

O corpo desmaterializado na arte:

o corpo ausente e o corpo presente
em Soto e Oiticica

Gabriela Cristina Lodo

Graduada no curso de licenciatura e bacharel em Artes Visuais (2010) pela Universidade Estadual de Campinas. Atualmente é mestranda em História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH/UNICAMP), desenvolvendo a pesquisa *A I Bienal Latino-Americana de São Paulo*, com financiamento CAPES. Pesquisa arte brasileira e latino-americana na segunda metade do século XX, além de estudar a história das Bienais de São Paulo.

Resumo. Este artigo analisa as obras: *Penetrável*, do artista venezuelano Jesús Rafael Soto, e *Parangolé*, do artista brasileiro Hélio Oiticica. Em ambas as produções identificam-se a interação do espectador com a obra, e suas implicações, como a desmaterialização da forma e da matéria, e a constituição de uma nova percepção do trabalho. A mudança da condição de espectador para participante e a relação estabelecida com a obra proporciona a construção de um *corpo da obra* e um *corpo social*. Para entender a potência estética e social das propostas analisadas deve-se levar em consideração o caráter efêmero, no qual a relação obra-espectador implica em um novo entendimento sobre o espaço da obra.

Palavras-chave. Jesús Rafael Soto, Hélio Oiticica, corpo, desmaterialização, espectador-participador.

The dematerialized the body in art: the missing body and the present body in Soto and Oiticica

Abstract. This article analyzes the works: *Penetrável*, by Venezuelan artist Jesús Rafael Soto, and *Parangolé*, by Brazilian artist Hélio Oiticica. In both productions we can identify the interaction of the spectator with the artwork, and its implications, as the dematerialization of form and matter, and the formation of a new perception of the artwork. The change of the spectator condition to participant and relationship established with the artwork provide the construction of an *artwork's body* and a *social body*. In order to understand the aesthetical and social effectiveness of such proposals, we must take into consideration the ephemeral aspect, in which the artwork-spectator relationship implies a new understanding about the artwork space.

Keywords. Jesús Rafael Soto, Hélio Oiticica, body, dematerialization, spectator-participant.



O corpo da obra

A produção artística na segunda metade do século XX passa por muitas transformações, principalmente no que diz respeito ao seu suporte. A tela, a massa escultórica, os limites definidos por toda uma tradição não comportam mais a crescente mudança nos padrões da arte. A arte invade o espaço e o território para a criação se torna livre e sem barreiras, seja ele no campo real ou imaginário. A arte se estende para a vida e nela se dilui. Algumas práticas artísticas já não se contentam com o aspecto contemplativo da obra e passam a exigir a manipulação desta pelo espectador. O espectador deixa de habitar o lugar seguro da apreciação, para então participar e fazer parte da obra, os sentidos são o suporte e a matéria é o próprio corpo. A relação estabelecida entre obra e espectador está presente em boa parte da produção artística da década de 1960, como no trabalho do artista venezuelano Jesús Rafael Soto (1923-2005) e do artista brasileiro Hélio Oiticica (1937-1980). A nova maneira de fruir a obra e a nova experiência estética propostas por esses artistas podem ser observadas nas obras escolhidas para esta análise: *Penetrável* e *Parangolé*.



Fig. 1 - Jesús Rafael Soto: *Penetrável* (*Penetrable*), 1990, 508x508x508 cm.

Fonte: JIMÉNEZ, 2010.



A relação entre espectador e obra, e a transformação de observador em participante, são, apenas, as primeiras definições feitas acerca de *Penetrável* (Fig. 1), realizada por Soto em 1990¹. Trata-se de uma obra ambiental, com estrutura metálica de grandes dimensões, pouco mais que 25 m², num formato de caixa sem paredes e com um incontável número de tiras de mangueiras plásticas amarelas, que pendem do teto dessa estrutura. A mesma estrutura é aberta para que o espectador caminhe entre os fios, deslocando-os, à medida que este passa por eles, como podemos visualizar na Figura 1.

