

PARANGOLÉS E PÓS-MODERNIDADE: CORPOS ENVOLVIDOS, CORPOS ENVOLVENTES

SILVA, Paula F.¹

RESUMO: As características apontadas pelos teóricos da arte contemporânea fundam-se na instabilidade, na polidimensionalidade e na mutabilidade. Este trabalho analisa “O Parangolé” do artista brasileiro Hélio Oiticica como uma obra concatenada com o discurso pós-modernista que propõe-se dizer o indizível e mostra o não visível, no aqui e agora que multiplica os dispositivos capazes de capturar, moldar, distorcer ou desregular o tempo vivido e bloqueia o caminho para o normal e deixa intacto o excepcional.

PALAVRAS-CHAVE: Hélio Oiticica - O Parangolé - arte contemporânea - pós-modernidade – interatividade.

ABSTRACT: The characteristics appointed by contemporary art theorists are based on instability, multidimensionality and mutability. This paper analyzes “O Parangolé” by Brazilian artist Hélio Oiticica as a work connected to the post-modern discourse which proposes to say the unthinkable and show the invisible, in the here and now which multiplies the dispositives able to capture, mold, or distort the lived time and blocks the way to normalcy, leaving the exceptional untouched.

PALAVRAS-CHAVE: Hélio Oiticica - O Parangolé - arte contemporânea - pós-modernidade – interatividade.

A partir da segunda metade do século XX assiste-se a um movimento iniciado na arquitetura que atinge a computação, filosofia, cinema, música e o próprio cotidiano, com a aliança entre a ciência e a tecnologia. A característica básica deste movimento é a crítica aos padrões éticos e estéticos predominantes na sociedade moderna.

O contexto histórico para o seu desenvolvimento está relacionado à crise do pós-guerra, à extinção dos modelos comunistas/socialistas e ao avanço desenfreado do capitalismo em sua feição globalizada e neoliberal. Essa nova premissa para a vida em sociedade desencadeou a crítica da lógica cultural do capitalismo, denominado de pós-modernismo.

Em termos filosóficos, o pós-modernismo busca desconstruir² o discurso filosófico ocidental a partir do próprio discurso. Por isso pode-se considerar que há

um afastamento em relação ao moderno, visto que tal movimento vai provocar uma ruptura no pensamento e na compreensão da sociedade.

Entretanto, foi nas artes que o pós-modernismo ficou mais evidente com uma profunda mudança em relação à arte moderna. A partir da década de 1960 todas as ideias anteriores sobre a arte serão postas à prova. A utilização de diversos materiais como tinta, metal, pedra, ar, luz, som, palavras, pessoas, comida e outras coisas que são articuladas e experimentadas, colocando em questão o caráter das representações artísticas e a própria definição e validação da arte. Como os readymades de Duchamp que pediam que o observador pensasse sobre o que definia a singularidade da obra de arte em meio à multiplicidade de todos os outros objetos.

Fica claro que a especificidade da arte é ser uma linguagem que funciona como um ponto de fuga para aquilo que se quer ser, dizendo aquilo que se quer dizer, sem meias palavras, sem regras, apenas com a intenção de sê-la. Como não é fechada em si mesma, no seu objeto artístico, se abre a todo instante para produzir um sentido, um significado que não é, nem deve ser, igual àqueles que se apresentam ou se formam no corpo do outro. Assim, ela não depende apenas de um conhecimento científico, cultural, estético, mas também da vivência que se tem com os sentidos, percepções e vontades. A obra não acontece sozinha, ela acontece em cada um, no olho, no ouvido, na pele, nessa necessária presença do corpo que se modifica a todo instante, que é contingente, que me faz ser eu. Isto quer dizer que a relação entre a arte e a vida, neste contexto, não se dá através de sua relação formal, mas da interação entre a obra e o expectador.

¹ Mestre em História e doutora em Literatura.

² Corrente teórica ligada a Jacques Derrida que critica o pensamento metafísico ocidental sustentado nas oposições dentro/fora, corpo/mente, fala/escrita, presença/ausência, natureza/cultura, forma/sentido.

Nicolas Bourriaud (2009, 2011) ao teorizar sobre as novas práticas artísticas existentes na década de 1990 e início do século XXI, afirma que a história da arte

pode ser lida como uma história dos sucessivos campos relacionais externos, que mudam de acordo com as práticas determinadas por sua própria evolução interna. Para o autor, depois do campo das relações entre humanidade e divindade, e depois entre humanidade e objeto, a prática artística agora se concentra na esfera das relações inter-humanas. Neste caso, segundo o autor: “a arte é uma atividade que consiste em produzir relações com o mundo com o auxílio de signo, formas, gestos ou objetos”.

