

TRANSGRESSÃO E REFLEXÃO: PARANGOLÉS – HÉLIO OITICICA

TRANSGRESSION AND REFLECTION: PARANGOLÉS – HÉLIO OITICICA

Sandra Borsoi*

Sonia Monego**

RESUMO

Em épocas de crise, aflora a inspiração dos artistas, pois é nesses momentos que sobressaem os expoentes da luta pelos valores culturais. As feridas abertas pelas intervenções dominadoras dão espaço para a reconstrução do novo cenário artístico-cultural. Nesse contexto, surge Hélio Oiticica, que quebra os paradigmas existentes e inova de maneira surpreendente e criativa o modo de fazer arte. Incorpora o “artista-inventor”, rompendo com a estrutura tradicional na arte do Brasil, transgride fronteiras. Entre suas proposições, citamos “invenções”, “bó-lides”, “metaesquemas”, “cosmococa”, “penetráveis”, “parangolé”, entre outras. Provocou críticas, questionamentos e reflexões, mas também inspirou e continua inspirando muitos artistas com sua maneira única de fazer arte. Nesse panorama, questionamos: qual a contribuição de Hélio Oiticica e suas obras para a arte contemporânea? As questões norteadoras da pesquisa são: Como Hélio trabalhou as intervenções artísticas nos espaços? De que maneira o artista inovou a concepção do que é arte? Qual a repercussão artística no sistema das artes? Como desenvolver um projeto didático-pedagógico a partir da produção do artista? A metodologia utilizada é de cunho qualitativo. Sendo assim, partimos da pesquisa sobre a vida e as obras do artista Hélio Oiticica, suas interferências artísticas e a arte contemporânea, tendo como principais teóricos pesquisados Basbaun (2001) e Favaretto (2000), entre outros autores. Será elaborado um planejamento docente possibilitando a interação dos educandos com o tema proposto dentro do seu contexto sociocultural, tendo em vista que esta pesquisa encontra-se em andamento.

Palavras-chave. Hélio Oiticica. Parangolé. Transgressão–reflexão.

ABSTRACT

Abstract. Crisis inspires artists as this is when exponents stand out in the struggle for cultural values. The wounds opened by interventions make room for the reconstruction of new artistic and cultural scenarios. Hélio Oiticica appears in this context breaking paradigms and innovating in a creative way how to make art. He incorporates the “artist-inventor” and breaks with the traditional structure of art in Brazil, in other words, Oiticica transgresses boundaries. Among his

* Habilitada em educação artística – artes plásticas (Universidade do Oeste de Santa Catarina), especialista em criatividade, arte e novas tecnologias (Universidade Comunitária da Região Oeste de Santa Catarina), mestra em educação (Universidade Federal de Santa Maria-RS). Docente na UEPG. Doutoranda em educação (UEPG). <borsoi.sandra@gmail.com>

** Habilitada em educação artística – artes plásticas (Universidade Federal de Santa Maria), especialista em estética e docência do ensino superior (Universidade Comunitária da Região Oeste de Santa Catarina), mestra em história (Universidade de Passo Fundo). Docente de história da arte na Universidade Comunitária da Região Oeste de Santa Catarina e assessora de direção na Escola de Educação Básica São Francisco. <sonia@unochapeco.edu.br>

propositions are: “inventions”, “bolides”, “metaesquemas”, “cosmococa”, “penetrable”, “parangolé”, among others. Oiticica provoked criticism, questionings and reflections, but also inspired many artists with his unique way of making art. In this context the following question is made: What is the contribution of Hélio Oiticica and of his works to contemporary art? The research guiding questions guiding are: How did Hélio Oiticica work with the artistic interventions? How did the artist innovate the concept of art? What is the artistic impact on the art system? How can we develop an educational teaching project based on the artistic production of the artist? The methodology of this study is qualitative. The research started with the study of Hélio Oiticica’s life and work, their artistic interference and contemporary art. The main theoretical support was based on authors such as Basbaun (2001) and Favaretto (2000) among others. As this is an ongoing research it will be elaborated a teaching plan that allows the interaction of students with the proposed theme according to their socio-cultural context.

