um artista dentro da obra de outro artista<sup>60</sup>. Disto, pode-se concluir que a interlocução de Haroldo de Campos e Hélio Oiticica ocorre por meio da "eternidade da arte", eternidade esta evocada pela fábula do começo do capítulo.

Para desfecho deste capítulo, assim como seu início, recorreremos a uma outra "história", se bem que contemporânea:

---

<sup>59</sup> CAMPOS, H. Parafernália para Hélio Oiticica. s/local: 1979, 3 p.

<sup>60</sup> FIGUEIREDO, L. Flores da amizade. In **Hélio Oiticica, qual é o parangolé**. Rio de Janeiro: 2003, p. 7

No Japão, durante um congresso internacional sobre religião, (Joseph) Campbell encontrou outro delegado norte-americano, um filósofo social de Nova York, dizendo a um monge xintoísta: "Assistimos já a um bom número de suas cerimônias e vimos alguns dos seus santuários. Mas não chego a perceber a sua ideologia. Não chego a perceber a sua teologia". O japonês fez uma pausa, mergulhando em um profundo pensamento, e então balançou lentamente a cabeça. "Penso que não temos ideologia", disse. "Não temos teologia. **Nós dançamos**"<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> Moyer, Bill et Campbell, Joseph. **O poder do mito**. São Paulo: 1991, p.13.



## 5. GUY BRETT

O crítico inglês Guy Brett<sup>62</sup> conheceu a obra de Oiticica em 1965, na 8ª Bienal de São Paulo. Nesta ocasião Oiticica expunha os bólides, com os quais Brett se impressionaria. Foi o princípio de um diálogo que não terminaria mesmo com a morte do artista, pois, entre os críticos de arte, o crítico inglês é quem está mais próximo da obra do artista. Brett acompanha sua trajetória desde 1965 e foi um dos curadores da retrospectiva mais importante de sua obra, retrospectiva esta apresentada na Holanda, Espanha, Lisboa, França, Estados Unidos e Brasil (Rio de Janeiro), entre 1992 e 1996.

Via de regra, o olhar estrangeiro é sempre um olhar investigador e, sobretudo, um olhar inquieto diante do diferente e do bizarro. Magnetizado pelos bólides de Oiticica, Brett escreveria sua primeira impressão:

Havia diversas caixas cubiformes de dois ou três pés de altura, construída com a imparcialidade formal e lucidez da primeira arte abstrata (como no trabalho de Kazimir Malevich ou Sophie Taeuber-Arp), mas cujos compartimentos abertos por caminhos

<sup>62</sup> Crítico de arte. Escreveu regularmente para o jornal *Times* (Londres) de 1964 a 1975. Acompanha a arte contemporânea brasileira desde os anos 60, tendo publicado ensaios pioneiros sobre Lygia Clark, Helio Oiticica, Sérgio Camargo, Mira Schendel e Lygia Pape, entre outros artistas. Escreveu *Kinetic Art* (Studio Vista/ Reinholt, 1968), *Through our eyes: popular art and modern history* (New Society, 1986), *Transcontinental: nine latin American artists* (Verso, 1990), *Exploding Galaxies: the art of David Medalla* (Kala Press, 1995), *Mona Hatoum* (Phaidon, 1997) e *Li Yuan-chia: tell me what is not yet said* (iniVA, 2001). Atualmente trabalha em seu livro *Brasil Experimental* a ser lançada na Bienal de São Paulo de 2004.





misteriosos e cujas cores eram estranhas e deliciosamente belas: uma gama de amarelos, salmão, rosas com vermelhos, azuis e verdes pálidos.[...] As cores de Oiticica tinham uma qualidade especial: Nenhuma delas eram puritanas e primárias, nem rebuscadas e decadentes, nem sobrenatural e mística, nem esteriotipadamente tropical. Elas davam a sensação [...]<sup>63</sup>

Marcadamente sensorial, consciente da influência de sua condição de europeu, inclusive assumindo uma posição passível de contradições e de abrandamentos, a crítica de Brett esteve sempre atenta à produção de artistas de outras partes do mundo que não fossem da Europa ou da América do Norte. Este interesse está inserido em um contexto muito especial, o dos anos sessenta, onde havia um empenho em direção às experiências da relação arte-vida, presentes na arte contemporânea de todos os países do mundo, independentes de suas condições política, geográfica e social, que os separavam do contexto europeu ou americano<sup>64</sup>. Nesta relação arte-vida era cobrado um tipo de fusão de contrários: espírito-matéria, universal-local, corpo-mente etc. Era o desejo de uma época que reivindicava uma nova relação com a natureza, uma libertação em relação às rígidas estruturas da vida e da arte. Nas artes visuais, isto ficaria muito claro na superação das categorias pintura e escultura, e na profusão das chamadas “live art” – “body-art”, performances e “happenings”.

<sup>63</sup> BRETT, Guy. Reverie and Revolt. **Art in America**, New York: jan.1989, p. 114.

<sup>64</sup> BRETT, Guy. Life strategies. **Out of action**. New York: jan.1989, p. 114



## Guy Brett e os parangolés

Brett foi o crítico que endossou a importância da Escola de Samba Mangueira na trajetória de Oiticica, complementando o que Mário Pedrosa apontou como a “dolorosa iniciação” do artista. No artigo “Reverie and Revolt”, escrito em 1989 para a Revista Art in América, Brett traça um verdadeiro panorama do Rio de Janeiro, contextualizando as questões sociais e geográficas com as obras de Oiticica, em uma perspectiva própria da observação feita por um não-brasileiro. Neste artigo, Brett descarta a possibilidade de uma relação de Oiticica com a estética da pobreza, vinculando o artista a um propósito ético, gerado da contradição e da revolta de Oiticica contra sua própria formação burguesa e, especialmente, de uma aproximação do artista com a sensibilidade e energia popular.

Para Brett, o *parangolé* de Oiticica é a sua invenção mais arrojada e uma das obras mais importante da arte contemporânea.<sup>65</sup> Mesmo apresentando os *parangolés* como produto de uma herança histórica de Mondrian e Malevich, Brett não se distanciou da principal questão de Oiticica: traçar conexões entre pensamento e sentimento.

---

<sup>65</sup> BRETT, G. *Fait sur le corps: les parangolés de Hélio Oiticica*. In **Cahiers du Musée National d'art Moderne**. Paris: 1995, p. 34.



O parangolé efetua uma união de um casal de contrários, o nascimento e a morte. A capa é ao mesmo tempo uma bolsa de água que contém o corpo antes de seu nascimento, e a mortalha que o contém depois da morte. Nos anos sessenta, Hélio produziu uma capa dentro da qual uma membrana transparente servia de metáfora à presença da pessoa amada – “Teu amor eu guardo aqui” [esta frase é colada sobre a barra]. E em 1980, pouco antes de sua morte, Hélio realiza “A tua na minha” (fig. 27), que ele descreveu como um teste de sensualidade. Isto deveria servir como um “meio de exaltação antes do carnaval”, mas difícil é não vê-la como a mortalha do próprio artista.<sup>66</sup>

Brett aponta para outra semente que o *parangolé-capa* havia deixado: a transexualidade - o desejo de expressão superando os atributos convencionais da masculinidade e feminilidade. Aspecto este que o crítico apontou como um conceito para o conto visual “Barnbilônia”<sup>67</sup> (fig. 28) de Oiticica. Este texto é um jogo de palavras – “multisexo”, “twowaynis”, “bilinguex” – e imagens que combina uma tentativa de superação dos gêneros masculino e feminino com neologismos de acentuada conotação erótica. Brett demonstra em seus argumentos uma destreza muito grande

<sup>66</sup> Originalmente: “Le parangolé accomplit l’union mystérieuse d’un autre couple de contraires, la naissance et la mort. La cape est à la fois la poche des eaux qui contient le corps avant sa naissance, et le linceul qui le contient près sa mort. Dans les années soixante, Hélio produisit une cape dans laquelle une membrane transparente sert la métaphore à la présence de la personne aimée – ‘ton amour je le garde ici’ est collé en toutes lettres sur l’ourlet. Et en 1980, peu avant sa mort, Hélio réalise *Yous by mine*, qu’il décrivait comme un ‘test de sensibilité’. Il devait servir de ‘moyen d’échauffement avant le carnaval’, mais il est difficile de ne pas le voir comme le linceul de l’artiste.”

