

HO



HO

EXPOSIÇÃO DOS PARANGOLÉS ORIGINAIS  
DA PERFORMANCE QUE HELIO OTTICICA  
REALIZOU NO RECIFE EM 23 JULHO DE 1979



OUTUBRO, 2006

# HO

EXPOSIÇÃO DOS PARANGOLÉS ORIGINAIS  
DA PERFORMANCE QUE HELIO OITICICA  
REALIZOU NO RECIFE EM 23 JULHO DE 1979



OUTUBRO, 2006

PAULO KUCZYNSKI  ESCRITÓRIO DE ARTE

Alameda Lorena 1661 | São Paulo 01424-002 Brasil | 5511-3064 5355 | [atpk@terra.com.br](mailto:atpk@terra.com.br)

PAULO KUCZYNSKI  
setembro, 2006

**HOMENAGEM OU TRAIÇÃO?** O encontro com Hélio Oiticica, nada usual para um marchand que vive entre modernistas e Volpis, foi obra do meu amigo Joca Millan. Guiado pelo olhar deste guru de plantão visitei a produção genial de Hélio dos anos 60 e 70.

De Paulo Bruscky, o primeiro guardião desses Parangolés, quando ainda não eram reconhecidos como preciosidades, a Marga Pasquali, que também entendeu sua grandeza, eles chegaram até mim, felizmente em tempo de maturidade.

Esta coleção inestimável de dez Parangolés alterou bastante minha rotina, exigindo algo novo, que foge ao meu trabalho cotidiano de busca, escolha e venda de belas obras de arte. Busquei produzir uma exposição que não fosse a simples apresentação dos troféus desse evento histórico, mas que os impelisse de volta à vida. Afinal esses panos singelos carregam consigo o poder de conceituação de um artista-pensador que refletiu muito sobre a própria obra.

Conheci Daniela Thomas, Gui Paganini, Carlito Carvalhosa, e me aproximei desses criadores fascinantes. Com essa trupe, começou nossa aventura com sabor de militância e dissipou-se o receio de um resultado careta ou tradicional. Veio então o primeiro de muitos estalos de Daniela: fotografar passistas de escolas de samba vestindo os Parangolés no Minhocão vazio. E lá fomos nós.

De tão cedo, o domingo nem tinha começado, mas já espreguiçava cinzento e chuvoso. A nossa trupe, munida de café e sanduíches, encontrou os moços da Vai-Vai e se dirigiu para o Minhocão, naquela hora estranhamente silencioso. Os rapazes vestem e são vestidos com os Parangolés e o samba começa. Nesse cenário urbano devastado, na São Paulo ainda adormecida, de repente se instala uma alegria inesperada, os corpos dançam — Parangolés em pleno vôo. O samba come solto e todos se emocionam.

Os intelectuais se debatem em teorias sobre a obra de Hélio. Os populares vestem e dançam. A compreensão aqui é imediata. A presença de Hélio paira naquele momento: ele estava ali, os panos ganharam vida. Não faltou fotógrafo nem cineasta — tudo foi captado.

Nesta semana, uma amiga me disse que eu faria uma homenagem a Hélio. Será? Parangolés foram projetados para corpos em movimento, para, no efêmero da dança, criar um novo conhecimento. Passaram-se os anos e esses objetos foram sacralizados, verdadeira traição ao espírito de liberdade com que Hélio concebeu tudo. Hoje, peças de museus, coleções e galerias, são cultuados no Brasil e no exterior. Realmente a posteridade prega uma peça em todos nós.

hélio oiticica  
1968

INSTRUÇÕES para feitura-performance de CAPAS FEITAS NO CORPO

- 1- cada extensão de pano deve medir 3 metros de comprimento.
- 2- o pano não deve ser cortado durante a feitura da capa, de modo a manter a estrutura-extensão como base viva da capa.
- 3- alfinetes de fralda devem ser usados para a construção da capa, que será depois cosida.
- 4- a estrutura da capa-construída-no-corpo deve ser improvisada pelo participante; se a ajuda de outros participantes vier a calhar, ótimo; a estrutura deve ser construída em grupo em cada corpo participante, e feita de modo a ser retirada sem destruir, como uma roupa.
- 5- um grupo pode construir uma capa para várias pessoas, numa espécie de manifestação coletiva ao ar livre.
- 6- o uso de dança e/ou performances criadas por outros indivíduos é essencial à ambientação dessa performance: assim como o uso do humor, do play desinteressado, etc. de modo a evitar uma atmosfera de seriedade soturna e sem graça.

GUY BRETT  
setembro, 2006

**CAPAS D'AGORA** Todo texto a respeito de Hélio Oiticica necessariamente terá que tentar partir daqueles objetos que sobreviveram à sua morte; objetos que hoje são descritos, expostos, catalogados, comprados e vendidos como sua "obra". Terá que partir, também, do ato vital para o qual ele os concebeu. Os objetos associados à noção de Parangolé de Oiticica assumiram a forma de estandartes, bandeiras, capas ou tendas. Ele sabia disto e via com bons olhos esta associação, ao mesmo tempo em que apontava para o fato de não ser esta associação o aspecto crucial da questão. Ele chamava seus Parangolés de "transobjetos" que, quando vestidos, se transformavam: "já não é o objeto no que possuía de conhecido, mas uma relação que torna o que já era conhecido num novo conhecimento e o que resta a ser apreendido, um lado poder-se-ia dizer desconhecido, que é o resto que permanece aberto à imaginação que sobre essa obra se recria" [1]

E ele continua, em seu estilo caracteristicamente paradoxal: "o que surgirá no contínuo contacto espectador-obra estará portanto condicionado ao caráter da obra, em si incondicionada. Há, portanto, uma relação condicionada-incondicionada na contínua apreensão da obra". [2]

Essas declarações vêm dos primeiros escritos de Oiticica dedicados especificamente ao tema dos Parangolés. Mais tarde, quando ele já estava em Nova York, retornaria ao tema, nos textos mais compactos, sugestivos e com forte apelo gráfico que ele produziu nessa cidade. Isto foi uma maneira textual de tentar extrair o papel aberto, vivo e "incorporante" do objeto, para além da contradição e da antítese:

