

# Os Parangolés

de Hélio

Oiticica ou

a arte da

transgressão

Este ensaio foi inicialmente desenvolvido como um capítulo da minha dissertação de doutorado defendida na Universidade do Texas em Austin (UT), EUA, em agosto de 2001. Gostaria de agradecer aos professores Jacqueline Barnitz, Richard Shiff, Linda Henderson, John Clark e Ana Maria Mauad (Universidade Federal Fluminense – UFF) pelo apoio à realização deste trabalho. Meus estudos foram financiados pela UT, através do Departamento de História da Arte e do Instituto de Estudos Latino-Americanos (Ilas), pelo CNPq (processo no. 200179/94-2) e pela UFF. Dedico o presente ensaio a Tami Bogéa e a Isabel Bogéa-Silva – razão de tudo.

No ensaio “Anotações sobre o *Parangolé*”, Hélio Oiticica (1937-80) descreveu seu trabalho mais famoso. Referindo-se à versão mais característica da proposição, o artista afirmou que:

“o espectador ‘veste’ a capa, que se constitui de camadas de panos de cor que se revelam à medida que este se movimenta correndo ou dançando. A obra requer aí a participação corporal direta; além de revestir o corpo, pede que este se movimente, que *dance*, em última análise. O próprio ‘ato de vestir’ a obra já implica uma transmutação expressivo-corporal do espectador, característica da dança, sua primeira condição” (1).

RENATO RODRIGUES DA SILVA

**RENATO RODRIGUES DA SILVA** é professor de História da Arte da Universidade Federal Fluminense e autor de *A Fotografia Moderna no Brasil* (Funarte).

1 Hélio Oiticica, *Aspira ao Grande Labirinto*, Rio de Janeiro, Rocco, 1986, p. 70. Os termos e expressões entre aspas e em itálico são do próprio Oiticica. Adiante, esse livro é referido como AGL.



## Sentido dos Parangolés. Rua Capitão Salomão, Botafogo, Rio de Janeiro

A descrição da proposição é objetiva. Tratava-se de uma vestimenta constituída de “camadas de panos de cor”, que se revelavam com o movimento corporal. O resultado desse processo, entretanto, parecia destravar poderes mágicos, pois “implicava uma transmutação expressivo-corporal do espectador”. De fato, Oiticica depositou enormes esperanças na sua descoberta, procurando expor os *Parangolés* em diversas ocasiões.

Oiticica começou a pesquisa dos *Parangolés* no final de 1964, sendo que os experimentos iniciais apresentavam tendas, estandartes e bandeiras. Assim, a capa foi introduzida logo a seguir (2). A utilização de diferentes objetos, todavia, levantava dúvidas sobre a proposição. A capa era uma forma de vestimenta, requerendo o uso sobre o corpo; o estandarte e a bandeira foram confeccionados para serem carregados como em uma procissão; a tenda, por sua vez, foi planejada para ser ocupada provisoriamente numa alusão à arquitetura das favelas. Como resultado dessa escolha, objetos designados para desempenhar funções diferentes foram incorporados aos *Parangolés*, de maneira que a noção de autonomia da arte foi questionada com severidade. A estratégia de inclusão multiplicava as possibilidades expressivas da proposição, mas também dificultava o seu entendimento.

Ao desdobrar uma pesquisa da forma numa experiência dos objetos, os *Parangolés* adquiriram um significado especial. Para Oiticica, o trabalho “assume o mesmo caráter que para [Kurt] Schwitters, p. ex., assumiu a de *Merz* e seus derivados (*Merzbau* etc.), que para ele eram a definição de uma

posição experimental específica, fundamental à compreensão teórica e vivencial de toda a sua obra” (3). Tanto o *Merz* quanto os *Parangolés*, portanto, ocuparam posições centrais nas obras de Schwitters e Oiticica, respectivamente. Mais do que uma série de experimentos – como as que tinham caracterizado a fase neoconcreta –, a proposição definiu-se por uma tomada de “posição” em relação à própria prática artística, requerendo uma estratégia inovadora. Para desenvolver o seu trabalho, Oiticica incorporou procedimentos distintos, tais como a confecção de objetos e – como veremos a seguir – a apropriação de ambientes.

No período inicial, os *Parangolés* retinham algo do sincretismo que caracteriza as grandes invenções culturais. Com o passar do tempo, entretanto, a proposição sintetizou formulações que eram provenientes tanto do aprendizado vanguardista do artista quanto da sua experiência pessoal (4). Desse modo, Oiticica idealizou o “programa ambiental”, afirmando que “na arquitetura da ‘favela’, p. ex., está implícito um caráter do *Parangolé*, tal a organicidade estrutural entre os elementos que o constituem”. Ademais, o mesmo caráter encontrava-se em “tabiques de obras em construção”, “recantos e construções populares”, “feiras, casas de mendigos, decoração popular de festas juninas, carnaval etc.” (5). Como os exemplos revelam, os *Parangolés* objetivavam apropriar-se de um determinado ambiente da cidade, já que a arquitetura provisória desenvolvida pelas classes populares foi priorizada (6). Embora Oiticica não tenha esclarecido o procedimento, é importante ressaltar que a sua escolha recaiu sobre os elementos que seriam capazes de transgredir a norma urbanística.

Em meados dos anos 60, contudo, alguns acontecimentos mudaram a vida do artista (7). Com efeito, ele criou os *Parangolés* logo após começar a frequentar a Favela da Mangueira no Rio de Janeiro. Buscando um refúgio existencial, Oiticica praticamente mudou-se para aquela comunidade, atuando como passista da escola de samba local. Eis o seu relato sobre as danças promovidas pelo samba:

2 Sobre os primeiros *Parangolés*, ver: Luciano Figueiredo e Lygia Pape, “Chronology”, in *Hélio Oiticica*, Paris/Rio de Janeiro/Rotterdam, Galerie Nationale Jeu de Paume/Projeto Hélio Oiticica/Witte de With Center for Contemporary Art, 1992, p. 212.

3 *Hélio Oiticica*, AGL, p. 65.

4 Sobre a síntese efetuada pelos *Parangolés*, ver o artigo de Hélio Oiticica, “Parangolé Synthesis”, in *Hélio Oiticica*, pp. 165-7.

5 *Hélio Oiticica*, AGL, p. 68.

6 Sobre a relação entre a arquitetura provisória das favelas e o trabalho de Oiticica, ver: Paola Berenstein Jacques, *Estética da Ginga, a Arquitetura das Favelas através da Obra de Hélio Oiticica*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra/Rioarte, 2001.

7 Dentre esses acontecimentos, o falecimento do pai do artista, ocorrido em 26 de julho de 1964, teve uma importância decisiva na sua carreira.

“Antes de mais nada é preciso esclarecer que o meu interesse pela dança, pelo ritmo, no meu caso particular o samba, me veio de uma necessidade de desintelectualização, de desinibição intelectual, da necessidade de uma livre expressão, já que me sentia ameaçado na minha expressão de uma excessiva intelectualização” (8).

Para Oiticica, o samba tornou-se um meio de expressão artística. Podemos imaginar também que a “necessidade de desintelectualização” abriria novas perspectivas em relação ao desenvolvimento do trabalho. Assim, os *Parangolés* representavam essas novas possibilidades. Além disso, o artista realizou outras proposições que traduziam a sua experiência na Mangueira (9).

Os *Parangolés*, portanto, não só incorporaram vários objetos e procedimentos como também ativaram universos expressivos distintos, unindo a arte de vanguarda e o samba. Sabendo-se ainda que Oiticica visou contextos diferentes (ou seja, da Favela da Mangueira, do Museu de Arte Moderna, do Aterro do Flamengo, entre outros), somos levados a questionar a natureza da proposição. Na verdade, trata-se de um problema semântico. Como seria possível a produção de significados se a noção de forma tornou-se obsoleta? O que Oiticica procuraria comunicar se os mecanismos de transmissão da mensagem estética – estabelecidos numa relação convencional entre forma e conteúdo – variavam ou eram diretamente solapados? No presente ensaio, objetivamos equacionar esses problemas. Para tal, enfocamos as origens dos *Parangolés*, analisando os processos através dos quais eles se tornaram significantes.