BRETT, G. Fait sur le corps, le parangolé de Hélio Oiticica. In **Les cahiers du Musée National d’Art Moderne**, Paris, 1995, 43.

<sup>67</sup> Este conto está dentro do Conglomerado. Ver sobre no cap. Haroldo de Campos







27. A TUA NA MINHA - Bólido Saco, 1980

NYK JAN. 23, 71

barnbilônia

do playground-monte junkie bowery  
A eldnidge etc. : "im the law" — to o elevador  
up-gaily : luz vermelha instruções de voo :  
watch your wallet em branco miridíaco stars  
de uma nova cova : rimbaud-hendrix : lola  
montes lola by the kinks : lola lalalalola →  
blonde afro square gi : man man garra  
hoje são 3 : multisexo ○ o mundo não  
é tão redondo é manhattan-penis



twowaynis

28. BARNBILÔNIA, 1971

em transitar pelas obras de Oiticica. Isto se deve, principalmente, à proximidade entre ambos, consolidada na Experiência Whitechapel, de 1968 em Londres, da qual Brett foi curador.

### Experiência Whitechapel

O olhar de Brett focou especialmente a sensibilidade, a energia e o inconformismo, arcaicos e presentes nas obras de Oiticica. Isto faz com que Brett leve Oiticica a Londres para uma retrospectiva na Galeria Whitechapel. Esta exposição, à qual Oiticica denominou de “experiência”, foi a única que reuniu o conjunto de suas obras até então produzidas - *relevo espacial*, *bólides*, *parangolés*, e o *Éden* – estrutura ambiental e conceitual. *Éden* foi um conjunto de *penetráveis* com proposições *suprasensoriais* – proposições dirigidas aos sentidos, ao dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais, para a descoberta de um centro criativo interior<sup>68</sup> - concebido e alimentado desde 1967. *Éden* era formado por um cerco onde os visitantes entravam descalços e caminhavam sobre areia, poças de água (penetrável lemanjá), folhas (penetrável lololliana), palha (penetrável canabianna). O percurso seguia-se de caixa de areia (bólide-área 1) e de caixa de feno (bólide área 2) para se deitar ou brincar; continuando, havia uma tenda preta (Caetano e Gil), duas

---

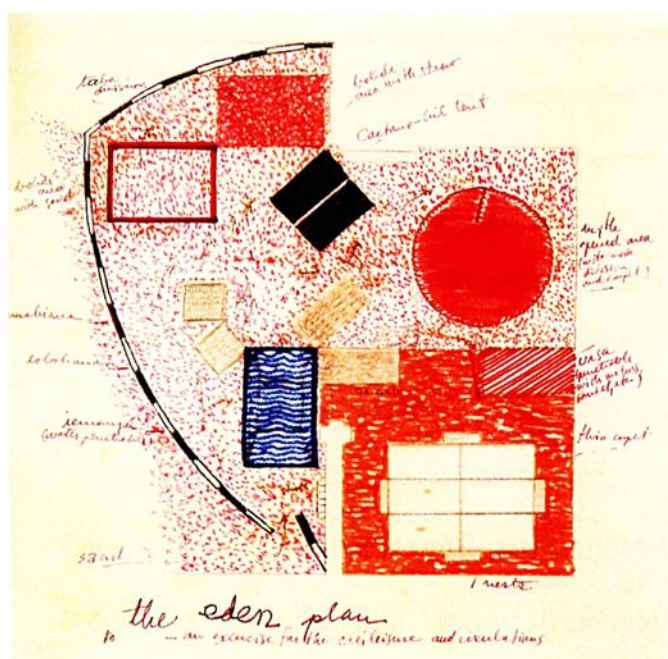
<sup>68</sup> OITICICA, H. *Aspiro o grande labirinto*. Rio de Janeiro: 1986, p. 104.





cabinas iluminadas por luz vermelha - onde exalava um cheiro de incenso - (Tia Ciata) e uma cabine com cobertas de sacos e telas de nylon; por fim, uma área vazia forrada por um carpete (área aberta do mito) e os *ninhos* – células vazias destinadas aos sonhos (fig. 29 e 30). Enfim, um lugar onde as pessoas eram convidadas a reviver experiências esquecidas. Sobre o Éden escreve Brett:

Éden não é uma manifestação das escolhas pessoais do artista. Não há nada para ser decifrado. O valor destes trabalhos não é provado por referência a interpretações extensas. Tal como em jogos ou em rituais, nós o fazemos acontecer e existir, envolvendo-nos neles. Eles só são eficazes quando nós verdadeiramente tomamos parte neles. Assim como em jogos um "campo" é dado, um campo poético. O artista dá o campo e o visitante pisa nele. [...] Talvez o seu efeito seja fazer-nos descobrir uma nova relação entre a imaginação e as coisas que



29. ÉDEN - projeto, 1969



30. EXPERIÊNCIA WHITECHAPELL, 1969



fazemos e com as quais nos cercamos. Oiticica percebeu isto em relação às construções da Mangueira, às quais passam por contínuas transformações induzidas pelas experiências de habitação das pessoas. Seguramente, isto remete às origens internas de todos os elementos externos que temos codificado e deixado inertes em arquivos de arquitetura: tetos, paredes, balcões, pórticos, quartos de dormir, exteriores etc. (sic) <sup>69</sup>

Esta exposição foi veementemente ridicularizada pela crítica inglesa. As propostas de Oiticica foram consideradas ingênuas e infantis<sup>70</sup>. Entretanto, Brett aponta para um outro olhar, de uma posição difícil de se colocar: na posição do próprio artista. O crítico chama a atenção para as diferenças entre as idéias de Oiticica e as idéias pré-estabelecidas. A idéia do lazer implícita no Éden tinha uma ressonância maior que o lazer que entendemos como uma alternativa ou oposição ao trabalho. Era o que Oiticica chamava de Crelazer: lazer, prazer e fazer<sup>71</sup>, uma esfera existente no nível do devaneio, porém tão ou mais real que o próprio espaço físico proposto pela obra. Não que o crítico acreditasse na “docilidade hippie” da proposta, pois para Brett o devaneio da obra de Oiticica estava sempre em confronto com a revolta do artista<sup>72</sup>

<sup>69</sup> BRETT, G. **Aspiro ao grande labirinto**, Rio de Janeiro: 1986, p.126

<sup>70</sup> BRETT, G. **Catálogo Hélio Oiticica**, Rio de Janeiro: 1996, p. 230.

<sup>71</sup> OITICICA, H. **Aspiro ao grande labirinto**, Rio de Janeiro:1986, p. 113

<sup>72</sup> BRETT, G. **Catálogo Hélio Oiticica**, 1996, p. 231.





As críticas desfavoráveis tornaram-se secundárias diante da importância da Experiência Whitechapel. Em Londres, Oiticica encontrou as condições ideais para concretizar o Éden, levar até às últimas consequências o seu desejo de superar “o mundo das imagens” e revitalizar os núcleos e o penetrável de escala arquitetônica de 1961- “Projeto Cães de Caça”, que se manteve em maquete, desde então. A concretização de um programa ambiental amplo, como o Éden, despertou em Oiticica outros projetos mais ambiciosos, como o projeto subterranean (fig. 31) – TROPICÁLIA PROJECTS (1971), feito especialmente para São Paulo, que não chegou a ser construído e o COSMOCOCAS – CCs (1974). Na CC7, estava projetado o penetrável PN 18 Shelter Shield (fig. 32), que o artista dedicou a Guy Brett.

