

VANESSA ROSA MACHADO E FÁBIO LOPES DE SOUZA SANTOS

## Lygia Pape e Hélio Oiticica, o “caráter parangolé” e os “quartos-tudo” – Artistas brasileiros numa nova abordagem da arquitetura popular

*Lygia Pape and Hélio Oiticica, the “caráter parangolé” and the “quartos-tudo” – Brazilian artists in a new approach to popular architecture*

**Vanessa Rosa Machado**

Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (2003), mestrado (2008) e doutorado (2014) pela mesma instituição (USP-São Carlos). É autora do livro “Lygia Pape: espaços de ruptura” (2010). Tem estudos na área de Artes, com ênfase em Arte Brasileira. É professora da área de Representação Gráfica do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Viçosa.

*Graduated in Architecture and Urbanism at the University of São Paulo (2003), master's degree (2008) and PhD (2014) from the same institution (USP-São Carlos). She is the author of the book “Lygia Pape: spaces of rupture” (2010). Has studies in the area of Arts, with emphasis on Brazilian Art. Is a professor of Graphic Representation at the Department of Architecture and Urbanism at the Federal University of Viçosa.*

vanessarm@ufv.br

**Fábio Lopes de Souza Santos**

Arquiteto (FAU-USP, 1980), Master of Arts pelo Royal College Of Arts (1984) e doutor (FAU-USP, 2000), realizou diversas exposições de artes plásticas e é professor do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (USP-São Carlos). Atua principalmente nos temas arte e cidade, identidade nacional e artes plásticas.

*Architect (FAU-USP, 1980), Master of Arts from the Royal College of Arts (1984) and PhD (FAU-USP, 2000), has held several fine arts exhibitions and is a professor at the Institute of Architecture and Urbanism at the University of São Paulo (USP-São Carlos). Works mainly in the themes: art and city, national identity and fine arts.*

sotosantos@uol.com.br

### Resumo

Os artistas brasileiros Lygia Pape (1927-2004) e Hélio Oiticica (1937-1980) desenvolveram uma visão bastante positiva sobre a produção de arquitetura popular durante os anos de 1960 e 1970. Amigos e interlocutores, compartilharam a “descoberta” da favela, o que repercutiu em suas produções. Obras como “Bólides” (1963), “Parangolés” (1964) e “Tropicália” (1967) de Oiticica e “Ovo” (1968), “Divisor” (1968) e “Roda dos Prazeres” (1968) de Pape dialogam de diferentes formas com a cultura do morro. Em sua dissertação de mestrado, “Catiti catiti, na terra dos brasis” (1980), Lygia Pape dedicou uma seção especialmente ao elogio da produção popular em termos bastante próximos aos formulados por Hélio Oiticica, quando este definiu as “bases fundamentais” do “Parangolé”. A análise que ambos realizaram se pauta pelo repertório formal vindo do Neoconcretismo, movimento do qual eram egressos, e ressalta características como a permeabilidade e a mutabilidade dos espaços, o uso da cor e a participação do usuário, apontando positivamente nesta forma “não alienada” de construção e se mostrando distinta frente às visões então correntes sobre o popular. Por outro lado, no decorrer de suas trajetórias, ambos superaram essa idealização do “popular” ao se interessarem por outros aspectos da vida urbana cotidiana, como a indústria cultural.

**Palavras-chave:** Lygia Pape. Hélio Oiticica. Arquitetura popular. Arte e Arquitetura.

### Abstract

The Brazilian artists Lygia Pape (1927-2004) and Hélio Oiticica (1937-1980) developed a positive view of the production of popular architecture during the 1960s and 1970s. Friends and interlocutors, they shared the discovery of the favela, which had repercussions on their productions. Works like “Bólides” (1963), “Parangolés” (1964) and “Tropicália” (1967) by Oiticica and “Ovo” (1968), “Divisor” (1968) and “Roda dos Prazeres” by Pape dialogue in different ways with the favela’s culture. In her master’s dissertation, “Catiti catiti, na terra dos brasis” (1980), Lygia Pape dedicated a section especially to the praise of popular production in terms very close to those formulated by Hélio Oiticica when he defined the “fundamental bases” of “Parangolé”. Their analysis was based on the formal repertoire that came from Neoconcretism, a movement from which they were egressed, emphasizing characteristics such as the permeability and mutability of spaces, the use of color and the participation of the user, pointing positivities in this “non-alienated” form of construction constituting a quite different view from those currents about the popular. On the other hand, in the course of their trajectories, both artists overcome this idealization of the “popular” by taking an interest in other aspects of everyday urban life, such as the cultural industry.

**Keywords:** Lygia Pape. Hélio Oiticica. Popular architecture. Art and Architecture.

## Introdução

Os artistas brasileiros Lygia Pape (1927-2004) e Hélio Oiticica (1937-1980) foram próximos durante boa parte de suas trajetórias. Mantiveram diálogos e compartilharam experiências. As cartas que trocaram testemunham relatos de vivências, processos de elaboração de obras e intercâmbios de interesses. Para além da longa amizade que cultivaram, tiveram participação relevante no desenvolvimento do chamado “Projeto Construtivo Brasileiro” em sua gênese e plenitude: desde o Grupo Frente (1955) até o Neoconcretismo (1959). Neste grupo, foram alçados à posição de artistas de “ruptura” por Ronaldo Brito (1999) por inaugurarem procedimentos que extrapolavam as propostas neoconcretas e anunciavam experimentações da arte contemporânea mais recente. Nas experiências posteriores ao Neoconcretismo deram continuidade, de forma crítica, a aspectos do projeto moderno ao se lançarem em experiências que buscavam a dissolução da arte no cotidiano. Embora em alguns momentos se distanciem, suas trajetórias guardam muitas afinidades.

O presente texto desenvolve um ponto específico: a maneira positiva com que encaravam (e escreviam sobre) a produção popular, especialmente a de arquitetura. Depois do Neoconcretismo, suas obras (e mesmo sua visão sobre a cultura popular urbana) estiveram menos relacionadas à ideia da criação de uma identidade nacional, à idealização de uma “alma brasileira”, que ao envolvimento com a criatividade difusa no cotidiano urbano.

