

PARANGOLÉ-GRAFFITI

Sandra Regina Facioli Pestana
(Programa de Pós-Graduação em Artes,
Escola de Comunicação e Artes,
Universidade de São Paulo).

RESUMO

Este artigo analisa as práticas empregadas e os conceitos contidos na intervenção urbana *Parangolé-Graffiti*, do Teatro de Senhoritas, criada por Sandra Pestana.

ABSTRACT

This paper examines the practices used and the concepts contained in the urban intervention *Parangolé-Graffiti*, by Teatro de Senhoritas, created by Sandra Pestana.

PALAVRAS-CHAVES: Parangolé; Graffiti; Figurino; Arte Vestível.

INTRODUÇÃO

Parangolé-Graffiti é uma intervenção artística que pode ser realizada em diferentes tipos de espaços, sejam públicos ou institucionais.

A ação foi criada por Sandra Pestana em 2010 e integra o repertório do *Teatro de Senhoritas*, companhia da qual é fundadora.

No mesmo ano criou-se a performance *Habitar é Deixar Vestígios*, que partiu dos princípios do *Parangolé-Graffiti* e realizou duas intervenções na cidade de São Paulo (Largo de Pinheiros e na Estação de Trem Lapa) e uma na cidade de Praga, República Tcheca, dentro da Scenofest, evento da Quadrienal de Cenografia de Praga dedicado a estudantes de cenografia.

A performance *Habitar é Deixar Vestígios* foi criada em parceria com Flaviana Benjamin, Flor Dias, Rafael Bicudo e Rosane Muniz¹, dentro da disciplina *O espaço e o design da performance: abordagens contemporâneas de cenografia, figurino e técnicas teatrais*, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, ministrada pelo Prof. Dr. Fausto Viana (ECA/USP) e pelos professores Helô Cardoso e Márcio Tadeu (IAR/UNICAMP).

Além da performance *Habitar é Deixar Vestígios*, ocorreram quatro outras edições de *Parangolé-Graffiti*, sendo três em unidades do Serviço Social do Comércio – SESC em São Carlos, Campinas e São Paulo, entre dezembro de 2010 e fevereiro de 2012, e uma no Festival Encanta Vale, todas realizadas em parceria com Luis Birigui, grafiteiro fundador da *CausaEfeito Spray Art*, e com assistência do grafiteiro Diego Polonês.

¹ As três edições da performance contaram com a colaboração de Dalmir Rogério, Marta Travassos, Renata Berenstein, Ana Paula Guilherme, Diego Martínez, Isis Madi, Débora Zamarioli, Elinaldo Santos, Felipe Souza, Livi, Luis Valls, Guto Martins, Elisete Jeremias e Caio Sanfelice.

A intervenção propõe um encontro entre as obras do artista plástico Hélio Oiticica denominada *Parangolés*; a arte de rua, mais precisamente o *graffiti* e figurinos teatrais. O ponto de encontro entre essas propostas está justamente na interação, através da ressignificação e da transformação do espaço. O *graffiti* possibilita uma nova interação das pessoas com a cidade, ao alterar visualmente uma fração dela. Da mesma forma que o Parangolé, uma espécie de vestimenta que a partir da interação com o público completa-se como obra de arte, tornando-se um objeto plástico livre para evoluir e intervir pelo espaço.

O presente artigo visa analisar as práticas empregadas e os conceitos contidos nesta intervenção urbana do grupo *Teatro de Senhoritas*.

OS CONCEITOS

1.1 Parangolé

Artistas brasileiros de diversas áreas, desde os anos 1950, primaram por renovações artístico-culturais. Após o golpe militar de 1964 questões sociais foram somadas às estéticas. O *Tropicalismo* é uma das manifestações deste período.

O movimento tropicalista, que eclodiu de fato apenas em 1967², pode ser entendido como “ponto de convergência” (LONTRA *In* CYNTRÃO, 2000,

² Pode-se dizer que o Tropicalismo teve um período embrionário sintetizado nas ideias do trio Rogério Duarte (designer gráfico), Hélio Oiticica (artista plástico, responsável pela revolucionária instalação *Tropicália*, exposta no MAM-Rio em 1967) e Luis Carlos Saldanha (fotógrafo) (CORREA in LEAL, 2009, Terra Magazine). A influência dos três marcou toda uma geração de artistas. Entre eles o cineasta Glauber Rocha, que após o golpe militar fez *Terra em Transe*. O filme provocou total identificação no elenco do grupo Teatro Oficina, ao ponto da companhia dedicar a Glauber a estreia de *O Rei da Vela*, que ocorreu em 1967. A peça, por sua vez, foi assistida por Caetano Veloso antes de compor *Tropicália* (CORRÊA, 1972, in STAAL, 1998, p. 163), música cujo título faz referência à obra de Oiticica.

p.53) das varias manifestações de vanguarda³ que nos anos 1950 e 1960 ferveram nas artes, literatura e moda.