## O QUE SIGNIFICAM OS *PARANGOLÉS*?

No ensaio “Feito sobre o Corpo: o *Parangolé* de Hélio Oiticica”, o crítico de arte Guy Brett enfocou a recepção da obra em contextos diferentes. Nessa oportuni-

dade, ele ressaltou três maneiras de apreender os *Parangolés*:

“A primeira parte poderia intitular-se ‘Interior/Exterior’ e situa o *Parangolé* dentro de um discurso onde a forma evolui em direção à idéia de liberdade humana. Na segunda parte, ‘Os Trapos do mendigo/ Os Mantos do rei’ [Les Haillons du mendiant/ Les Robes du roi], eu tento compreender a emergência do *Parangolé* dentro da realidade social pós-colonial e polarizada do Brasil. Na terceira, ‘A Bolsa de água/ O Lençol’ [la Poche de eaux/ Le Linceul], o *Parangolé* é considerado à luz de certos dilemas ligados à subjetividade e à experiência em um sentido mais amplo, universal” (10).

No decorrer do ensaio, Brett descreveu cada uma dessas maneiras de apreender os *Parangolés*. A primeira relacionou-se aos processos de “extroversão – a performance, a projeção de uma mensagem visando os espectadores – e de introversão – a exploração pessoal e introspectiva das circunstâncias da matéria”. A segunda objetivou entender “o relacionamento do *Parangolé* com a cultura e a realidade do Brasil”. A terceira, finalmente, referiu-se à oposição entre a vida uterina que “contém o corpo antes do nascimento e o lençol que o contém depois da sua morte”.

O ensaio de Brett parece-nos apropriado, pois representa um avanço significativo na literatura sobre o tema. Em relação à argumentação, é importante notar que o crítico apresentou as três maneiras expostas acima sob a forma de oposições conceituais, sublinhando que a polarização dos termos produzia os significados da proposição. Assim, a sua análise mostrou que os *Parangolés* possibilitavam leituras múltiplas e que cada uma delas baseava-se no estabelecimento de um “par de contrários” (*couple des contraires*). Para resumir sua hipótese, Brett mencionou mais um exemplo desse tipo de polarização: “o *Parangolé* é transexual, sem relação com os atributos convencionais da masculinidade e da feminilidade: todos os dois parecem dissol-

8 Hélio Oiticica, AGL, p. 72.

9 Além dos *Parangolés*, os *Núcleos* (1960), os *Penetráveis* (1960) e os *Bóides* (1963) resultaram diretamente da experiência de Oiticica na Favela da Mangueira.

10 Guy Brett, “Fait Sur Le corps: Le *Parangolé* de Hélio Oiticica”, in *Cahiers du Musée National d’Art Moderne*, n.º 51, primavera de 1995, p. 34. Os próximos trechos citados encontram-se nas páginas 37, 39 e 43, respectivamente. Optamos por uma tradução literal do texto de Brett, fornecendo, quando necessário, os termos originais em francês.

ver-se na vontade de suscitar a expressividade. Hélio escrevia muito sobre a mistura dos sexos, inventando para falar disso um tipo de mistura de línguas: ‘multisexo’, ‘twowayness’ (bidirecionalidade) e assim por diante” (11).

Brett deixou claro, entretanto, que as significações eram produzidas a partir da relação dos *Parangolés* com o corpo do observador. Para referendar a unidade do processo, o crítico afirmou que “o objetivo paradoxal dessa divisão do objeto em partes separadas é de demonstrar que esses três domínios são indissociáveis e totalmente imbricados” (12). Seguindo essa perspectiva, ficamos tentados a concluir que o objetivo principal dos *Parangolés* era a produção de significados contraditórios. No final do texto, esse argumento foi exposto da seguinte forma: “Para concluir, eu gostaria de voltar a essa questão da dupla significação [*la double signification*]. Quanto mais eu reflito sobre o *Parangolé* de Oiticica, mais esse aspecto torna-se evidente” (13). Em consequência, Brett não só sugeriu algumas leituras para os *Parangolés*, como também apreendeu a sua estrutura conceitual. Na verdade, uma das grandes contribuições do seu ensaio foi a descrição desse último elemento.

Os *Parangolés* apresentaram uma estrutura que produzia “duplas significações”. Não se tratava apenas de uma operação simbólica, mas de uma interferência no real através da inflexão de conflitos específicos; com efeito, esses conflitos eram trazidos à superfície do processo social e, assim, modificados. Em Oiticica, portanto, o real e o simbólico estavam sempre misturados. O último exemplo fornecido pelo crítico evidenciou o procedimento. Como vimos, os *Parangolés* eram “transexuais”, o que significava a negociação entre o masculino e o feminino. Na *performance*, o artista fazia comunicar esses dois termos, criando um diálogo sobre a sexualidade ao mesmo tempo em que questionava a escolha dogmática dos papéis sexuais. Segundo Brett, tratava-se de “um travestismo, que era também um travestismo das normas sociais e

culturais” (14). Como resultado da utilização repetida desse procedimento, os *Parangolés* explicitaram várias questões contenciosas no mesmo momento em que criaram os meios para superá-las na construção de uma nova *praxis*.

De acordo com o ensaio de Brett, podemos listar os significados dos *Parangolés*. Além das contradições entre o interior e o exterior, os trapos de mendigo e os mantos reais, a bolsa de ossos e o lençol e, enfim, o masculino e o feminino, seria ainda possível considerar outras interpretações. Num certo sentido, por exemplo, a proposição revelava a distância entre a imanência da cor e o corpo do observador, que era entendido, assim, como um novo suporte artístico. Ademais, havia uma evidente contradição entre o conteúdo normalmente atribuído ao samba e a perspectiva transgressiva do trabalho de Oiticica. Seja como for, é sempre possível acrescentar uma nova leitura às já existentes. Em função das duplas significações, entretanto, o sentido dos *Parangolés* torna-se elusivo, enganoso, revelando uma polissemia difícil de ser compreendida.

Na medida em que os contextos da *performance* mudaram frequentemente, a recuperação de todos os conteúdos dos *Parangolés* seria improvável. Em última instância, contudo, entendemos que as operações de significação dependiam da transformação do observador em participador – essa transformação dava unidade à proposição e era o seu verdadeiro objeto. Esse ponto foi defendido em outro trabalho fundamental sobre o artista. No livro *A Invenção de Hélio Oiticica*, Celso Favaretto escreveu:

“A estrutura implícita do objeto dirige-se sempre para a participação, para o desvendamento da estrutura pela ação corporal direta. Assim, a ‘totalidade ambiental’ opera como um ‘sistema ambiental’ cujo pólo é o participante. Na ‘vivência-total *Parangolé*’ desenvolve-se um espaço intercorporal, criado pelo desdobramento da estrutura-*Parangolé*, executada pelo participante e pelos elementos da situação” (15).

11 Idem, *ibidem*, p. 43.

12 Idem, *ibidem*, p. 34.

13 Idem, *ibidem*, p. 43.

14 Idem, *ibidem*.

15 Celso Favaretto, *A Invenção de Hélio Oiticica*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1992, p. 106.

Como afirmou Favaretto, os *Parangolés* baseavam-se no processo de “desvendamento da estrutura pela ação corporal direta” do participante. Nesse processo, conseqüente-

mente, a transformação do observador em participador era fundamental. Assim, podemos expor os significados da proposição de Oiticica de acordo com o quadro abaixo:

## QUADRO 1: SIGNIFICADOS DOS PARANGOLÉS

Os sinais “negativo” (-) e “positivo” (+) não implicam julgamentos de valor sobre os conceitos expostos, mas indicam o estado de polarização em que se encontram. Assim, o par “A / Não-A” representa simultaneamente a forma dos contrários e a possibilidade de novas leituras. Finalmente, a seta de duplo sentido, colocada na parte inferior do quadro, revela que as transformações das funções do observador e do participador eram a característica fundamental dos *Parangolés*.

-	+
Interior	Exterior
Trapos de mendigo	Mantos reais
Bolsa de ossos	Lençol
Masculino	Feminino
A	Não-A
Observador	Participador

Oiticica construiu a significação dos *Parangolés* entre as funções desempenhadas pelo observador e pelo participador, sendo que a reversibilidade do processo era mais importante que a sua paralisação identitária. A proposição resolvia-se *in between*, na expressão de uma tendência que só se consumava para que a produção de significados fosse reiniciada. Para usar a própria terminologia do artista, portanto, podemos dizer que o processo era “bidirecional”. Mas, dependendo do contexto da *performance*, algumas contradições eram sugeridas em detrimento de outras. Oiticica concentrava-se

em áreas significantes específicas, atuando tal qual um poeta na procura das palavras certas (16). Os *Parangolés* tinham mais em comum com a comunicação verbal do que se imagina hoje. A existência de conceitos opostos, entretanto, desorienta o gesto analítico, parecendo favorecer até mesmo leituras excludentes.