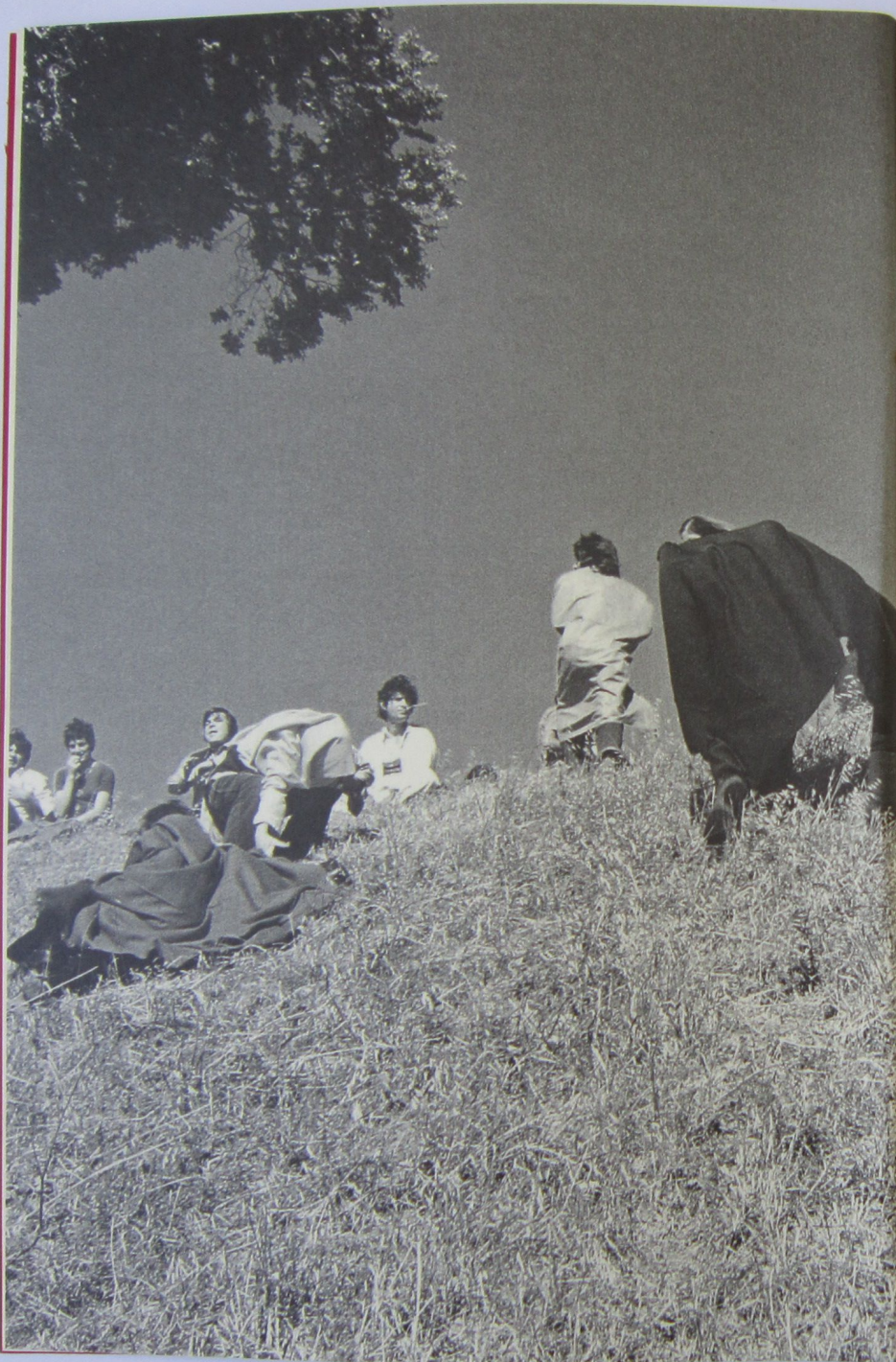
CAPAcondição

Extensão concreta  
do vestir-incorporar

FEITO PRO VESTIR

(não mais como procura de não-condicionamentos  
sensoriais erigindo experimentalidade nova)

Parangolé *capas feitas no corpo*, evento *Encuentros*, Pamplona, Espanha, 1972



CAPAS FEITAS NO CORPO eram/pertenciam como estado extremo às primeiras premissas de experimentalidade do não-condicionado sensorial:  
o corpo movimentando sobre si mesmo:  
construir-incorporar  
casulo vazio extensão solta q se reincorpora a cada vestir

CAPAS d'agora:

vestimentas-concreções cujo vazio da 'pequena totalidade' é feito pro vestir  
q é objeto sensorial mas não se reduz a isso:  
a contradição entre não-condicionado/'naturalismo do fazer' de antes não aparece;  
unidades exploráveis sem previsão pensada  
mais abertas sem preocupação com 'significações corporais', 'não-condicionamentos sensoriais', etc." [3]

Aqui ele cita "capas-construídas-no-corpo". Como sabemos pela carta de Oiticica para Paulo Bruscky, em 12 de julho de 1979, na qual ele aceitava um convite de Bruscky para encenar um evento de Parangolé em Recife, as estruturas construídas no corpo seriam improvisadas pelos próprios participantes a partir de pedaços de tecido em cores primárias, que eles prenderiam com alfinetes. Este seria o seu terceiro experimento com capas construídas-sobre-o-corpo. Os outros dois foram em Sussex, na Inglaterra, em 1969, e em Pamplona, na Espanha, em 1972 (veio daí a brincadeira que ele faz na carta, ao falar da adaptabilidade da sua idéia a ambientes totalmente diferentes!). Capas construídas-sobre-o-corpo, por isto, permaneceram uma constante ao longo dos anos, nos quais o caráter da capa do Parangolé mudou consideravelmente.

Talvez possamos agrupar estas mudanças em quatro episódios. Em primeiro lugar estão as capas de cores primárias, do começo dos anos 1960. Estas representam um extraordinário salto, a partir dos experimentos em pintura de Oiticica, em "manifestações da cor no ambiente espacial" — *Relevo Espacial, Núcleo* —, em direção a um novo espaço, centrado no corpo em movimento. Logo depois, viriam as capas político-sociais, ativistas e poéticas da metade dos anos 1960, com a introdução de

palavras e de uma vasta gama de materiais, das quais a melhor síntese se encontra no título (e nas palavras pintadas) de uma das capas que Oiticica fez em parceria com Nildo da Mangueira: Capa 11, *Incorporo a Revolta*, 1967. Essa série vai desde o simples (como a Capa 8, *Capa da Liberdade*, 1966, feita com Rubens Gerchman, na qual alguns pedaços de tecido pendentes do ombro revelam e ocultam a palavra "liberdade" na exuberância impossível de ser reprimida da dança do participante); até o mais complexo (capas que homenageiam amigos e evocam estados de vida, mais individuais e mais elaboradas tanto no que diz respeito à sua estrutura física quanto no que se refere a seus significados metafóricos). A dialética do vestir/assistir no evento Parangolé também foi desenvolvida.

Depois vieram capas que surgiram nos anos de Oiticica em Nova York: peças mais rígidas, mais abstratas. Ao mesmo tempo em que refletem um ambiente urbano mais rude, estas criam um jogo entre corpo nu e a transparência, o encobrimento e o vazio (Capa 23, *M'Way Ke*, 1972, ou o embrulho do rosto de Waly Salomão pintado em escarlate no *Parangolé de Cabeça*, 1976.) Vazias, para serem animadas pela imaginação individual dos participantes, acompanham a teoria do Supra-sensorial de Oiticica, teoria esta que é uma tentativa de contrapor-se ao consumo de sua obra num nível meramente imagético, que ele viu como uma característica da recepção de seu conjunto *Tropicália*, de 1967. Finalmente, há a cobertura corporal feita no seu último ano de sua vida, que ele chamou de Bólido Poema *A Tua na Minha*, 1980, e à qual retornarei mais adiante.

Oiticica descreveu o seu experimento "Feito no Corpo" como "muito simples".