Keywords. Hélio Oiticica. Parangolé. Transgression-reflection.

Introdução

Em todas as épocas, as situações de crise sempre foram fonte de inspiração para os artistas. Isso porque no coração da crise existe uma quebra de continuidade, uma mudança no equilíbrio das forças. O espanto é justamente a irrupção do desconhecido, a invasão cultural, a alienação ideológica, comprometendo toda a estrutura sociocultural.

Muitas vezes, e a história é rica em exemplos, os povos somente percebem as invasões culturais quando já estão impregnados da seiva estrangeira. No Brasil, não foi diferente: os “anos dourados” foram marcados pela sufocação das manifestações culturais e artísticas.

Mas no momento de crise sobressaem os expoentes da luta pelos valores culturais. As feridas abertas pelas intervenções dominadoras dão espaço para a reconstrução do novo cenário artístico-cultural, e aqui entra a figura de Hélio Oiticica, que quebra os paradigmas existentes e inova de maneira surpreendente e criativa no modo de fazer arte. Nesse contexto, perguntamos: qual a contribuição de Hélio Oiticica e suas obras para a arte contemporânea?

As questões norteadoras da pesquisa são:

- Como Hélio trabalhou as intervenções artísticas nos espaços?
- De que maneira o artista inovou a concepção do que é arte?
- Qual a repercussão artística no sistema das artes?

Para tanto, utilizaremos a metodologia de cunho qualitativo com enfoque de intervenção, propondo na continuidade o desenvolvimento da pesquisa elaborando planejamento docente possibilitando a interação dos educandos com o tema proposto dentro do seu contexto sociocultural.

Para tanto, faz-se necessário conhecer o percurso metodológico desta pesquisa. Na sua visão contemporânea, Haguette (1990, p. 16) nos diz que a dialética passa a existir em toda a realidade - na natureza, na história, na mente, no método e no partido - e que a realidade pode ser cultural, racial, epistemológica, política, adquirindo uma solidez existencial para além do sujeito e seu íntimo, tonando-se espectadora, passiva, receptiva.

A dialética destaca a força das ideias, suscetíveis de inserir mudanças nos alicerces econômicos que as originaram, produzindo alterações valiosas nos fundamentos materiais dos grupos sociais. Permite-nos ainda que entendamos outros conceitos: *sociedade*, formações *socioeconômicas*, *estrutura social*, *cultura*. A partir de Triviños, Angels define o materialismo dialético como a ciência “das leis gerais do movimento e desenvolvimento da natureza, da sociedade humana e do pensamento” (TRIVIÑOS, 1987, p. 53). As três categorias propostas pelo materialismo dialético (matéria, consciência, prática social) justificam a busca pelo método dialético, do qual dispõe de aspectos de uma mesma natureza - todos indivisíveis do pensamento e da realidade.

Assim, esta pesquisa é de cunho qualitativo e se desenvolve a partir de revisão teórica. Pode-se verificar que a arte é capaz de mexer no campo psíquico, emotivo, educacional e social, com possibilidades para despertar no receptor maior interação e sensibilidade com a sociedade na sua complexidade sociocultural e do mundo globalizado.

A arte é de fundamental importância para a formação da pessoa como cidadão e cidadã, pois exerce o papel de mediadora entre o “nós-eu” no mundo, configurando os envolvidos por meio de elementos construtores e criadores da sociedade coletiva individual, pois, como nos diz Vigotsky (1992), primeiro somos sujeitos de linguagens culturais, histórico-sociais, e posteriormente individuais, e por meio da cultura vivida construímos a educação da sensibilidade, da imaginação, do pensamento e da expressão crítica e criativa.