Se antes o espectador mantinha uma posição de observador, com o intuito de apenas contemplar a obra, nesta proposição o espectador torna-se participante e é convidado a penetrar, caminhar e percorrer o trabalho, vivenciando novas maneiras de fruir a obra de arte, por meio de uma experiência sensorial e lúdica. A experiência se torna o canal de comunicação e de fruição estética entre obra e público, e a primeira passa a não existir sem a presença e a manifestação do segundo. Desde o início da década de 1950, Soto desenvolve obras interativas bi e tridimensionais, que convidam o espectador a se deslocar diante e através de seus interstícios – propostas que ressaltam os efeitos ópticos próprios às produções do artista, como é o caso da percepção da vibração dos elementos sobrepostos. Contudo, *Penetrável* é o primeiro trabalho que convida o espectador a entrar na obra, ampliando a interação espectador-obra e se manifestando como uma tentativa de criar um espaço onde o espectador possa partilhar da vibração como sensação corpórea, não mais apenas como efeito óptico, conduzindo o participante a uma experiência que engloba todos os sentidos visual, tátil e auditivo, além de conduzi-lo a questionamentos acerca do real e do virtual.

As mangueiras de plástico que se arrastam pelo espectador, à medida que este caminha pela obra, desperta sensações táteis e sonoras, e a confusão da trama de fios acarreta um efeito óptico que instiga o sentido visual. Além disso, Soto propõe uma nova realidade na interação obra-público em *Penetrável*. Espectador e obra situam-se no mesmo lugar-tempo, participam da mesma realidade, pertencendo ambos ao mesmo corpo, o *corpo da obra*², assim como podemos observar na Figura 1. O corpo do participante pouco se difere do da obra, como se fosse engolido, digerido e transformado. O indivíduo que imerge e que atua na obra é desmaterializado pela mesma, sem que esta anule a ação do participante, o que acarretaria também na desmaterialização³ do entorno da obra para o indivíduo quando emergido e desmaterializado no centro da trama, criando uma realidade inexistente. Pode-se entender que a proposta de Soto



seria possibilitar ao espectador uma vivência mais ampla da experiência estética e sensorial, levando o observador para dentro da obra e para dentro da vibração. A desmaterialização proposta pelo artista seria a desmaterialização da imagem da forma e da matéria que imerge na obra, criando outra forma como em uma transformação de dois corpos em um único, uno. O que se estabeleceria em uma *realidade virtual*, já que não se constitui concretamente, porque corpo e obra unidos pela desmaterialização da forma e da matéria não existiriam fora desse campo imaginário e sensório.

Faz-se interessante ressaltar, ainda, que se têm duas visões dessa obra, e duas experiências distintas, a do participante, que interage ludicamente, e a do observador, que observa a desmaterialização do participante. Esta última seria a experiência possibilitada pela imagem analisada (Fig. 1). Assim, pode-se observar a atuação de dois corpos distintos na interação obra-espectador, o *corpo presente* e o *corpo ausente*. O presente seria, então, o participante que interage com a obra dando sentido a esta e passando por uma experiência lúdica e sensorial, e o ausente seria o corpo desmaterializado, visto pelo observador, aquele que se integra à obra durante a ação, o que é convidado a se dissolver junto às tramas e a corporificar um novo elemento, o *corpo da obra*. Este elemento, que pode ser compreendido como ápice da proposta artística, transmite-nos a sensação de algo transfigurado e insólito, já que comporta um estado de transição apenas visível na junção entre o corpo da obra antes inerte e aquele que é então ativado pela ação do espectador em seus interstícios, entre a malha de fios.

Apesar disso, esse corpo é apenas um, o do espectador que interage com o *Penetrável*, que se desmaterializa e se liga à obra, tornando-se quase uma única matéria, mas que ainda assim, permanece como um corpo individual e latente no espaço da obra. Desmaterializando-se e voltando a se materializar, em um movimento cíclico e constante. Portanto, localiza-se em um espaço entre o real e o virtual, entre o presente e o ausente, espaço do *entre*, que só existe no momento em que o sentido da obra é ativado pelo participante, no tempo da ação.