Ainda assim, sua carta a Bruscky está cheia de instruções precisas e é bem característica da grande atenção que ele dedicava aos detalhes. A partir de tecidos simples de 3 metros de comprimento "cada pessoa deverá construir sobre seu corpo uma estrutura, juntando os cantos e as extremidades com alfinetes de fralda". Ele enfatiza o fato de que cada capa deveria ser removível, sem que fosse necessário mexer nos alfinetes, para que assim pudesse ser repassada a outra pessoa, que iria "vesti-la" e ativá-la de uma maneira totalmente diferente. Esta parece ser a essência de sua proposta. Oiticica enfatiza que seria desejável a participação de um público heterogêneo, sublinhando esta palavra e terminando a frase com: "OK?" Trata-se de um exemplo perfeito daquilo que ele queria dizer com "o contato contínuo entre espectador e obra... condicionado pelo caráter da obra, ele mesmo não-condicionado". É provavelmente a isto que Mário Pedrosa se referia ao descrever o

trabalho da vanguarda brasileira da década de 1960 como "o exercício experimental da liberdade". Temos uma grande dívida para com Paulo Bruscky, por ele ter convidado Hélio Oiticica para o Recife e também por ele ter guardado, cuidadosamente, os parangolés do evento, ainda que isto não fosse um aspecto essencial do conceito do mesmo.

Eu não estava em Pamplona quando Oiticica esteve lá, e por algum motivo também perdi o evento construído-no-corpo realizado na Inglaterra – dentre outras coisas, este último evento deve ter sido o responsável pelo culto aos alfinetes que surgiu, mais tarde, entre os punks britânicos. O papel dos alfinetes de segurança é crucial. Com uma economia total, ele produz um casulo articulado a partir de uma superfície plana. Parece haver uma correspondência entre essas capas improvisadas e um outro fio condutor da obra tardia de Oiticica: a volta a certos princípios construtivistas nas maquetes para os novos Penetráveis arquitetônicos, que seriam chamados de *Invenção da Cor* (Invention of Colour), em 1977-78. As modulações de luz e espaço criadas por painéis deslizantes, e por lados de cubos que se abrem e se fecham correspondem aos movimentos do corpo no Parangolé. Ele denominou os modelos arquitetônicos *Invenção da Cor* "porque não é mais estrutura-cor-pintura, ou aplicação de cores esculturais-arquiteturais: é cor em suspensão: nós repousamos sobre a cor". [4]

Esses dois fios condutores repercutem um no outro e confirmam a busca de Oiticica pela liberdade, passando por todas as convenções e todas as categorias que delimitam o nosso estar-no-mundo sensorial, desde o que é segurado pelas mãos até o corporal, até o abrigo e até o ambiente total. Tal busca pode ser reconhecida em termos que ele mesmo atribuiu a Mondrian em seus primeiros escritos, e aos sonhos de dissolução da arte na vida que Mondrian nutria. Seria "nem arte mural nem arte aplicada, mas algo expressivo, que seria como a "beleza da vida", algo que ele não foi capaz de definir pois ainda não existia". [5]

Isto, porém, jamais poderia ser uma agenda positivista e isenta de ambigüidades. Os precários *Parangolés*, enquanto algo "construído no corpo", devem ter atingido as profundezas da imaginação de Oiticica. Lá tornaram-se um dos veículos para uma meditação acerca do inevitável paradoxo da experiência. Só uma linha tênue separa todos os pares de opostos. Em sua forma mais simples, o próprio Parangolé é uma espécie de membrana, um véu, que repousa na interface entre o corpo vivo e o sentido da visão. Ver é, primordialmente, uma dialética de experiências, uma

contradizendo a outra, um jogo contínuo de revelação e ocultamento do mundo, da realidade.

Na verdade, muitas das propostas de Oiticica parecem ser duas coisas opostas. Buscando inspiração no aristocrático tanto quanto no popular, as Capas do Parangolé são, ao mesmo tempo, mantos e farrapos. No que se refere à forma, elas são logicamente estruturadas e espontaneamente selvagens. Em termos de experiência universal, elas se tornam um meio para declarações voltadas para fora (exteriorização da experiência por meio da aparência) e para auto-absorção, voltada para dentro (interiorização da experiência), liberdade e aprisionamento. Em algum estágio ulterior, elas também podem sugerir o começo e o fim da vida, ao mesmo tempo a bolsa amniótica que envolve o bebê ainda não nascido e o tecido sinuoso que envolve os mortos. Há algo de quase sobrenatural na maneira como *A Tua na Minha*, um lindo encapsulamento da reciprocidade, feito em seu último ano de vida, representa um par de opostos. Essa obra é tanto um aquecimento para o Carnaval, uma potencialidade cheia de vida, "um medidor de sensualidade" como ele a chamava, "para testar a sensualidade das pessoas", quanto, ao mesmo tempo, uma mortalha em seu ocultamento escuro, que não pode deixar de ser interpretada como uma premonição de sua morte inesperada.

1. Hélio Oiticica, "Bases fundamentais para uma definição do 'Parangolé'" (Novembro de 1964), in *Hélio Oiticica*, Rotterdam: Witte de With Centre for Contemporary Art and Paris: Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1992, p. 86.
2. *Ibid*, p. 86.
3. Hélio Oiticica, "Parangolé Synthesis (New York, July 26th to December 26th, 1972). *Ibid*, p. 165.
4. Hélio Oiticica, "Model of MAGIC SQUARE No. 3" (New York, 1977). *Ibid*, p. 193.
5. Hélio Oiticica, Diary entry, February 16th, 1961. *Ibid*, p. 42.

**HÉLIO OITICICA E OS PARANGOLÉS DAS CAPAS NO RECIFE** Em meados de julho de 1979, Hélio Oiticica veio ao Recife como meu convidado para participar do II Festival de Inverno da Universidade Católica de Pernambuco. Oiticica fez palestra ilustrada por slides sobre a sua obra e trajetória. Além disso, realizou uma performance com dez parangolés das capas no pátio da Universidade e no Pátio São Pedro, no centro da cidade. A seu lado pude testemunhar com que alegria ele viu o público vestindo/coreografando seus parangolés das capas, pela primeira vez no Brasil. Eventos como este aconteceram em Londres em 1969 e Pamplona em 1972.

Foram semanas inesquecíveis, durante as quais conversamos muito sobre arte, sua vida e sua obra. Certa vez, Jomard Muniz de Britto, AlmAndrade, Jota Medeiros, Oiticica e eu rompemos a manhã trocando idéias num bar no morro da Conceição. Hélio me disse que uma das inspirações para o projeto dos parangolés das capas se deu quando ele passava de ônibus pelo Jardim Botânico e viu um gari pegar um saco grande de lixo, fazer dois buracos para os braços, um para a cabeça, e vesti-lo em seguida para se proteger da chuva.

Sua carta de 12.07.1979, publicada neste catálogo, ilumina seu entendimento sobre os parangolés. Oiticica me pediu para anotar a relação das primeiras pessoas a usarem os parangolés, para catalogação em seu arquivo. Consegui, na época, uma passagem para ele ir do Recife a Manaus, onde visitou seu irmão César, voltando depois para o Rio de Janeiro.