### **PN 18 Shelter Shield**

Este penetrável, concebido para ser instalado em espaços públicos, só existe em projeto. É um ambiente de 15m x 15m dividido em 3 níveis diferentes. O primeiro nível tem seu piso revestido de fórmica branca e brilhante. Esta mesma fórmica branca e brilhante reveste todas as rampas de acesso aos demais pisos. Deste, passa-se para um segundo nível forrado de brita. O terceiro piso é de cimento áspero. Nas rampas que separam um patamar do outro há cortinas confeccionadas de tela de

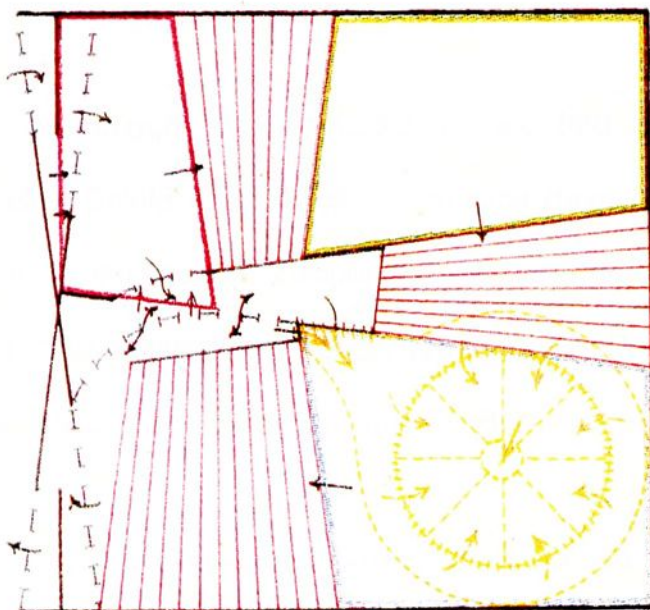




31. SUBTERRANEAN PROJECTS, 1971

PROPOSED: 8:25 AM 10 FEB 74  
VER -> NTBK 4/74  
page 43 of 46

dedico a GUY BRET  
com aia de DREAMTIMING



15. uadria — rampas  
 20. aspro —  
 25. betado —  
 25. trecho —  
 30. apelo —  
 35. —  
 40. —  
 45. —  
 50. —  
 55. —  
 60. —  
 65. —  
 70. —  
 75. —  
 80. —  
 85. —  
 90. —  
 95. —  
 100. —  
 105. —  
 110. —  
 115. —  
 120. —  
 125. —  
 130. —  
 135. —  
 140. —  
 145. —  
 150. —  
 155. —  
 160. —  
 165. —  
 170. —  
 175. —  
 180. —  
 185. —  
 190. —  
 195. —  
 200. —  
 205. —  
 210. —  
 215. —  
 220. —  
 225. —  
 230. —  
 235. —  
 240. —  
 245. —  
 250. —  
 255. —  
 260. —  
 265. —  
 270. —  
 275. —  
 280. —  
 285. —  
 290. —  
 295. —  
 300. —  
 305. —  
 310. —  
 315. —  
 320. —  
 325. —  
 330. —  
 335. —  
 340. —  
 345. —  
 350. —  
 355. —  
 360. —  
 365. —  
 370. —  
 375. —  
 380. —  
 385. —  
 390. —  
 395. —  
 400. —  
 405. —  
 410. —  
 415. —  
 420. —  
 425. —  
 430. —  
 435. —  
 440. —  
 445. —  
 450. —  
 455. —  
 460. —  
 465. —  
 470. —  
 475. —  
 480. —  
 485. —  
 490. —  
 495. —  
 500. —  
 505. —  
 510. —  
 515. —  
 520. —  
 525. —  
 530. —  
 535. —  
 540. —  
 545. —  
 550. —  
 555. —  
 560. —  
 565. —  
 570. —  
 575. —  
 580. —  
 585. —  
 590. —  
 595. —  
 600. —  
 605. —  
 610. —  
 615. —  
 620. —  
 625. —  
 630. —  
 635. —  
 640. —  
 645. —  
 650. —  
 655. —  
 660. —  
 665. —  
 670. —  
 675. —  
 680. —  
 685. —  
 690. —  
 695. —  
 700. —  
 705. —  
 710. —  
 715. —  
 720. —  
 725. —  
 730. —  
 735. —  
 740. —  
 745. —  
 750. —  
 755. —  
 760. —  
 765. —  
 770. —  
 775. —  
 780. —  
 785. —  
 790. —  
 795. —  
 800. —  
 805. —  
 810. —  
 815. —  
 820. —  
 825. —  
 830. —  
 835. —  
 840. —  
 845. —  
 850. —  
 855. —  
 860. —  
 865. —  
 870. —  
 875. —  
 880. —  
 885. —  
 890. —  
 895. —  
 900. —  
 905. —  
 910. —  
 915. —  
 920. —  
 925. —  
 930. —  
 935. —  
 940. —  
 945. —  
 950. —  
 955. —  
 960. —  
 965. —  
 970. —  
 975. —  
 980. —  
 985. —  
 990. —  
 995. —  
 1000. —

98



nylon transparente. Pesadas lonas de circo isolam o ambiente interno deste penetrável do mundo exterior. Neste percurso, ouve-se em alto volume a canção “Gimme Shelter” dos Rolling Stones. Em alguns cantos estão localizados alguns fones de ouvido, que tocam outros “rocks”, onde as pessoas podem buscar “refúgio” do alto volume de “Gimme Shelter”. Estes cantos são chamados de *dreamtiming* – tempo de sonhar<sup>73</sup>.

Embora o espaço reivindique uma participação pelo tato e visão, o fundamento de Shelter Shield é a audição. A música deve “inundar” o ambiente de forma a ser quase insuportável. Esta tensão auditiva somada, ao recinto, deveria ser algo parecido com uma quadra de ensaio de escola de samba. Oiticica compara “Guimme Shelter” com o samba:

“O embriagamento do SAMBA puxa mais pró TELÚRICO-DIONÍSICO: O ritmo obseda e amarra e sensualiza o q de terrível revela nesse embriagamento-prisão [...] GIMME SHELTER coloca-se em relação ao SAMBA num nível de sol claro mediando entre o terror dionísico e o sonho por NEO [...] Gimme Shelter é dançável com um tipo de estrutura onde os movimentos corporais de contraponto rítmico improvisado (q no samba é feito pelo tamborim – pelo agogô) se efetuam num frenesi de quase q micro movimentos: vejo-me fremir-tremer [...]

---

<sup>73</sup> Oiticica, Hélio. **Sem título** – sobre PN 18 Shelter Shield. New York: 1974, p.1.  
Disponível em : <[www.itaucultural.com.br](http://www.itaucultural.com.br)>



esse micro q é redução da dança ao limite dela mesma obedece  
ao total improviso junkie do corpo"<sup>74</sup>

Apesar da exaltação, Oiticica não se perde no campo do sensorial, no "barato" do ritmo. Oiticica diria que a letra de Guimme Shelter (fig. 33) tem um fundo político-social que clama por um mundo, por um abrigo, por uma proteção, por uma coletividade<sup>75</sup>. Ele, definitivamente, projeta estes ambientes que vivencia, ouvindo uma música e associando com um desejo mais ético. Dá forma às sensações e as estende para quem quiser vivenciá-las. Mas, sem vivenciar Shelter Shield de fato, como podemos nos reportar à experiência, além da descrição do espaço? Mesmo que fizéssemos o exercício semelhante ao que fizemos com o *parangolé-lúdico* Jogo de bilhar, não teríamos o mesmo resultado, pois um ambiente de jogo de bilhar é bem mais próximo da nossa realidade do que um desenho, do que um projeto bidimensional. No entanto, ao descrever Shelter Shield vem-se à memória a subida ao morro de uma favela. Perder-se em uma favela, é perder completamente as referências de localização, é perder-se em um labirinto. As vielas e os becos não são ortogonais e muitas vezes terminam na porta de uma casa ou abruptamente em uma empena cega. Não há indicações de saída e só é possível sair deste espaço com a ajuda de um guia, de um morador. Paola Berenstein descreve a experiência:

<sup>74</sup> OITICICA, H. op. cit. p. 3 e 4

<sup>75</sup> OITICICA, H. O "Mundo abrigo" de Hélio Oiticica, **Folha de São Paulo**, Ilustrada, 25/01/1986 p. 52.