As concepções de arte, artista, espectador, com seus lugares instituídos pela lógica burguesa do capitalismo, já vinham sendo questionadas desde a década de 1960, com a busca de novos territórios para experimentações.

Neste apogeu da generalizada prática criativa pós-moderna que traça paralelos entre as várias formas, identifica-se a obra de Hélio Oiticica, que ao apropriar-se da realidade, instaura uma nova ordem ambiental, em que o corpo do espectador entra como fonte de sensorialidade. Segundo o próprio artista: “a descoberta do que chamo parangolé marca o ponto crucial e define uma posição específica no desenvolvimento teórico de toda a minha experiência da estrutura-cor no espaço, principalmente no que se refere a uma nova definição do que seja, nessa experiência o “objeto plástico”, ou seja, a obra” (Oiticica in Favaretto, 1992, p, 104).

Os parangolés são estandartes, capas, tendas, camadas de panos coloridos que se revelam no momento do corpo do participante. São como extensões do corpo que ganha movimento quando usados pelo participante. Como explica Oiticica: “não se trata do corpo como suporte da obra no corpo, mas da incorporação do corpo na obra e da obra no corpo” (Oiticica, in Favaretto, 1992, p. 107). As capas são feitas com panos coloridos (que podem levar reproduções de palavras e fotos) interligados, revelados apenas quando a pessoa se movimenta. A cor ganha um dinamismo no espaço através da associação com a dança e a música. Abrigos que envolvem o corpo e salientam ações e gestos das extensões do corpo, como carregar, andar, dançar, penetrar, percorrer e vestir. Nas observações de Haroldo de Campos: “exaltam-se a fantasia, a visualidade, espetacular, o êxtase da dança, a arte do corpo e do desenrolamento trans-espacial” (Haroldo de Campos in Favaretto, 1992, p. 105).

No parangolé a obra só existe plenamente com a participação corporal: a estrutura depende da ação. A cor assume um caráter literal de vivência, reunindo sensação visual, táctil e rítmica. O participante vira obra ao vesti-lo, ultrapassando a distância entre eles, superando o próprio conceito de arte. Oiticica diz que se trata de "*incorporação do corpo na obra e da obra no corpo*". Nessa espécie de antiarte, diz Oiticica, "*o objetivo é dar ao público a chance de deixar de ser público espectador, de fora, para participante na atividade criadora*". O espectador (agora participante) em lugar de meramente contemplar a cor, irá vestir-se nela. Este simples ato, que libera o participante do domínio da sensação visual, produz uma "*maravilhosa sensação de expansão*", criada pela incorporação dos elementos da obra numa vivência total do espectador.

A obra de Oiticica se caracteriza pela apropriação das coisas cotidianas e banais que são reinventadas, tornando-se arte. A ideia do parangolé, segundo Oiticica, veio da rua, quando um dia viu na Praça da Bandeira um mendigo que fez uma espécie de construção com quatro estacas de madeira de uns dois metros de altura como se fossem vértices de retângulos no chão, enredado com fios de barbante de cima a baixo. Em um pedaço de aniagem pregado num desses barbantes dizia: aqui é... "*a única coisa que eu entendi que estava escrito, era a palavra 'Parangolé'*". Tal ideia fica mais clara no momento em que Oiticica se envolve com o samba. Segundo o artista, "o interesse pelo samba nasceu de uma necessidade vital de desintelectualização, de desinibição intelectual, necessidade de uma livre expressão".

Oiticica observou que o samba leva o participante a uma imersão no ritmo; na verdade, a uma identificação completa e vital do ato com o ritmo, fazendo com que o seu intelecto permaneça obscurecido diante das imagens móveis, constantemente improvisadas, rápidas e inapreensíveis durante a dança. Segundo Oiticica esta experiência da "lucidez expressiva da imanência" presente na dança levou-o a criar o parangolé. Sobre a origem do parangolé, Mário Pedrosa (In Favaretto, 2000) comenta que: "*Foi durante a iniciação ao samba, que o artista passou da experiência visual, em sua pureza, para a experiência de tato, do movimento, da fruição sensual dos materiais, em que o corpo inteiro, antes*

resumido na aristocracia distante do visual, entra como fonte total da sensorialidade".