Os dez parangolés confeccionados no Recife foram exibidos e vestidos em 1981, em Porto Alegre, no Espaço NO, por solicitação de Vera Chaves Barcellos. Em junho de 1986, como Coordenador da Fundação de Cultura da Cidade do Recife, inaugurei o Auditório Multimeios Hélio Oiticica, na Galeria Metropolitana de Arte Aloísio Magalhães. A apresentação dos parangolés das capas de Hélio Oiticica no Recife é de extrema importância porque este foi um dos poucos trabalhos que ele realizou no Brasil após longa estada em Nova York e pouco antes de morrer no Rio de Janeiro, em março de 1980, oito meses depois do evento.

out.  
17

body-capes: relate the inside-out structures  
to direct body contact:  
create anthropometric structures

CAPES:

the 3yd pieces are  
not to be cut: they  
are to be built  
around or on  
people's bodies -  
there should be  
groupal participation  
in their building:  
pins should hold in  
place structure-capes  
to be later seen  
by participants

- THERE SHOULD  
BE SOME FREE TIME  
FROM GENERAL DOINGS  
FOR PEOPLE TO "DISCOVER"  
CAPE STRUCTURE AFTER  
THEY ARE MADE: ALSO  
TO VERIFY THE RELATIONS  
BETWEEN CONSTRUCTING  
CAPE WHILE IT IS IN ITS  
FIRST BODY-CONTACT AND  
AFTER IT IS TAKEN OFF  
AND REDRESSED

pieces of: 3yds. <sup>one of each</sup> <sub>for each person</sub>

- cloth: burlap color

~~vinyl~~ choose a kind  
of burlap

- Vinyl: black <sup>with</sup> black-  
backing

- safety pins, thread, needle

create or adapt

previous (1st class)

touch manipulating

elements to cape

structure

- sewing machine

\*ATI: ask people to  
bring records of their  
choice or preference  
(if can be not of  
their preference)  
to next class.

require a kind of  
multi-sensory trans-  
formable structure  
as a whole with the  
main cape

\* Talk & discuss about NOV. 7 OUTDOOR EXP. (see date page)

\* see ATI signs on right-hand column

PAULO KUCZYNSKI  
September, 2006

**HOMAGE OR BETRAYAL?** *This encounter with Hélio Oiticica, an unusual event for an art dealer who spends his life among modernists and Volpis, is the work of our friend Joca Millan. Guided by the eye of my customary guru I revisited the works of genius produced by Hélio in the 60s and 70s.*

*Passing from Paulo Bruscky, who first preserved these Parangolés when they were not yet recognized as gems, to Marga Pasquali, who also appreciated their stature, they came to me at a time when fortunately I had reached maturity.*

*This priceless collection of ten Parangolés changed my daily routine substantially, demanding something different from my usual job of finding, choosing and selling beautiful works of art. I have tried to create an exhibition which does not simply present the trophies of this historic event but which brings them back to life. After all, these unique pieces of cloth carry with them the conceptual force of an artist-thinker who pondered at length over his own work.*

*I got to know Daniela Thomas, Gui Paganini and Carlito Carvalhosa and became close to these fascinatingly creative people. With this group we began our adventure in a militant spirit, rejecting any tendency towards the conventional or traditional. Daniela had the first of many flashes: to photograph dancers from a samba school wearing the Parangolés on the Minhocão urban freeway without traffic. And so off we went.*

*It was a Sunday, so early that the day had hardly begun but was still stretching itself, gray and raining. Armed with coffee and sandwiches our group joined the boys from Vai-Vai and went onto the Minhocão, strangely silent at this time of day. The boys clothe themselves and each other with the Parangolés and the samba begins. In this urban wasteland, in a São Paulo that is still asleep, a sudden and unexpected joyfulness takes over and bodies dance – the Parangolés are in full flight. The samba takes off and a thrill runs through all those present.*

*Intellectuals debate theories about Hélio's works. The people wear them and dance. Comprehension is immediate. The presence of Hélio hung over that moment. Everything was recorded.*

*This week a friend said to me that we would be paying homage to Hélio. Is that true?*

*Parangolés were conceived for bodies in motion, in the fleeting moment of the dance, to create a new understanding. Years have passed and these objects have become sanctified, a real betrayal of the spirit of freedom in which Hélio conceived them. To-day, as pieces in museums, galleries and collections, they are worshipped in Brazil and abroad.*

*Posterity really plays the fool with us.*

GUY BRETT  
September, 2006

**CAPES O' NOW** Every text on Hélio Oiticica should somehow try to work its way back from the objects which survive him, which are now described, exhibited, catalogued, bought and sold as his 'work', to the live act that he conceived these objects for. The objects associated with Oiticica's notion of Parangolé took the form of banners, or flags, or capes, or tents. He knew that and welcomed the association, while pointing out that this was not the crux of the matter. He called them 'trans-objects', and when they were put to use by living people they became: "no longer the objects as they were previously known, but a relation which transforms what was known into new knowledge and what still remains to be learnt, a dimension we would call the unknown, the remnant which remains open to the imagination which re-creates itself upon the work".<sup>[1]</sup>

And he continued in characteristically paradoxical style: "what emerges in the continuous spectator-work contact will therefore be conditioned by the character of the work, itself unconditioned. Hence, there is a conditioned-unconditioned relationship in the continuous apprehension of the work".<sup>[2]</sup>

These statements come from Oiticica's earliest writing specifically on the subject of Parangolé. Later, when he was in New York, he returned to the theme in the more compressed, suggestive and graphic texts he produced in that city. This was a textual means of trying to take the open, living, 'embodying' role of the object beyond contradiction and antithesis:

CAPEcondition

concrete extension  
of wearing-embodying

MADE FOR WEARING

(no longer as search for sensory  
non-conditionings erecting new experimentalism)

CAPES MADE ON THE BODY were/belonged as an extreme state to the first premises of experimentalism of the sensorial unconditioned: the body moving over itself; construct-embody empty cocoon loose extension which re-embodyes itself whenever worn

CAPES o'now:

garment-concretions whose 'little totality' void is made for wearing that which is sensory object but cannot be reduced to such: the previous contradiction non-conditioned / "naturalism of doing" does not appear: explorable units without thought-out foreknowledge more open without concern for 'corporal significations': 'sensory non-conditionings', etc.<sup>[3]</sup>

Here he mentions 'capes made on the body'. As we know from Oiticica's letter to Paulo Bruscky of 12th July 1979, accepting Bruscky's invitation to stage a Parangolé event in Recife, the structures built on the body would be improvised by the participants themselves out of a plain coloured length of cloth which they would fix together with pins. This was to be the third time he had experimented with made-on-the-body capes, the other two being in Sussex, England, in 1969 and Pamplona, Spain in 1972 (hence his joke in the letter about the adaptability of his idea to totally different environments!). Made-on-the-body capes, therefore, remained a constant through years in which the character of the Parangolé cape changed considerably.