Inicialmente, veremos como a experimentação “pós-neoconcreta” de Pape e Oiticica absorveu a questão do popular e como ela repercutiu nas propostas da época. Os anos 1960 marcaram um período de profundas renovações e revisões, com conquistas estéticas que reconstruíram radicalmente a relação entre obra-espectador-ambiente. São dessa época, os “Bólides”, “Parangolés” e “Tropicália” de Oiticica e “Ovo”, “Roda dos Prazeres” e “Divisor” de Pape. Feitas a partir de materiais cuidadosamente escolhidos, mas presentes no dia-a-dia da cidade, punham em questão a posição privilegiada do artista ao poderem ser copiadas ou recriadas. Buscando dar outro sentido à experiência cotidiana, essas obras renovaram o espaço e o público da arte, já que boa parte se realizava do lado de fora do museu, para além das fronteiras do “cubo branco”<sup>1</sup>.

Analisaremos ainda a dissertação de mestrado de Lygia Pape, “Catiti catiti, na terra dos brasis”, texto em que a artista, amparada pelas formulações do crítico Mário Pedrosa, refletiu sobre o próprio trabalho e a produção artística e teórica de Hélio Oiticica, relacionando-os à cultura popular. A construção de uma espécie de “elogio ao popular”, presente tanto neste texto de Pape, quanto em outros textos de Oiticica, destoava das visões progressistas então em voga. O significado dessa aproximação ao popular sofre, contudo, profundas revisões quando consideramos o desenvolver da trajetória de ambos<sup>2</sup>.

## Hélio Oiticica, Lygia Pape, a descoberta do “morro” e as propostas dos anos 1960

Oiticica foi levado pela primeira vez ao Morro da Mangueira em 1963 pelo escultor Jackson Ribeiro, que lá fora chamado para pintar carros alegóricos (JACQUES, 2001). O encontro de HO com a Mangueira foi decisivo para sua produção do período e também para toda sua obra posterior. Oiticica se entregou de corpo e alma a essa experiência:

<sup>1</sup> Termo usado por Brian O’Doherty (2002) para discutir a suposta neutralidade do espaço de exposição.

<sup>2</sup> O texto aqui apresentado trata de maneira concisa questões exploradas em MACHADO (2014).

lá fez amigos, frequentou ambientes, inclusive os mais “barra pesada”, aprendeu a sambar e se tornou passista da Escola de Samba.

Lygia Pape, em depoimento, considerou que o jovem Oiticica, antes “organizado”, “disciplinado”, ao entrar em contato com o morro, incorporando a experiência desta cultura, teria passado de “apolíneo” a “dionisíaco” (JACQUES, 2001, p.27).

Nesses anos, Pape compartilhou com o amigo a “barra” da experiência por aqueles espaços, que tanto contrastavam com a cidade do asfalto:

*Eu também gostava muito de subir os viadutos ali perto da Praça da Bandeira, porque era uma espécie de cruzamento de corpos, e depois íamos para a Mangueira. [...] Então a gente ia porque lá estavam aqueles malandrões todos. [...] Eu tinha vários amigos lá. Alguns, bandidões mesmo, que mataram não sei quem porque fez isso ou fez aquilo. Eu era amiga deles todos. [...]*

*Ia lá em cima no Telégrafo, subia com o Hélio, nós tínhamos amigos em vários grupos ali dentro. Me dava um prazer enorme sair por ali e estar com eles. (MATTAR, 2003, p. 76-77).*

A maneira entusiasmada com que Pape descreve a experiência da descoberta de outra maneira de viver, ao mesmo tempo perigosa e delirante, dá ideia do quanto, também para sua trajetória, foi decisivo esse encontro com a “cultura popular”<sup>3</sup>.

Se a formação desses artistas se dera em torno do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), o encontro com a cultura da favela marcava a expansão dos limites das experimentações e a busca por outros pontos da cidade como fonte de informação. Marcava, inclusive, um período de questionamentos em relação às próprias instituições de arte. Tais mudanças frutificaram em produções paradigmáticas tanto na produção de Pape quanto na de Oiticica. A aproximação à cultura do morro repercutiu num tipo distinto de recepção por parte do espectador: as obras de ambos se converteram em propostas. “Entendê-las” significava participar ativamente, numa completa entrega à experiência.

Alguns aspectos da arquitetura e da cultura da Mangueira foram incorporados a essa produção. Com os “Bólides” (1963), Oiticica deu início à proposta de participação ativa, que encontrou múltiplos desdobramentos em sua trajetória. Os “Bólides” foram criados a partir da apropriação de objetos como potes de vidro, telas de metal, caixas de diversos materiais, sacos, latas etc. São recipientes que servem para conter materiais como areia, pigmentos, terra, pedras, conchas moídas, água e outros materiais, os quais provocam, por meio do seu manuseio, uma experiência renovada das cores e das sensações. Requerem a atitude de desvendá-los, abrindo gavetas, olhando através de frestas, mexendo em telas para descobrir o que poderia ser revelado. É a essa ideia que seu nome remete: um asteroide que se expande explosivamente ao entrar noutra atmosfera. Para Favaretto (2000), os “Bólides” marcaram a superação da primazia do visual nas Artes Plásticas.

Oiticica prosseguiu nessa experimentação e passou a incorporar em seu trabalho elementos provindos do cotidiano, que lhe interessavam na medida em que se revelavam como algo efêmero, cambiante. Reproduzia nos “Bólides” um procedimento comum à vida na precariedade: as saídas alternativas às necessidades materiais urgentes, o ato do improvisado, a necessidade de extrair os objetos de sua função original para dar-lhes novos usos e significados – como a cortina que vira parede, a tábua que serve como porta, ou ainda a permeabilidade entre interior e exterior das habitações do morro.

<sup>3</sup> Essa importância se estendeu também à sua pesquisa e atividade docente. Durante longo período, Lygia se dedicou ao ensino, dando aulas no MAM-RJ, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, na Universidade Santa Úrsula e na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Lygia Pape e Hélio Oiticica, o “caráter parangolé” e os “quartos-tudo” – Artistas brasileiros numa nova abordagem da arquitetura popular

Lygia Pape and Hélio Oiticica, the “caráter parangolé” and the “quartos-tudo” – Brazilian artists in a new approach to popular architecture

Os “Parangolés” (1963), propostas contemporâneas aos “Bólides”, marcaram de maneira decisiva a ruptura com o espaço expositivo do museu. Se os “Bólides” representavam a superação dos paradigmas construtivos e a entrada definitiva de Oiticica no campo experimental, o salto em direção à exploração dos sentidos para além da visão, os “Parangolés” representaram um salto em direção ao universo urbano carioca. Constituíam-se de capas, tendas ou estandartes desenhados como paramentos feitos para se modificarem e, assim, modificar o ambiente circundante quando usados para dançar. Pode-se dizer que só se realizam plenamente a partir do evento que provocam.

