

PARANGOLÉS

HÉLIO OITICICA PARRESIASTA

TALITA TRIZOLI

Doutora em Educação sob a supervisão do prof. Celso Favaretto com a tese “Atravessamentos Feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70”. Mestra pelo Programa Interunidades em Estética e História da Arte com a dissertação “Regina Vater. Por uma crítica feminista da arte brasileira”, orientada pela profa. Cristina Freire. Bacharel e Licenciada na área de Artes Visuais pela Universidade Federal de Uberlândia (2007). Foi professora na Faculdade de Artes Visuais e EAD da UFG, e no DEART – UFU. É pesquisadora do Núcleo de *Estudos em Pintura e Educação* (NUPPE) do departamento de Artes da UFU, do GEACC – *Grupo de Estudos em Arte Conceitual e Conceitualismos* no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, do Kinosophia da FAFIL-UFG, e do Grupo de Estudos em *Estética Moderna e Pós-moderna* da Faculdade de Filosofia da USP. Curadora de projetos ligados às questões de feminismo, gênero, política e ética nas artes.

RESUMO

EFETUA-SE AQUI uma aproximação entre os Parangolés de Hélio Oiticica e o conceito de *parresía* de Michel Foucault, principalmente via os últimos cursos no *Collège de France* do filósofo. Partindo de uma perspectiva particular desse gesto máximo de risco e coragem no mundo helênico, a *parresía*, até as investidas vivenciais de Oiticica, verifica-se assim a permanência da potencialidade política e poética na arte contemporânea brasileira, em uma de suas figuras icônicas.

PALAVRAS-CHAVE

Hélio Oiticica. Parresía. Michel Foucault. Arte brasileira.

ABSTRACT

AN APPROXIMATION is made here between the of Helio Oiticica and the concept of *parresía* of Michel Foucault, mainly through the last courses in the *Collège de France* of the French philosopher. Starting from a particular perspective of this maximum gesture of risk and courage in the Hellenic world, the *parresía*, until the invigorating ventures of Oiticica, it is verified the permanence of political and poetic potentiality in contemporary Brazilian art, in one of its iconic figures.

KEYWORDS

Hélio Oiticica. Parresía. Michel Foucault. Brazilian art.

*Porque um pintor trabalharia se não fosse
para ser transformado por sua pintura?*

Michel Foucault. Une Interview de Michel Foucault par
Stephen Riggins, In: Dits et Ecrits. IV, Paris: Gallimard, 1994, p. 536

E as suas ideias quais são?

*Fazer uma arte que leve as pessoas
a uma relação afetiva com o mundo.*

Hélio Oiticica. Norma Pereira Rêgo. Entrevista “Mangueira e Londres
na rota, Hélio propõe uma arte “afetiva”. Jornal Última Hora, 31 jan 1970.
In: FILHO, Cesar Oiticica. COHN, Sergio. VIEIRA, Ingrid. (Orgs.) Encontros:
Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009, p. 101

MODUS OPERANTI

O PRINCÍPIO de ruptura operou como um imperativo no mundo Moderno. Das artes literárias, musicais e visuais, até o âmbito político, pôde-se observar um movimento de intensidades consideráveis para o rompimento com uma verdade, uma ordem já sedimentada no cotidiano, ou mesmo um sistema social alicerçado em preceitos tradicionais. Evidenciava-se com isso um anseio de construção e/ou modificação do dia a dia, que caracterizava parte dos princípios de atuação da Modernidade desde seus primeiros sinais no final do século XVIII, e que abarcava inclusive o âmbito das subjetividades.¹

Sobre a égide desse imperativo de ruptura, é possível verificar ainda certas estratégias de ação que se articulavam, grosso modo, sobre três eixos principais frente aos problemas e contradições da época: a postura de confronto, a ação de resistência e a posição do silêncio – mas cada qual estabelecendo uma condição de jogo, de negociação, com o meio em que o sujeito está inserido. Tais

1

A respeito das discordâncias datativas e geográficas do conceito de Modernidade, por questões de conveniência, não se entrará aqui na discussão sobre seu “nascimento”, pois além desse não ser o objeto de análise do presente ensaio, compreende-se que a datação de tal época está à mercê das múltiplas variáveis das áreas de conhecimento.

opções político-conceituais arranjavam-se via movimentos de avanços e recuos no âmbito do público e do privado, geralmente voltados às contingências da vida e, nos quais, muitas vezes, subversões sutis do cotidiano eram a alternativa mais potencializadora disponível – mas que exigem, ainda hoje, um constante monitoramento crítico.