Utilizando-se dos meios de comunicação de massa agregou “numa postura sinérgica, características de cada uma dessas vanguardas, oferecendo-se, portanto, como síntese de um período e perspectiva de atualizar, em plenitude, o ideal modernista” (idem, p. 32), principalmente no que tange alguns alicerces desses movimentos como a liberdade formal e o nacionalismo crítico (idem, p. 13), preceitos que a partir dos anos 1950 foram abafados pelos projetos desenvolvimentistas do governo de Juscelino Kubitschek⁴ (idem, p.14).

Nesse contexto, Hélio Oiticica realizou diversas invenções⁵ denominadas de *arte ambiental*, entre elas os *Parangolés*.

Expandindo seus estudos de *estrutura-cor*⁶ (OITICICA, 1986, p.51), Oiticica coloca-as em relação ao espaço e ao público por meio de composições com diversos materiais como tecidos e plásticos que formam uma espécie de

³ Nas artes plásticas: Concretismo e Neoconcretismo (1956-1959). Na literatura: Concretismo (1956), Neoconcretismo (1959), Revista Tendência (1957), Poesia Práxis (1962), Revista Violão de Rua do CPC-UNE (1962), Poema-Processo (1967) (LONTRA In CYNTRÃO, 2000)

⁴ A primeira investida para modificação desse quadro deu-se através da literatura por meio dos Concretistas que, embora tenham sido criticados por não se deterem sobre questões sociais, mas apenas sobre temas estéticos e formais, desvelaram a crítica ao processo de “culturalização de massas, oficializado e ufanista” (idem, p. 22), realizado por meio de linguagem simples, tradicionalmente acessível e de fácil decodificação que respaldava a ideologia do desenvolvimento (ibidem). A iniciativa foi seguida de outros movimentos e grupos literários, tais como Neoconcretismo (1959), Tendência (1957), Poesia Práxis (1962), Violão de Rua, vinculada ao CPC (1962) e Poema Processo (1967). (LONTRA in CYNTRÃO, 2000, p.18-29).

⁵ Na busca do objeto e da negação e superação do cavalete (OITICICA in BASUALDO, 2005, p. 221) Oiticica realizou *Núcleos*, também denominados *Manifestações Ambientais e Penetráveis*, “placas de madeira pintadas com cores quentes penduradas no teto por fios de nylon. Neles tanto o deslocamento do espectador quanto a movimentação das placas passam a integrar a experiência” (ENCICLOPEDIA ITAU CULTURAL); e *Bólide*, caixas de vidro, madeira, cimento ou plástico preenchidas com pigmentos, que constituíam “espaços poéticos-táteis e pigmentares de contenção” (OITICICA, 1977, p.1 in LAGNADO, 2002).

⁶ “A chegada à cor única, ao puro espaço, ao cerne do quadro, me conduziu ao próprio espaço tridimensional, já aqui com o achado do sentido de tempo. Já não quero o suporte do quadro, um campo “a priori” onde se desenvolva o “ato de pintar”, mas que a própria estrutura desse ato se dê no espaço e no tempo. A mudança não é só dos meios mas da própria concepção da pintura como tal; é uma posição radical em relação à percepção do quadro, à atitude contemplativa que o motiva, para uma percepção de estrutura-cor no espaço e no tempo, muito mais ativa e completa no seu sentido envolvente” (OITICICA, 1962, p.2 in LAGNADO, 2002).

capa ou de estandarte. Deste modo, propicia tridimensionalidade ao objeto plástico e propõe uma experiencição desse objeto por parte do público, que passa a ser fator integrante e fundamental da obra de arte, completando-a ao vesti-la e evoluir pelo espaço. Oiticica definia sua obra como *arte ambiental* em que

a cor não está mais trancada, mas no espaço circundante abrasado de um amarelo ou de um laranja violento. São cores-substancias que se desgarram e tomam o ambiente, e se respondem no espaço, como a carne também se colore, os vestidos, os panos se inflamam, as reverberações tocam as coisas (PEDROSA, 1965 in OITICICA, 1986, p. 13).