## GIMME SHELTER

Oh, a storm is threat'ning

My very life today  
If I don't get some shelter  
Oh yeah, I'm gonna fade away

War, children, it's just a shot away  
It's just a shot away  
War, children, it's just a shot away  
It's just a shot away

Ooh, see the fire is sweepin'  
Our very street today  
Burns like a red coal carpet  
Mad bull lost it's way

War, children, it's just a shot away  
It's just a shot away  
War, children, it's just a shot away  
It's just a shot away

Rape, murder!  
It's just a shot away  
It's just a shot away

Rape, murder!  
It's just a shot away  
It's just a shot away

Rape, murder!  
It's just a shot away  
It's just a shot away

The floods is threat'ning  
My very life today  
Gimme, gimme shelter  
Or I'm gonna fade away

War, children, it's just a shot away  
It's just a shot away  
It's just a shot away  
It's just a shot away  
It's just a shot away  
I tell you love, sister, it's just a kiss away  
It's just a kiss away  
It's just a kiss away  
It's just a kiss away  
It's just a kiss away  
Kiss away, kiss away

## Me dê abrigo

Oh, uma tempestade está ameaçando

A minha vida, hoje  
Se eu não tiver um abrigo  
Oh, yeah, eu vou desaparecer

Filhos da guerra, é só um tiro no escuro  
É só um tiro no escuro  
Filhos da guerra, é só um tiro no escuro  
É só um tiro no escuro

Ooh, veja o fogo está varrendo  
Nossa rua hoje  
Queima como um tapete de carvão em brasa  
Touro perdido em seu caminho

Filhos da guerra, é só um tiro no escuro  
É só um tiro no escuro  
Filhos da guerra, é só um tiro no escuro  
É só um tiro no escuro

Estupro, assassinato  
É só um tiro no escuro  
É só um tiro no escuro

Estupro, assassinato  
É só um tiro no escuro  
É só um tiro no escuro

Estupro, assassinato  
É só um tiro no escuro  
É só um tiro no escuro

A inundação está ameaçando  
Minha vida, hoje  
Me dê, Me dê abrigo  
Ou eu vou desaparecer

Filhos da guerra, é só um tiro perdido  
É só um tiro no escuro  
É só um tiro no escuro  
É só um tiro no escuro  
É só um tiro no escuro  
Eu te contarei, amor, irmã, é só um beijo no escuro  
É só um beijo no escuro  
É só um beijo no escuro  
É só um beijo no escuro  
É só um beijo no escuro

Fig. 33



A experiência de subir ou de descer uma favela reveste-se de uma percepção especial única. À medida que vai se passando pelas primeiras “quebradas”, vais se descobrindo um ritmo de caminhar diferente, imposto pelo próprio percurso das vielas. É o que chamam de ginga. Perambulando pelos meandros das favelas, compreendemos como as crianças do morro sabem dançar o samba antes mesmo de andar direito. Ora, nunca andamos em linha reta numa favela de morro, onde além dos meandros do caminho, sempre estamos num plano inclinado.<sup>76</sup>

O plano inclinado e o labirinto são situações que desestabilizam o corpo. Não seria então este o propósito dos planos inclinados de fórmica - branco e escorregadio - de Shelter Shield? Neste caso, uma certa “ginga” seria vivenciada, e de acordo com a lógica de Oiticica, com a ajuda de “Guimme Shelter”. Em Shelter Shield, o artista estetizou a favela – os espaços são mais definidos e geométricos - e transportou a essência do samba para o rock.

Esta breve análise de “Shelter Shield” é um exercício lúdico que é permeado por subjetividades. Subjetividades estas que, evocando o sensorial constantemente, marcaram a crítica de Brett. Se por um lado, o uso da subjetividade não deu um significado preciso às obras de Oiticica, por outro, foi por intermédio desta que Brett amparou os argumentos mais

---

<sup>76</sup> JACQUES, Paola Berenstein, **Estética da ginga, a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**, Rio de Janeiro: 2001, p. 66.



instigantes sobre os parangolés. Entretanto, as questões subjetivas como a “transexualidade” e “nascimento-morte” são perceptíveis no crítico apenas como possibilidades. Brett sempre deixa uma porta aberta, como se os seus argumentos fossem um devaneio muito semelhante ao de Oiticica, remetendo a uma pergunta inevitável: Todas estas idéias da contracultura geradas nos anos 60 - materializadas nos parangolés e nos programas ambientais - em torno da supremacia do sensorial, de uma comunidade justa, da igualdade de classes sociais, não seriam uma utopia? Não existiria nestas obras e na própria leitura delas um certo saudosismo de uma época que se tornou mito? O próprio crítico responde:

Seguindo esta linha de pensamento sobre a atividade de Hélio Oiticica nas cabeças de outras pessoas, poderia atribuir-se tanta importância ao que ele veio a significar quanto ao que ele de fato era (se é que isto pode ser descoberto). E seu significado é extremamente rico. Pode ser abordado de diversos modos. É digno de nota até que ponto o trabalho de Oiticica toca em todas as áreas de arte recente, sejam elas concebidas como um conjunto de categorias passivas – arte cinética, arte processo, land art, arte ambiental, arte conceitual, arte pop, arte política, arte ambiental, body art, participação, performance – ou como assuntos polêmicos e contestados: o status do objeto enquanto comunicação ou bem de consumo; noções de autoria e as relações do artista com o público; a defasagem entre bela artes e cultura popular; questões de identidade, sexualidade,



descolonização e diferença cultural; a relação entre arte e vida. O significado de Oiticica é que ele viu todas estas áreas interligadas, e que ele fazia isso dentro de outra estrutura, a que dava lugar de honra ao espectador-participante, em vez de ao objeto.<sup>77</sup>

Nas referências que Oiticica faz a Brett, o artista traz o nome do crítico junto à expressão “dreamtiming”, à maneira que chamava o poeta Waly Salomão de “Waly Sailormoon”:

GUY BRETT... PROPOSIÇÃO MINHA A ELE

A nail file

A snake

shoot the nail file

Pra CC7: LONDRES: GUY DREAMTIMING q me deu dou em PN  
18 SHELTER SHIELD gravar tape: SEU DREAMTIMING DEU-  
SE

DESTA VEZ NO COCAPARADISE PERUANO?.....hem?<sup>78</sup>

Talvez, o vazio deixado por Brett seja o “dreamtiming” da crítica: um estratégia para não “domesticar” as obras de Oiticica ou, para o próprio crítico e os leitores também, não se “petrificarem” diante delas. Na palestra proferida em maio de 2004, no Centro Cultural Maria Antonia,

<sup>77</sup> BRETT, G. op. cit. p. 223)

<sup>78</sup> OITICICA, Hélio. “Bloco experiências in Cosmococa – program in progress” . Hélio Oiticica. Catálogo Centro de Arte Hélio Oiticica, 1996, p.182





Brett se referiu ao conceito de participação do espectador, presente nas obras de Lígia Clark e Hélio Oiticica como um “oco”, como algo indefinível. De qualquer modo, o “oco” da arte e o “dreamtiming” da crítica de Brett parecem duas faces de uma mesma moeda. As palavras de Brett, tangenciam o poético e dão à obra de Oiticica uma certa visibilidade imaginativa. Estudando Oiticica através de Brett e ao mesmo tempo olhando e vivenciando o mundo que nos cerca hoje: um mundo não diferente dos anos 60, de guerras e contradições, ouvindo “Guimner Shelter”, finalizemos então este capítulo com uma pergunta: Será que uma certa utopia não se faz necessária?