**FIGURA 1** - Hélio Oiticica e moradores da Mangueira vestindo “Parangolés”. Still do filme “Arte Pública”, 1967.

Fonte: Projeto Hélio Oiticica



**FIGURA 2** - Morro da Mangueira. Rio de Janeiro, 1965.

Fonte: DERCON, 1998, p.123





FIGURA 3 - Morro da Mangueira, Rio de Janeiro, 1965.

Fonte: DERCON, 1998, p.9



Ao mesmo tempo em que rompem com esquemas tradicionais de representação, os “Parangolés” recuperam aspectos essenciais da tendência construtiva da qual Oiticica provinha. Se imaginarmos como capas e tendas “Parangolés” foram construídos – seu projeto, seus moldes, a maneira como foram costurados, como se sobrepunham, justapunham ou se dobravam –, perceberemos uma racionalidade quase arquitetônica na estrutura montada com os recortes de tecido, a qual deriva de um pensamento essencialmente construtivo. Um deles, por exemplo, “Parangolé P31 capa 24”, de 1972, embora de um período posterior, se construía a partir de uma fita de Moebius feita de tecido. No entanto, ao inserir a dança, Oiticica promovia uma verdadeira revolução nesses princípios construtivos. Dançar com os “Parangolés” modificava radicalmente a estrutura das capas: recortes quadrados, faixas, retângulos costurados, perpassados, se metamorfoseavam em manchas de cor, cores que revelavam cores, organicamente recriadas pelos movimentos. Ao mesmo tempo em que recorria à sintaxe construtiva, o “Parangolé” a alargava e superava.

Nesse sentido, o repertório da vanguarda construtiva (vinculada ao Funcionalismo) era redesenhado pela ativação do público. Outra aproximação também era promovida a partir da sensibilização do sujeito. Oiticica objetivava despertar o “participador” (OITICICA, 1986, p.77) para uma vida mais plena de sentido, mais livre, que poderia propiciar a abertura a descobertas e a outros modos de lidar com o próprio corpo e suas sensações. Como os “Bólides”, os “Parangolés” conduziram a comportamentos “descondicionados” (BRAGA, 2008, p.264), como o próprio artista definiu em “The Senses Pointing Towards a New Transformation” (1969).

Em 1964, Oiticica formulou que os “Parangolés” marcariam um ponto crucial no desenvolvimento da “estrutura-cor no espaço”, principalmente no que diz respeito a uma nova definição do “objeto plástico”:

*Seria, pois, o “Parangolé” um buscar antes de mais nada estrutural básico na constituição do mundo dos objetos, a procura das raízes da gênese objetiva da obra, a plasmação direta perceptiva da mesma. Esse interesse, pois, pela primitividade construtiva popular que só acontece nas paisagens urbanas, suburbanas, rurais, etc., obras que revelam um núcleo construtivo primário, mas de um sentido espacial definido, uma totalidade. [...] (OITICICA, 1964 in CATALOGUE..., 2004, grifos nossos)*

A descoberta de uma “primitividade construtiva popular” e de um “núcleo construtivo primário” define o interesse de Oiticica pela cultura material urbana. Essa fase marca um momento de transição. Como lembra Buchmann (2008, p.225), o crescente distanciamento de Oiticica do vocabulário da abstração geométrica foi acompanhado por uma reorientação decorrente de um crescente interesse pelas formas de expressão da cultura cotidiana.

Nesse sentido, vale a pena retomar a instalação “Tropicália”, montada em 1967 no MAM-RJ para a mostra Nova Objetividade Brasileira. Era composta por dois “Penetráveis”, “PN2 Pureza é um Mito” (1966) e “PN3 Imagético” (1966-1967), capas “Parangolés”, “Poemas-objetos” (de autoria de Roberta Oiticica) e um “contexto tropical” criado a partir de elementos como um caminho de areia no chão, pedras, plantas, placas de madeira com alguns dizeres e araras num viveiro.

“PN2” e “PN3” derivam da elaboração de Oiticica sobre as construções das habitações populares improvisadas. Neles, usava os mesmos materiais das casas do morro: tapumes, tecido de chita, ripas de madeira. Resultavam, porém, numa forma híbrida entre racionalidade construtiva (desdobramento das especulações vindas do Neoconcretismo) e a luta contra a precariedade cotidiana (frouxas superfícies de tecidos, placas e chapas pregadas rusticamente à armação).

Em “Tropicália”, Oiticica afirmou haver “a sensação de que se estaria de novo pisando a terra” e que sentia “esta sensação [...] ao caminhar pelos morros, pela favela”. Para ele, na instalação, “o percurso de entrar, sair, dobrar ‘pelas quebradas’ [...], lembra[ria] muito as caminhadas pelo morro” (OITICICA, 1968 apud FAVARETTO, 2000, p.138). Na “Tropicália”, porém, emergem como desconcertantes aspectos que não faziam parte do que se imaginava como um cenário obviamente tropical – e que, em contrapartida, figuravam mais autênticos num sentido ambivalente.

O primeiro pode se traduzir pelo que Oiticica chamou de “núcleo construtivo primário”: ao vivenciar a cultura do morro, seria protagonizada uma “volta às origens”, um “retorno ao primordial”, encontrando na “construtividade primitiva popular” o princípio de organização da vida prática. O outro aspecto seriam os índices da presença da indústria cultural no cotidiano desta população. À imagem óbvia do Brasil, a instalação “Tropicália” incorporava a indústria cultural: o ambiente era totalmente envolvido (contaminado?) pelo som de um aparelho de TV ligado permanentemente no interior do “PN3”.

O interesse de “Tropicália” reside nessa dualidade: a favela mitificada (o passado, a tradição, as raízes, o pisar de novo a terra) e a favela contemporânea (a comunicação de massa, a indústria cultural e também a desconcertante “construtividade” presente no popular). O ambiente se embasava nessa junção dissonante.

Por seu lado, a produção de Lygia Pape também foi marcada de forma indelével pela experiência do encontro com a “cultura popular”. Ela o mencionou em diversas ocasiões, como quando disse: “Não há [haver] nada mais sofisticado, intelectualmente falando, do que a cultura dita não erudita” (PAPE, 1998, p. 21-22)<sup>4</sup>. De maneira especial,

<sup>4</sup> Em outras ocasiões, porém, ironizou esse mesmo interesse. Disse, certa vez, ter pensado em um trabalho onde cavaria um grande buraco e ficaria dentro dele: “Quando as pessoas perguntassem: que é que você está fazendo aí embaixo?, eu responderia: estou procurando as raízes brasileiras” (PAPE, 1998, p. 78).



suas obras do final da década de 1960, como “Ovo” (1968), “Divisor” (1968) e “Roda dos Prazeres” (1968), formam um grupo que compartilha características presentes nos “Bólides”, “Parangolés”, “Penetráveis” e “Tropicália”.