Criados em 1964, os Parangolés surgiram a partir do contato de Oiticica com a realidade dos morros do Rio de Janeiro, com o universo do samba presente no cotidiano de seus moradores. Além disso, segundo Waly Salomão, foram calcados: "na visão de um pária da família humana que transformava o lixo que catava nas ruas num conglomerado de pertences" (CÍCERO, 1992, s/p).

Os Parangolés são uma espécie de capa ou bandeira ou estandarte ou tenda, "que não revela totalmente suas cores, formas, texturas, grafismos ou as impregnações dos seus suportes materiais (pano, borracha, tinta, papel, vidro, cola, plástico, corda, esteira) senão a partir dos movimentos - da dança - de alguém que a vista" (idem).

Esta convergência entre os Parangolés e outros objetos já existentes, dá-se, segundo o artista, pois

o estandarte é por excelência um elemento ou objeto ultra espacial; há nele, implícito na sua estrutura objetiva, elementos que seriam os mesmos exigidos, p.ex., para exprimir uma determinada ordem espacial da estrutura-cordada pelo objeto em si e pelo ato do espectador carrega-lo. A obra tendo tomado, pois, a forma de um estandarte não quis figura-lo ou transpor o que já existe para uma outra (*sic*) visão, para um outro plano, mas se apropria dos

seus elementos objetivo-constitutivos ao tomar corpo, ao plasmar-se na sua realização. Também a “tenda” é erigida pela relação ambiental que exige aqui um ‘percurso do espectador’. Essa relação é pois contingente, inevitável e perfeitamente coerente dentro da dialética do “Parangolé” (OITICICA, s/d, p.3).

Os Parangolés são trabalhos significativos de um momento de busca por diferentes relações com o público. Algumas obras desse período podem ser denominadas de *arte-vestível* ou *vestido-de-artista*, trabalhos que só se constituíam como tal se integradas a um corpo humano.

Nessa perspectiva, também surgiram experiências como as dos norte-americanos Jeanne Claude e Christo⁷ (SANT’ANNA, 2010, p. 82) e dos brasileiros Lygia Clark⁸ e Rubens Gerchman⁹ que criaram obras para serem vestidas, experimentadas tatilmente, desenvolvidas pelo ambiente e não apenas apreciadas pelo olhar.

⁷ A obra *Vestido de Casamento* (1967) “demonstra não só a constante temática do casal em cobrir objetos e monumentos com tecidos criando uma ‘roupa’ que lhes transforma, ou melhor, revela (e mesmo constrói) a silhueta do objeto, como todo vestuário faz – como também evoca, a um mesmo tempo, tanto o peso do casamento quanto a liberdade dos minivestidos, tão em voga na moda jovem dos anos sessenta (SANT’ANNA, 2010, p. 71.)

⁸ As experiências de Lygia Clark transportam o artista para função de *propositor* que deve induzir os participantes “através da percepção sensorial e da atuação sem constrangimentos” (MILLIET, 1992, p.3), como é possível perceber na obra *O Eu e o Tu: Série Roupa-Corpo-Roupa* (1967), em que duas pessoas vestem trajes confeccionados por Clark: “(...) e cujo forro comporta materiais diversos. Fendas na vestimenta dão acesso ao privilégio exclusivo de tocar o outro, porém, transformando e trazendo a sensação tátil feminina ao homem e, à mulher, uma sensação masculina” (MILLIET, 1992 apud SANT’ANNA, 2010, p.97).

⁹ Rubens Gerchman desenvolve os projetos *Casas Abrigos* construindo estruturas de tecidos ou tiras de taquara para serem vestidas pelo espectador, cobrindo-o até os joelhos. O projeto partia de um levantamento de diferentes “concepções e enfrentamentos que artistas e críticos de momentos diversos da História da Arte expressaram sobre o vestuário, a moda e a arte vestível/roupa-de-artista^{9a}” (SANT’ANNA, 2010, p. 98).