Partindo desse viés de uma “indisciplina” afetiva moderna, é relevante apontar a presença dessa metodologia de subversão estratégica – a qual é constantemente posta à mercê de riscos e ameaças, mas almejante de uma possível ruptura dos hábitos da vida, como certa transcendência das banalidades – a partir de uma aproximação entre a produção artística de Hélio Oiticica (1937-1980), mais especificadamente seus Parangolés, e o conceito de *parresía*² destrinchado por Michel Foucault (1926-1984), principalmente em seus últimos cursos no *Collège de France* (no caso: *A hermenêutica do sujeito*, ministrado entre 1981 e 82, *O Governo de Si e dos Outros* entre 1982-83, e a segunda parte desse derradeiro curso, *O Governo de Si e dos Outros: A Coragem da Verdade*, em 1983-84).

Esses últimos cursos de Foucault, ministrados entre 1982 e 1984, evidenciam um interesse intelectual do filósofo francês em esboçar seu projeto final de investigação das práticas de (auto)subjetivação desenvolvidas no Ocidente. Falecido em 1984 por decorrência de complicações do vírus HIV, os textos de transcrição dos cursos mostram uma estrutura de argumentos e um elencar de problemas, direcionados para uma síntese de ética da vida, apenas esboçado nos trabalhos iniciais que inauguram seus objetos de investigação marginal: loucos, hermafroditas, homossexuais, prisioneiros, histéricas e todo o aparato normativo social que os fundamenta como excluídos.³

2

“Um dos significados originais da palavra grega *parresía* é o ‘dizer tudo’, mas na verdade ela é traduzida, com muito mais frequência, por fala franca, liberdade de palavra, etc. Essa noção de *parresía*, que era importante nas práticas da direção de consciência, era, como vocês se lembram, uma noção rica, ambígua, difícil, na medida em que, em particular, designava uma virtude, uma qualidade... é um dever também... e enfim é uma técnica, é um procedimento: há pessoas que sabem se servir da *parresía* e outras que não sabem se servir da *parresía*.” (FOUCAULT, 2010, p. 43)

Após empreender digressões sobre a natureza dessas exclusões, seus mecanismos de perpetuação e a ambiguidade inserida em suas determinações, os trabalhos de Foucault passam a salientar cada vez mais a condição política latente desses sujeitos marginais, suas potencialidades de existência, e principalmente, suas vozes.

A preocupação com as condições de existência do emissor de discursos sempre esteve presente em suas investigações, com intensidades variáveis, mas é a partir da *Hermenêutica do Sujeito*, curso de 1982, que a questão da formação das subjetividades e as práticas individuais de veridicção tornam-se objeto de preocupação do autor – e passam a ser historicamente e filosoficamente escrutinadas nos cursos correspondentes: *O Governo de Si e dos Outros* e *A Coragem da Verdade*, dedicados *in resumen*, à parresía como modo de vida ética e suas variantes na história ocidental.

Tanto Hélio Oiticica quanto Michel Foucault operavam sobre essa égide da ruptura das sedimentações afetivas e morais, seja pela ética da vida, seja pela subversão dos sistemas de representação que estavam imersos.

BREVE RELATO DA PARRESÍA

Tomemos aqui, como referência para síntese, a série de conferências ministradas por Foucault no ano de 1983, em Berkeley, onde ele efetua uma compilação de seu escrutínio pelo conceito grego da parresía.⁴ Como marco inaugural, o

3

“ (...) “o que procurei fazer foi uma história do pensamento. E por ‘pensamento’ queria dizer uma análise do que se poderia chamar de focos de experiência, nos quais se articulam uns sobre os outros: primeiro, as formas de um saber possível; segundo, as matrizes normativas de comportamento para os indivíduos; e enfim os modos de existência virtuais para sujeitos possíveis” (...).

(...) “Do conhecimento ao saber, do saber às práticas discursivas e às regras de veridicção – foi esse deslocamento que procurei fazer por um certo tempo” (...).

(...) “tratava-se de analisar o eixo de constituição do modo de ser do sujeito. E aí o deslocamento consistiu em que, em vez de se referir a uma teoria do sujeito, pareceu-me que seria preciso tentar analisar as diferentes formas pelas quais o indivíduo é levado a se constituir como sujeito.” (...). (FOUCAULT, 2010, p. 04 e 06).

filósofo francês localiza o primeiro uso do termo em Eurípides – mas a presença do conceito, ainda que com particularidades e variantes, tem seguimento até alguns tratados patrísticos do século V. d.c. (FOUCAULT, 1983, p. 02).