[Na obra de Soto] surge algo de imaterial e integralmente presente, e como música tão plenamente imersa e dissolvida no tempo da percepção. [...] A dimensão do tempo a cada mínima vibração [...] não pertence a um suporte material, não é qualidade de nenhuma substância, não representa qualquer expressão subjetiva, não é metáfora nem alegoria. É, mais do que nunca, a nossa posição espacial [...] que provoca a experiência da obra; nossa vinculação ao tempo que ela instala e nos remete. Tal correlação fundamental, em que as coordenadas tempo/espaço são ativadas pela participação do espectador, caracteriza toda a poética de Soto; obra cinética para um espectador também cinético, ambos os elementos



absolutamente dinâmicos, ativos na sua relação mútua relacional, eminentemente participatória. (VENÂNCIO FILHO, 2005, p. 18-19).

A mesma problemática que encontramos em *Penetrável* de Soto, acerca do espaço, do corpo presente/ausente, da desmaterialização e da construção de outro tempo, também se visualiza em *Parangolé* (Fig. 2), de 1964, de Oiticica⁴. Trata-se de uma obra constituída por materiais simples, como lona, plásticos, diversas camadas de tecidos coloridos costurados que formam uma capa, de modo que o público possa vesti-la. Mais uma vez identificamos a transfiguração do lugar do espectador, de contemplador passivo para um indivíduo que dá forma, sentido e corpo à obra. Não basta vestir a capa, mas o movimento e a dança também fazem parte da proposta, como faz o participante na Fig. 2. A experiência estética que a relação obra-espectador pode proporcionar é ilimitada, pois as possibilidades dependem da ação dos participantes aliadas às qualidades sensoriais que os *Parangolés* proporcionam. A pessoa deve tomar posição e explorar o material, como uma possibilidade de se transfigurar em outro corpo, um que se movimenta e sirva de suporte para a obra. Corpo e obra como corpos únicos, como definia o próprio artista e outros artistas neoconcretas no mesmo período, que concebiam a obra de arte como “*quase-corpus*, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos.” (GULLAR, 1977, p. 81-82).



Fig. 2 - Hélio Oiticica, *Parangolé P4, capa 1*, 1964, dimensões variáveis.

Fonte: BRITO, 1999.



Na Figura 2 observamos um homem em movimento e vestido com o *Parangolé 4, capa 1*, composta de diversos panos coloridos em tons de vermelho, laranja e amarelo, ressaltando cada aspecto dessas cores, que também são postas em movimento. O artista trabalha a extensão da cor no espaço, bem como suas tonalidades e nuances, através do participante que imerge na cor. Propõe, ainda, uma visão circular e completa da cor, pois a experiência estética está centrada no corpo, não apenas no do indivíduo que se torna suporte para a obra, mas na estrutura resultante da integração obra-espectador. Ou seja, “a cor não está mais submetida ao retângulo, nem a qualquer representação sobre este retângulo, ela tende a ser ‘corporificada’; tornando-se temporal, cria sua própria estrutura, a obra passa então a ser o ‘corpo da cor’” (OITICICA, 1986, p. 23). Nessa obra também podemos distinguir, assim como em Soto, a percepção de dois corpos atuantes na obra, o ausente e o presente. Mais uma vez o corpo presente se manifesta na figura do participante, e o ausente na presença do espectador, que observa a transfiguração do corpo do participante e da obra, em corpo da obra, em *corpo da cor*.

À medida que um “outro” assiste ao movimento dessa pessoa, uma consciência do self e dinâmicas sociais são colocadas em ação, criando um espaço intercorporal que o Parangolé media ativamente. Tanto o “usuário” como o “observador” percebem o desdobrar desse espaço: o espectador vê o “plano espaço-temporal objetivo da obra”, enquanto que, no outro estado de vestimenta, plano é “dominado pelo subjetivo-vivencial”. Esse espaço intersticial ou fase intermediária entre sujeito e objeto, observar e vestir, ação e inação, corpo e ambiente, movimento e estrutura é delimitado pelo Parangolé em sua corporificação de “estrutura-ação”. (BRAGA, 2008, p. 148)