## 6. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

*A poesia para os poetas. Alegria dos que não sabem e descobrem.*

Oswald de Andrade – Manifesto pau-brasil

Para delinear algumas considerações, retomaremos aqui o crítico inglês Guy Brett. Escreve Brett sobre a “pessoa” de Hélio Oiticica:

Como se dá com a maioria das pessoas carismáticas, todos os que conheceram Hélio tinham dele a própria versão, uma versão que parece confirmar suas próprias aspirações, no que sentiam do Hélio uma forte cumplicidade. Na verdade, tive freqüentemente a impressão, enquanto conversava com as pessoas sobre ele, de que **falavam não dele, mas de si mesmas**<sup>79</sup>. Ele tinha uma capacidade imensa de se identificar com o potencial criativo dos outros e de estimulá-los. As pessoas tinham para ele uma grande importância.<sup>80</sup>

Este comentário leva-nos a refletir sobre a relação que a crítica de Pedrosa, Campos e Brett tem com arte de Oiticica. Em Mário Pedrosa e em Haroldo de Campos é muito fácil de identificar. Existe um entrelaçamento entre a escritura dos críticos e nos parangolés do artista,

---

<sup>79</sup> Grifo nossa.

<sup>80</sup> BRETT, G. Exercício experimental da liberdade. In **Catálogo Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro:1996. p. 223.



visível no próprio corpo discursivo-histórico dos capítulos destinados a cada um deles dentro da dissertação. E em Guy Brett?

Permito-me a um pequeno desvio e tomo o discurso em primeira pessoa:

Na 24ª Bienal de São Paulo, em 1988, em visita à exposição, ao núcleo dedicado à Oiticica, fui tomada por um estranho sentimento ao ver as capas penduradas em um cabideiro. Lembro-me bem de uma capa em tons de cores quentes, talvez fosse a P4 – capa 1, algo luminoso e cheio de volumes, que enchiam os olhos. Em uma fração de segundos, aquele campo visível do prédio da Bienal, era invadido por aquela luz. Eu já conhecia uma parte do conjunto das obras de Oiticica, e tinha em mente algumas informações. Eu sabia que os parangolés estavam ali para serem vestidos e experimentados, mas aquele momento foi especial: fui tomada por uma hesitação cuja intensidade do constrangimento em vesti-los era igual à intensidade do desejo de tocá-los, de dançar com eles. Se por algum acaso, naquele momento, alguém me perguntasse o que eu achava dos parangolés, a única reação possível seria um “erguer as sobrancelhas”. A única coisa que eu tinha em mente era uma imagem de infância: um mendigo que habitava as imediações de onde eu morava. Este mendigo passava o seu tempo costurando roupas para si mesmo com sacos de algodão e estopa. Eram roupas estranhas: blusas sobrepostas, mangas remendadas e pares de meias quadrados. Tudo em variação de branco. Branco alvejado, branco amarelado, branco de todos



os tons. Via-o todos os dias, sentado no chão ao lado da banca de jornal. Ele costurava com uma agulha estranha, curva, e bem maior que uma agulha comum. Aquela imagem teria sido do cotidiano, da paisagem comum que eu habitava, exceto por um estranho vínculo que me fazia imaginar muitas coisas, as quais não poderiam ser colocadas em palavras. Eis que estou de volta, diante do cabideiro. Prevalece o constrangimento. Dou meia-volta e retorno em direção às pinturas de Volpi, no mesmo andar. A afasia gerada pelo mendigo costureiro da minha infância era da mesma natureza da afasia diante dos parangolés.

Desistir dos parangolés, não significaria passar incólume por eles. Durante anos os parangolés me instigariam e se tornariam objetos de estudos, nesta dissertação e também em meus trabalhos pessoais. Especialmente em Brett encontraria minhas respostas para a gênese dos meus interesses sobre os parangolés. Guy Brett, apesar de nunca se aprofundar teoricamente em seus apontamentos, nos mostra quanto os parangolés podem nos provocar. No final do artigo “Fait sur le corps – le parangolé de Hélio Oiticica”, Brett comenta a possibilidade das capas dos parangolés funcionarem como um “dispositivo que captura o indivíduo em sua impotente privação sensorial”<sup>81</sup>. Afinal, não foi nesta condição paralisante que eu fiquei diante dos parangolés? Meu interesse pelos parangolés não é produto de uma afasia gerada pela estreita relação

---

<sup>81</sup> BRETT, G. Fait sur le corp: Le parangolé de Helio Oiticica. **Cahiers du Musée National d'arte Moderne**. Paris: 1992, p. 43 e 44



entre arte e vida, onde nossa capacidade sensorial se imbrica com o cotidiano? Com a observação de Brett pude reconstruir a minha reação inicial com os parangolés, identificá-la e quem sabe superá-la.

Tendo como exemplo a minha experiência e respondendo à pergunta inicial sobre Brett, segue que o mérito de sua crítica reside em oferecer os parangolés como algo inacabado e indeterminado para que o **outro** tire suas próprias conclusões. Porque, nas belas palavras de Hans Ulrich Gumbrecht, *apenas a capacidade de levar em conta a alteridade é que faz a diferença histórica*<sup>82</sup>, ou seja, é no outro que se torna possível a permanência e a continuação da arte. Estas considerações parecem privilegiar a crítica de Guy Brett. Entretanto, em sua crítica residem as palavras de Mário Pedrosa e Haroldo de Campos. O “exercício experimental da liberdade” e a “recuperação proustiana da infância”<sup>83</sup> permeiam seus textos integralmente e por consequência, permeiam também a minha experiência pessoal com os parangolés, ainda que inicialmente negada.

Se Brett afirma que Oiticica tinha uma grande capacidade de estimular a criatividade alheia, a recíproca também é verdadeira: a visão ética, inteligente e aguda de Pedrosa, a erudição e a transcendência de Haroldo

---

<sup>82</sup> Gumbrecht, Hans Ulrich. Novas doutrinas para a crítica. In **Folha de São Paulo**, 13/10/2003, Caderno Mais, p.7.

<sup>83</sup> CAMPOS, H. Asa delta para o êxtase. In Catálogo de Hélio Oiticica, Rio de Janeiro: 1996, p. 219.



de Campos e a generosidade de inclusão de Brett foram os pontos de inflexão da trajetória de Hélio Oiticica. O parangolé-social, o parangoplay e Shelter Shield – dreamtiming são provas vivas da cumplicidade da crítica com a arte.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Aracy et. al. **Projeto Construtivo brasileiro na arte: 1950-1962**. Rio de Janeiro: MAM, 1977.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna - Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**, São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1998.

ARENDT, Anna. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BASBAUM, Ricardo et. al. **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções e estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escritura**. São Paulo: Cultrix. 1971.

BATTCKOCK, Gregory. **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BRETT, Guy. **Kinetic Art**. London: Studio Bela Vista Ltd., 1968.

BRINKER, Helmut. **O zen na arte e na pintura**. São Paulo: Pensamento, 1955.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo; vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. Rio de Janeiro: Funarte.1985.

CALVINO, Ítalo. **Seis Propostas para o Próximo Milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CAMPOS, Haroldo. **Arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

\_\_\_\_\_. **Hagoromo de Zeami**. São Paulo: Estação Liberdade, 1993.

\_\_\_\_\_. **Ideograma: Lógica, poesia e linguagem**. São Paulo: EDUSP,1994.

\_\_\_\_\_. **Operação do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

\_\_\_\_\_. **Re visão de Sousândrade**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CHIPP, Herschel B. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.



COELHO, Teixeira. **A Modernidade de Baudelaire**. São Paulo: Paz e Terra, 1988.