Nessa direção, compreende-se o quanto são necessárias a educação e sua fundamental função social, que é integrar o ser humano no mundo artístico, social, cultural e de trabalho, e ainda verificar que a escola sozinha não está dando conta da formação humana educadora e precisamos expandir para outros espaços educativos institucionais urbanos e/ou rurais como apelo para construção de cidades educadoras para novas realidades, de uma humanidade em transformação para todos, quanto a qualificação de homens e mulheres, em uma sociedade do conhecimento artístico, científico, tecnológico e informativo. E, na prática educativa em arte, o conhecimento da arte se faz necessário, rompendo com a concepção de que só a arte erudita ainda modernista de ensino é a verdadeira, mas a partir da concepção de que sendo a arte social e cultural existem outras expressões e espaços de arte em sua multiculturalidade sobre a estética do cotidiano das diferentes culturas nas quais a convivência intercultural e multicultural é ou deveria ser o propósito de uma educação para todos, assim como Oiticica nos propõe.

A partir do desenvolvimento da pesquisa, podemos perceber que Hélio Oiticica, dotado de raro senso crítico e voltado para a popularização de suas ideias, cria, inventa, questiona, revoluciona no campo das artes, elabora teorias e conceitos refletindo sobre a arte brasileira, principalmente sobre sua produção. Segundo Favaretto, Oiticica, “encarna a legenda do artista-inventor, aquele que cava no desco-

nhecido, definindo suas próprias regras de criação e categorias de julgamento” (FAVARETTO, 2000, p. 16).

Na década de 1950, já criticava a arte apenas como pintura em tela, dizendo que “o quadro está saturado e empobrecido por séculos de parede” (TROPICALIA). Para ele, a arte não deveria permanecer como representação de um sistema que considerava falido e ao qual a maioria dos artistas submetia-se, em “coni-conivência”, como dizia, e não ousavam modificar. Em um desabafo, ele afirmou que “A arte tem que lutar para continuar a existir” (HÉLIO, BRASIL DIARREIA, 1992), não apenas em quadros pintados ou esculturas, mas indo além, pois para ele o fim do quadro, “longe de ser a morte da pintura, é a sua salvação, pois a morte mesmo seria a continuação do quadro como tal, e como suporte de pintura [...]. A pintura teria que sair para o espaço” (cf. BASBAUM, 2001, p. 54). Em uma primeira experiência no espaço, ele pendura no teto placas coloridas, denominadas *relevos espaciais*, fazendo com que o público andasse pela sala para observar o trabalho. Em outra “invenção”, criou labirintos, denominados *Penetráveis*: as pessoas deveriam passar por lugares que continham folhas secas, areia e água, fazendo com que interagissem com a obra. Além destas, muitas outras proposições e denominações foram dadas aos seus trabalhos, *invenções, bólides, Metaesquemas, Cosmococa, Penetráveis, Parangolé*, entre outras, a preocupação não sendo apenas quanto à inovação da nomenclatura, pois procurou “transgredir categorias e operações formais de um sistema no qual ele não mais acreditava” (TESSLER, 2000, p. 64).

Dessa forma, incorpora o “artista-inventor”, não se contenta mais com a simples representação de pinturas ou de objetos, quer mais, a participação direta do público com seus trabalhos, transgredir fronteiras, não mais expor em um local específico, mas apropriar espaços improváveis, deslocar a arte do museu para a rua, o público não deveria mais ser um mero expectador ou observador, deveria interagir com o trabalho, e nesse sentido concorda com Susan Buck-Morss quando diz: “só uma arte que se abra à cultura visual em seu sentido mais abrangente – ao mundo fora do museu, fora da disciplina de história da arte, fora dos circuitos herméticos da história – é adequada à tarefa” (ANDRADE, 2001, p. 27).