A partir desta experiência foram criados os “parangolés” como lugares de transgressão, de recriação da arte como vida, lugares que potencializam a poética do instante e do gesto. Estruturas abertas que integram o coletivo pelo redimensionamento cultural do artista e participante. Com isto, ele desfez um golpe no conceito de museu, galeria de arte e exposição: o museu torna-se o mundo e a arte, a experiência cotidiana.



Hélio Oiticica, “Parangolés” (various years in the 1960s)

A manifestação do parangolé é a expressão da experiência da marginalidade cultural, aqueles que por vários motivos são excluídos culturalmente são agora assimilados como fatores significativos da produção e da recepção artística. A arte torna-se um encontro contínuo e reflexivo com o mundo. A obra de arte, longe de ser o ponto final desse processo, age como iniciador e ponto central da

subsequente investigação do sentido. Segundo Souza, (2005) a vivência do parangolé é a confluência entre o inconformismo estético e inconformismo social, como transgressão de regras de generalização da experiência criativa.

Em 1965, Oiticica foi expulso do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, por levar ao evento alguns integrantes da Mangueira vestidos com parangolés. A sua ação representa o escárnio ao chamado comércio de arte criada pelas galerias, recusando o museu e afirmando o distanciamento das categorias de arte.

Trata-se de trazer o museu para o mundo, aproximando-se de experiências que nas artes são segregadas. Helio Oiticica, ao situar suas operações nas ruas, parques, morros ou pavilhões de exposição industrial, provocou a desterritorialização da arte: o espaço de experiências abertas descondiciona o que é aceito como arte, da função do espectador e do consumidor da obra, da elitização do círculo cultural, tornando o espaço estético como espaço ético e político.

Com o parangolé tem início uma nova visão de como o ser humano e uma obra de arte podem integrar-se: a morte do espectador e o nascimento do participante, pois o vestir contrapõe-se ao assistir. Oiticica explica: "*O 'ato' do espectador ao carregar a obra revela a totalidade expressiva da mesma na sua estrutura: a estrutura atinge aí o máximo de ação própria no sentido do 'ato expressivo'. A ação é a pura manifestação expressiva da obra*". Para que a ação aconteça, exige-se a participação inventiva e improvisada do espectador, como acontece no samba.

A partir daí, o próprio conceito tradicional de exposição desaparece, pois nada significa "expor" parangolés. O que importa agora é a criação de espaços livres para a participação e invenção criativa do espectador. O objetivo da participação, para Hélio Oiticica, "*é dar ao homem, ao indivíduo de hoje, a possibilidade de 'experimentar a criação', de descobrir pela participação, esta de diversas ordens, algo que para ele possui significado.*"

Assim, o parangolé desloca a experiência do campo intelectual racional para o da criatividade vivencial. Isto ocorre com a radicalização da vivência através da manipulação, do movimento e da utilização plurisensorial da "obra". Ainda segundo Hélio Oiticica: "*O que interessa é justamente jogar de lado toda essa*

porcaria intelectual, ou deixá-la para os otários da crítica antiga, ultrapassada, e procurar um modo de dar ao indivíduo a possibilidade de 'experimental', de deixar de ser espectador para ser participante."

Desta forma, parangolé não é uma "obra", mas o "lugar" no qual a experiência artística se funda. Seu objetivo é uma intensificação da vida, da agitação do pulso, da batida do coração, levando o indivíduo a trocar a percepção artística pela expressão artística.

Segundo Favaretto (1992), Oiticica aproxima-se de Marcel Duchamp ao questionar o estatuto da arte: “a obra de arte é apenas o ato artístico mumificado em um museu”. Funda-se, dessa forma, uma "antiarte", que consiste em sensibilizar o cotidiano através da repotencialização do "coeficiente" criativo do indivíduo, sem pretender impor um padrão estético.

Ainda para Favaretto (1992) Hélio Oiticica supera a ideia duchampiana de que o que determina o valor estético já não é um procedimento técnico, um trabalho, mas um puro ato mental, uma atitude diferente em relação à realidade. Isso porque Oiticica leva o espectador a explorar a própria "fonte" da linguagem, ou melhor, recapturar a linguagem em sua fonte. Com isto, a arte fica despojada de qualquer fim transcendente ou estético.

Nesta ação, o que subsiste é o ato artístico, o que libera a arte para assumir-se como um objeto de experiência, anunciando, inclusive, o fim da instituição da autoria. Isto fica evidente no Parangolé: por ser antirretórico, materializa-se enquanto experiência e desmaterializa-se enquanto arte.