Cada leitura dos *Parangolés* revela novos significados. Como bem lembrou o poeta Waly Salomão, a origem da palavra “parangolé” estava ligada à gíria (17), que – de acordo com o *Dicionário Aurélio* – significa: “linguagem de malfeitores, malan-

16 Durante os anos 70, Oiticica desenvolveu uma espécie de escrita em que a experiência artística e a prática crítica estavam misturadas. Tratava-se de experiências-limite, mas que revelam o entendimento que o artista tinha da natureza desses dois meios.

17 Ver Waly Salomão, *Hélio Oiticica, Qual é o Parangolé?*, Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1996, p. 28.

dros, etc., com a qual procuram não ser entendidos pelas outras pessoas”. Antes mesmo de ser apropriada por Oiticica, a palavra já se apresentava de forma ambígua. Desse modo, a interpretação dos *Parangolés* apresenta um problema semântico mais complexo do que havíamos imaginado antes, pois tanto os objetos da proposição quanto os seus conteúdos multiplicavam-se sistematicamente. Neste ensaio, procuramos detectar os mecanismos que conectam essas duas séries. Como estratégia interpretativa, aprofundamos a hipótese de Brett, analisando a estrutura do trabalho.

## LYGIA CLARK E JACQUES LACAN

Desde meados dos anos 50, Lygia Clark (1920-88) e Hélio Oiticica desenvolveram uma relação de amizade e intercâmbio. A despeito da diferença de idade, ambos compartilharam preocupações muito similares. Eles freqüentaram o mesmo ambiente cultural e participaram dos movimentos de vanguarda do Rio de Janeiro, culminando com a adesão conjunta ao Neoconcretismo. Até mesmo quando moraram distantes um do outro durante a década de 70 – pois Clark mudou-se para Paris e Oiticica, para Nova York –, o relacionamento continuou através da troca regular de cartas (18). Com efeito, os dois artistas escreveram sobre os seus projetos experimentais, os problemas pessoais e os planos de carreira. Através dessa correspondência, eles tomaram conhecimento sobre as suas descobertas.

Contrariando a história oficial, o momento político do Brasil não era de otimismo e muito menos de ufanismo. Os problemas causados pelos militares – assim como a sensação de incerteza que traziam – determinaram a permanência de Clark e Oiticica no exterior, de onde retornaram apenas no final da década. A distância do país deixou-os desatualizados em relação ao nosso panorama cultural; a informação disponível chegava através das visitas

eventuais de outros artistas brasileiros, que também passavam longas temporadas fora. Em função da troca de experiências, portanto, o maior desafio dos dois amigos era guardar as características dos seus projetos individuais. Além disso, o acirramento das perspectivas e a criação de novas proposições revelaram situações existenciais limites. Nessas circunstâncias, portanto, eles acabaram desenvolvendo um diálogo artístico que era tão intenso quanto produtivo

Durante a primeira exposição retrospectiva dos dois artistas (19), Clark comentou o relacionamento com o amigo de forma pertinente. Da totalidade do seu discurso, transcrevemos o seguinte trecho:

“Nós éramos muito ligados porque tínhamos muita coisa em comum. Ao mesmo tempo, havia um contraponto muito curioso: quando eu e ele começávamos a conversar eu dizia: ‘Hélio, a gente é como uma mão, uma luva; você é a parte exterior e eu a parte interior’. Ele com a parte exterior pegava mais o mundo no sentido abstrato, no sentido real, no sentido concreto, e construía muito mais a coisa evidente. Eu, como mulher, o que deve ter sido a minha fraqueza e minha força, ia muito mais pra coisa que já não era tão visível, tão tocável” (20).

A comparação entre os dois amigos ainda foi expressa de maneira tentativa. Clark dar-lhe-ia uma versão definitiva num futuro próximo. Em relação ao trecho citado, sublinhamos que a mão foi identificada à luva, tornando os dois elementos indistintos. Provavelmente, ela fez referência à luva para trabalhar mais facilmente com a noção de interioridade. De qualquer forma, é importante ressaltar a ênfase que a artista colocou na seguinte imagem: “Hélio, a gente é como uma mão, uma luva; você é a parte exterior e eu a parte interior”.

Desse modo, a luva funcionou como o meio que distribuiu as identidades de Clark e Oiticica, permitindo compreender o seu relacionamento. Logo após, a artista criou

18 Ver Hélio Oiticica e Lygia Clark, *Lygia Clark – Hélio Oiticica, Cartas, 1964-1974*, Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 1996. Sobre o relacionamento dos dois artistas, ver também Lygia Clark, “A Quebra do Quadro – Entrevista de Lygia Clark a Luciano Figueiredo e Matinas Suzuki Jr.”, in *Folha de S. Paulo*, 2 de março de 1986.

19 Essa exposição foi realizada no Paço Imperial do Rio de Janeiro, em 1986. Ver o catálogo *Lygia Clark e Hélio Oiticica*, Rio de Janeiro, Funarte, 1986.

20 Lygia Clark, “Entrevista com Lygia Clark por Fernando Cocchiarale e Anna Bella Geiger”, in *Abstracionismo Geométrico e Informal, a Vanguarda Brasileira nos Anos Cinquentas*, Rio de Janeiro, Funarte, 1986, p. 148.

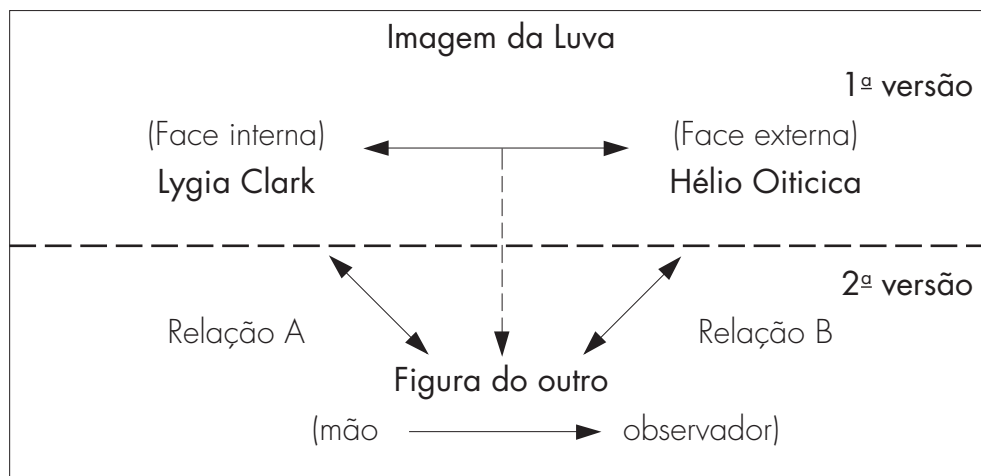
uma nova versão da imagem, expressando-a assim: “Hélio era o lado de fora de uma luva, a ligação com o mundo exterior. Eu, a parte de dentro. Nós dois existimos a partir do momento em que há uma mão que calce a luva” (21). Para comparar os dois trabalhos, Clark utilizou a mesma metáfora. Na segunda versão, porém, as palavras foram escolhidas com zelo, resultando num texto mais complexo. Assim, houve a introdução de um elemento novo, pois a mão e a luva foram transformadas em elementos diferentes. Sem dúvida alguma, a “mão que calça a luva” representou o papel desempenhado pelo observador nas proposições dos dois artistas. Como resultado dessa modificação, Clark criou uma equação através da qual as relações desenvolvidas com Oiticica e com o observador foram cuidadosamente analisadas e distribuídas.

Na correspondência entre Clark e Oiti-

cica, constatamos que ambos eram transformados no público ideal, com o qual o diálogo era possível e até mesmo desejável. “Posso muito: falo inglês, conheço sua obra, jamais distorço o que pensa” (22) – disse Oiticica quando se preparava para representar a amiga junto ao circuito de vanguarda americano. Assim, se o diálogo dos dois artistas pode ser compreendido como a relação ideal do eu com o outro – ou da identidade com a alteridade –, nada mais plausível que o seu hipostasiamento numa instância independente, que representaria o observador. Em consequência, a segunda versão de Clark potencializou a imagem da luva, colocando-a numa dupla perspectiva. Podemos utilizá-la agora não apenas para entender o seu relacionamento, mas também para investigar cada obra em seu caráter individual. No quadro abaixo, sugerimos a seguinte análise para a metáfora da artista.