A partir desse período, Pape também desenvolveu um interesse teórico pelo tema da arquitetura popular: escreveu sobre a importância da cor nas construções, sobre a arquitetura indígena, as construções de pau-a-pique e a Favela da Maré e desenvolveu de maneira mais ampla esse interesse em sua dissertação de mestrado escrita em 1980, a qual veremos mais adiante.

O “Ovo”, sintetizado por Oiticica como uma “transformação universal entre o dentro e o fora” (OITICICA, 1969 in CATALOGUE..., 2004), foi apresentado primeiramente na manifestação coletiva “Apocalipopótese”, organizada por Frederico Moraes em 1968 no Aterro do Flamengo. Os “Ovos” eram, na verdade, cubos de 80 centímetros de largura com arestas de madeira cobertos por uma fina película de plástico azul, vermelho ou branco, que as pessoas, acomodadas em seu interior, deveriam rasgar, simbolizando, performaticamente, um novo nascimento. Na ocasião, ele foi apresentado pelo “Trio do Embaló Maluco”, composto por Oiticica, Nildo e Santa Tereza, assistidas da Mangueira, que rompiam a “casca” e saíam tocando samba com seus instrumentos de percussão.

Nessa proposta, Pape trabalhava um aspecto que valorizava sobremaneira: a permeabilidade entre o dentro e o fora (encontrada nas habitações do morro). Os “Ovos” apontam para a possibilidade de ruptura entre os limites do espaço individual, interior, e o coletivo, exterior, e para sua potente capacidade de transformação do sujeito.

A experiência de olhar de novo o mundo, de redescobri-lo sob outro registro, foi reelaborada no “Divisor”, talvez a obra de maior impacto realizada pela artista. O “Divisor” era um imenso quadrado de tecido branco cheio de fendas regulares que deixavam à mostra as cabeças e envolviam o restante do corpo de quem dele participava. Buscava romper os limites entre artista e público ao realizar-se pela participação coletiva e mobilizava um repertório radicalmente distinto daquele próprio aos frequentadores de museus. Não por acaso, inicialmente foi entregue à participação de crianças que moravam numa favela vizinha à casa de Lygia (PAPE, 2002).

Tanto o “Divisor” quanto os “Parangolés” podem ser vistos como estruturas abertas que se realizam a partir da experiência do vestir. Porém, o primeiro, embora requeira do corpo sua efetiva participação, prescinde da dança. A ele importa mais a apropriação conjunta, o poder transformar-se pela obra em outro ser. Pode-se dizer que o “Divisor” conduziria a uma espécie de dissolução do corpo individual enquanto promoveria um corpo coletivo e que, por seu lado, o “Parangolé” simbolicamente avivaria o corpo individual dos participantes, revelando através da dança toda sua potência.

Outra proposta que compartilhou desses princípios foi a “Roda dos prazeres” de Pape, que exigia a degustação de líquidos coloridos contidos em pequenos potes dispostos no chão de forma circular. As “cores” deveriam ser degustadas através de conta-gotas colocados ao lado das vasilhas e tinham sabores que nem sempre condiziam com o esperado, provocando o que a artista chamou de “ambivalência dos sentidos”. Na “Roda”, Lygia também recorreu, como no “Ovo” e no “Divisor”, a materiais baratos para torná-la facilmente reproduzível.

A descoberta da “construtividade primitiva popular” nos anos 1960 foi crucial tanto para a trajetória de Pape quanto para a de Oiticica. Suas propostas dialogaram com a cultura popular, potencialmente rica em sua abertura à mutabilidade e permeabilidade de espaços. Para Oiticica tornava-se um meio para recolocar a arte na experiência cotidiana. Para Pape, interessavam seus objetos e construções, tão lógicas quanto sensíveis. Esse raciocínio a artista desenvolveu em distintos projetos ao longo de sua trajetória, inclusive em sua dissertação de mestrado, “Catiti catiti, na terra dos brasis” (1980).

## “Catiti catiti, na terra dos brasis”

A dissertação de mestrado “Catiti catiti, na terra dos brasis” escrita por Lygia Pape chama a atenção por trazer à tona a complexidade que envolvia o termo “popular” em torno dos anos 1970<sup>5</sup>. Ela testemunha de maneira única os impasses enfrentados pelos artistas ao pensar alternativas para a arte de vanguarda no período.

Apresentada em 1980 para a Universidade Federal do Rio de Janeiro, sob a orientação da professora Dra. Creusa Capalbo, o texto trata do estabelecimento de uma “consciência nacional na arte”. Analisa a “crise da arte contemporânea internacional”, avalia a trajetória das correntes de tendência construtiva no Brasil, faz uma apologia da “cultura popular”, para, ao final, articular um programa para a investigação artística de ponta no Brasil.

Em diversos momentos a dissertação se fundamenta em textos de Mário Pedrosa e, em outros, vê a trajetória de Hélio Oiticica como exemplar. Quando Pape escreve, Pedrosa e Oiticica acabavam de retornar ao Brasil, o primeiro de um exílio compulsório no Chile, devido às suas posições políticas, e o segundo chegava ao país em 1978 depois de passar quase a totalidade da década de 1970 morando e trabalhando em Nova Iorque. As posições de ambos e da própria Pape em meados de 1970 ainda mantinham relação com a produção dos anos 1960, mesmo que a revisasse, e sua dissertação pode ser vista como uma tentativa de rearticular e avançar essas propostas.

Na primeira parte, chamada A crise da arte, dividida entre os capítulos *Arte moderna e pós-moderna* e *Concretos e Neoconcretos*, Pape desenvolveu a ideia de que o caráter do capitalismo contemporâneo impediria a verdadeira criação artística, com o consequente esgotamento da arte moderna. As duas exceções dentro desta crise seriam a experimentação artística e as condições particulares do Terceiro Mundo, pontos cujo embasamento teórico provinha de Mário Pedrosa.

A sua constante referência a Pedrosa explica-se por dois motivos. A artista e o crítico haviam convivido anteriormente e, nos anos 1970, Pedrosa afirmara que a criatividade deslocara-se para o Terceiro Mundo e que, nesse contexto, a cultura popular adquirira relevância inaudita – afirmações que interessavam bastante à argumentação de Pape. Porém, natural em uma artista, o discurso internacionalista de Pedrosa, focado tanto no fracasso histórico da vanguarda quanto nos impasses da luta de classes, foi retomado para interpretar o contexto da consolidação da arte contemporânea no Brasil – a afirmação sobre o deslocamento geográfico-cultural do lugar da renovação artística tem, em seu texto, maior destaque que o papel desempenhado por esta na estratégia para a superação do Capitalismo<sup>6</sup>.