AS PRÁTICAS

A intervenção Parangolé-Graffiti utiliza-se de técnicas de modelagem plana, *graffiti* e *stencil art*. E conta com a seguinte estrutura:

- A) Escolha do espaço urbano a ser utilizado, pode ser o muro de uma estação de trem, os pilares de um viaduto ou um painel construído em um centro cultural;
- B) Elaboração dos desenhos e *Parangolé-Graffitis* crus (ainda sem pintura): de acordo com cada espaço são criados os desenhos para serem grafitados e os *Parangolé-Graffitis* crus que serão fixados no muro;
- C) Confecção dos *Parangolé-Graffitis* crus: são cortados em algodão cru em formato que complementa o desenho que será grafitado, formando um *stencil*;
- D) *Performers* do Teatro de Senhoritas e voluntários do público vestem os *Parangolé-Graffitis* crus que são pregados no muro que será grafitado;
- E) O graffiti é feito ocupando o muro e os *Parangolé-Graffitis* crus;
- F) Os espectadores e transeuntes são convidados a participar vestindo os parangolés-graffitis crus, grafitando, vestindo parangolés-graffitis e integrando o cortejo final;
- G) *Performers* e participantes, vestindo os *Parangolé-Graffitis*, se desprendem do muro (os pregos, grampos e fitas adesivas são arrancados pelos movimentos corporais);
- H) Os *parangolé-graffitis* formam um cortejo, fazem com que o colorido da parede se espalhe pelas ruas, pelo asfalto, entra nos semáforos, respingue nos carros e nos pontos de ônibus... *Parangolé-Graffiti* é um *graffiti* para ser vestido e dançado.

QUADRO 01: DESENHO E CONFECÇÃO DOS PARANGOLÉS-GRAFFITIS



Croqui graffiti para Quadrienal Praga 2011



Croqui graffiti após retirada do Parangolé-Graffiti com a inscrição "polo sul" em tcheco.



Croqui Parangolé-Graffiti



Modelagem parangolé-graffiti cru



Fixação parangolé-graffiti cru



Ausência parangolé-graffiti



Parangolé-graffiti fixado no muro

QUADRO 02 : PINTURA E DESPRENDIMENTO DOS PARANGOLÉS-GRAFFITIS



Parangolés-graffitis sendo finalizados no SESC Pinheiros - dezembro 2010



Participação do público na Quadrienal de Praga 2011



Parangolé-Graffiti se desprende e ganha o espaço



Cortejo de parangolés-graffitis

2.1 Modelagem plana (bidimensional)

Esta técnica de modelagem parte de medidas e cálculos de proporção do corpo humano que ao serem traçados em papel (e posteriormente transferidos para o tecido plano) preveem a tridimensionalidade do corpo que usará aquele traje. A profundidade das peças criadas a partir desse tipo de modelagem é alcançada através da junção das partes complementares e da modelagem por pences¹⁰ (BORBAS/BRUSCAGIM, 2007, p.160).

Para modelagem dos parangolés-graffitis crus leva-se em consideração que o tecido não envolverá totalmente um corpo, apenas sua parte anterior e as laterais, estendendo-se, então, pelo muro.

Os recortes feitos no tecido respeitaram uma distância mínima de 55 cm do eixo central para as laterais, prevenindo que o volume do corpo do performer impeça as bordas do tecido de serem fixadas no muro.

Para evitar que todos os *parangolés-graffitis* adquiram a forma de um avental ou uma capa ao se desprenderem do muro, são desenvolvidos croquis que contam com pelo menos 50 cm de tecido acima da linha da cabeça. Assim, ao desprender-se do muro, essa porção de tecido tem a função de cobrir as costas ou o peito do performer, conforme a posição que o parangolé-graffiti é colocado sobre o corpo.

Escolheu-se para modelagem dos parangolé-graffitis o algodão cru, pela facilidade de manipulação e corte, ausência de brilho, caimento denso e neutralidade da cor.

¹⁰ “Prega pontiaguda feita no avesso de uma peça de roupa para amoldá-la às linhas do corpo” CALLAN, 2007, p. 245).

2.2 Graffiti

Arte urbana, com forte sentido de intervenção na cena pública¹¹, realizada com a utilização de tinta, giz, canetão ou tinta spray. Movimento originalmente marginal, realizado por jovens sem outros meios de expressão e que tomam o espaço urbano como suporte de expressão artística (GITAHY, 1995, s/p). Dos metrô de Nova York e do cais do porto de Santos (VILLAÇA, s/d, s/p) o *graffiti* brasileiro vem tomando corpo nos muros da cidade, colorindo, protestando, ironizando.