## QUADRO 2: ANÁLISE DA IMAGEM DA LUIVA DE LYGIA CLARK

A parte superior do quadro (acima da linha pontilhada) refere-se à primeira versão da imagem, que dimensiona o diálogo da artista com o amigo. Com a segunda versão, porém, esse diálogo transforma-se num elemento independente, que é representado pela figura do outro. A partir desse ponto crítico, criam-se duas novas correspondências: as de Clark e Oiticica com o observador (Relação A e B). Assim, podemos acessar diretamente o objeto do presente ensaio, que é o relacionamento de Oiticica com o observador.



21 A segunda versão está citada como epígrafe do livro de Hélio Oiticica e Lygia Clark, *Lygia Clark – Hélio Oiticica, Cartas, 1964-1974* (op. cit., p. 7). Essa comparação foi escrita também em 1986.

22 *Idem, ibidem*, p. 104.

23 Sobre o trabalho da artista, ver: Lygia Clark, Barcelona/Marseille/Porto/Bruxelas/Rio de Janeiro, Fundació Antoni Tàpies/Galerias Contemporaines des Musées/Fundação Serralves/Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts/Paço Imperial, 1997. Ver também Yve-Alain Bois, "Nostalgia of the Body", in *October*, nº 69, inverno de 1994, pp. 85-90.

24 O conceito de "objeto parcial" foi desenvolvido pela psicanalista Melanie Klein. Sobre esse conceito, ver: Laplanche e Pontalis, *Vocabulário da Psicanálise*, São Paulo, Martins Fontes, 2000, pp. 325-6.

25 Graças ao trabalho da terapeuta Gina Ferreira, que compilo, organizou e editou as anotações pessoais de Clark, hoje conhecemos o método "estruturação do self". A partir de uma pesquisa cuidadosa e extensiva, Gina Ferreira reuniu os escritos da artista para um projeto de livro, que, dessa forma, encontrou uma versão definitiva e bastante aproximada. Ver Lygia Clark, *Memória do Corpo, Glossário de Casos Clínicos*, organizado e editado por Gina Ferreira, inédito.

26 Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, New York, W. W. Norton & Company, 1981, p. 82. Optamos por uma tradução literal do texto de Lacan, fornecendo, quando necessário, os termos da versão em inglês.

27 Os escritos de Merleau-Ponty foram publicados postumamente por Claude Lefort. Várias passagens, entretanto, permaneceram sob a forma de rascunho. Em particular, a nota referida por Lacan foi escrita em 16 de novembro de 1960: "Reversibilidade: o dedo da luva que se põe do avesso – Não há necessidade de um espectador que esteja dos dois lados. Basta que, de um lado, eu veja o avesso da luva que se aplica sobre o direito, que eu toque um por meio do outro (dupla 'representação' de um ponto ou plano do campo) o quiasma é isto: a reversibilidade – É somente através dela que há passagem do 'Para Si' ao 'Para Outrem' – Na realidade, não existimos nem eu nem o outro como positivos, como subjetividades positivas. São dois antros, duas aberturas, dois palcos onde algo vai acontecer – e ambos pertencem ao mesmo mundo, ao palco do Ser" (Merleau-Ponty, *O Visível e O Invisível*, São Paulo, Perspectiva, 2000, pp. 236-7). Os termos entre aspas e em itálico são do próprio Merleau-Ponty.

Depois do neoconcretismo, as descobertas de Clark podem ser divididas em três fases distintas (23). Na primeira fase, o espectador foi re-sensibilizado através da estimulação direta dos sentidos; assim, os experimentos feitos posteriormente a *Caminhando* (1963) sinalizaram esse momento. Logo após – em obras como *Óculos* (1968) e *Luvas Sensoriais* (1969) –, o corpo do espectador foi reordenado através da ênfase nos seus "objetos parciais" (24). Finalmente, a artista descobriu uma forma de subjetividade que ultrapassou o indivíduo na formação de uma libido coletiva; essa fase caracterizou-se pelas proposições *Arquiteturas Biológicas* (1968-69) e *Estruturas Vivas* (1969). Dando continuidade a essa pesquisa, a artista desenvolveu um tratamento alternativo – a "estruturação do self" (25) –, através do qual seu trabalho adquiriu funções terapêuticas. A exploração das motivações psicológicas do espectador, portanto, tornou-se o objeto da sua experimentação.

Em relação à imagem de Clark, reparamos ainda que uma luva tem uma estrutura topológica – com uma clara distinção entre interior e exterior –, que se revela instrumental para o estudo da sua obra. Com efeito, a artista era fascinada por topologia e alguns dos seus trabalhos propuseram investigações simbólicas dessa disciplina. Por exemplo, o *Diálogo de Mãos* (1966), que foi realizado com Oiticica, pode ser interpretado como um comentário sobre o relacionamento dos dois amigos. De acordo com essa proposição, duas pessoas foram atadas pelo pulso por uma fita de Moebius elástica, de modo que as mãos encontraram-se, então, unidas pelo avesso – tal como se a interioridade de um pudesse encontrar a exterioridade do outro e vice-versa. Na nossa análise, portanto, a imagem de Clark adquire um conteúdo heurístico, transformando-se também num meio para a compreensão do trabalho de Oiticica.

A teoria de Jacques Lacan (1901-81) possibilita o desdobramento conceitual da imagem da artista. Na palestra intitulada "Anamorfose" (1964), o psicanalista utilizou uma metáfora semelhante à de Clark

para construir seu argumento. Numa passagem intrincada, Lacan expôs suas idéias do seguinte modo:

"Leia, por exemplo, a nota relativa àquilo que ele [Merleau-Ponty] chama o virar o dedo de uma luva de dentro para fora, na medida do que aparece lá – note o modo pelo qual o couro envolve a pele numa luva de inverno – a consciência [...] encontra sua base na estrutura voltada de dentro para fora [*inside-out structure*] do gaze" (26).

Nessa passagem, Lacan referiu-se ao último trabalho do filósofo Maurice Merleau-Ponty (1907-61), *O Visível e O Invisível* (27), que ficou inacabado devido à sua morte prematura. Em termos técnicos, ele comparou a imagem de uma luva à organização psíquica do homem. Conseqüentemente, a topologia foi também utilizada de forma crítica, pois a reversão das superfícies de uma luva serviu como metáfora para a "estrutura do gaze". Assim, alguns elementos da sua teoria são avaliados a seguir.

O conceito lacaniano de *gaze* apresenta vários aspectos, possibilitando a sua utilização em disciplinas diferentes. Em geral, o "gaze" – cuja tradução literal para o português é "olhar fixo, atento" – significa uma perspectiva de verdade que é entendida sob o registro de uma pulsão visual ou escópica. Essa perspectiva organiza o real, sendo inconscientemente compartilhada por todos os indivíduos que estão ligados a ela de forma espontânea, natural. O único meio de distanciamento e proteção dessa verdade torna-se a representação da individualidade psicológica, ou a criação da consciência do eu. Para Lacan – como vimos no trecho citado acima – "a consciência [...] encontra sua base na estrutura voltada de dentro para fora do gaze". Em conseqüência, "o gaze é o lado inferior [*underside*] da consciência" (28). Em termos topológicos, portanto, as noções de consciência e *gaze* são tão complementares quanto os lados interno e externo de uma luva.

Caso empregássemos a teoria de Lacan para analisar a imagem de Clark, os resul-



tados mostrar-se-iam proveitosos. Os experimentos-limite da artista brasileira, por exemplo, revelariam uma investigação dos processos inconscientes do indivíduo em um estado “pré-verbal”. Mesmo quando ela, posteriormente, desenvolveu o método “estruturação do *self*”, seu ponto de partida permaneceria similar: “então começo a trabalhar de dentro para fora em vez de começar pela periferia e chegar ao núcleo [psicótico] e levar anos para conseguir isso. Eu toco no direto e a gente vai depois para a periferia para formar a pele, a membrana” (29). Poderíamos também focar o trabalho do seu amigo através do mesmo processo analógico. Em Oiticica, contudo, as proposições experimentais tornar-se-iam investigações sobre o *gaze*, uma vez que – para usar as palavras de Clark – ele era “a ligação com o mundo exterior”.