O capítulo dedicado à trajetória das tendências construtivas no Brasil (*Concretos e Neoconcretos*) configura um elogio às mesmas, enaltecidas como o segundo momento decisivo da criação de “uma consciência brasileira na arte” (o primeiro teria sido o Movimento Antropofágico). Pape valida a autenticidade do “Projeto construtivo brasileiro” frente às correntes internacionais afirmando a existência de um “tropismo construtivo na arte brasileira”, já presente “no índio, no africano, no objeto reciclado do nordestino, na permanência de elementos geométricos dos carnavais, nas colchas de retalho mineiras, nas cerâmicas populares, na arquitetura espontânea de beira de praia, etc.” (PAPE, 1980, p.22). Considerando esse projeto uma experiência bem sucedida de deglutição da cultura estrangeira, equivalente à Antropofagia, Pape articula

5 “Catiti catiti, na terra dos brasis” refere-se ao Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade, onde encontra-se o poema em tupi: “Catiti Catiti/Imara Notiá/Notiá Imara/Ipejú”, que significaria uma invocação: “lua nova, ó lua nova”, na terra dos brasis.

6 Alguns textos de Pedrosa publicados por volta desta época são essenciais para diversos pontos da argumentação de Pape: “Discurso aos tupiniquins ou nambás” (1975), “Arte culta e arte popular” (1975) e “Variações sem tema ou a arte da retaguarda” (1978).

(sem maiores problemas) a linguagem plástica das tendências construtiva – erudita, industrial e universal – à cultura material do “povo brasileiro”.

Alguns aspectos desenvolvidos na seção *A Idéia Nova*, em que avança sua proposta para a arte contemporânea no Brasil apontando os caminhos que deveria trilhar para consolidar a “consciência brasileira na arte”, nos interessam particularmente. Enquanto o primeiro capítulo (*A fala dos mudos*), dedicado ao elogio da aproximação entre arte e cultura popular, abre caminho para sua proposta para a arte brasileira contemporânea, o segundo e último (*Nós, os bugres*) é todo dedicado à figura que a encarna, Hélio Oiticica<sup>7</sup>.

Em *A fala dos mudos*, declarando fazer “um apanhado de nossas referências culturais” (PAPE, 1980, p.9), Pape volta-se à produção “popular”, e mais especificamente à cultura material da favela. Havia destacado liricamente as qualidades estéticas do artesanato rural, como no trecho em que declarou que: “o homem do povo, fabrica ele mesmo seus objetos de uso. E os faz primorosos, de uma qualidade técnica e artística dignos de um Picasso por exemplo” (PAPE, 1980, p.65). Mas emprega, porém, outro tom, mais objetivo, na descrição dos espaços do morro:

***Não, nada mais inventivo, gerado por essa miséria, que os “quartos tudo” ou melhor, cubos de espaço, que possuem funções de reversibilidade que escorre pelo dia afora: leito à noite, sala de dia, passagem ou cozinha, sala de TV, ou ainda, quarto de doente, ou depósito, ou vendinha de quebra-galhos. Nenhum espaço é mais imaginosamente rico que esse aglomerado e conglomerado de tábuas, folhas de zinco, pedaços de duratex, escadas velhas, uma luz vermelha brilhando em seu interior [...]. (PAPE, 1980, p.60, grifos nossos)***

Enquanto nos exemplos de “arte primitiva” ou artesanato Pape usava uma abordagem cuja matriz era a idealização da comunidade a partir das características formais da sua produção (e que terminava por identificar finas qualidades artísticas na criatividade popular, atitude corrente no Modernismo brasileiro), ao focar a favela emergia uma visão que privilegiava a relação entre cultura material e vivência, cujos principais pontos costumamos associar à figura de Hélio Oiticica.

Este escrevera nas “Bases fundamentais para uma definição do Parangolé” (1964):

***O “achar” na paisagem do mundo urbano, rural etc. elementos “Parangolé” está também aí incluído como o “estabelecer relações perceptivo-estruturais” do que cresce na trama estrutural do “Parangolé” [...]. Na arquitetura da “favela”, por exemplo, está implícito um caráter “Parangolé”, tal a organicidade estrutural entre os elementos que o constituem e a circulação interna e o desmembramento externo dessas construções, não há passagens bruscas do ‘quarto’ para a ‘sala’ ou ‘cozinha’, mas o essencial que define cada parte que se liga à outra em continuidade.***

***Em “tabiques” de obras em construção, por exemplo, se dá o mesmo, em outro plano. E assim em todos esses recantos e construções populares, geralmente improvisados, que vemos todos os dias. Também feiras, casas de mendigos, decorações populares de festas juninas, religiosas, carnaval etc. (OITICICA, 1964 in CATALOGUE..., 2004, grifos nossos)***

Se suas palavras e as de Pape soam demasiadamente próximas, essa afinidade não deveria causar espanto. Os artistas compartilharam diversas experiências de trabalho e mantiveram uma longa amizade. Retomando as já citadas analogias entre suas trajetórias, podemos dizer que o capítulo de Pape *A fala dos mudos* em conjunto com os escritos de Oiticica mostra como ambos partilhavam uma mesma

<sup>7</sup> Este capítulo reproduz na íntegra quatro textos de Oiticica: “O q faço é música” (1980), “Objeto – instâncias do problema do objeto” (1978), “A cor” (1960) e “Situação da vanguarda no Brasil” (1966).

abordagem, original na medida em que transgressora do molde hegemônico nacional-desenvolvimentista, da arte e cultura popular urbana.

Lygia e Hélio compartilhavam ainda outro ponto: utilizavam na análise da cultura popular da favela procedimentos análogos aos empregados em suas propostas artísticas, nas quais procuravam assimilar a chamada “primitividade construtiva popular”.

Durante a ditadura militar, a “favela” tornara-se um ponto recorrente na cultura e no discurso político da oposição. A visão de Hélio e de Lygia sobre sua arquitetura, porém, se mostrava distinta na medida em que se afastava da visão de esquerda corrente do período, que tendia a retratá-la por meio de uma arte engajada que ressaltava as injustiças e desequilíbrios do desenvolvimento social, político e econômico brasileiro. Em contraste, sua abordagem era decididamente positiva naquele momento, no qual a “cultura popular” ainda era um estandarte na discussão.