Para Tessler, “todo desenvolvimento do trabalho de Hélio Oiticica foi fortemente ligado à situação política brasileira e se revelava como uma manifestação de revolta” (TESSLER, 2000, p. 67). Nessa conjuntura surgem, na década de 1960, os *Parangolés*, palavra que tem o significado de conversa fiada e/ou lábia ou “agitação súbita, alegria inesperada” na gíria dos morros cariocas. Surgiu ao acaso e era usada para representar capas, bandeiras, tendas e estandartes fabricados de diversas maneira e com vários tipos de materiais, com o objetivo de possibilitar ampla participação do público. As capas continham frases escritas, e cada uma tinha “uma relação de ser, uma relação a uma pessoa, lugar, sentimento ou pensamento” (OITICICA, p. 229). Por exemplo, “Estamos com fome”, “Estamos famintos”: certamente que com essas palavras fazia uma crítica ao sistema vigente, pois conhecia muito bem a realidade dos morros cariocas e não conseguia conceber que aqueles que faziam o samba, que era vida, vivessem na miséria. Mas podemos supor que o artista aqui também se referia a fome cultural, fome do sentimento de sensibilidade, pois a imposição cultural desmedida servia de alimento às massas alienadas e assim estávamos carentes dos autênticos valores culturais.

Outra frase, um tanto provocativa: “Seja marginal, seja herói”. Na época, “viver na marginalidade” provavelmente significava *clandestinidade*, termo muito usado, sobretudo pelos jovens que assumiam os movimentos de esquerda, e “ser herói” era lutar por um país livre e democrático. Encontramos também as frases “Incorporo a revolta” e “Da adversidade vivemos”, aqui provavelmente fazendo uma crítica ao estrangeirismo impregnado nas manifestações artísticas: cinema, música, teatro, artes plásticas.

Muitas outras frases encontraremos. No entanto, podemos perceber que a intenção do artista era fazer o público refletir sobre o momento cultural, político, social e econômico pelo qual o Brasil estava passando.

Ao propor os *Parangolés*, Oiticica faz a seguinte reflexão:

[...] a minha posição ao propor *Parangolé* é a da busca de uma nova fundação objetiva na arte. Não se confundir com uma “nova figuração”, isto é, pretexto para uma volta a uma representação figurada de todo

superada, ou ao “quadro”, seu suporte expressivo. O *Parangolé* é não só a superação definitiva do quadro, como a proposição de uma estrutura nova do objeto-arte, uma nova reestruturação da visão espacial da obra de arte, superando também a contradição das categorias “pintura e escultura”. Na verdade ao propor uma arte ambiental não quero sair do “quadro” para a “escultura”, mas fundar uma nova condição estrutural do objeto que já não admite essas categorias tradicionais. (OITICICA, 1985, p.72).

A referência a arte ambiental se dá em consequência da derrubada das antigas modalidades de expressão: pintura, quadro, escultura etc. Aqui, o artista propõe participação total e íntegra nas criações em que o espectador poderia interagir. Assim, ele afirma que

[...] ambiental é para mim a reunião indivisível de todas as modalidades em posse do artista ao criar – as já conhecidas: cor, palavra, luz, ação, construção etc. e as que a cada momento surgem na ânsia inventiva do mesmo ou do próprio participante ao tomar conta com a obra. (FAVARETTO, 2000, p. 122)

O *Parangolé*, como capa, pode ser vestido, penetrado pelo corpo ou o corpo penetrá-lo, permitindo a interação entre sujeito e “transobjeto”¹, fazendo com que o sensível participe desta nova experiência, propiciando ao sujeito a liberdade de agir e para o homem “agir, significa realizar-se e poder fazer outra coisa que sobreviver” (ABREU, 1999, p. 69). A ação visa a libertar o homem, para que por meio de experiências temporárias, experimentadas, possa desafiar limites, transgredir fronteiras, explorar o corpo ao máximo, olhar entre o visível e invisível, havendo envolvimento do imaginário com o real e o simbólico. Segundo Favaretto, os

Parangolés propõe experiências que não se limitam à visão, mas abrangem toda escala sensorial, e mergulham de maneira inesperada num subjetivo renovado, como que buscando as raízes de um comportamento coletivo ou simplesmente individual, existencial. (FAVARETTO, 2000, p. 90).