These changes can perhaps be grouped in four episodes. First, the pure colour capes of the early 1960s as an extraordinary leap from Oiticica's painterly experiments in "manifestations of colour in environmental space" – Relevo Espacial, Núcleo (Spatial Relief, Nucleus, etc.) – to a new space centered on the body in motion. Soon after came the socio-political, activist, poetic capes of the mid-1960s, introducing words as well as a wider range of materials, epitomised in the title (and painted words) of one of the capes made in collaboration with Nildo of Mangueira: Cape 11, Incorporo a Revolta ("I Embody Revolt"), 1967. This series ranged from the

simple (such as Cape 8, Capa da Liberdade, 1966, made with Rubens Gerchman, a few pieces of cloth hung from the shoulder to reveal and hide the word 'liberty' in the irrepressible exuberance of the participant's dance); to the complex (capés paying homage to friends, and evoking states of living, more individual and elaborate both as regards their physical structure and their metaphorical meanings). The dialectic of wearing/watching in the Parangolé event also developed.

Next came capes that emerged during Oiticica's years in New York: starker, more abstract pieces that both reflect a harsher urban environment and generate a play between naked body, transparency, veiling and void (Cape 23, M'Way Ke, 1972, or the wrapping of Waly Salomão's scarlet-painted face in Parangolé de Cabeça (Head Parangolé, 1976). Voids, to be animated by the individual participant's imagination, accompany Oiticica's theory of the Supra-sensorial, itself an effort to counter the consumption of his work merely at the level of imagery that he saw as a feature of the reception of his Tropicália ensemble of 1967. Finally there is the body-covering made in the last year of his life, which he called *Bólido Poema A Tua na Minha* (Poem Bolide Yours by Mine), 1980, which I will return to in a moment.

Oiticica described his *Made on the Body* experiment as "very simple".

Nevertheless his letter to Bruscky is full of precise instructions and is wholly characteristic of his attention to detail. Out of the plain 3-meter length of fabric "each person must build on the body a structure, uniting the edges and extremes with safety pins". He stresses that each cape should be removable without disturbing the pins, so that it can be handed on to someone else, who will 'wear' it and activate it in a completely different way. This seems to be the essence of the proposition. Oiticica emphasises the desirability of participation by a heterogeneous public, underlining the word and ending the sentence: "OK?" It is a perfect example of what he meant by "the continuous spectator-work contact ... conditioned by the character of the work, itself unconditioned"; and what Mário Pedrosa must have been referring to when he described work of the Brazilian avant-garde in the 1960s as "the experimental exercise of freedom". We must be greatly indebted to Paulo Bruscky for inviting Hélio Oiticica to Recife and, though it was not strictly speaking essential to the concept, carefully preserving the Parangolé capes made during the event.

I was not in Pamplona when Oiticica was there, and I somehow missed the made-on-the-body event in Britain - among other things this latter must have pre-

empted the British punks' later cult of the safety-pin! The role of the safety-pin is crucial. With complete economy it produces the articulated cocoon out of the flat plane. There seems to be a correspondence between these improvised capes and another strand in Oiticica's late work, the return to certain constructivist principles in the maquettes for new architectural Penetrables to be called *Invenção da Cor* (Invention of Colour), 1977-78. The modulations of light and space created by sliding panels and opening and closing sides of cubes correspond to the body's movement in Parangolé. He called the architectural models *Invenção da Cor* "because it is no longer structure-colour-painting, or sculptural-architectural application of colours: it is colour in suspension: we rest in colour".<sup>[4]</sup>

The two strands echo in one another, and confirm Oiticica's pursuit of liberty across every convention and category that frames our sensory being-in-the-world, from the hand-held, to the bodily, to the shelter, to the environmental whole. Such a search can be recognised in terms that he himself in his early writings ascribed to Mondrian, and to Mondrian's dream of the dissolution of art into life. It would be "neither the mural nor applied art, but something expressive, which would be like the 'beauty of life', something he could not define because it did not yet exist".<sup>[5]</sup>

Yet this could never be an unambiguous, positivist agenda. The precarious Parangolé, as something 'made on the body', must have reached deep into Oiticica's imaginative core. There it became one of the vehicles for a meditation on the unavoidable paradox of experience. There is only a fine line between all opposed pairs. In its simplest form the Parangolé itself was a kind of membrane, a veil, which rests on the interface between the living body and the sense of sight. To see is primordially a dialectic of experiences each contradicting the other, a continuous play between the revealing and the veiling of the world, of reality.

So many of Oiticica's propositions seem to be two opposite things at once. Drawing on both aristocratic and popular inspirations, the Parangolé Capes are simultaneously robes and rags. Referring to form, they are logically structured and spontaneously wild. In terms of universal experience, they become a means of outward-turning declaration and inward-turning self-absorption, freedom and entrapment. At some further level they may also suggest the beginning and end of life, simultaneously the amniotic sac of the unborn baby and the winding sheet of the departed. It is almost uncanny the way *A Tua na Minha*, a beautiful

*encapsulation of reciprocity made in the last year of his life, was both a 'warm-up for Carnival', potentially full of life, "a sensuality measurer", he called it, "to test people's sensuality", and at the same time, in its dark veiling, can hardly help being seen as a shroud, a premonition of his untimely death.*

1. Hélio Oiticica, "Fundamental bases for the definition of the Parangolé" (November 1964), in *Hélio Oiticica*, Rotterdam: Witte de With Centre for Contemporary Art and Paris: Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1992, p. 86.
2. *Ibid.*, p. 86.
3. Hélio Oiticica, "Parangolé Synthesis (New York, July 26th to December 26th, 1972). *Ibid.*, p. 165.
4. Hélio Oiticica, "Model of MAGIC SQUARE No. 3" (New York, 1977). *Ibid.*, p. 193.
5. Hélio Oiticica, Diary entry, February 16<sup>th</sup>, 1961. *Ibid.*, p. 42.

PAULO BRUSCKY  
September, 2006

**HÉLIO OITICICA AND THE PARANGOLÉ CAPES IN RECIFE** *In the middle of June, 1979, Hélio Oiticica came to Recife at my invitation to take part in the Second Winter Festival of the Catholic University of Pernambuco. Oiticica gave a lecture illustrated with slides about his personal development and his art. In addition he organized an event with ten parangolé capes in the courtyard of the university and in the Pátio São Pedro in the city centre. I was standing beside him and was able to witness how happy he was to see the public putting on his parangolé capes and dancing in them, for the first time in Brazil. Similar events took place in London in 1969 and in Pamplona in 1972.*

*These were unforgettable weeks when we talked at length about art and his life and work. On one occasion Jomard Muniz de Britto, AlmAndrade, Jota Medeiros, Oiticica and I sat till daybreak exchanging ideas in a bar on the hill of Conceição. Hélio told me that one of his sources of inspiration for the parangolé cape project occurred when he was on a bus passing through the Botanical Garden and saw a garbage collector take a large plastic sack, make two holes in it for his arms and one for his head and put it on to protect himself from the rain.*

*His letter of 12.07.1979, published in this catalogue, sheds light on his conception of the parangolés. Oitica asked me to take note of the first people to use the parangolés, so this could be preserved in his records. At about this time I got him a ticket to travel from Recife to Manaus, where he visited his brother César before returning to Rio de Janeiro.*