Segundo Bruno Giovanetti em seu estudo *Graffiti: do subversivo ao consagrado*, o termo é muito genérico e não traz a dimensão da diversidade de tal manifestação, sendo preferidas por alguns praticantes as denominações *piecing* ou *writing* (2011, p. 19). Entretanto, por ser o termo mais o conhecido optou-se por utilizá-lo.

A elaboração dos graffiti a serem executados durante a intervenção parte do princípio do *stencil*, técnica de impressão que aplica tinta em uma superfície sobreposta por uma máscara recortada que ao ser retirada revela uma imagem e/ou letras.

Desta forma, entende-se que o parangolé-graffiti cru funciona no muro como um *stencil* e que ao ser descolado da parede revela uma forma que dialoga com as partes do desenho que ali ficam.

O graffiti quando executado por um grafiteiro experiente é *free hand*, ou seja, a mão livre, permitindo maior liberdade e rapidez para o artista. Quando realizada com a participação da plateia, em alguns casos, opta-se pelo uso de *stencils* e objetos que funcionem como tal, pois essa técnica “permite a

¹¹ Enciclopédia Itaú Cultural: verbete “Graffiti”.

inserção de pessoas que não tem o dom do desenho rápido” (GIOVANNETTI, 2011, p. 70).

Nas diversas edições do Parangolé-Graffiti realizou-se diferentes experiências com relação à elaboração e execução das pinturas e dos parangolés-graffitis crus:

- Nas primeiras edições da performance *Habitar é Deixar Vestígios*, cortou-se o algodão cru livremente criando formas geométricas. O graffiti foi realizado em uma *jam* composta por grafiteiros convidados que não tinham um desenho previamente estabelecido, grafiteiros que passaram pelo local e transeuntes que nunca haviam manipulado uma lata de tinta spray. Resultou em um grafite colorido e organizadamente caótico que continha no centro um mosaico que recordava a cinzenta forma anterior do muro.
- Em edições do Parangolé-Graffiti criaram-se sinuosos e sugestivos parangolés-graffitis crus que contavam com o talento e capacidade de improviso do grafiteiro Luis Birigui para completarem-se como parangolés-graffitis. Deste modo, logrou-se divertidos seres abstratos.
- Em outras ocasiões elaborou-se previamente toda pintura para que a ausência do parangolé-graffiti revelasse uma figura facilmente reconhecível. Desta forma, para Quadrienal de Praga o parangolé-graffiti cru foi cortado como um mapa da América Latina, e para o Festival Encanta Vale, cuja temática era as culturas afrodescendentes, ao retirar o parangolé-graffiti tinha-se a silhueta de Ogum, entidade do Candomblé.

PARANGOLÉ-GRAFFITI

Propõe intervir no espaço urbano através de um ato performático aberto à participação do público.

A ação, através da interação entre artes plásticas, arte de rua, performance e figurinos teatrais, propõe uma maneira de ressignificar e transformar o espaço urbano e a noção de espaço cênico.

O Parangolé-Graffiti intervém no espaço não somente através do graffiti que é deixado no muro, mas também por meio do descolamento das partes dessa pintura que são vestidas pelos participantes, bem como por meio da ação cênica que ali ocorre.

Desta forma, a noção de espaço cênico também é transformada, convertendo uma parede de estação de trem ou uma área de convivência de um centro cultural em espaço cênico.

Além disso, modifica o papel do espectador, colocando-o como elemento essencial e participante ativo do acontecimento teatral.

A ação, o mesmo tempo que expõe parte do processo de criação dos parangolé-graffitis (pois eles são vestidos, fixados e pintados em cena), convida o público a atuar, seja diretamente vestindo um parangolé-graffiti ou grafitando; seja indiretamente no papel da “personagem” transeunte/observador.

Deste modo, pessoas da audiência e/ou transeuntes tornam-se performers que se valem do parangolé-graffiti, criado sobre seus corpos, como um objeto sensorial e plástico.

As sensações são geradas por estímulos físicos: o cheiro da tinta; o contato com o muro, o tecido e os equipamentos de proteção; a relação teti-a-

teti com o grafiteiro; a imobilidade. Após ficar vinte minutos imóvel, o participante é convidado a espalhar pelo espaço todas as suas cores, formas, cheiros e sensações.

Além disso, gradativamente o participante adquire a consciência de fazer parte de um acontecimento teatral e, conforme a pintura se materializa, percebe que se realiza uma simbiose entre seu corpo e a obra plástica.