\_\_\_\_\_. **O moderno e o pós-moderno**. São Paulo: Iluminuras, 1995.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987.

\_\_\_\_\_. **Work in progress na cena contemporânea**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

DORFLES, Gillo. **Ultime tendenze nell'arte d'oggi**. Milão: Feltrinelli, 2000.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.

\_\_\_\_\_. **Obra Aberta**. São Paulo: Editora Perspectiva. 1988.

\_\_\_\_\_. **A estrutura ausente**. São Paulo: Editora Perspectiva. 1988.

**FÁBULAS e lendas japonesas**. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

FAVARETTO, Celso. **A Invenção de Hélio Oiticica**, tese de doutoramento – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.

FOUCAULT, Michek. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987.

GOLDBERG, RoseLee. **Performance Art – From Futurism to the Present**. London: Thames and Hudson, 1988.

GREINER, Christine. **Leituras do corpo**. São Paulo: Annablume. 2003.

JUSTINO, Maria José. **Seja Marginal, Seja Herói: Modernidade e Pós Modernidade em Hélio Oiticica**, Curitiba: Ed. da Universidade Federal do Paraná, 1998.

KAPROW, Allan. **Essays on the blurring of art and life**. Los Angeles: University of California Press. 1993.



KRAUS, Rosalind E. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LEITE, José Roberto Teixeira. **Dicionário crítico de pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

MACEDO, Cid Ney Ávila. **Visualidade e Discurso – Oitica: A maestria da enunciação**, dissertação de mestrado, Programa de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1992.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MEYER, Shapiro. **Style, Antropology today**. Org. Sol Tax. Chicago: University of Chicago, 1952.

MIYAKE, Akiko et. Alii. **A guide to Ezra Pound and Ernesto Fenallosa's – classic noh teathre of Japan**. Maine: The Nacional Poetry Foundantion, 1994.

NAVES, RODRIGO. **A Forma Difícil – Ensaios Sobre a Arte Brasileira**. São Paulo: Ática, 1996.

OITICICA, HÉLIO. FIGUEIREDO, Luciano et alii (org.). **Aspiro ao Grande Labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PAZ, Otácvio. **Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza**. São Paulo: Perspectiva. 1990.

\_\_\_\_\_. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva. 1987.

PEDROSA, Mário. **Mundo, Homem, Arte em Crise**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

\_\_\_\_\_; AMARAL, Aracy (Org.). **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

\_\_\_\_\_; Arantes, Otília (Org.). **Forma e Percepção Estética**. São Paulo: Edusp. 1996.

\_\_\_\_\_; Arantes, Otília. **Política das Artes**. São Paulo: Edusp. 1996.

\_\_\_\_\_; Arantes, Otília. **Acadêmicos e Modernos**. São Paulo: Edusp. 1996.





\_\_\_\_\_; Arantes, Otília. **Modernidade cá e lá**. São Paulo: Edusp. 1996.

SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica, qual é o parangolé?** Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

TEIXEIRA, João Gabriel L. C. et. alii. **Performáticos, Performance e Sociedade**. Brasília: Editora UnB, 1996.

ZANINI, Walter et alii. **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, Fundação Djalma Guimarães. 1983. v.2.



## ARTIGOS

BASBAUM, Ricardo. Pensar em Performance. **MAC Revista**, n 1, Abril, São Paulo, Cortez Editora, Sp, 1992.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. **Obras Escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRETT, Guy. Life Strategies: Overview and Selection. **Out of Action – Between Performance and Objects 1949 – 1979**, London, Thames and Hudson, 1998.

BRETT, Guy. Fait sur le corps: Le parangolé de Hélio Oiticica. **Les cahiers du Musée National d'art Moderne**. Paris, Centre Pompidou, 1995.

BRETT, Guy. Hélio Oiticica: Reverie and Revolt. **Art in América**. New York, jan. 1989. p. 110-120 e 163-165.

BRETT, Guy. Experimentar o experimental. **Catálogo Helio Oiticica**. Rio de Janeiro, 1996. p. 222-237

BRETT, Guy. Nota sobre os escritos. **Catálogo Helio Oiticica**. Rio de Janeiro, 1996. p. 207-208.

CAMPOS, Haroldo. Asa Delta para o Êxtase. **Hélio Oiticica**. Programa Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 1996, pp. 217 a 221.

CARDOSO, Ivan. A arte penetrável de Hélio Oiticica. **Folha de São Paulo**, 16 nov. 1985. p.48.

DOCTOR, Márcio. De la Racionalidade de lo Concreto a la Concreción de lo Real, **Revista Lápis**, Madri, jul/set 97, pp. 48 – 54.

FARIAS, Aguinaldo. Complexidade e preconceito. **Guia das Artes**. São Paulo. Ano 7. Nº30. P. 26-27, nov/dez.1992.

FAVARETTO, Celso. A música nos labirintos de Hélio Oiticica. **Revista USP**. São Paulo. Nº 4.. p. 45-54. Dez/fev. 1989-1990.

FAVARETTO, Celso. Oiticica excêntrico. **Guia das Artes**. São Paulo. Ano 7. Nº 30. P. 22-25. Nov/dez. 1992.

FIGUEIREDO, Luciano. Favor tocar, do not touch, ne touchez pas. **Item**. Rio de Janeiro. N 3. p. 8 – 11. fev. 1996.



GARCIA, Garcênia. O artista da terceira imagem. **Arte hoje**. Rio de Janeiro, v.2, nº 16, p. 11-13, out. 1978.

GROSSMANN, Martin. Do Ponto de Vista à Dimensionalidade, **Item** Rio de Janeiro, N 3, fev/96, pp. 30 a 37.

GULLAR, Ferreira. Teoria do Não-Objeto. **Malasartes**. Nº1 set/nov, Rio de Janeiro, 1975.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. As novas doutrinas – crítica. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 13 out. 2002. Caderno Mais, p.7.

I ASPIRE TO THE GREAT LABIRINTH. **Witte de With, the lectures**. Rotterdam, 1992, p. 14-27.

KIMMELMAN, Michel. A arte volátil e permanente de Hélio Oiticica. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 01 set.2002. Caderno 2, p. 4

LAGNADO, Lisette. Ateliê, laboratório e canteiro de obras. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 13 jan.2002. Caderno Mais, pp.16 – 17.

MAGALHÃES, João Batista. Parangolés e Penetráveis de Oiticica chegam a Paris. **Folha de São Paulo** – Ilustrada 6 junho.1992, p. 1.

MONACHESI, Juliana. Retalhos de Oiticica. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 28 jul.2002. Caderno Mais, p. 8-9.

MUNDO-ABRIGO DE HÉLIO OITICICA. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 25 jan.1986. Ilustrada, p. 52.

SEVCENKO, Nicolau. Arte selvagem. **Carta Capital**, São Paulo, 24 out.2001. Plural, p. 54 e 55.

VANGUARDA SEM HÉLIO OITICICA. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 22 mar.1980. Ilustrada, p. 25.

VIANNA, Hermano. O exotismo nosso de cada dia. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 16 mai.2004. Caderno Mais, p. 8-9.





## CATÁLOGOS

HÉLIO OITICICA. Rio de Janeiro: Programa Hélio Oiticica, 1996.

HÉLIO OITICICA: OBRA E ESTRATÉGIA. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna.2002

LYGIA CLARK E HÉLIO OITICICA. Rio de Janeiro: Sala Terreiro do Paço Imperial. 1986.

MODERNIDADE: ARTE BRASILEIRA DO SÉCULO XX. Curadoria Aracy Amaral et. alii. São Paulo, 1988 p.84

MATESCO, Viviane. Corpo-cor em Hélio Oiticica. In Bienal Internacional de São Paulo, 24., 1998, São Paulo. P. 386-391.

NOH – Kyogen Kansho Nyumon. Tokyo: NHK.1990

OITICICA, Hélio . O Q faço é música. São Paulo: Galeria de Arte São Paulo. 1989.