¹ “O transobjeto é tudo aquilo que se apresenta aos sentidos desfigurado de uma representação prévia, é aquilo que inaugura o desconhecido e o instaura na esfera de sensibilidade do fruidor, e se posiciona diametralmente oposto ao conceito de objeto artístico. No lugar de salvaguardar o senso comum da artisticidade, o transobjeto rompe com a manutenção do esperado e instaura a emergência do inesperado. Nesta estratégia, ele ganha um teor marcadamente poético.” (SILVA, 2002, p. 40).

Em relação ao envolvimento global e total do ser humano, para Lancoste

As propriedades sensoriais de uma coisa constituem, no todo, uma mesma coisa, como o meu olhar, o meu tato e todos os meus outros sentidos são, em conjunto, os poderes de um mesmo corpo integrados numa só ação”. Uma coisa jamais é dada apenas a um sentido. “O sentido de uma coisa nasce de suas qualidades sensíveis, tal como um sentido humano pode nascer de gestos. [...] a expressão. (LANCOSTE, 1986, p. 97).

Com os *Parangolés*, o corpo, que antes estava resumido ao visual, entra como fonte total de sensorialidade, corpo-movimento, corpo-cor, corpo-cheiro, corpo-liberdade, corpo-som, corpo-paixão, corpo-visão, corpo-protesto, corpo-expressão, corpo-contato, corpo-libertação, corpo-tato-contato, ressaltando a movimentação, envolvimento e experimentação tanto pessoal como coletiva: “não se trata, assim, do corpo como suporte da obra; pelo contrário, é a total ‘in(corpo)ração’. É a incorporação do corpo na obra e da obra no corpo” (FAVARETTO, 2000, p. 107).

Essa era a intenção da proposição *Parangolé* e o movimento como forma de dança foi uma inspiração que veio do morro carioca, o samba da Mangueira, como conta Hélio:

[...] 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 via ameaçado na minha expressão de uma excessiva intelectualização. Seria o passo definitivo para a procura do mito, uma retomada desse mito e uma nova fundação dele na minha arte. (FAVARETTO, 2000, p. 114).

Com os *Parangolés*, Hélio fala, protesta, cria e recria, foi um revolucionário, não apenas em relação à arte, mas também quanto às manifestações sociais e políticas, quando escreve nos *parangolés* frases de protesto e principalmente quando oportuniza todos a experimentação, sem distinção de raça, cor, situação econômica, levando a arte até o povo e, como disse Milton Nascimento, “todo artista tem que ir onde o povo está”.

Na proposição “Mosquito da Mangueira veste *Parangolé*” (*apud* FAVARETTO, 2000, p. 108), o menino passista da mangueira veste o *Parangolé*,

apresenta um ar de felicidade na expressão, uma relação de intimidade, admirando sua própria dança - “dança narcísica”, diria Cícero (BASBAUM, 2001, p. 54) -, demonstrando amor por si próprio, provando e aprovando seu ser e estar. O que conta é esse contato direto com a capa, percebe-se aí todo um “jogo” de sensação e emoção. Na capa está escrito “Sou o mascote *Parangolé*, mosquito do samba”. Ele se sente e faz parte do trabalho do artista, a própria obra, e com sua ginga mostra suas habilidades com a dança, o corpo todo participa, movimentos, cores, sentimentos.

A capa vestida pelo menino só tem sentido na presença de um interator participante, pois, caso contrário, como disse o poeta Haroldo Campos, seria como “asas murchas de um pássaro” sem vida, sem emoção. O menino interage com o “*prangolé*”, faz uma *performance* não ensaiada, que surge ao acaso. Segundo Medeiros, *performance* “é arte ao vivo, a arte da presença por excelência. Seu produto é processo e seu processo é efêmero, em princípio. O corpo é sujeito e objeto da obra de arte, mas todos os recursos e técnicas são simpáticos a esta arte multi e transdisciplinar” (MEDEIROS, 2002, p. 246).