Esse particular posicionamento, a unir os dois artistas, levanta problemas interessantes.

## Lygia Pape, Hélio Oiticica e a leitura “neoconcreta” da favela

As propostas de Hélio e Lygia enfocavam outras dimensões da vivência da favela, do “povo brasileiro”.

O percurso de Oiticica até o “Parangolé” (1964) fora exemplar em sua coerência: “Metaesquemas” (1957-1958), “Penetráveis” (1960), “Núcleos” (1960) e “Bólides” (1963), em suas próprias palavras, da “irreversível” “desintegração do quadro” à “invenção pura” (CARDOSO, 1985, p.48). Após os “Bólides”, este desenvolvimento recebeu uma peculiar inflexão: a incorporação de não poucos elementos provenientes de sua vivência no Morro e na Escola de Samba da Mangueira. Longe de impedir o prosseguimento coerente de suas pesquisas, a Mangueira forneceu-lhe preciosa matéria-prima para suas investigações, a ponto de mais tarde, ao descrever seu projeto “Barracão” (1968), um lugar idealizado ao mesmo tempo como de trabalho e coabitação, utilizar quase tão somente referências do mundo popular:

**BARRACÃO: o uso do nome q me vem da moradia na FAVELA é o q eu queria como “algo q nasce da casa estruturada nos modelos conhecidos”: [...] o q me atraía então era a não-divisão do BARRACÃO na formalidade da CASA, mas a ligação orgânica entre as diversas partes funcionais no espaço interno-externo do mesmo: a FAVELA q é comunidade formada de BARRACÕES é de igual modo organificada mais tribal q o q MCLUHAN chama de ‘casa de espaço quadrado’ [...] (OITICICA, 1973, s/p apud JACQUES, 2001, p. 123)**

Por outro lado, por meio de sua “ida à favela”, Hélio Oiticica respondia de uma maneira inesperada às demandas por uma arte engajada, frequentes naquele momento. Lembremos de que para Asbury (2008), o mergulho de Oiticica na Mangueira está associado ao envolvimento de Ferreira Gullar com os Centros Populares de Cultura (CPC), nos quais a arte assumia um viés essencialmente didático e político. Gullar seria, então, uma espécie de mentor para o jovem Oiticica. Após esse momento, e devido à forte influência de Gullar, Oiticica teria encontrado um campo análogo em relação à participação popular na favela e no samba da Mangueira (ASBURY, 2008). Essa manobra tática lhe permitiu desenvolver uma abordagem original da arte e cultura popular. Oi-

ticica tinha clareza do que buscava na Mangueira: seu trabalho anterior o equiparara para discernir dentro da vida popular urbana os aspectos que lhe interessavam. Ali, sua atenção se voltou à multifuncionalidade dos espaços e dos objetos, à permeabilidade espacial, à criação não alienada da casa a partir da relação com o próprio corpo, à improvisação, em suma, à criatividade disparada pela carência material.

Como seguira de perto o envolvimento de Oiticica com o universo popular urbano (inclusive, acompanhando-o em seus passeios), em *A fala dos mudos* Pape incorporou a vivência compartilhada com Oiticica para reelaborar a proposição de Pedrosa sobre a “a miséria [...] [como] elemento desencadeador do processo criativo” (PAPE, 1980, p.60). Na verdade, em seu texto, Pape tentava conciliar o projeto de Pedrosa de “construção coletiva da cidade”, o qual implicaria na incorporação do morador da favela à produção social, com o “programa” de Oiticica, mais preocupado em pensar a arte como o lugar para a (re)“invenção” experimental e subjetiva.

Nos escritos da artista chama a atenção a forma como estão imbricadas cultura popular urbana e propostas para a vanguarda artística. Assim, é quase natural que em meio às análises sobre a primeira, presentes em *A fala dos mudos*, ressaltem termos e aspectos associados à experiência do Neoconcretismo.

O primeiro seria a presença da cor nas manifestações populares. Ela comparece quase como elemento autônomo, potência dionisíaca, “veículo para as mais diversas vivências” (OITICICA, 1960 apud PAPE, 1980, p.82)<sup>8</sup>. Outro ponto seria a referência à fita de Moebius, espaço topológico privilegiado pelos neoconcretistas por identificar interioridade e exterioridade, assumindo inclusive um papel metafórico, uma vez que poderia dissolver as fronteiras conceituais estabelecidas. Em *A fala dos mudos*, Pape valeu-se desse conceito para descrever a paisagem dos morros, que “desdobra-se entre casas, retorce-se contra os elementos naturais” (PAPE, 1980, p.61), ou comentar as moradias, que “tem uma exterioridade de objeto construído, mas é também a subjetividade que o levou a organizar em torno e com o seu corpo a proteção denominada casa” (PAPE, 1980, p.62-63).

Outro ponto comumente destacado de forma positiva é o caráter precário, no sentido de temporário, contínuo e flexível, do espaço da vivência popular, construído “sempre, a partir de um nada, um gesto, um risco no espaço” (PAPE, 1980, p.61), designado, como vimos, pela feliz expressão de “quartos-tudo”, “cubos de espaço” (PAPE, 1980, p.60). Esse elogio da (re)criação contínua e permanente desdobra-se na análise da apropriação popular de objetos descartados, em geral industriais. Lembremos como o próprio Oiticica se apropriara de latas usadas na sinalização de concertos nas estradas para criar o “Bólido lata-fogo” (1966) e que mesmo Pape, em 1968, fez uma homenagem a Mário Pedrosa, então exilado, no evento coletivo “Orgramurbana” (MAM-RJ), montando no jardim uma imensa letra M feita também com latas que continham gasolina em chamas.

A proposta da apropriação de objetos e de sua reinvenção através de poucos gestos é algo recorrente nos escritos de Oiticica. Analogamente, Pape apreciava determinados artefatos artesanais justamente pela economia empregada em sua criação, derivada esta, segundo a artista, da “percepção matemática do espaço”, de uma concepção “topológica”, que permitia “aproveitar um cilindro de óleo e dar a ele outro significado” (PAPE, 1980, p.20). Esta característica perpassa a produção de ambos nesses anos: nos

<sup>8</sup> Pape dedicou posteriormente um artigo monográfico ao tema da cor na arquitetura popular: *Morar na cor*. *Arquitetura Revista*, n. 6, pp. 29-32. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1986.



“Parangolés” (1964) ou no “Divisor” (1968) encontramos a mesma “percepção matemática do espaço” ou o “espaço topológico” presente nos objetos populares. Operações similares se encontram ainda nos “Bólides”, que também tiram proveito da manipulação e ressemantização de objetos corriqueiros. Hélio sabia como “aproveitar um cilindro de óleo e dar a ele outro significado”.