Ao longo de sua carreira, Oiticica desenvolve uma intensa pesquisa sobre a cor. O artista estabelece quatro dimensões fundamentais de sentido para toda a obra: cor, estrutura, espaço e tempo. A estrutura não se distancia do espaço, assim como cor e tempo (duração e continuidade) também não. Em *Parangolé* temos a união, proposta pelo artista, dessas quatro dimensões em um único corpo, o corpo da obra. E assim, como observamos em Soto, esse corpo se torna o elo entre o espaço da experiência estética e da experiência sensorial. Esses elementos fundamentais pertinentes ao trabalho de Oiticica também estão presentes em Soto. E assim, como na obra do artista venezuelano, em *Parangolé* identificamos a manifestação desses elementos no momento em que a obra é ativada pelo participante, já que esta só se completa através da participação e durante o período que essa vivência ocorre. Tornando incerta a existência do trabalho, por depender da experiência, da manipulação e da interação do espectador. O que leva à percepção do tempo no momento em que a obra torna-se plena de ação do



sujeito. Anne Cauquelin, se referindo à teoria dos Estoicos, define o tempo que se constitui na possibilidade de um acontecimento.

Um tempo “vazio”. Nada sugere que algo vai acontecer, assim como nada diz que algo não acontecerá. Desse modo, o atemporal – aquilo que está submetido à condição de “ser” – só virá a ser tempo no momento em que o “se” se apagar para deixar lugar a um “quando”. Antes desse momento e depois, não há nada. [...] Só conta a ação presente, e isso em todos os sentidos da palavra, porque ela também conta o tempo, ela lhe forneceu uma baliza a partir da qual é possível atribuir um sentido, uma orientação. É o ato – mesmo se só ele é possível – que constrói a temporalidade do tempo e lhe dá um corpo. A percepção se manifesta a partir dessa percepção do presente. Estabelecem-se, então, simultaneamente, uma anterioridade e uma posterioridade, que envolvem o instante presente com um halo incorporeal. (CAUQUELIN, 2008, p. 96).

Sendo assim, se antes e depois do acontecimento não há a experiência sensorial e estética proposta, pois nenhum elemento fundamental de sentido que compõe as obras se manifesta no período de inércia. A obra permanece indefinida até que ocorra a manifestação, a participação. E se o tempo não se constitui fora desse período do *entre*, o lugar, a proposta e o sentido da obra também não. Antes da junção do participante-obra existe um tempo que é o da ação, um lugar que ainda não é pleno, uma proposta que ainda não é plena e há vários sentidos possíveis. Identifica-se, então, um movimento cíclico, de manifestar e repousar, de exprimir e recolher, que acontece a cada momento que um espectador ativa a obra.

O corpo social

Parece claro que as obras analisadas nesse artigo respondem a um processo amplo de pesquisa formal e conceitual, mas também a outros diferentes problemas propostos, como a presença, ou ausência de certa pertinência política. A materialização e desmaterialização do corpo da obra também acarretam na construção e desconstrução de um corpo social. O professor da Faculdade de Educação da USP, Celso Favaretto, observa em Oiticica certa intencionalidade em transformar o indivíduo em sujeito.

A “antiarte”, proposta com a qual Oiticica pretende radicalizar a situação, é exemplar. Não visa à criação de um “mundo estético”, pela aplicação de novas estruturas artísticas ao cotidiano, nem simplesmente nele diluir as estruturas, mas transformar os participantes, “proporcionando-lhes proposições abertas ao seu exercício imaginativo”, visando “desalienar o indivíduo” para torná-lo objetivo em seu comportamento ético-social’. Apontando para outra inscrição do estético, Oiticica visualiza a arte como intervenção cultural e o artista como “motivador para a criação”. (BRAGA, 2008, p. 16-17).



O corpo da obra é instrumento de ação, de voz e, consequentemente, de mudanças sociais, em ambas as produções analisadas. Um novo comportamento é proposto, “comportamento este de ordem ético-social, que traga ao indivíduo um novo sentido das coisas” (OITICICA FILHO, 2009, p. 51).