Podemos perceber na obra *Parangolé* (*apud* FAVARETTO, 2000, p. 109) a relação entre homem e natureza, capa e dança, existe total envolvimento do dançarino, deixando transparecer uma sensação de euforia, alegria e liberdade. Conforme ele se movimenta, a cor se modifica e o contato do corpo com o pano torna-se cada vez mais envolvente. Percebe-se uma relação intimista entre o homem e o *Parangolé*, que se enrola e rola no corpo. Experimenta várias formas de relação, recriação, reinventa o ato, dança e, diz Hélio, as imagens liberadas da dança

São móveis, rápidas, inapreensíveis – são o oposto do ícone, estático e característico das artes ditas plásticas – em verdade, a dança, o ritmo, são o próprio ato plástico na sua crudeza essencial – está aí apontada a direção da descoberta da imanência. Esse ato, a imersão no ritmo, é um puro ato criador, uma arte – é a criação do próprio ato, da continuidade; é também, como o são todos os atos da expressão criadora, um criador de imagens – aliás, para mim, foi como uma nova descoberta da imagem, uma criação da imagem, abarcando, como não poderia deixar de ser, a expressão plástica na minha obra. (FAVARETTO, 2000, p. 115).

O próprio artista fica surpreso e extasiado com o resultado de sua proposta, com a interação do *Parangolé* com o público e principalmente com toda magia que a música, por meio da dança, empresta à obra, gestos rápidos, largos, inapreensíveis e únicos, sendo a obra o instante, a invenção do momento, a expressão do participante e com isso sai totalmente da pintura/quadro/parede ou escultura, obra estática que tanto questionava, rompendo com a estrutura tradicional da arte no Brasil.

Certamente provocou críticas, questionamentos e reflexões, mas também inspirou e continua inspirando muitos artistas com sua maneira única de fazer arte, aproximando público e obra, e principalmente na proposição de interação do espectador com a obra.

Nesse sentido, propomos a continuidade da pesquisa para posteriormente desenvolver atividades práticas com alunos de primeiro e segundo graus na rede estadual de ensino como forma de proporcionar o contato com o artista e suas obras.

A partir da investigação das obras do artista, procuraremos desafiar os educandos a pensarem sobre a arte através das diferentes linguagens artísticas, buscando assim quebrar preconceitos que ainda perduram dentro da escola acerca da disciplina de artes e da arte contemporânea.

Referências

ANDRADE, Ana Luiza (Org.). **Dossiê leituras benjaminianas**. Chapecó: Argos, 2001.

BASBAUM, Ricardo. **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias**. Rio Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

CAFÉ FILHO: as grandes indagações da filosofia. Lê Nouvel Observateur. (Ed.); Abreu, Procópio (Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

FAVARETTO, Celso. **A invensão de Hélio Oiticica**. São Paulo, Edusp, 2000.

HAGUETTE, André et al. **Dialética hoje**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1990.

OITICICA Hélio. Parangolé: uma nova fundação objetiva na arte. In: CICLO DE EXPOSIÇÕES SOBRE ARTE NO RIO DE JANEIRO, 5. *OPINIÃO 65*. Curadoria Frederico Moraes; apresentação Frederico Moraes. Rio de Janeiro: Galeria de Arte Banerj, 1985. [72] p., il. p&b.) Hélio Oiticica, Walker Art Center, Minneapolis.

LANCOSTE, Jean. **A filosofia da arte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

MEDEIROS, Maria Beatriz de (Org.). **Arte e tecnologia na cultura contemporânea**. Brasília: UNB, 2002. p. 246.

SILVA, Carlos Ferreira. **Entre o tempo e o espaço** (leitura de um penetrável e um parangolé de Hélio Oiticica. Cadernos de Arte 3/02, UNB, Brasília, outubro 2002.

TESSLER, ÉLIDA. Das invenções à invenção: um salto sem rede na arte brasileira. **Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre**, n.19, p.61-70, out. 2000. Disponível em: <<http://www.appoa.com.br/download/revista19.pdf>>.

TRIVIÑOS, Augusto N. S. **Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação**. São Paulo: Atlas, 1987.

VIGOTSKI, Lev S. **Pensamento e linguagem**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991-2005.

Recebido para publicação: 04/05/2012

Aceito para publicação: 19/06/2012