Elegidas como objeto de evidência, as três peças de Eurípides sobre as quais Foucault se debruça, (*Íon, As Fenícias e As Bacantes*), servem como ponto de partida para corroborar a relação já previamente investigada entre Subjetividade e Verdade com o funcionamento democrático grego, ou seja, após a constatação dos processos de subjetivação perpetrados pelos movimentos de Cuidado de si e Conhecimento de si, no curso *Hermenêutica do Sujeito*, Foucault volta-se para as relações “públicas” de subjetivação que toma como lugar a *ágora*, onde a *parresía* é prática necessária para a democracia, e equiparada ali à ética. Foucault sintetiza:

As it appears in Euripides plays and also in the texts of the Fourth Century BC, parrhesia is an essential characteristic of Athenian democracy. ... we can say quite generally that parrhesia was a guideline for democracy as well as an ethical and personal attitude characteristic of the good citizen. Athenian democracy was defined very explicitly as a constitution (*politeia*) in which people enjoyed *demokratia*, *isegoria* (the equal right of speech), *isonomia* (the equal participation of all citizens in the exercise of power), and parrhesia. (FOUCAULT, 1983, p. 07)

4

“The text was compiled from tape-recordings made of six lectures delivered, in English, by Michel Foucault at the University of California at Berkeley in the Fall Term of 1983. The lectures were given as part of Foucault’s seminar, entitled “Discourse and Truth”. Since Foucault did not write, correct, or edit any part of the text which follows, it lacks his imprimatur and does not present his own lecture notes. What is given here constitutes only the notes of one of his auditors. Although the present text is primarily a verbatim transcription of the lectures, repetitive sentences or phrases have been eliminated, responses to questions have been incorporated--whenever possible--into the lectures themselves, and numerous sentences have been revised --all in the hope of producing a more readable set of notes.” (PEARSON, 1985, in FOUCAULT, 1983, p.67)

In resumen, a *parresía* em Foucault seria a prática de veridicção por excelência. Traduzida de modo sintético como “fala-franca”, o que se verifica é certa constância e necessidade no ato de dizer uma verdade francamente, com coragem, para os outros e para si, como forma de vida – mas em condições sociais específicas, pois “a *parresía* é uma *certa maneira* de dizer a verdade”. (FOUCAULT, 2010, p. 51)

As condições especiais para a existência e manifestação da *parresía* modificam-se de acordo com o meio e tempo histórico, mas mantêm-se essencialmente da seguinte maneira: é preciso espontaneidade no ato do emissor e certa pureza no linguajar, justamente por seu caráter impulsivo, de confissão e declaração. Uma situação de vida limite, de caráter agonal, também se faz necessária a fim de salientar seu ato de coragem, de caráter firme e sincero, e por fim, há o aspecto do risco de vida, iminência de morte (mesmo que simbólica) para aquele que emite o discurso parresiástico: “A *parresía* é, portanto, em duas palavras, a coragem da verdade naquele que fala e assume o risco de dizer, a despeito de tudo, toda a verdade que pensa, mas é também a coragem do interlocutor que aceita receber como verdadeira a verdade ferina que ouve.” (FOUCAULT, 2011, p. 13)

Não por menos que Foucault elege peças gregas clássicas para exemplificar a *parresía* e suas variantes no mundo grego, pois seu caráter de tragicidade é latente. Um parresiasta⁵ é um sujeito dotado de coragem, mas principalmente de direito social de exprimir francamente uma verdade sobre as contingências políticas de seu entorno, além de Verdades sobre si também – e, adendo, o parresiasta crê em seu discurso, toma-o como expressão verdadeira de seu espírito perante momentos limiares, ou seja, faz-se herói, mesmo que momentaneamente, como bem aponta José Luís Câmara Leme:

Atente-se que a verdade parrésica não é uma verdade geral ou abstracta, é uma verdade de natureza ética

5

“O parresiasta será aquele que diz a verdade e que, por conseguinte, se distanciará de tudo o que pode ser mentira e bajulação. Parresiázesthai é dizer a verdade”. (FOUCAULT, 2010, p.51)

que tem um destinatário preciso; por exemplo, é uma verdade que expõe a cobardia ou mentira de um indivíduo identificável. Se é uma verdade que dói é justamente porque obriga o destinatário a reconsiderar a sua própria vida, e se for reconhecida tem consequências concretas no seu cotidiano mais imediato. (LEME in RAGO, VEIGA-NETO, 2009, p. 199)

Esse direito social de tomar a palavra e dizer a Verdade, no mundo grego antigo, caracteriza-se pela condição de pertencimento desse sujeito ao seio da democracia ateniense – em outras palavras, é preciso que o mesmo seja cidadão, filho de mãe grega e dessa maneira portador do *jus sanguinis* à voz sobre as decisões da *pólis*.