O participante deixa de estar exposto no sentido de ter se destacado da massa genérica “audiência” e passa a estar exposto como obra de arte.

Parangolé-Graffiti é um graffiti para ser vestido e dançado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Figurinos teatrais como *Arte Vestível*

A partir do estudo e da experimentação de conceitos de Hélio Oiticica, paralelamente e em confluência com os estudos para pesquisa de mestrado sobre um dos trabalhos de Hélio Eichbauer¹², mostrou-se possível fazer conexões entre *Arte Vestível* e figurinos teatrais.

Primeiramente, passou-se a considerar *figurino* como elemento que compõe a *ceno-grafia*, a escrita da cena e que pode ser tratado como um “cromo do cenário, recortado de um cenário” (EICHBAUER, 2012, p.242).

Esta abordagem está diretamente relacionada com princípios orientais de caracterizações visuais de atores, como expõe Eugênio Barba: “(...) no teatro oriental encontramos a ‘cenografia em movimento’ representada neste caso pelo figurino dos atores” (1995, p. 218).

¹² Os figurinos criados por Hélio Eichbauer para o espetáculo *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, encenado pelo Teatro Oficina em 1967, foram objeto de estudo da pesquisa de mestrado “Identidade Cultural Brasileira nos Figurinos de *O Rei da Vela*”, realizado na ECA/USP, sob orientação do Prof. Dr. Fausto Viana.

Proporções, cores, figurinos cintilantes, máscaras e outros acessórios que transformam o ator oriental numa 'cenografia em miniatura', em constante movimento no palco e apresenta uma infinita sucessão de perspectivas, dimensões e sensações (idem, p. 219).

Os mesmos princípios contribuíram para concepção do conceito de *personagens-hieróglifos* de Antonin Artaud, que considerando uma ausência de cenários¹³ reservaria a *personagens-hieróglifos* toda a carga da linguagem por signos.

Desta forma, compreendeu-se a noção de figurino como uma obra de *arte ambiental*, embora manipulada pelo ator e não pela audiência. Deste modo, vestes, maquiagem e cabelos afastam-se do puro caráter referencial (idade, gênero, classe social etc.), transformando-se em objeto sensorial para o ator e objeto plástico sógnico para a audiência.

A intervenção *Parangolé-Graffiti* lida com essa noção de figurino de duas formas.

Primeiramente, propõe transformar esta relação fazendo com que os figurinos (os parangolés-graffitis) sejam objetos sensoriais para audiência, proporcionando que ela experiencie um acontecimento teatral¹⁴ não somente como receptor, mas como atuador, usando um *parangolé-graffiti* para realizar um "ciclo de participação":

ver alguém usar a capa, usá-la, e usá-la e ver outras pessoas usando, juntando-se em uma manifestação de grupo, (...) como uma manifestação não ensaiada mas totalmente improvisada, onde as pessoas têm de ser incentivadas a fazer uma experiência (OITICIA, 1969, p.2 in LAGNADO, 2002).

¹³ Para Artaud não havia necessidade de cenários: "Para esta função bastarão personagens-hieróglifos, roupas rituais" (ARTAUD, 1999, p. 112). O autor entendia personagens-hieróglifos como "outro aspecto da linguagem teatral pura, que escapa à palavra, da linguagem por signos, gestos e atitudes que têm um valor ideográfico" (idem, p.18).

¹⁴ A noção de acontecimento teatral é entendida como "criação de uma ação que reúna presencialmente seres humanos em uma relação de ação e recepção, situação que gera a necessidade de determinação de um espaço-tempo" (COHEN, 2007, p. 26).

Por outro lado, proporciona a compreensão do figurino teatral como objeto plástico, uma peça de *Arte-Vestível*, que só se completa com o corpo do ator.

De acordo com este ponto de vista, o figurino teatral, além de estabelecer com o intérprete uma relação sensorial, gerada pelos estímulos físicos dos materiais que compõem os trajes, acessórios e maquiagem, pode passar a ser encarado como representação plástica tridimensional da obra e da personagem.

Porém, como uma obra de arte-vestível, para sua completude esse objeto plástico sensorial deve ser construído sobre um corpo humano e explorado por ele.

As linhas, cores e formas desse objeto dinâmico podem, então, relacionar-se com o espaço cênico e com os demais corpos-plásticos que compõem a encenação. Expressando, desta forma, subjetividades, paixões, objetivos ou obsessões das personagens que estes trajes ajudam a compor.