*The ten parangolés made in Recife were exhibited and worn in 1981 in Porto Alegre in the Espaço NO, by request of Vera Chaves Barcellos. In June 1986, as Coordinator of the Cultural Foundation of the City of Recife, I inaugurated the Multimedia Auditorium Hélio Oitica in the Aloísio Magalhães Metropolitan Art Gallery. The presentation of Hélio Oitica's parangolé capes is of the utmost importance because this was one of the few works that he produced in Brazil after his long period in New York and shortly before he died in Rio de Janeiro in March 1980, eight months after the event.*

desenho gráfico Carlito Carvalhosa  
cenografia Daniela Thomas e Felipe Tassara  
montagem Fernando Brettas  
passistas Escola de Samba Vai-Vai  
stylist Flavia Pommianosky  
fotografia Gui Paganini  
tratamento de imagem Alex Wink  
tradução Jeremy e Manuela Minns  
assessoria de imprensa Marcy Junqueira

#### AGRADECIMENTOS

Alex Wink (estúdio AW), que tratamento de imagem!  
Barbosa, Franklin, Heitor, Jeremy e Renatinho, meus palpiteiros de sempre  
Emilio Kalil e suas dicas imprescindíveis  
Escola de Samba Vai-Vai, a empolgação dos passistas  
Fernanda Feitosa, adesão incondicional  
Flavia Pommianosky, nossa super stylist  
Guy Brett, sem palavras!  
Kleber Sancho, o faz tudo bem  
Luís Krausz, inestimável préstimo lingüístico  
Maria, Alexandre, Sonia Regina, meu staff  
Marta, sem você não seria possível  
Mônica Filgueiras, testemunho dos anos loucos  
Nilda, Kleber, Franklin e Dione, guarda costas dos Parangolés  
Paulo Bruscky, meu cicerone pernambucano  
Pedro Kuczynski, meu copy desk precoce  
Projeto Oiticica, pela solidariedade  
Susana Steinbruch, a vizinha sabe-tudo  
Thyago Nogueira, pela paciência  
e Hélio Oiticica, que me propiciou esta aventura

HO RIO ATAULFO 12 jul 79: caro PAULO BRUSCKY tornei a repensar o q fazer e continuo achando mais prático e melhor a tal experiência de CONSTRUIR CAPAS NO CORPO cujo sentido e caráter é mesmo o de repetir em lugares diferentes ao correr dos anos a sua realização: o caráter q teve em LONDRES foi bem outro q o q tomou no FESTIVAL DE PAMPLONA: o de LONDRES em 1969 e o de PAMPLONA em 1972: como nunca estive em RECIFE e sendo RECIFE bem outra coisa q LONDRES ou PAMPLONA achei q seria um modo rápido e eficiente de conhecer ou melhor penetrar nas coisas daí: o experimento é bem simples:

a cada pessoa é dado um comprimento de pano medindo 3 metros (a largura é a largura do pano): sem cortar o pedaço de 3 metros cada pessoa deverá construir no corpo uma estrutura juntando as bordas e extremidades com alfinetes de fralda: a estrutura tem q ser de modo a poder ser desvestida depois: isto é algo q não amarre o corpo e q não possa ser tirada!: é claro q terá q ser desvestida de modo a não despregar os alfinetes de fralda:

o material então a comprar é o seguinte:

- 3 metros (comprar os pedaços já cortados na medida exata pois se comprar ao comprido (tudo somado) vai faltar no último pedaço de panos de cores primárias: AZUL AMARELO VERMELHO: escolher essas cores num tom bem forte e luminoso ao critério seu: quanto a quantidade já se sabe q cada pedaço dá para uma pessoa: depois de feita a estrutura no corpo a pessoa a retira e passa por outras pessoas q a vestem (nunca ela é depois vestida do mesmo modo q foi feita!): porisso creio q bastam entre 10 e vinte pedaços de cada cor dependendo do critério de vocês já q nem todo mundo q vai participar disso vai fazer CAPA no corpo
- comprar bastante alfinetes de fralda

é só: essa séance ou performance ou (é melhor inventar um nome especial) o q for deveria ser num lugar externo: ou numa praça ou onde for onde possa ter a participação de um público heterogêneo!: ok?  
espero q sejam feitas muitas fotos: ainda vou decidir se devo fazer uma outra coisa de PARANGOLÉ DE CABEÇA ou não: tenho q definir melhor como seria esta outra!

ligaram hoje para cá creio q da VASP (a empregada q faz faxina uma vez por semana não entendeu direito mas vou confirmar daqui a pouco): devo ir dia 19 e voltar ou sábado ou domingo (se é q há vôo domingo): qualquer coisa telefone!