A teoria de Lacan apresenta outra característica importante. De acordo com o psicanalista, a perspectiva do *gaze* pode ser assustadora: “a partir do momento que esse *gaze* aparece, o sujeito tenta adaptar-se a ele, o sujeito transforma-se naquele objeto puntiforme, naquele ponto de desaparecimento do ser com o qual o sujeito confunde-se com o próprio fracasso”. De fato, quando o *gaze* atinge o sujeito, seu conteúdo de verdade ameaça submetê-lo. Para não desaparecer completamente “o sujeito consegue, felizmente, simbolizar seu próprio desaparecimento e obstrução puntiforme [*to symbolize his own vanishing and punctiform bar*] na ilusão da consciência (...), na qual o *gaze* é suprimido” (30). Nessa passagem, a palavra-chave é “simbolizar”, pois possibilita a criação da identidade psicológica como forma de controlar e até mesmo “suprimir” o *gaze*. Assim, a consciência resulta de um duplo processo, produzindo uma limitação no sujeito (ou seja, a percepção do seu próprio desaparecimento) para poder representá-lo no real.

Para ilustrar sua hipótese, Lacan reportou-se a uma famosa história, que versou sobre a percepção de uma lata de sardinha. Trata-se de uma anedota de natureza autobiográfica que foi contada na palestra “A Linha e a Luz” (1964). O psica-

nalista lembrou-se do tempo em que era muito jovem com o seguinte discurso: “Eu estava com pouco mais de vinte anos ou por aí – e naquele época, sendo um jovem intelectual, eu queria desesperadamente escapar, ver alguma coisa diferente, lançar-me em algo prático, algo físico, no campo ou no mar” (31). Para responder aos seus anseios pessoais, Lacan mudou-se para uma comunidade de pescadores na Bretanha (norte da França), vivendo lá o suficiente para conhecer as péssimas condições de vida dos seus habitantes. Essa experiência foi fundamental para a formação do psicanalista.

Certo dia, Lacan e alguns companheiros navegaram em direção ao mar aberto. Durante o trajeto, um pescador avistou uma lata de sardinha flutuando sobre a água, apontando-a para o grupo logo a seguir. Ela era proveniente da fábrica de processamento de alimentos que a comunidade costumava suprir. Todos viram a lata brilhando sob o sol, exceto Lacan, o que suscitou a seguinte anedota: “– Você vê aquela lata? Você a vê? Bem, ela não vê você” (32). O jovem psicanalista não achou a situação tão divertida quanto os seus amigos. Nessa oportunidade, entretanto, ele compreendeu que não pertencia àquele “quadro” (*picture*), uma vez que “não se parecia com nada na terra” (“*I looked like nothing on earth*”). Desse modo, Lacan percebeu com clareza as diferenças sociais, psicológicas e intelectuais que o separavam dos outros pescadores. Tecnicamente, ele estava desaparecendo sob o *gaze* daquela realidade e foi justamente a consciência da situação que possibilitou a representação da sua identidade (33).

A convergência entre a teoria de Lacan e a imagem da lata de Clark sugere um *approach* para os experimentos de Oiticica. Nesse sentido, o que significariam os conceitos de “*gaze*”, “consciência”, “identidade” e “desaparecimento do ser” para Oiticica? Que validade teria o verbo “simbolizar” para o seu trabalho? Que proposições requisitariam a criação da oposição conceitual entre o “eu” e o “outro”? Ademais, quem seriam esse eu e esse outro e sob que condições seria produzida

28 Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, op. cit., p. 83.

29 Lygia Clark, “Entrevista com Lygia Clark por Fernando Cocchiarale e Anna Bella Geiger”, op. cit., p. 151. O termo “pré-verbal” foi empregado pela artista no mesmo trecho dessa entrevista.

30 Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, op. cit., p. 83. A citação anterior encontra-se na mesma página.

31 Idem, *ibidem*, p. 95.

32 Idem, *ibidem*. As expressões em itálico são de Lacan.

33 É importante notar que a criação das identidades de Lacan e dos seus companheiros estavam mutuamente relacionadas. Assim, o “intelectual” surgiu ao mesmo tempo que os “pescadores”. Para o psicanalista, portanto, a noção do “eu” era correlativa à noção do “outro”.

essa oposição? Para o desenvolvimento da nossa análise, entendemos que os *Parangolés* sejam a proposição ideal, visto que mantêm uma relação de homologia com a imagem de Clark, enfatizando a relação com o observador. Com efeito, a capa-*Parangolé* – assim como as luvas de Lacan e Clark – necessitava de alguém para colocá-la (34).

As condições que possibilitaram a criação dos *Parangolés* por Oiticica foram similares àquelas encontradas por Lacan no norte da França. Na verdade, ambos procuravam alívio de um esforço intelectual prolongado. Quando tinha 25 anos de idade, Oiticica ansiava por encontrar um lugar em que pudesse reordenar seus pensamentos e valores depois de anos de convívio com o meio artístico carioca. O lugar que ele escolheu foi a Favela da Mangueira, onde cedeu a uma “necessidade de desintellectuação” que era tão imperiosa quanto urgente. Essa comunidade representou para o artista o mesmo que a vila de pescadores

para Lacan porque eles “queriam desesperadamente escapar, ver alguma coisa diferente, lançarem-se em algo prático, algo físico, no campo ou no mar”. Assim, a mudança para a Mangueira não foi uma opção de natureza esteticista, mas uma necessidade existencial (35).

Oitica conviveu intensamente com os moradores da Favela da Mangueira, mas a relação entre eles não foi tão fácil quanto se faz acreditar. O artista era branco, proveniente da classe média-alta, morador da zona sul da cidade e com uma educação erudita; já a comunidade era localizada na zona norte, sendo que seus moradores eram majoritariamente negros, pobres e sem escolaridade significativa. É possível que Oitica tenha percebido a sua situação como estranha àquele universo:

“Creio que a dinâmica das estruturas sociais revelou-se aqui para mim na sua crudeza, na sua expressão mais imediata, advinda desse processo de descrédito nas chamadas ‘camadas’ sociais; não que considere eu a sua existência, mas sim que para mim se tornaram como que esquemáticas, artificiais, como se, de repente, visse eu de uma altura superior o seu mapa, o seu esquema, ‘fora’ delas” (36).

Esse texto foi escrito no momento em que Oitica assumia uma posição marginal em relação às “camadas sociais” que até hoje dividem a cidade em zonas distintas. Para realizar esse gesto, seria preciso antes que Oitica fosse submetido ao *gaze* daquela “estrutura social”, vendo “de uma altura superior o seu mapa, o seu esquema, fora delas”. Da mesma forma que Lacan, portanto, o artista tornou-se consciente da sua identidade, correndo o risco de desaparecer sob a perspectiva de verdade da sua condição.

Para enfrentar a situação, Oitica criou os *Parangolés*. Eles representavam a consciência de sua exterioridade à Favela da Mangueira, assim como a sua superação num novo estado de comunhão existencial com esse universo. Tratava-se de um gesto que era necessariamente transgressivo, pois – como afirmou Oitica em 1965 – “a

34 É possível que Clark tenha desenvolvido a metáfora da luva a partir da sua experiência com os *Parangolés*. Essa experiência impressionou-a profundamente: “Quando o Hélio começou a fazer coisas com tecido, que depois acabei fazendo também só que com outro sentido, comecei a achar que o Hélio estava fazendo coisa de costureiro” (Lygia Clark, “A Quebra da Moldura – Entrevista de Lygia Clark a Luciano Figueiredo e Matinas Suzuki Jr.”, op. cit.).

35 Em 1978, Oitica referiu-se à sua experiência nessa comunidade da seguinte forma: “Aí me introduzi na Mangueira e eventualmente eu me tornei passista da Mangueira, que foi uma transformação louca da minha vida, era uma obsessão total” (Hélio Oitica entrevistado por Jary Cardoso, “Um Mito Vadio”, in *Falha de S. Paulo*, 5 de novembro de 1978).

36 Hélio Oitica, *AGL*, p. 74.

Foto: Tami Bogéa



**Atualidade dos  
Parangolés.  
Praça Mozart  
Firmeza,  
Recreio dos  
Bandeirantes,  
Rio de Janeiro**

marginalização, já que existe no artista naturalmente, tornou-se fundamental para mim” (37). Como vimos, há vários significados que podem ser atribuídos à proposição, porém, eles devem ser remetidos a esse denominador comum ou elemento unificador, que é o seu verdadeiro parâmetro crítico. Talvez essa seja a razão por que os *Parangolés* não se adaptam bem ao contexto institucional, à consagração da história da arte e ao debate acadêmico. Em oposição, seu lugar privilegiado é a rua, lugar onde se tecem as lutas sociais e onde o jogo político é declarado abertamente.