O que é proposto por Oiticica é uma estética da existência, e não dos objetos; das formas de vida, não das formas de arte, sendo a obra apenas o ato de fazer a obra. Ou seja, uma ética do compromisso com formas constituídas de experiência, de libertação pessoal para a invenção de novas formas de vida.

Com o objetivo de superar a distância entre arte e vida, Oiticica propõe a experiência como eixo condutor do ato artístico. O objetivo é tirar o indivíduo da atitude meramente contemplativa e submergi-lo na sensibilidade ativa, destruindo o consumidor capitalista da cultura e levando o indivíduo a uma fonte irrepresentável ou não discursiva da experiência.

Para Favaretto, (1992) o interesse de Oiticica ao criar o Parangolé foi levar o indivíduo ao dilatamento de suas capacidades artísticas, para a descoberta de seu centro interior criativo, de sua espontaneidade expressiva adormecida, condicionada ao cotidiano.

Queremos com isso demonstrar que Helio Oiticica foi um dos precursores da obra de arte contemporânea, em que as produções específicas determinam não só um campo ideológico e prático, mas também novos domínios formais. Estes domínios formais extrapolam a barreira do espaço expositivo tradicional.

O procedimento contemporâneo de propor situações que possibilitem uma alteração do sensível, embasado em discussões políticas, sociais, comunitárias e sobretudo, interpessoais, tem a ver com uma resposta ao estado atual da sociedade, uma resposta à “sociedade do espetáculo”, num contexto multicultural globalizado caracterizado pelo destaque de dois procedimentos: ações colaborativas e transdisciplinares e de relação arte/sociedade/comunicação.

Esta visão é compartilhada por Nicolas Bourriaud, (2011) que identifica no caráter relacional intrínseco da obra de arte as figuras de referência da esfera das relações humanas que se tornaram “formas” integralmente artísticas: as reuniões, os encontros, as manifestações, os diferentes tipos de colaboração entre pessoas, os jogos, as festas, os locais de convívio, em suma, todos os modos de contato e de invenção de relações representam hoje objetos estéticos passíveis de análise enquanto tais.

Para o autor, as formações das relações de convívio são fatores históricos desde os anos 1960, no entanto, mesmo a geração dos anos 1990, ao retomar esta questão, não retomaria junto com ela a problemática sobre definição da arte, evidente nos anos 1960 e 1970. A questão não é mais ampliar os limites da arte, e sim testar sua capacidade de resistência dentro do campo social global.

Esta resistência se deve ao rompimento com a tentativa utópica de uma transformação social direta. A arte contemporânea resiste à globalização e à estetização generalizada, pois passou a atuar nas microestruturas individuais ou coletivas. Para o autor, “a função crítica e subversiva da arte contemporânea agora se

cumpre na invenção de linhas de fuga individuais ou coletivas”.

Ainda para Nicolas Bourriaud, (2011) o procedimento e a problemática no uso de materiais para os artistas contemporâneos são vistos com um grau de proximidade das operações tecnológicas em rede, das tecnologias da pós-produção. A arte contemporânea se assemelha com a cultura do MP3 e DJ, pois ambas se desenvolvem em um procedimento de reciclagem frenético, reorganizando e resignificando signos.

Chegamos ao século XXI, em que a arte além da evolução pela apropriação das imagens e objetos, passa a propor vivências, experiências, trocas ativas. A arte passa a funcionar como um palco de representação e não de proposição, tornando a prática artística um campo fértil de experimentação social. Assim, a arte passa a apresentar “universos possíveis”, ocupando-se de aprender a habitar melhor o mundo, ao invés de tentar modificá-lo. É nessa realidade espetacular que a arte atual irá se posicionar, questionando as possibilidades de gerar relações no mundo.

REFERÊNCIAS

FAVARETTO, Celso. **A Invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: EDUSP, 1992.
GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea: do Cubismo à Arte Neoconcreta**. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1999.

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

JUSTINO, José Maria. **Seja Marginal, Seja Herói: modernidade e pós-modernidade em Hélio Oiticica**. Curitiba: Ed. da UFPR, 1998.

OITICICA, Hélio Oiticica & CLARCK, Lygia. **Cartas: 1964-74**. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1998.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

SALOMÃO, Wally. **Hélio Oiticica: qual é o parangolé? E outros escritos**. Rio de Janeiro: Editora Rocco Ltda, 2003.

SOUZA, Maria da Conceição Hatem. **O sentido da participação no “estado de invenção” de Hélio Oiticica**: reflexão para uma prática de educação ambiental. Dissertação, FURG, Rio Grande do Sul, 2005.