O crítico venezuelano Luis Enrique Pérez Oramas também identifica na produção de Oiticica, principalmente nos *Bólides*, também da década de 1960, o posicionamento político do artista diante dos acontecimentos da sociedade. Ele toma como exemplo seu *Bólido Cara de Cavalo*⁵, em que o artista presta homenagem a um marginal assassinado pela polícia. Pertinência política que o crítico não observa em Soto, desqualificando *Penetrável* enquanto manifestação social, pois em Soto o corpo é *chamado a desaparecer*, e em Oiticica seria um corpo carregado de expressão e voz.

Creio na possibilidade de fazer, uma vez mais, uma “gestão anacrônica” das obras cinéticas vistas como formas simbólicas – apesar delas – de sua dimensão política. Se compararmos o *Bólido Cara de Cavalo* [1966] de Oiticica com um *Penetrável* de Soto, poderíamos ver o *Bólido* como uma forma particular – uma maquete de *Penetrável*. O célebre *Bólido* de Oiticica – homenageia a um delinquente injustiçado pela polícia – é, em todo rigor, um monumento: um túmulo [...]. Agora bem, o corpo afligido de *Cara de Cavalo*, a esse corpo mártir – assassinado – a esse corpo grávido do bólido neoconcreto se opõe, no discurso político para o qual serviu a monumentalidade cinética, um corpo chamado a desaparecer, um corpo “absorvido” pela máquina energética, um corpo “desmaterializado”. (Bois, 2001, p. 69).

De acordo com Oramas, na citação acima, o corpo chamado a desaparecer, o corpo desmaterializado no *Penetrável* de Soto, seria um corpo ausente, sem voz, e assim, sem ação social. Em Soto, de fato, o corpo ausente se torna mais visível por conta da desmaterialização da matéria que imerge na obra, assim como em Oiticica o corpo presente fica mais evidente, por ser ele a própria estrutura do trabalho. Porém, em ambos os artistas e em ambas as obras há o corpo ausente e presente. Apesar da ideia de uma pertinência política nas obras de Oiticica ser mais clara, será que nas obras de Soto essas mesmas características não existem? A reação política de Soto, entretanto, pode ser manifestada de outra forma, como afirma o próprio artista:

Tinguely, por exemplo, que era um homem brilhante, muito culto, surge do perfeccionismo mais absoluto, que é a Suíça. [...] Mas nós, na Venezuela, não temos nada disso; temos toda a natureza a nosso favor, mas estamos começando a domá-la e até que não tenhamos uma estrutura social perfeita formada, não temos direito a destruir. Por isso tenho defendido sempre a ideia da estrutura, e quis deixar a meu país pelo menos essa ideia. Não sei que valor possa ter, que intensidade possa alcançar, mas pelo menos tento deixá-la clara e



precisa. Eu quero estrutura para a Venezuela e para a América Latina. O mais importante, o que mais me preocupa, é deixar em meu campo uma ideia do que este país tem de ser algum dia. (JIMÉNEZ, 2005, p. 107).

Através de suas palavras, pode-se entender que Soto tentava construir uma nova perspectiva de sociedade através de novas formas, e de uma nova objetividade, existente em suas obras. A ideia proposta, pelo artista, de ser ele também responsável por auxiliar na construção de uma estrutura social mais avançada, e ampliá-la para a América Latina, denota sua preocupação sócio-política. Preocupação que Oramas afirma ser oposta na produção de Soto. O sujeito, em sua obra, seria requisitado a se desmaterializar – ou ter noção da desmaterialização – para entender que o corpo social só pode ser construído ou alcançado quando cada sujeito estiver consciente de seu lugar, de sua importância na construção do próprio país, das estruturas que o consolidam, sendo parte inerente a isso. Não obstante, é preciso levar em consideração que Soto e Oiticica pertencem a contextos artísticos distintos, e que as raízes dessas obras também pertencem a produções artísticas específicas. E ainda, que nem mesmo esses artistas se conheceram.