abração





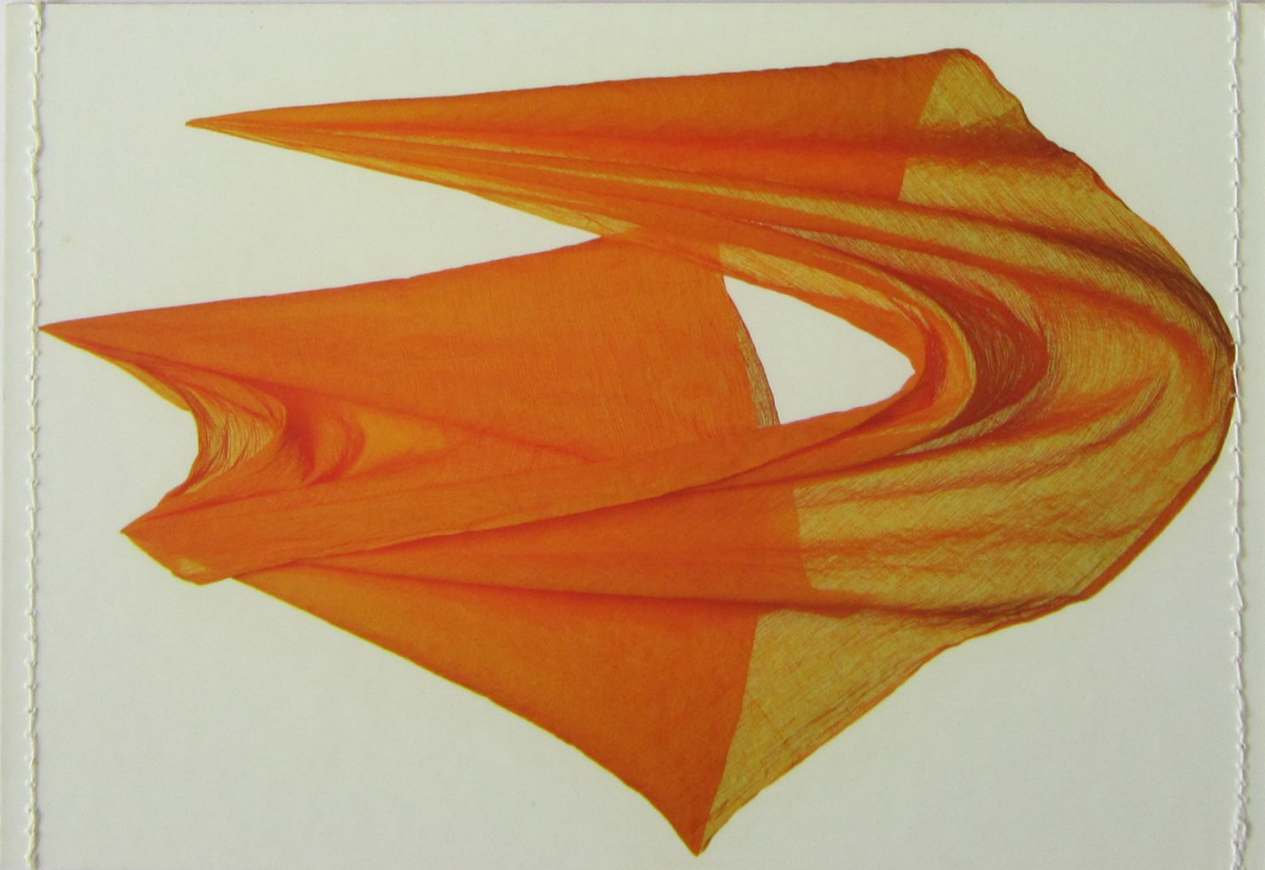
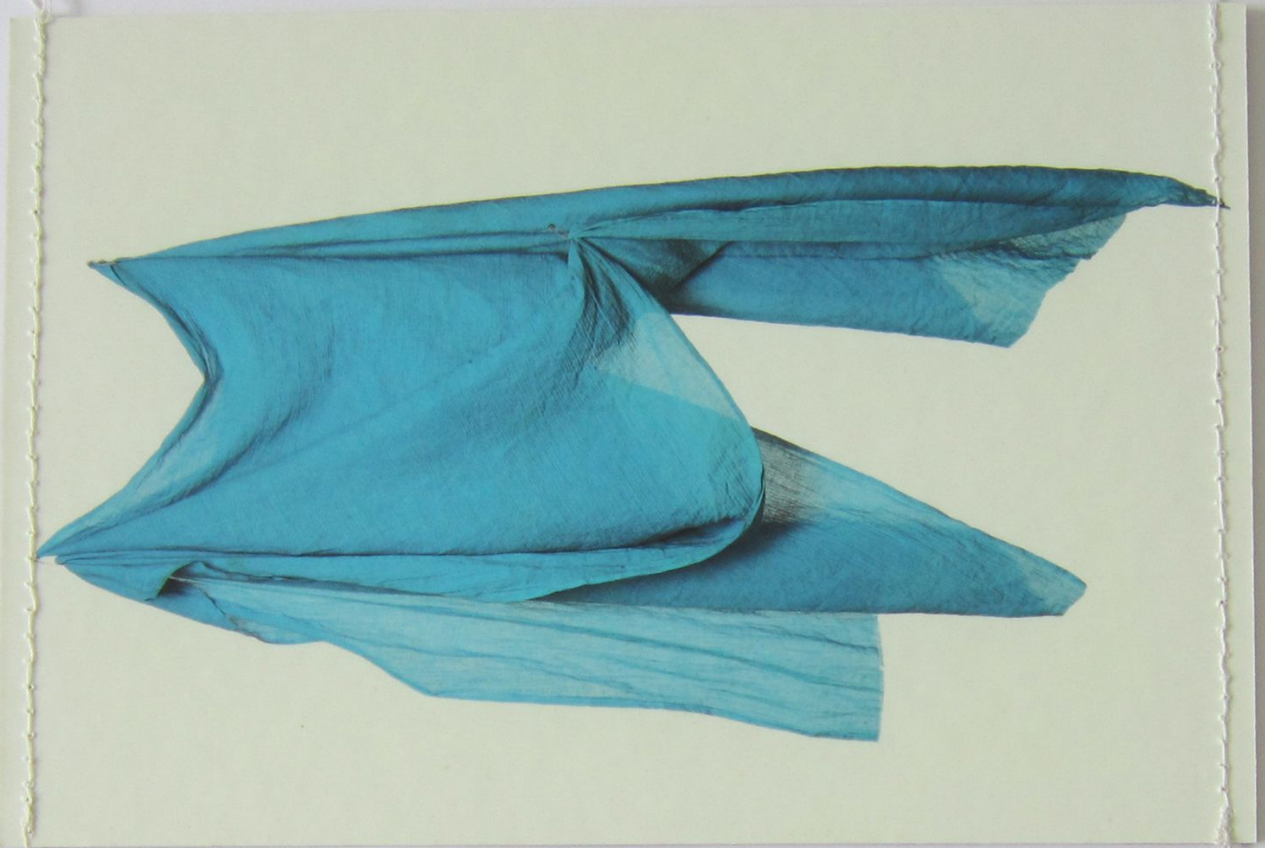
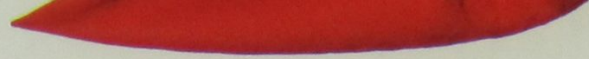