OPINIÃO 65. Curadoria Frederico de Moraes. Rio de Janeiro: Galeria de Arte Banerj, 1985.



## DOCUMENTOS DO PROGRAMA HÉLIO OITICICA DO INSTITUTO CULTURA ITAÚ

CAMPOS, H. **Parafernália para Hélio Oiticica**. S/ local: 1979, 3 p. Disponível em: <<http://www.itaucultural.com.br>>. Acesso em 14 jun.2001

CAMPOS, H. **Parangol(h)elium**. S/ local: Correspondência passiva. 1974. Disponível em: <<http://www.itaucultural.com.br>>. Acesso em 14 jun.2001

OITICICA, H. **Amostragem da cultura (loucura) brasileira**. Rio de Janeiro: Papers, 1968, 3 p. Disponível em: <<http://www.itaucultural.com.br>>. Acesso em 14 jun.2001

OITICICA, H. **Anotações para desenvolver**. Rio de Janeiro: Programa ambiental, 1966. 9 p. Disponível em: <<http://www.itaucultural.com.br>>. Acesso em 14 jun.2001

OITICICA, H. **Apontamentos**. New York: Newyorkaises, 1973, 8 p. Disponível em: <<http://www.itaucultural.com.br>>. Acesso em 14 jun.2001

OITICICA, H. **Barnbilônia**. New York: Textos práticos, 1971, 4 p. Disponível em: <<http://www.itaucultural.com.br>>. Acesso em 14 jun.2001

OITICICA, H. **Barnbilônia** manuscrito. New York: Textos práticos. 1971. 4 p. Disponível em: <<http://www.itaucultural.com.br>>. Acesso em 14 jun.2001

OITICICA, H. **Bodywise**. New York: Newyorkaises, 1973. Disponível em: <<http://www.itaucultural.com.br>>. Acesso em 14 jun.2001

OITICICA, H. **De Hélio Oiticica para Biscoitos Finos**. Rio de Janeiro: Artigos, 1979. Disponível em: <<http://www.itaucultural.com.br>>. Acesso em 14 jun.2001

OITICICA, H. **Dilmen mariani series 3: Discovery of hermaphrodipotesis**. Londres: Crelazer, 1969, 2 p. Disponível em: <<http://www.itaucultural.com.br>>. Acesso em 14 jun.2001

OITICICA, H. **Entrevista para a revista A Cigarra**. Rio de Janeiro: Programa Ambiental, 1966. 2 p. Disponível em: <<http://www.itaucultural.com.br>>. Acesso em 14 jun.2001

OITICICA, H. **Estou possuído**. Rio de Janeiro: Notas, 1967, 4 p. Disponível em: <<http://www.itaucultural.com.br>>. Acesso em 14 jun.2001



OITICICA, H. **Excerto de cadernos de notas CTAL PK**. New York: Auto-Teatro, 1971, 5 p. Disponível em: <<http://www.itaucultural.com.br>>. Acesso em 14 jun.2001

OITICICA, H. **Experimentar o experimental**. New York: Artigos, 1972. 6 p. Disponível em: <<http://www.itaucultural.com.br>>. Acesso em 14 jun.2001.

OITICICA, H. **Exposição de arte infantil do curso do Fluminense F.C.** Rio de Janeiro: Experiências coletivas, 1965, 2 p. Disponível em: <<http://www.itaucultural.com.br>>. Acesso em 14 jun.2001

OITICICA, H. **Futesambol(ão)**. S/ local: Textos práticos, 1970, 3 p. Disponível em: <<http://www.itaucultural.com.br>>. Acesso em 14 jun.2001

OITICICA, H. **Haroldo**. New York: Correspondência ativa, 1974, 3 p. Disponível em: <<http://www.itaucultural.com.br>>. Acesso em 14 jun.2001

OITICICA, H. **Héliotapes**. New York: heliotapes, 1971, 14 p. Disponível em: <<http://www.itaucultural.com.br>>. Acesso em 14 jun.2001

OITICICA, H. **Momento**. Rio de Janeiro: Posições artísticas, 1966. Disponível em: <<http://www.itaucultural.com.br>>. Acesso em 14 jun.2001

OITICICA, H. **Obra, seu caráter objetual, o comportamento**. Rio de Janeiro: Artigos, 1968, 3 p. Disponível em: <<http://www.itaucultural.com.br>>. Acesso em 14 jun.2001

OITICICA, H. **Outro lado do rio**. Rio de Janeiro: Artigos, 1978, 17 p. Disponível em: <<http://www.itaucultural.com.br>>. Acesso em 14 jun.2001

OITICICA, H. **Parangolé coletivo**. Rio de Janeiro: Programa Ambiental. 1967. Disponível em: <<http://www.itaucultural.com.br>>. Acesso em 14 jun.2001

OITICICA, H. **Parangolé social e parangolé poético**. Rio de Janeiro: Artigos, 14ago.1966, 2p. Disponível em: <<http://www.itaucultural.com.br>>. Acesso em 14 jun.2001

OITICICA, H. **Parangolé social e parangolé poético**. Rio de Janeiro: Artigos, 21ago.1966. Disponível em: <<http://www.itaucultural.com.br>>. Acesso em 14 jun.2001

OITICICA, H. **Parangolé social e parangolé poético**. Rio de Janeiro: Programa Ambiental, 25ago.1966. Disponível em: <<http://www.itaucultural.com.br>>. Acesso em 14 jun.2001





OITICICA, H. **Participação no jogo**. Rio de Janeiro: Programa Ambiental, 1966. Disponível em: <<http://www.itaucultural.com.br>>. Acesso em 14 jun.2001

OITICICA, H. **Performer, performance**. New York: Autor-teatro, 1971, 4 p. Disponível em: <<http://www.itaucultural.com.br>>. Acesso em 14 jun.2001

OITICICA, H. **Performer, performance**. New York: Autor-teatro, 1971, 4 p. Disponível em: <<http://www.itaucultural.com.br>>. Acesso em 14 jun.2001

OITICICA, H. **Perguntas e respostas para Mário Barata**. Rio de Janeiro: Depoimentos, 1967, 6 p. Disponível em: <<http://www.itaucultural.com.br>>. Acesso em 14 jun.2001

OITICICA, H. **Pintura e a criança**. Rio de Janeiro: Artigos, 1965, 5 p. Disponível em: <<http://www.itaucultural.com.br>>. Acesso em 14 jun.2001

OITICICA, H. **PN18 Shelter Shield**. New York: Programa Ambiental, 1974, 4 p. Disponível em: <<http://www.itaucultural.com.br>>. Acesso em 14 jun.2001

OITICICA, H. **Posição e programa**. Rio de Janeiro: Programa Ambiental, 1966 5 p. Disponível em: <<http://www.itaucultural.com.br>>. Acesso em 14 jun.2001

OITICICA, H. **Sem título** - sobre a experiência whitechappel. S/ local: Textos para exposição, 1969 14 p. Disponível em: <<http://www.itaucultural.com.br>>. Acesso em 14 jun.2001

OITICICA, H. **Sem título** - entrevista com Guy Brett. S/ local: Depoimentos, 1969, 3 p. Disponível em: <<http://www.itaucultural.com.br>>. Acesso em 14 jun.2001

OITICICA, H. **Sem título** - sobre PN18 Shelter Shield. New York: Programa ambiental, 1974, 5 p. Disponível em: <<http://www.itaucultural.com.br>>. Acesso em 14 jun.2001

OITICICA, H. **The senses pointing towards a new transformation**. Londres: Artigos, 1969, 6 p. Disponível em: <<http://www.itaucultural.com.br>>. Acesso em 14 jun.2001

OITICICA, H. **Tropicália, the new image**. Londres: Artigos, 1969, 2 p. Disponível em: <<http://www.itaucultural.com.br>>. Acesso em 14 jun.2001