Soto foi representante da Arte Cinética. O artista deixa seu país natal, a Venezuela, onde havia tomado os primeiros contatos com a arte moderna, e se estabelece em Paris ainda na década de 1950, residindo na França até sua morte, em 2005. Na Europa o artista realiza suas primeiras pesquisas abstrato-geométricas juntamente com outros artistas, na maioria estrangeiros, como o húngaro Victor Vasarely, o argentino Tomasello, o americano Alexander Calder, entre outros ligados ao *Salon de Réalités Nouvelles*, todos apoiados pela Galeria Denise René, importante galeria francesa na divulgação dos artistas abstrato-geométricos e cinéticos. O resultado dessas pesquisas e estudos levou Soto ao cinetismo, o que lhe permitiu trabalhar questões relacionadas a movimento, espaço, tempo e transformação da obra perante o público e, também, por intermédio deste. Já Oiticica participou do Grupo Frente, também de tendência abstrato-geométrica, e em 1959 integrou o movimento Neoconcreto que se fez presente em toda a década de 1960. Dentre os artistas que fizeram parte do neoconcretismo encontram-se Aluísio Carvão, Décio Vieira, Ivan Serpa, Lygia Pape, entre outros. Os artistas neoconcretos estabeleceram relações com a Fenomenologia de Merleau-Ponty o que permitiu, por exemplo, que seus trabalhos se inclinassem a uma proposta mais orgânica, constantemente relacionada com o corpo, com o organismo vivo, com questões sensoriais e sinestésicas, e experimentações plásticas que privilegiavam o coletivo e renunciavam aos suportes tradicionais.



O estudo inicial do artista venezuelano na Europa foi baseado na figura de Mondrian, o que pode ter acarretado um possível entendimento da arte como se esta estivesse a serviço da construção de uma nova sociedade, como notamos na citação acima. Alguns artistas brasileiros também corresponderam aos postulados da estética neoplástica de Mondrian, nas décadas de 1950 e 1960, como Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Luís Sacilotto, entre outros pertencentes ao Concretismo. Esses artistas visavam constituir novas possibilidades construtivas para a arte por meio da eliminação total do sinal da mão do artista em favor da instrumentação do desenho, além de terem na linha e no plano os elementos essenciais para estruturar a forma. O que aproximaria Soto desses artistas, inclusive pela escolha dos materiais, pelo rigor da construção e a qualidade da mesma, diferentemente de Oiticica, que elegia matérias simples em construções improvisadas, como podemos observar em *Penetrável* e *Parangolé*. Deste modo, os artistas concretos brasileiros, igualmente como Soto, também alimentavam o desejo de construir uma nova sociedade através de uma arte aliada à forma e à estrutura, como indica a historiadora da arte Maria de Fátima Morethy Couto.

O desejo de construir uma sociedade nova e moderna, regida por modelos racionais, certamente contribuiu para a difusão, no continente sul-americano, de uma nova arte imbuída de uma ideologia progressista. [...] Numerosos artistas e críticos engajaram-se com empenho em uma arte seduzida pela técnica e baseada em concepções matemáticas, acreditando que, assim, poderiam auxiliar a América Latina a despontar no cenário mundial. (COUTO, 2004, p. 78).

Ainda assim, Oramas acredita ser uma “ilusão quase platônica pensar que as estruturas impecáveis do cinetismo podem ser a metáfora antecipadora de uma ideal estrutura social” (BOIS, 2001, p. 70).

O que pode ser posto em questão é a finalidade do exercício que cada artista propõe ao espectador. Notamos que, em ambos os casos, a experimentação estética e sensorial, e a manifestação de elementos como tempo, espaço, cor e estrutura, apesar de estarem em primeiro plano, são apenas algumas das características que constituem tanto *Penetrável* quanto *Parangolé*, analisados neste artigo. As duas obras tangenciam pontos semelhantes em uma proposição formal e conceitual compatíveis com as questões levantadas e desenvolvidas no período, mas quando pensadas dentro do processo que cada artista estabelece, elas possuem intensidades distintas em questões relacionadas a certa pertinência política e à intenção de auxiliar na construção de uma nova sociedade, sem deixar, no entanto, que ambas as obras deixem de apresentar elementos notáveis que encantam e transformam o espectador.