Além desses pontos, importa também lembrar a ênfase que os artistas deram à participação, à criação do espaço e dos objetos a partir da relação com o próprio corpo. Vestir e dançar com um “Parangolé” ou um “Divisor” traria o mesmo intuito “desalienante” de uma construção que “se alimenta e se constrói a partir do próprio movimento de seu corpo” (PAPE, 1980, p.62).

## Considerações Finais

Pensemos na simultaneidade entre a emergência da contracultura entre nós e a aproximação que Pape e Oiticica fizeram nesses anos à cultura popular urbana.

A ênfase de ambos nos aspectos positivos responde a certa classe de insatisfações: os moradores do morro acabariam se atendo apenas às necessidades básicas, estando desta maneira “livres” das necessidades artificiais impostas pelas pressões do consumo. Em alguns pontos de sua dissertação, Pape alude à sociedade de massa que “mantém o homem ignorante dos meios de produção, dos usos de seu corpo dentro destes contextos” e que “enclausura esse homem em modelos do viver, dá-lhes normas e gostos” (PAPE, 1980, p.64). Em contraste, os moradores do morro, forçados pela carência, seriam impelidos a exercer sua criatividade e a ter um contato com o próprio corpo, com o ambiente e as pessoas mais “autêntico”.

Esta visão, de certa forma, atualiza (reafirmando) uma série de lugares comuns em relação às manifestações populares. É nesse sentido que essa estilização da imagem da favela vem preencher uma lacuna no que se configurava como o estilo de vida da emergente classe média no Brasil do Milagre Econômico de meados de 1970, fruto da urbanização acelerada, da consolidação da sociedade urbana e da indústria cultural. Mais afluyente que nunca (experimentava-se um inédito crescimento econômico de 10% ao ano), mas constrangida por todos os lados, ela expressava sua insatisfação em diversas formas de manifestação cultural.

A figura do popular identificava-se com a possibilidade de exercer a criatividade, o contato mais intenso e imediato com o ambiente, espaços e pessoas, e servia como antídoto ao “deserto” implantado e ao uso “mecânico” do próprio corpo (PAPE, 1980, p.62).

Se a dissertação de Lygia Pape apontava a alentadora possibilidade de uma outra experiência na favela, por assim dizer “não-alienada”, ou pelo menos potencialmente emancipadora, nas suas pesquisas e na produção artística subsequente, emergiam formas mais complexas e nuançadas de relação com a cultura popular urbana e, inclusive, uma atitude mais crítica em relação aos postulados da identidade nacional de matriz modernista.

Em “Catiti catiti” (1978), por exemplo, filme realizado em 16mm em preto e branco, Lygia Pape parodiava relatos nacionalistas como o do “Descobrimiento do Brasil” e o das “três raças” que “se mesclaram para constituir o povo brasileiro”. No filme, Pape usava referências como o movimento Antropofágico, o Dadaísmo e a Literatura romântica brasileira e as justapunha de forma inusitada a imagens do Rio de Janeiro contemporâneo.



Em oposição à idealização encontrada na dissertação “Catiti catiti”, nesse filme, praticamente simultâneo ao texto, Pape representava com aguda ironia nossos mitos nacionalistas. Ao nomear as duas produções da mesma maneira, evidenciava a complexidade do tema do popular por essa época.

Na mesma década, Pape começou a pesquisar aspectos da comunicação de massa. Seu projeto “Eat me: a gula ou a luxúria?” (1975-1978) dá a medida dessa transformação. Iniciado em 1975 com um filme e desdobrado em instalações em museus e posteriormente em pesquisa teórica, oferece diferentes leituras sobre a questão do feminino<sup>9</sup>. Uma delas provém das instalações, uma montada em São Paulo na Galeria Arte Global e a outra no MAM-RJ, nas quais expôs objetos banais, como perucas, seios, dentes e cílios postiços, evidenciando seus significados mais profundos. Em bancadas, a artista dispôs saquinhos de papel com a inscrição “objetos de sedução”, onde estavam contidos calendários de mulheres nuas, pelos, loções afrodisíacas, amendoim, espelhos junto a textos feministas que podiam ser comprados ao preço de Cr\$ 1,00 (um cruzeiro).

A associação altamente negativa entre popular, consumismo e sexismo disputava com o anterior destaque dado aos “cubos de espaço”, à criatividade difusa da favela.

Oiticica, por seu lado, nessa época se distanciou do Brasil, vivendo primeiramente em Londres e depois em Nova Iorque. Nessas cidades, a referência ao popular minguou, por assim dizer, em favor de outras, repercutidas em propostas como os “Blocos Experimentos Cosmococas – Program in Progress” (1973-1974) ou seus “quasi-cinemas”. Fenômenos como a contracultura e manifestações como o cinema marginal assumiram, então, o primeiro plano.

Pouco a pouco vai ficando claro que o cerne das experimentações de Pape e Oiticica não era propriamente o “popular” em si: importava a eles, sobretudo, dar continuidade às suas experimentações participativas. A vivência direta com a cultura do morro fora um capítulo dentro dessas trajetórias.

Lembrando Favaretto:

***O interesse de Oiticica por práticas populares não implicava recurso à valorização, dada naquele momento, à cultura popular com ênfase em ‘raízes populares’. O destaque dado à Mangueira, ao samba, à construtividade popular, deriva da sua concepção de antiarte ambiental, da sua experiência da marginalidade (FAVARETTO, 2007, p. 94).***

Assim, não tarda para que ambos os artistas rompam os moldes do “popular” para se lançarem à pesquisa de outras “alteridades”. A identificação com o popular, de bandeira da Política de oposição com “P” maiúsculo, desliza para a crítica da micropolítica.

Na década de 1970, nos textos e na produção nova-iorquina de Oiticica, encontramos uma espécie de “autocrítica” ao seu anterior repertório, vinculado à Mangueira. Quando encontra o rock and roll, que prescinde de iniciação prévia, Oiticica o percebe como instrumento de descoberta do corpo, papel antes designado ao samba:

***[...] descobri q o q faço é música e q música não é “uma das artes” mas a síntese da conseqüência da descoberta do corpo: por isso o ROCK p. ex. se tornou o mais importante para eu pôr em xeque os problemas chave da criação (o SAMBA em q me iniciei veio junto com essa descoberta do corpo no início dos anos 1960: PARANGOLÉ e DANÇA nasceram juntos e é impossível separar um do outro): o ROCK é a síntese planetário-fenomenal dessa descoberta do corpo. (OITICICA, 1980 apud JACQUES, 2001, p.41, grifo nosso)***

<sup>9</sup> O projeto “Eat me: a gula ou a luxúria?” contava também com um filme “Eat me”, o famoso close de lábios vermelhos carnudos com bigodes, e com uma pesquisa teórica intitulada “A mulher na iconografia de massa”, realizada em 1978 para a FUNARTE, no qual analisava imagens de outdoors e de publicidade investigando (entre outros aspectos) a representação da mulher no ambiente urbano.