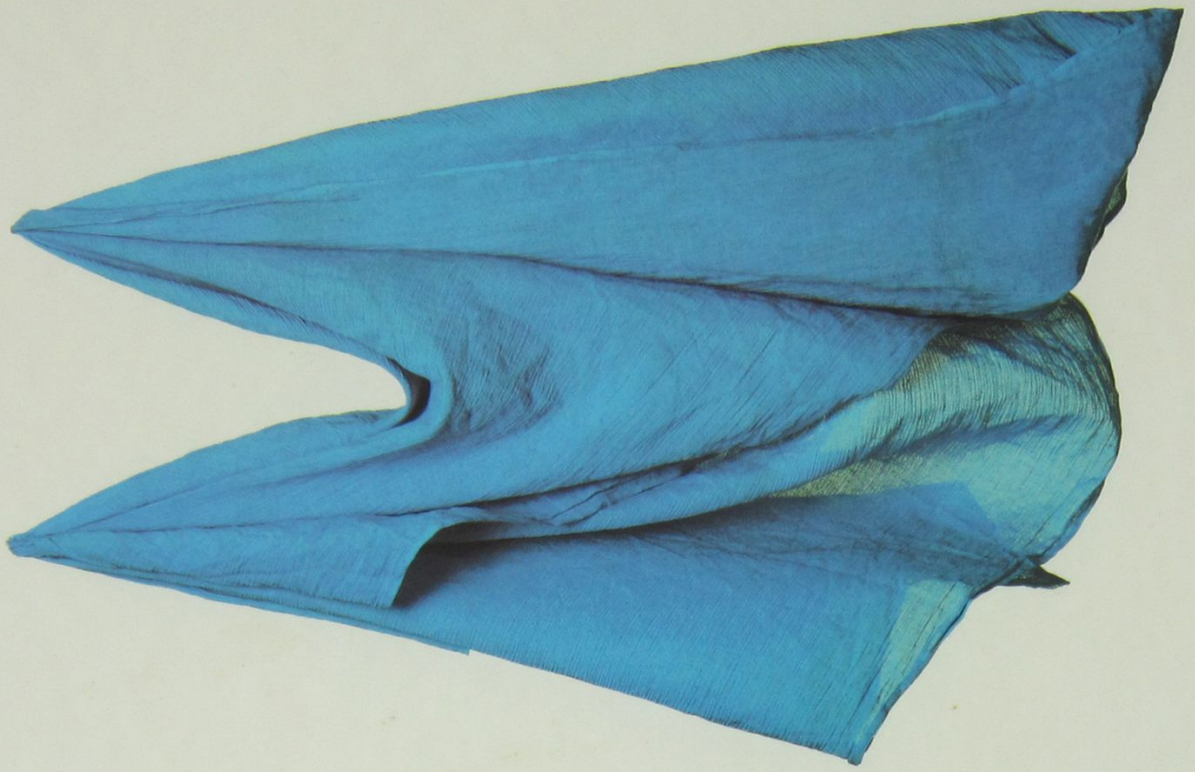


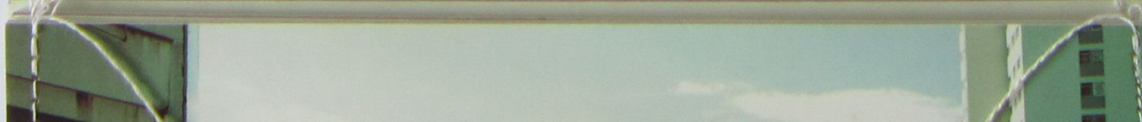
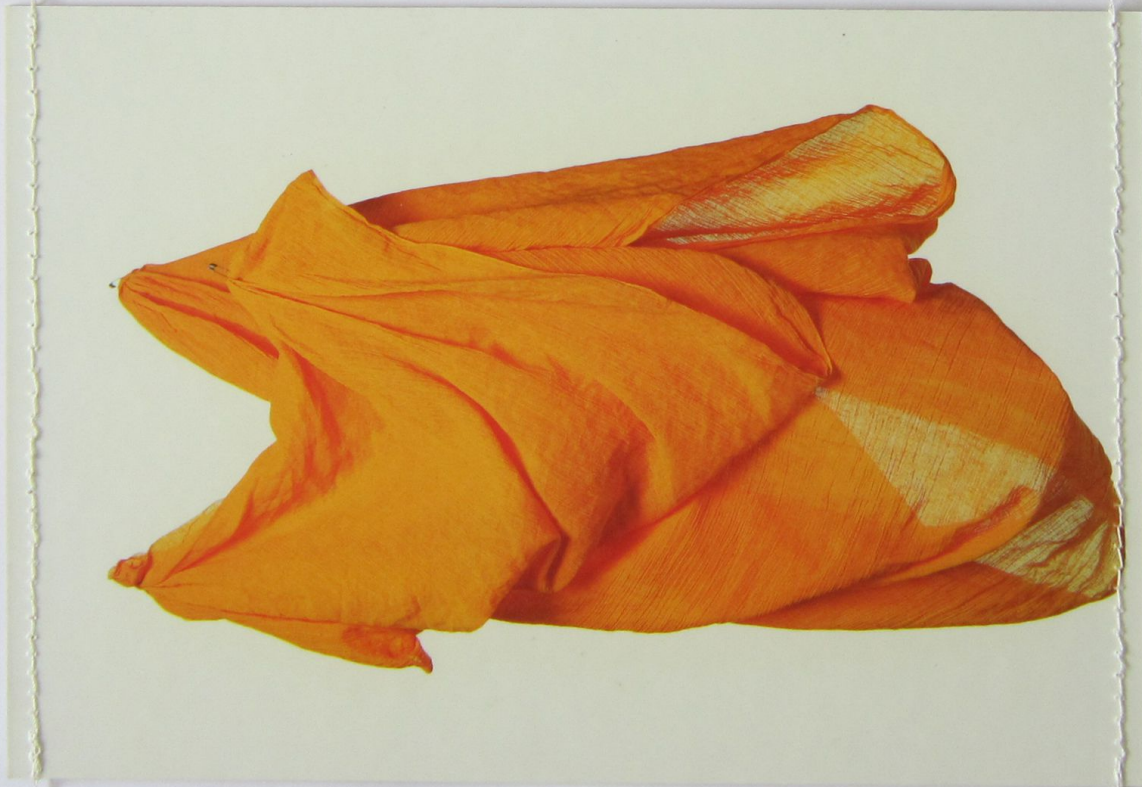




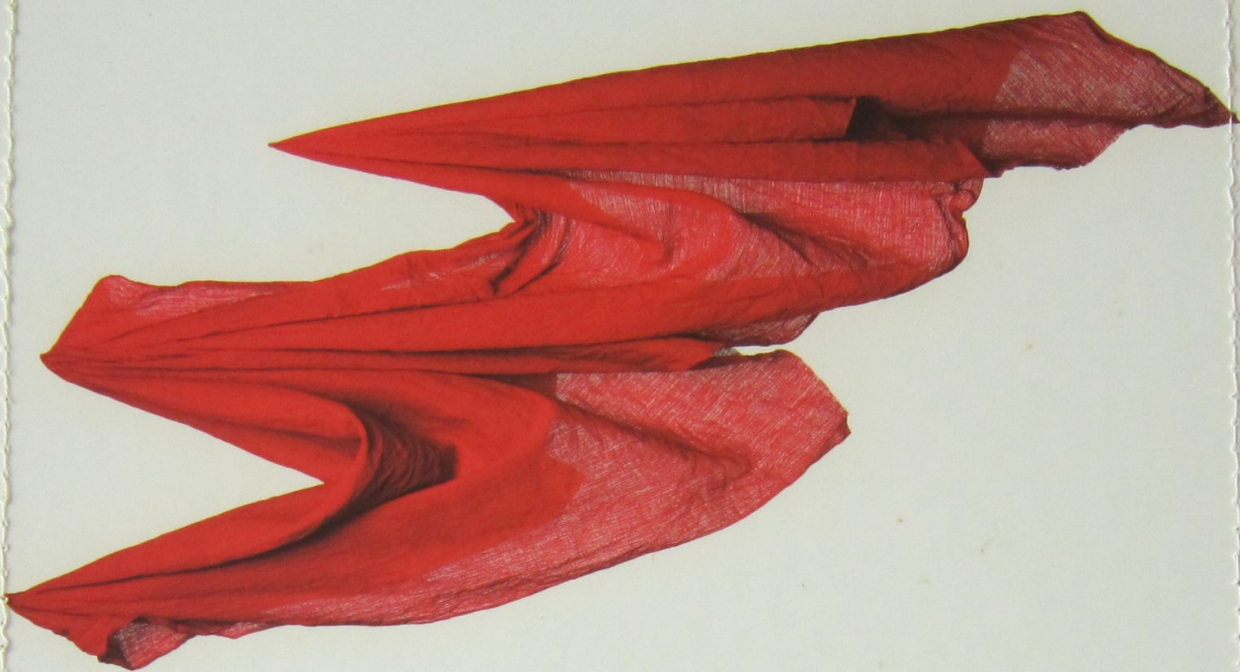












HO