BIBLIOGRAFIA

- ARTAUD, Antonin – **O Teatro e Seu Duplo**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1999;
- BARBA, Eugênio e SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**. São Paulo: HUCITEC, 1995.
- BASUALDO, Carlo (org.) – **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967 – 1972)**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- CALLAN, Georgina – **Enciclopédia da Moda – de 1840 à década de 90**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CYNTRAO, Sylvia H. - **A Forma da Festa – Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2000.
- COHEN, Mirian Aby – **Cenografia Brasileira no Século XXI: Diálogos possíveis entre prática e ensino**. Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Artes, ECA/USP, 2007.
- EICHBAUER, Hélio – **Entrevista Inédita** publicada nos Anexos da pesquisa PESTANA, Sandra - *Identidade Cultural Brasileira nos Figurinos de O Rei da Vela*. Dissertação de Mestrado apresentada no Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.
- OITICIA, Hélio – **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- SANT'ANNA, Patrícia - **Coleção Rhodia Arte e Design de Moda nos anos sessenta no Brasil**. Tese de Doutorado em História da Arte. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas/SP, 2010.
- STAAL, A. H. C. (org). **Primeiro Ato: cadernos, depoimentos e entrevistas (1958-1974) de José Celso**. Martinez Corrêa. São Paulo: Editora 34, 1998.

Meios Eletrônicos

- CÍCERO, Antônio – **Ensaio: O Parangolé**. Texto pronunciado em outubro de 1992 na Fundaçõn Antoni Tàpies, em Barcelona, por ocasião da inauguração da exposição de Hélio Oiticica naquela cidade, e reproduzido pela revista Kallias, do IVAM Centre de Valencia, no primeiro semestre de 1993. – Disponível em:
<http://www2.uol.com.br/antoniocicero/parangole.html>
- ENCICOLPÉDIA ITAÚ CULTURAL - **Verbete Graffit**. Disponível em:<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3180 Acesso em: novembro de 2010.
- GITAHY, Celso - **Grafiteiros passo a passo rumo à virada do milênio**. Artigo escrito para a Revista Cidade (Revista do Patrimônio Histórico/Secretaria Municipal de Cultura), número 03, em 1995. Disponível em: <http://www.stencilbrasil.com.br/textos.htm>
- LAGNADO, Lisette (Coord.) - **Programa Hélio Oiticica**. Itaú Cultural (São Paulo) e Projeto Hélio Oiticica (Rio de Janeiro), 2002. **Título do Projeto: O Objeto na Arte Brasileira nos anos 60** – OITICICA, Hélio. Nova York, 1977.

- *Programa Hélio Oiticica*. Itaú Cultural (São Paulo) e Projeto Hélio Oiticica (Rio de Janeiro), 2002. **Título do Projeto: Bases Fundamentais para uma Definição do 'Parangolé'** – OITICIA, Hélio. s/d.

LEAL, Claudio - **Zé Celso: Rogério Duarte viu tudo antes de nós**. Terra Magazine. Cultura. 18/09/2009. Disponível em:<<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI3981917-EI6581,00-Ze+Celso+Rogerio+Duarte+viu+tudo+antes+de+nos.html>> Acesso em: maio/2011

MARTÍ, Silas - *Hélio Oiticica e Lygia Clark*. Folha de S. Paulo, 2010. Disponível em:<<http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/002786.html>> Acesso em: maio de 2010.

VILLAÇA, Marcos. **Graffiti uma arte bem urbana**. Disponível em:
<http://www.stencilbrasil.com.br/textos.htm> Acesso em: novembro de 2010.

Teses e Artigos Virtuais

BORBAS, M. C.; BRUSCAGIM, R. R. - **Modelagem plana e tridimensional – moulage** – *na indústria do vestuário*. Rev. Ciên. Empresariais da UNIPAR, Umuarama, v. 8, n. 1 e 2, p. 155-167, jan./dez. 2007. Disponível em:<
<http://revistas.unipar.br/empresarial/article/viewFile/2679/2043>> Acesso em: maio/2012

GIOVANNETTI NETO, Bruno – **Graffiti: do subversivo ao consagrado**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – Área de Concentração: Design e Arquitetura. São Paulo, 2011. Disponível em:<
<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16134/tde-11012012-152024/pt-br.php>> Acesso em: maio/2012.