Apresentando, inclusive, algumas vantagens:

***O samba é uma coisa mais ligada à terra, ligada a coisas míticas das quais o rock prescindir. O rock já sintetiza tudo isso, você já é iniciado desde que ele te atinge. O samba, eu tive que ir a ele. (OITICICA, 1978 apud JACQUES, 2001, p.41)***

Como os textos indicam, é o elemento da dança que se mostra estrutural à sua pesquisa.

Na trajetória de Lygia Pape ocorre algo semelhante. Embora em sua produção alguns aspectos do popular tradicional tenham sido constantemente retomados ao longo da década de 1970, a artista passou a recorrer crescentemente à ironia, como recurso de distanciamento, para tratar da cultura popular, do “povo brasileiro”. Essas redefinições apontam para a superação da anterior idealização da produção popular do modernismo e do nacional-desenvolvimentismo.

Nesse sentido, podemos citar o filme superoitista “Our Parents” ou “Fossilis” (1974), que através de imagens de cartões postais questionava nossa aversão ou empatia pela figura mítica do índio, central para o discurso moderno da identidade nacional. Iniciava mostrando imagens preconceituosas ou da exploração do turismo para, paulatinamente, desconstruí-las por meio da sua colisão com imagens aceitas – o parentesco, o amor familiar. Nas palavras da própria artista, o filme se “inicia com uma imagem agressiva de uma cabeça seca de gente (os famosos caçadores de cabeça) e acaba com um índio pai brincando com os filhos, [...] desmontando a imagem de selvagem até a de homem” (PAPE, 1975 in CATALOGUE..., 2004)<sup>10</sup>. Pape atualizava, assim, a imagem tradicional, explorando a distância entre a idealização romântica, nacionalista, e sua representação na mídia, na sociedade contemporânea.

Nesse período, crescia entre Pape e Oiticica (mas não somente entre eles) o interesse pelas imagens provindas da indústria cultural difundidas pela publicidade, televisão e rádio, cartões postais, revistas, pelos objetos plásticos tornados “populares” pela indústria de gadgets, pelos grandes anúncios dos outdoors, pelos produtos de segunda linha etc. Se essa nova postura corresponde ao desmonte das imagens construídas sobre o “popular” e à busca de novas estratégias artísticas para lidar com o material proveniente da indústria cultural, por outro lado, ela também indica o quanto a estrutura social brasileira e o lugar ocupado pelo próprio termo “popular” mudara radicalmente no intervalo entre as décadas de 1950 e de 1970.

## Referências

ASBURY, Michael. **O Hélio não tinha ginga**. In: BRAGA, Paula. (org). Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BRAGA, Paula. **Conceitualismo e vivência**. In: BRAGA, Paula. (org). Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. Espaço da arte brasileira.

BUCHMANN, Sabeth. **Da Antropofagia ao Conceitualismo**. In: BRAGA, Paula. (org). Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CARDOSO, Ivan. **A Arte Penetrável de Hélio Oiticica**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 16 nov. 1985, p. 48.

CATALOGUE RAISONNÉ HÉLIO OITICICA. Textos originais de Hélio Oiticica e outros em mídia digital - versão preliminar do Catalogue Raisonné Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, 2004. 3 CD-ROM.

<sup>10</sup> Conforme carta de 1975 para Hélio Oiticica. (PAPE, 1975 in CATALOGUE..., 2004).

DERCON, Chris et alii (org). **Hélio Oiticica** (catálogo). Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1998.

FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. 2ª ed. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2000.

\_\_\_\_\_. **Tropicália: a explosão do óbvio**. In: BASUALDO, Carlos (org). **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007. Vários autores.

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

MACHADO, Vanessa Rosa. **Dos “Parangolés” ao “Eat me: a gula ou a luxúria?”** – mutações do “popular” na produção de Lina Bo Bardi, Hélio Oiticica e Lygia Pape nos anos 1960 e 1970. Tese (Doutorado) – Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2014.

MATTAR, Denise. **Lygia Pape: intrinsecamente anarquista**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2002.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Seleção de textos. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. FIGUEIREDO, Luciano; PAPE, Lygia; SALOMÃO, Waly. (orgs).

PAPE, Cristina. Trabalho vivo e renovador. Entrevista com Lygia Pape realizada em fevereiro-março de 2002. (jornal eletrônico) Disponível em: [http://www2.uerj.br/~labore/entrevista\\_lygia\\_meio.htm](http://www2.uerj.br/~labore/entrevista_lygia_meio.htm). Acesso em: 15 de julho de 2004.

PAPE, Lygia. **Catiti catiti na terra dos brasis**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1980.

\_\_\_\_\_. **Lygia Pape** - Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998. Coleção Palavra do artista.

#### RESPONSABILIDADE INDIVIDUAL E DIREITOS AUTORAIS

A responsabilidade da correção normativa e gramatical do texto é de inteira responsabilidade do autor. As opiniões pessoais emitidas pelos autores dos artigos são de sua exclusiva responsabilidade, tendo cabido aos pareceristas julgar o mérito das temáticas abordadas. Todos os artigos possuem imagens cujos direitos de publicidade e veiculação estão sob responsabilidade de gerência do autor, salvaguardado o direito de veiculação de imagens públicas com mais de 70 anos de divulgação, isentas de reivindicação de direitos de acordo com art. 44 da Lei do Direito Autoral/1998: “O prazo de proteção aos direitos patrimoniais sobre obras audiovisuais e fotográficas será de setenta anos, a contar de 1º de janeiro do ano subsequente ao de sua divulgação”.

O CADERNOS PROARQ (issn 2675-0392) é um periódico científico sem fins lucrativos que tem o objetivo de contribuir com a construção do conhecimento nas áreas de Arquitetura e Urbanismo e afins, constituindo-se uma fonte de pesquisa acadêmica. Por não serem vendidos e permanecerem disponíveis de forma online a todos os pesquisadores interessados, os artigos devem ser sempre referenciados adequadamente, de modo a não infringir com a Lei de Direitos Autorais.

**Submissão: 18/02/2019**

**Aceite: 20/07/2019**