É importante sublinhar que os *Parangolés* apresentaram um conteúdo simbólico significativo, embora ele seja pouco estudado na literatura. Oiticica notou essa característica ao analisar as transformações que a capa provocava no espectador:

“Há como que uma violação do seu *estar* como ‘indivíduo’ no mundo, diferenciado e ao mesmo tempo ‘coletivo’, para o de ‘participar’ como centro motor, núcleo, mas não só ‘motor’ como principalmente ‘simbólico’, dentro da estrutura-obra. É esta a verdadeira metamorfose que aí se verifica na inter-relação espectador-obra (ou participador-obra)” (38).

Assim, o espectador era o “centro motor” e “principalmente simbólico” do trabalho. Devemos investigar, entretanto, a natureza da transformação que criava o participador. Se a teoria de Lacan ressaltou a diferenciação psicológica do eu, o simbolismo dos *Parangolés* baseava-se no mesmo processo, pois a capa acarretava uma “violação do seu *estar* como indivíduo no mundo”. Dessa maneira, a proposição gerava uma reflexão sobre a origem do símbolo.

Regularmente, Oiticica imprimia palavras e expressões nas capas-*Parangolés*. Assim, ele dava continuidade à prática de usar a linguagem escrita nas suas obras. O artista produzia frases de grande efeito e, entre outras, tornaram-se famosas as seguintes: “Da adversidade vivemos” (1966), “Estou possuído” (1966), “Sou o mascote

do *Parangolé*, o mosquito do samba” (1967) e “Incorporo a revolta” (1967) (39). Essas frases não forneciam o significado da proposição; durante a *performance*, elas catalisavam as energias dispersas, conectando a subjetividade do espectador com o contexto. Se retornarmos à metáfora de Clark, podemos entender a origem dessa prática, pois, enquanto seus experimentos eram “pré-verbais”, os de Oiticica eram verbais – e o *Parangolé* era a sua palavra.

Entre a experiência de Lacan na vila de pescadores da Bretanha e a proposição de Oiticica, entretanto, há uma diferença fundamental. De fato, a “verdadeira metamorfose” provocada pelos *Parangolés* era estruturalmente similar à representação do eu através da consciência. Mas é preciso notar que ambos os processos seguiram direções opostas. Enquanto em Lacan o sujeito ganhava uma identidade, com os *Parangolés*, o sujeito perdia finalmente a própria. As primeiras apresentações da proposição na Favela da Mangueira explicitaram essa

37 Idem, *ibidem*. Logo a seguir, Oiticica escreveu em seu diário: a marginalização “seria a total ‘falta de lugar social’, ao mesmo tempo que a descoberta do meu ‘lugar individual’ como homem total no mundo, como ‘ser social’ no seu sentido total e não incluído numa determinada camada ou ‘elite’, nem mesmo na elite artística marginal mas existente [dos verdadeiros artistas, digo eu, e não dos *habitués* da arte]”. A transgressão propugnada por Oiticica, portanto, era ao mesmo tempo social e artística. No trecho citado, as expressões com aspas e em itálico são do artista.

38 Idem, *ibidem*, p. 71.

39 Sobre os *Parangolés* com frases inscritas, ver: Hélio Oiticica, *op. cit.*, pp. 75, 96, 101 e 247.

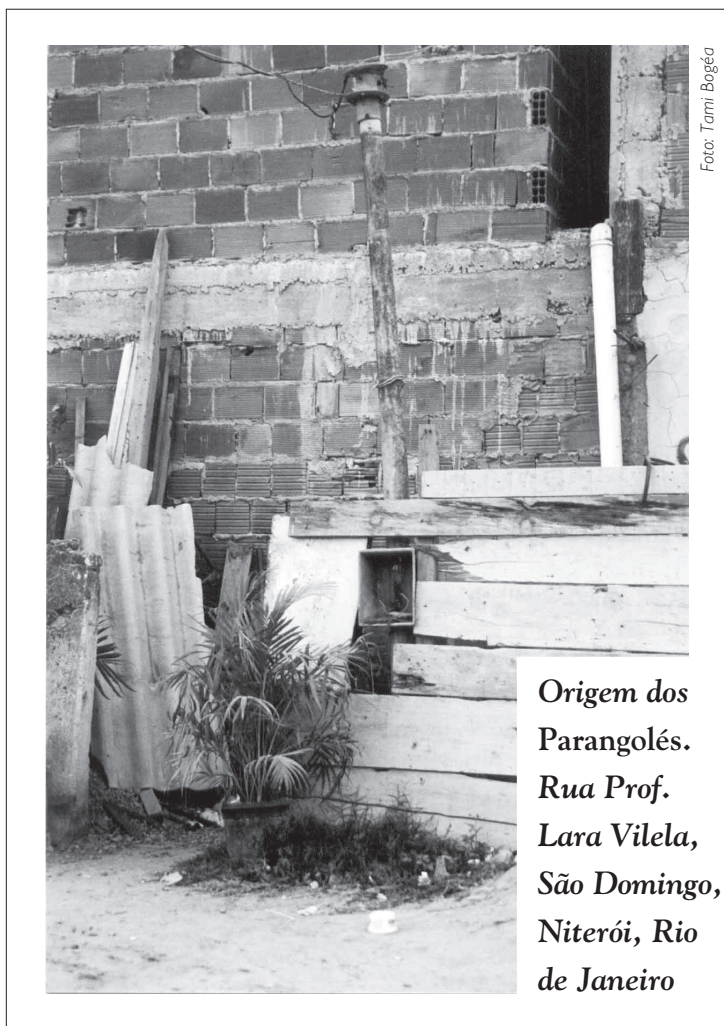


Foto: Tami Bogéa

**Origem dos  
Parangolés.  
Rua Prof.  
Lara Vilela,  
São Domingo,  
Niterói, Rio  
de Janeiro**

função. Tão logo Oiticica percebeu a distância (de natureza social, psicológica e cultural) que o separava dos membros da comunidade, ele fez um movimento oposto ao de Lacan. Seu objetivo era transgressivo. Em consequência, a proposição paradoxalmente recusava a própria consciência do artista, anulando qualquer identidade que porventura fosse diferente daquela dos seus novos amigos.

Através dos *Parangolés*, Oiticica identificou-se com os moradores da Mangueira, estimulando, no entanto, que eles seguissem um movimento contrário. Assim, a proposição deve ser entendida como uma forma de simbolização que criava um elemento diferencial no contexto para que fosse transgredido e, posteriormente, suprimido. Em última instância, o conceito de “parangolé” estava relacionado com esse processo:

“*Parangolé* é a formulação definitiva do que seja a antiarte ambiental, justamente porque nessas obras foi-me dada a oportunidade, a idéia de fundir cor, estruturas, sentido poético, dança, palavra, fotografia [...]. Chamarei, então, *Parangolé*, de agora em diante a todos os princípios definitivos formulados aqui, inclusive o da não

formulação de conceitos, que é o mais importante” (40).

De acordo com Oiticica, os *Parangolés* operavam uma síntese de várias atividades e meios, quer visuais, quer corporais ou lingüísticos, criando a “antiarte ambiental”. A seguir, o artista revelou também o paradoxo fundamental da proposição, isto é, a recusa da formulação de conceitos como um modo de definição conceitual. Através desse processo, engendrava-se a passagem de um pólo a outro, levando o observador a tornar-se participante do trabalho.

## CRÍTICA INSTITUCIONAL

Oiticica criou os *Parangolés* para transgredir sua posição na sociedade carioca. O seu objetivo, entretanto, era atuar tanto no campo existencial quanto no simbólico uma vez que não via uma distinção entre as duas esferas. Assim, a proposição caracterizou-se por expor os códigos que determinavam o seu contexto institucional. Oiticica sabia explorar bem esse potencial. Enfocamos agora a *performance* dos *Parangolés* em três momentos diferentes, analisando a sua

40 Hélio Oiticica, AGL, p. 79.

Processo de  
institucionalização. Rua  
Hélio Oiticica,  
Vargem  
Pequena, Rio  
de Janeiro

Foto: Tami Bogéa



criação na Favela da Mangueira, o seu lançamento no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e os acontecimentos que cercaram a sua apresentação na Bienal Internacional de São Paulo. Em algumas passagens, a reconstituição é hipotética, visto que as informações sobre esses eventos são ainda fragmentadas.