## FONTES ICONOGRAFICAS

OITICICA, H. **Vendo um filme de Hitchcock, "Under Capricornio"**. New York: Cosmococa - program in progress, 1974, 6 p. Disponível em: <<http://www.itaucultural.com.br>>. Acesso em 14 jun.2001

Fig. 2. METAESQUERAS. Caderno Hilda Oiticica, 1965. Rio de Janeiro, p. 23. 6 fotografias color

Fig. 3. BEATERIAS. Caderno Hilda Oiticica, 1965. Rio de Janeiro, p. 47. 1 fotografia color

Fig. 4. PULEVO. 13. ACIAL. Caderno Hilda Oiticica, 1966. Rio de Janeiro, p. 25. 1 fotografia color

Fig. 5. MONTANHA. Caderno Hilda Oiticica, 1966. Rio de Janeiro, p. 24. 1 fotografia color

Fig. 6. PONTA. Caderno Hilda Oiticica, 1966. Rio de Janeiro, p. 21. 4 fotografias color

Fig. 7. PONTA. Caderno Hilda Oiticica, 1966. Rio de Janeiro, p. 16. 4 fotografias color

Fig. 8. PONTA. Caderno Hilda Oiticica, 1966. Rio de Janeiro, p. 15. 4 fotografias color

Fig. 9. PONTA. Caderno Hilda Oiticica, 1966. Rio de Janeiro, p. 14. 4 fotografias color

Fig. 10. PONTA. Caderno Hilda Oiticica, 1966. Rio de Janeiro, p. 13. 4 fotografias color

Fig. 11. PONTA. Caderno Hilda Oiticica, 1966. Rio de Janeiro, p. 12. 4 fotografias color

Fig. 12. PONTA. Caderno Hilda Oiticica, 1966. Rio de Janeiro, p. 11. 4 fotografias color

Fig. 13. PONTA. Caderno Hilda Oiticica, 1966. Rio de Janeiro, p. 10. 4 fotografias color

Fig. 14. PONTA. Caderno Hilda Oiticica, 1966. Rio de Janeiro, p. 9. 4 fotografias color

Fig. 15. PONTA. Caderno Hilda Oiticica, 1966. Rio de Janeiro, p. 8. 4 fotografias color

## FONTES ICONOGRÁFICAS

Fig. 1. OITICICA, H. Lista dos parangolés. **Catálogo Mostra Rio arte contemporânea**, 2002, Rio de Janeiro, verso da capa.

Fig. 2. METAESQUEMAS. **Catálogo Hélio Oiticica**, 1996, Rio de Janeiro, p. 29. 6 fotografias, color.

Fig. 3. BILATERAIS. **Catálogo Hélio Oiticica**, 1996, Rio de Janeiro, p. 47. 1 fotografia, color.

Fig. 4. RELEVO ESPACIAL. **Catálogo Hélio Oiticica**, 1996, Rio de Janeiro, p. 48. 1 fotografia, color.

Fig. 5. NÚCLEO 6. **Catálogo Hélio Oiticica**, 1996, Rio de Janeiro, p. 24. 1 fotografia, color.

Fig. 6. PENETRÁVEL PN1. **Catálogo Hélio Oiticica**, 1996, Rio de Janeiro, p. 61. 4 fotografias, color.

Fig. 7. BÓLIDES. **Catálogo Hélio Oiticica**, 1996, Rio de Janeiro, p. 76. 4 fotografias, color.

Fig. 8. MERZ KONSTRUKTION E MERZBAUS. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das letras, 2001, p. 359.

Fig. 9. P17 - CAPA 13 INCORPORO A REVOLTA. **Catálogo Hélio Oiticica**, 1996, Rio de Janeiro, p. 29. 6 fotografias, color.

Fig. 10. OITICICA, H. Projeto P7 - capa 4. **Catálogo Hélio Oiticica**, 1996, Rio de Janeiro, p. 95.

Fig. 11. CAMINHANDO, jpeg. Altura: 640 pixels. Largura 480 pixels. 72 dpi. Formato JPEG. Disponível em: <<http://www.1uol.com.br/bienal/24bienal/>>. Acesso em: 16.jun.2003.

Fig. 12. MÁSCARAS ABISMO, gif. Altura 302 pixels. Largura 483 pixels. 72 dpi. Formato gif. Disponível em: <<http://www.mitpress2.mit.edu/e-journals/Leonardo/isast/spec.projects/osthoff/osthoff7.html>>

Fig. 13. SOUZA, R. Passistas com parangolés sendo expulsos por Win Breen da sala Malevich. **Item**, 1996, p. 11.

Fig. 14. OITICICA, H. Projeto P6 - capa 3. **Catálogo Hélio Oiticica**, 1996, Rio de Janeiro, p. 94.





Fig. 15. P6 - CAPA 3. **Catálogo Hélio Oiticica**, 1996, Rio de Janeiro, p. 90. 1 fotografia, p&b.

Fig. 16. P10 - CAPA 6 DEDICADO À MOSQUITO. **Catálogo Hélio Oiticica**, 1996, Rio de Janeiro, p. 75. 1 fotografia, color.

Fig. 17. P12 - CAPA 8 e P13 - CAPA 9. **Catálogo Hélio Oiticica**, 1996, Rio de Janeiro, p. 104. 1 fotografia, color.

Fig. 18. JOGO DE BILHAR, jpeg. Altura: 640 pixels. Largura 480 pixels. 72 dpi. Formato JPEG. Disponível em: <<http://www.1uol.com.br/bienal/24bienal>>. Acesso em: 16.jun.2003.

Fig. 19. CAFÉ NOTURNO, jpeg. Altura: 640 pixels. Largura 480 pixels. 72 dpi. Formato JPEG. Disponível em: <<http://www.com/>>. Acesso em: 21.ago.2002.

Fig. 20. NINHOS DE BABYLONEST. **Catálogo Helio Oiticica**, 1996. Rio de Janeiro, p. 216.

Fig. 21. OITICICA, H. Projeto de P30 - capa 23. **Catálogo Mostra Rio arte contemporânea**, 2002, Rio de Janeiro, p.49.

Fig. 22. OITICICA, C. Fo. P30 - capa 23 detalhe. **Catálogo Mostra Rio arte contemporânea**, 2002, Rio de Janeiro, p. 50.

Fig. 23. HAGOROMO & P30 - CAPA 23. **Hagoromo de Zeami. São Paulo: Estação Liberdade**, 1993, p. 11.

Fig. 24. PENETRÁVEL CÃES DE CAÇA. **Catálogo Hélio Oiticica**, 1996, Rio de Janeiro, p. 58. 1 fotografias, color.

Fig. 25. OITICICA, H. **Parangoplay**. Nova York, 1972. Disponível em: <<http://www.itaucultural.com.br>>. Acesso em 14 jun.2001

Fig. 26. AGRIPINA É ROMA-MANHATTAN still. **Catálogo Quase Cinema**, 1981, Rio de Janeiro, p.20 .

Fig. 27. A TUA NA MINHA. **Catálogo Helio Oiticica**, 1996, Rio de Janeiro, p. 238.

Fig. 28. OITICICA. H. **Barnabilônia**. Nova York. 1972. Disponível em: <<http://www.itaucultural.com.br>>. Acesso em 14 jun.2003

Fig. 29. OITICICA, H. Projeto do Eden. **Catálogo Hélio Oiticica**, 1996, Rio de Janeiro, p. 131.



Fig. 30. EXPERIÊNCIA WHITECHAPEL. **Catálogo Hélio Oiticica**, 1996, Rio de Janeiro, 277 p.

Fig. 31. SUBTERRANEAN PROJECTS. **Catálogo Hélio Oiticica**, 1996, Rio de Janeiro, p. 144.1 fotografia, color.

Fig. 32. OITICICA, H. Projeto do Penetrável Shelter Shield. **Catálogo Mostra Rio arte contemporânea**, 2002, Rio de Janeiro, p.46.