¹ Jesús Soto produz mais de um *Penetrável* ao longo de sua carreira, sendo que o primeiro data de 1965. Contudo, todas as obras nomeadas de *Penetrável* guardam as mesmas características técnicas, formais e conceituais, o que possibilita analisá-las individualmente, ou como um conjunto expressivo na produção desse artista. Mesmo a obra, em questão, não sendo da década de 1960, ela se assemelha a outros penetráveis que foram produzidos naquele período, e nos permite entender como se deu o processo de criação dos primeiros trabalhos ambientais de sua carreira.

² O termo empregado *corpo da obra* já foi utilizado pelo crítico e historiador da arte venezuelano Ariel Jiménez para definir o trabalho de artistas brasileiros e venezuelanos, como Lygia Clark e Jesús Soto, e estaria ligado ao interesse dos artistas em transformar o espaço de representação em uma existência real e material. Ler *Desenhar no Espaço: Artistas Abstratos do Brasil e da Venezuela na Coleção Patrícia Phelps de Cisneros*, catálogo da exposição realizada na Pinacoteca de Estado de São Paulo, em 2011.

³ O termo empregado *desmaterialização* da obra, da forma, da matéria e do corpo era um termo utilizado por Jesús Rafael Soto para definir e caracterizar sua produção. Ler *Conversaciones con Jesús Soto*, livro que transcreve entrevista do artista ao crítico e historiador da arte Ariel Jiménez. Outros autores também utilizaram o mesmo termo para tratar da produção do artista venezuelano.

⁴ Hélio Oiticica produz mais de um *Parangolé* ao longo de sua carreira, sendo que a primeira obra data do início da década de 1960. Esse conjunto de obras, aliado a outras do mesmo período, guardam as mesmas características formais e conceituais, possibilitando a análise individual, como nesse caso, ou como um conjunto expressivo na produção desse artista.

⁵ Oiticica utiliza a foto de um criminoso morto sob uma poça de sangue, estampada nos jornais da época, para compor a obra, que é acompanhada de um saco de plástico com as inscrições: “Aqui está e ficará! Contemplai seu silêncio heroico”. Cara de Cavallo tinha ligações com o jogo do bicho, realizava pequenos furtos e era cafetão na zona de meretrício carioca, e conhecia Oiticica do Morro da Mangueira, que ambos frequentavam. Em 1964, o bandido matou com um tiro o detetive da polícia Milton de Oliveira Le Cocq, que liderava um grupo de policiais responsáveis por liquidar de forma violenta os marginais no Rio de Janeiro. A morte do detetive causou a ira de outros policiais que juraram de morte Cara de Cavallo, e após quatro meses de caça, o bandido foi finalmente morto em Cabo Frio. Ao realizar esse trabalho, o artista parece deixar claro sua posição política em relação ao assassinato do bandido, que fora fuzilado pela polícia com mais de cem tiros no mesmo ano.

Referências

AMARAL, Aracy (org.). *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.



BOIS, Yve-Alain [et al.] (org.). *Abstracción Geométrica – Arte Latinoamericana en la Colección Patricia Phelps de Cisneros*. Caracas: Fundación Cisneros, 2001.

BRAGA, Paula (org.). *Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

CAUQUELIN, Anne. *Frequêntar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea*. Coleção Todas as Artes. Tradução Marcos Marcolino. São Paulo: Martins, 2008.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma Vanguarda Nacional – A crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.

JIMÉNEZ, Ariel (org.). *Conversaciones con Jesús Soto*. Caracas: Fundación Cisneros, 2005.

_____. *Desenhar no Espaço: Artistas Abstratos no Brasil e na Venezuela na Coleção Patricia Phelps de Cisneros, 2010*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo; São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2011. (catálogo da exposição).

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OITICICA FILHO, Cesar (org.). *Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

VENÂNCIO FILHO, Paulo (org.). *Soto: Construção da Imaterialidade*. Realização Centro Cultural Banco do Brasil, Instituto Tomie Ohtake, Museu Oscar Niemeyer. 2005.

Artigo recebido em março de 2012. Aprovado em maio de 2012.