A presença de Oiticica na Favela da Mangueira não poderia passar despercebida em meados dos anos 60. Tratava-se de um artista que aprendera a sambar através de aulas particulares, interagindo com uma comunidade de origem afro-brasileira. A distância sociocultural entre ambos os agentes era enorme e aparentemente insuperável. Devido à sua extraordinária capacidade comunicativa e ao rápido aprendizado como passista (41), contudo, ele se tornou bem-vindo na comunidade. Nesse período, Oiticica ficou conhecido como o “branco falador bom de samba” (42), o que demonstra não só um estranhamento como também o modo como a integração estava sendo efetivada. Mas o carisma do artista permitiu que as diferenças fossem minimizadas, possibilitando-lhe acesso à vida íntima da Mangueira.

Nessa comunidade, Oiticica transformou sua vida, desenvolvendo interesses pessoais e profissionais diferentes dos anteriores. Como sempre, as duas atividades estavam imbricadas. Paralelamente à criação de laços afetivos com vários personagens locais, alguns dos quais possuíam fichas policiais extensas, ele percebeu as qualidades ambientais do trabalho. Muito antes das experiências de Robert Smithson em Passaic, Nova Jersey, Oiticica afirmou-se como um precursor da “arte ambiental” (43). No seu caso, todavia, a pesquisa implicava um esforço de identificação com seus novos companheiros (44). Em função dessa necessidade, o artista manifestava o desejo de tornar-se um membro efetivo da comunidade, afirmando em diversas ocasiões: “Eu quero ser negro!”.

Uma das origens dos *Parangolés* aponta para as tensões vivenciadas por Oiticica na Favela da Mangueira. Hipoteticamente, poderíamos imaginá-lo num ensaio geral da

escola de samba às vésperas do carnaval de 1965 (45). Nessa oportunidade, ele fez uma contribuição especial para o sucesso da festa, apresentando-se pela primeira vez numa capa-*Parangolé*. A vestimenta funcionou, então, como uma motivação particular e o artista passou a noite toda dançando com os novos amigos. A proposição unificou os seus experimentos visuais com o samba sem recusar as características das duas atividades. Através dos *Parangolés*, portanto, Oiticica pôde finalmente identificar-se com os membros da comunidade, percebendo-se como passista da Mangueira. É fundamental notar que, nesse momento, ele não sentiu nenhum conflito psicológico uma vez que conseguiu fundir arte e vida.

A realização do sonho modernista, porém, acabou camuflando uma manobra crítica bem mais sutil – manobra essa que contrastou os valores relacionados ao artista (e a sua condição) com aqueles dos moradores da Mangueira. Nesse nível semiótico, a proposição conectou-se com o contexto institucional, favorecendo a percepção das suas regras socioculturais. Os *Parangolés* funcionaram como o signo da diferença dos agentes, a sua transgressão e a sua dissolução no espaço coletivo. Como resultado da operação, Oiticica tornou-se um passista, pois conseguiu reinventar-se na figura do outro, que era o membro da comunidade. Na verdade, a proposição construiu a passagem de um pólo ao outro: do observador ao participante, da consciência do artista à não-consciência do passista, do eu ao outro – e daí, ao infinito. A partir desse momento, entretanto, o processo poderia ser invertido, produzindo o sentido contrário.

Assim, podemos compreender essa proposição através da perspectiva dos moradores da Mangueira. No lugar de Oiticica, seria possível imaginar um dos seus amigos usando a capa. Desse modo, Nildo – que é negro e contemporâneo do artista – estava também estreando a vestimenta no mesmo ensaio geral (46). Podemos supor que os dois amigos estivessem felizes de compartilhar o mesmo procedimento. Através dele, o passista transgrediu também uma série de valores culturais, pois não estava

41 Sobre a importância da música para o artista, ver: Hélio Oiticica, *O q Faço é Música*, São Paulo, Galeria de Arte São Paulo, 1986. Nesse texto, o artista ligou a criação dos *Parangolés* ao samba: “o SAM-BA em q me iniciei veio junto com essa descoberta do corpo no início dos anos 60: PARANGOLE e DANÇA nasceram juntos e é impossível separar um do outro”. Sobre esse assunto, ver também, de Oiticica, “A Dança na Minha Experiência”, *AGL*, pp. 72-76.

42 Ver Wilson Coutinho, “O Marginal Iluminado”, in *Veja*, 5 de fevereiro de 1986.

43 Sobre a origem da arte ambiental nos Estados Unidos, ver Robert Smithson, “A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey”, in *Robert Smithson, The Collected Writings*, Berkeley, The University of California Press, 1996, pp. 68-74.

44 Por outro lado, a identificação de Robert Smithson com os habitantes de Passaic era inevitável, uma vez que o artista havia morado nessa cidade durante a infância.

45 Há várias fotografias do artista que sustentam essa análise no seu aspecto geral. Sobre a relação de Oiticica com a Mangueira, ver: Waly Salomão, *Hélio Oiticica: Qual é o Parangolé?*, op. cit., pp. 25-39.

46 Oiticica tornou-se amigo de vários passistas da Mangueira. Aparentemente, a relação com Nildo foi intensa, como podemos perceber nas fotos legadas pelo artista. Sobre a utilização das capas-*Parangolés* por Nildo, ver *Hélio Oiticica*, op. cit., pp. 97, 98, 101, 102, 106, 107, 247 e 257.

47 Em 1967, Oiticica notou a participação espontânea de algumas costureiras do Morro do Estácio numa apresentação dos *Parangolés*. Para essa ocasião, elas confeccionaram as próprias roupas. “Algo surpreendente aconteceu: a moda, o mau ou bom gosto, não existem – tudo depende da invenção livre, espontânea: chegará o dia em que cada pessoa fará sua roupa segundo sua percepção e vontade, segundo a sua aspiração: talvez tenha sido aqui pela primeira vez formulado tal problema. O corte, as vestimentas em sua totalidade, pela ingenuidade com que foram feitos, resultaram em coisas audaciosas que só certos costureiros (talvez um Courreges) teriam coragem de executar, mesmo assim apelando para o exótico. Quero aqui dar os nomes, como informação, dessas moças, as primeiras a criarem o *Parangolé* Coletivo: Rosemary e Rosenely Souza Mattos, Helena e Lúcia Cardoso” (Hélio Oiticica, “A Vanguarda Deve Jogar Fora o Esteticismo”, in *Jornal do Comercio*, 16/7/67).

48 Ricardo Basbaum, “Clark & Oiticica”, in *Blast 4: Bioinformática*, dezembro de 1994. O trecho transcrito refere-se a Hélio Oiticica e Lygia Clark. Não apresentamos uma tradução do texto para que o jogo de palavras seja mantido. Agradecemos ao artista Ricardo Basbaum pelo envio desse artigo.

49 Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, op. cit., p. 84.

50 A freqüentação de ambientes tão diversos era um escândalo na medida em que consideramos os anos 60, quando o relacionamento dos dois grupos não era tão comum quanto hoje. Foi justamente a atuação de artistas como Oiticica que aproximou a favela do resto da cidade. Sobre o relacionamento dos dois grupos sociais, ver Myrian Sepúlveda dos Santos, “Mangueira e Império: a Camavalização do Poder pelas Escolas de Samba”, in *Um Século de Favela Rio de Janeiro*, Fundação Getúlio Vargas, 1999, pp. 115-44; e Zuenir Ventura, *Cidade Partida*, São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

51 Hélio Oiticica, “Oiticica: Exposição? Eu Não!”, in *Última Hora*, 29 de setembro de 1971. Sobre a relação de Oiticica com o circuito de arte, ver também: Luciano Figueiredo, “The Other Malady”, in *Third Text*, n.º 28-29, outono/inverno de 1994, pp. 105-16.

52 Claudir Chaves, “*Parangolé* Impedido no MAM”, in *Diário Carioca*, 14 de agosto de 1965.

usando apenas uma fantasia de carnaval, mas um trabalho de arte. Para que isso acontecesse, contudo, seria necessário que ele recalcesse a consciência dessa diferença – através da dança –, liberando o conteúdo estético do *Parangolé* para afirmá-lo em outro nível (47). Mesmo sambando a noite toda, Nildo sinalizou o afastamento da sua antiga condição de passista, tornando-se um artista.

Oiticica e Nildo transgrediram as barreiras sociais, culturais e raciais que determinavam os seus lugares na sociedade carioca. Embora o procedimento fosse similar, os percursos eram contrários: enquanto Nildo tornou-se um artista, Oiticica assumiu a identidade de passista. O artista Ricardo Basbaum descreveu esse processo:

*“Unlike body-artists, however, their main [support was not their own bodies, but those of others: the pattern YOU the spectator ME the artist was sensorially reversed by them into the [conceptual flux YOU will become]”* (48).

De acordo com Basbaum, Oiticica distanciou-se da *body-art* uma vez que seu trabalho requisitava o corpo do outro. Dessa forma, o “fluxo conceitual” liberado pelos experimentos de Oiticica pavimentava o caminho entre o artista e o espectador, fazendo os seus papéis reversíveis. Talvez isso tenha acontecido porque – como afirmou Lacan – o “corpo do gaze” (“*the body of the gaze*”) é instaurado “na dimensão da existência dos outros” (49).

Em diversas oportunidades, Oiticica e seus amigos deixaram a Favela da Mangueira para participar de eventos artísticos na cidade. Até hoje, o cruzamento desses territórios urbanos é problemático. Para lidar com as diferenças sociais dos dois ambientes, por exemplo, a população carioca criou uma terminologia específica. Expressões populares como “subir o morro”, “armar um barraco”, freqüentar o “asfalto”, etc., fazem referências a essa geopolítica da exclusão e do preconceito social. Com

efeito, ninguém muda de ambiente sem se transformar, pois a favela é um gueto cujo surgimento e crescimento obedecem a uma lógica própria. Assim, o mero fato de Oiticica ter percorrido todo o círculo social – indo do asfalto para o morro e, daí, para o asfalto de novo (dessa vez, com os passistas da Mangueira) – pode ser considerado um escândalo de grandes proporções (50).

A despeito dessas circunstâncias, Oiticica e seus amigos lançaram os *Parangolés* no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Tratava-se da abertura da exposição “Opinião 65”, para qual o artista fora convidado a apresentar um trabalho. A intenção de expor no MAM, todavia, contrastava com algumas das suas declarações sobre o assunto. Em 1971, por exemplo, Oiticica afirmou publicamente: “Quero esclarecer que não vou expor em Galeria alguma em São Paulo, como vem sendo noticiado em jornais do Rio – S. Paulo, segundo soube; em primeiro lugar: não sei desde quando ‘exponho em galerias’ (51). Nesse artigo, Oiticica declarou também que se opunha ao “caráter assumido” das exposições (“venda de obras, chauvinismo promocional, etc.”), uma vez que as galerias comerciais tentariam comprometer seus experimentos com “contextos inapropriados”. Contrariando essas afirmações, o artista exibiu seu trabalho ao público diversas vezes, denominando os eventos de que participou de “experiências extraordinárias”. A apresentação dos *Parangolés* no MAM, portanto, foi concebida para uma dessas ocasiões.

Para essa apresentação, Oiticica e seus amigos estavam vestidos com capas-*Parangolés*, carregando bandeiras e estandartes. O artista comandava a festa e a música envolvia o ambiente com uma sonoridade que era, então, típica das favelas cariocas – todos sambavam alegremente. Chegando ao museu, entretanto, o grupo foi impedido de entrar. “Não foi possível a apresentação dos passistas comandados por Hélio Oiticica, no interior do Museu, por uma razão que não conseguimos entender: barulho dos pandeiros, tamborins e frigideiras” (52). Revoltados com a proibição, os passistas da Mangueira, seguidos agora pelos parti-

cupantes do *vernissage*, direcionaram-se para o lado de fora do museu. Nos jardins de Burle Marx, Oiticica mudou a programação, fazendo um duro mas bem recebido discurso contra a instituição. De acordo com o testemunho de Waly Salomão, ele disse de forma direta: “ – Merda! Otários! Racismo! Crioulo não entra nessa porra! Etc., etc., etc...” (53).

Dado o desenrolar dos acontecimentos, podemos apenas imaginar o que seria o lançamento dos *Parangolés* nessa oportunidade. Se o grupo fosse admitido, não se trataria apenas da participação na abertura de uma exposição; mais apropriadamente, Oiticica seria o artista que teria aceito antes a identidade de passista e que – nessa condição – queria ser reconhecido como um artista. Os seus amigos não seriam apenas convidados; na verdade, eles seriam passistas que se tornaram artistas e que – nessa condição – queriam ser reconhecidos como passistas. Desse modo, Oiticica e os moradores da Mangueira não estavam apenas procurando a aceitação dos seus antigos papéis sociais – de artista e passista –, mas reinventando-os e, assim, incorporando a alteridade como forma de defini-los. Nessa perspectiva, os *Parangolés* produziram, articularam e sinalizaram esse intenso tráfego de identidades sociais.

O discurso enfurecido de Oiticica justificava-se pelas expectativas que mantinha a respeito da eficácia da sua proposição. Caso não tomasse uma atitude conservadora, a instituição tornar-se-ia o *locus* no qual aquelas operações seriam realizadas. Não se tratava apenas de redirecionar a discussão sobre a identidade da arte brasileira, lançando luz sobre a cultura popular. Mais especificamente, através dos *Parangolés*, o branco e o negro, o morador do asfalto e o da favela, o artista e o leigo, o masculino e o feminino e, enfim, o erudito e o popular trocariam de papéis sem cessar (54). Em conseqüência, esse acontecimento geraria uma compreensão da figura do outro na nossa sociedade. Num país onde o culto à memória ainda é um privilégio das classes dominantes – e no qual até mesmo segmentos da pesquisa artística

contemporânea apelam à suposta imutabilidade do passado –, o lançamento do trabalho desempenharia uma função, no mínimo, profilática. Infelizmente, Oiticica e seus companheiros não conseguiram apresentar os *Parangolés* no MAM.

Mesmo após o desaparecimento de Oiticica, os *Parangolés* continuaram a exibir seu poder disruptivo. A *performance* realizada durante a Bienal Internacional de São Paulo de 1994 é outro exemplo. Essa apresentação foi organizada pelo artista Luciano Figueiredo e contou com a participação de passistas da escola de samba paulista Vai-Vai. Um crítico relatou o ocorrido:

“Os dez passistas negros convidados, trazendo o vestiário que Oiticica criou, percorreram os quatro andares do pavilhão da Bienal, no Ibirapuera, exibindo a obra. Mas na passagem pelas salas museológicas, onde estão as obras de Piet Mondrian e Kasemir Malevitch, foram barrados pelos curadores estrangeiros, que torciam o nariz para a *performance*” (55).

Em relação a esse artigo, gostaríamos apenas de sublinhar os elementos que Figueiredo recolocou em circulação no evento: os “dez passistas negros”, o “vestiário que Oiticica criou” e – como elemento de contraste – as “salas museológicas”.

Quando o grupo de passistas entrou na sala dedicada a Malevitch, cuja pintura era bastante admirada por Oiticica, a reação tornou-se explícita. Assim o curador dessa exposição, o holandês Wim Beeren, explicou o preconceito dos seus colegas, gritando para os integrantes da Vai-Vai: “*Get out! Get out!*” (“Fora! Fora!”). As conotações do seu gesto parecem-nos óbvias e, apenas como registro, ressaltamos a intolerância racial, o elitismo e a certeza da dominação cultural. Como de costume, a *performance* revelou o conteúdo repressivo do contexto. A despeito da atitude de Beeren, entretanto, vale notar que a sua paranóia acabou enfatizando uma das características mais importantes dos *Parangolés* – pois é justamente do lado de fora que a arte e o pensamento nascem.

53 Hélio Oiticica citado por Waly Salomão, *Hélio Oiticica: Qual é o Parangolé?*, op. cit., p. 51. Nessa ocasião, Miro, Nildo, Tineca, Rose e Mosquito, entre outros, foram os passistas da Mangueira.

54 Carlos Zílio escreveu sobre os *Parangolés*: “o projeto se desenvolve a partir do entendimento que se dá numa sociedade de classes. Ele age buscando, pela utilização de um repertório fora do seu contexto, provocar a tensão entre universos simbólicos diferentes. Nisto está implícita uma relativização cultural: o samba conquista o sacrossanto ‘museu’, e o ‘museu’ desce à quadra de samba” [Carlos Zílio, “Da Antropofagia à Tropicália”, in *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*, São Paulo, Brasiliense, 1982, p. 39].

55 Paulo Reis, “Bienal Abre em Clima de Tensão”, in *Jornal do Brasil*, 13 de outubro de 1994. Sobre a reapresentação dos *Parangolés* na Bienal de São Paulo, ver também: Luciano Figueiredo, “The Other Malady”, op. cit., p. 116; e Waly Salomão, *Hélio Oiticica: Qual é o Parangolé?*, op. cit., pp. 57-9.