Encontrar essa Verdade expressa de modo impetuoso e arriscado consiste para Foucault o núcleo de suas indagações, afinal: Quem pode ser um parresiasta? Pois não basta a coragem e o risco, como claro fica ao longo do curso de 82. É necessária certa *Aufklärung* nesse discurso emitido sobre o furor das contingências, mas uma *Aufklärung* em que o movimento de saída da minoridade,⁶ o *Ausgang*, é mais importante que a própria tomada de consciência da maioridade, da autonomia. O movimento de fuga, escape, saída, é de maior potencialidade simbólica nessa trama.⁷

6

(...) “a minoridade de que a *Aufklärung* deve nos fazer sair se define por uma relação entre o uso que fazemos da nossa razão, ou que poderíamos fazer, e a direção (a *Leitung*) dos outros. Governo de si e governo dos outros: é nessa relação, nessa relação viciada que se caracteriza o estado de minoridade”. (...) (IDEM, p.32)

(...) Não se deve à violência de uma autoridade, deve-se simplesmente a nós mesmos, a uma certa relação com nós mesmos.” (...) (IDEM, p.32)

(...) “o que a *Aufklärung* deverá fazer, o que ela está fazendo, pois bem, vai ser justamente redistribuir as relações entre governo de si e governo dos outros.” (...) (IDEM, p.32)

7

(...) “temos a impressão de que Kant designa um movimento, um movimento de saída, um desprendimento que está se realizando e que constitui precisamente o elemento significativo da nossa atualidade”. (...) (IDEM, p. 27)

Com isso, perguntamos livremente: um artista pode ser um parresiasta? Afinal a tradição platônica considera-os sujeitos dúbios e politicamente perigosos, com um potencial ludibriador e perverso para o bom funcionamento da cidade ideal, devido as suas capacidades ilusionistas, sedutoras e deturpadoras do real, assim como vê a *parresía* como um sinônimo de “tagarelice”⁸ (FOUCAULT, 1983, p. 03). Assim, sobre quais circunstâncias, ancorando-nos nas explicações foucaultianas, um artista pode tornar-se um parresiasta de seu tempo?

A resposta mais óbvia para essa pergunta seria, talvez, a politização da prática artística – mas não necessariamente sobre o respaldo das vanguardas russas, nas quais ocorreu uma profunda dissolução do sistema de arte como um todo, em prol de um projeto de embaralhamento entre a arte e a vida, e muito menos pela apropriação estatal do vocabulário artístico com fins de propaganda que posteriormente ocorreu.

Não, o que se propõe aqui é explicitar as potencialidades parresiásticas no seio do sistema vocabular artístico, sem pretensões de supressão do circuito em prol de uma pragmatização de seu fazer. Apesar de a autonomia artística ser um mito do mesmo patamar que a genialidade de seus atores, não se pode negar a existência de todo um campo de conhecimento específico relacionado ao fazer/produzir/propor artístico.

Desse modo, as veridicções artísticas expandem-se para o campo da política como forma de potencialização do *ethos*, e de catarse do cotidiano: Hélio Oiticica e seus Parangolés serão aqui

8

“There are two types of parrhesia which we must distinguish. First, there is a pejorative sense of the word not very far from “chattering” and which consists in saying any or everything one has in mind without qualification. This pejorative sense occurs in Plato, for example, as a characterization of the bad democratic constitution where everyone has the right to address himself to his fellow citizens and to tell them anything – even the most stupid or dangerous things for the city. This pejorative meaning is also found more frequently in Christian literature where such “bad” parrhesia is opposed to silence as a discipline or as the requisite condition for the contemplation of God. As a verbal activity which reflects every movement of the heart and mind, parrhesia in this negative sense is obviously an obstacle to the contemplation of God.” (FOUCAULT, 1983, p. 02)

exemplares para tais propostas, mas de modo algum, redutores de possibilidades.

ENFRENTAMENTO POLÍTICO-ESTÉTICO DO PARANGOLÊ

Atualmente, Hélio Oiticica é uma das figuras mais aclamadas do sistema de artes, principalmente por sua radicalidade de propostas artísticas e seu caráter de vanguarda em relação à produção dos grandes centros da época, mas também pela transgressão e marginalidade de sua trajetória de vida.

Filho do fotógrafo e anarquista José Oiticica Filho e pupilo de Ivan Serpa, aos 16 anos, nos cursos livres do MAM-RJ e do crítico Mário Pedrosa posteriormente (CARNEIRO, 2004, p. 173 a 183), Hélio iniciou sua trajetória relativamente cedo, com trabalhos sobre a égide do binômio concretismo-neoconcretismo no final da década de 50 – a ponto de ter sido integrante do Grupo Frente no RJ.

Suas composições de caráter geométrico no período, os *Metaesquemas*, apesar de adequarem-se ao vocabulário formal do concretismo, já evidenciavam um ímpeto de movimento, um sintoma de inquietação contra a ordem preponderante nos jogos de grupamento – vale lembrar aqui a principal característica do grupo Ruptura em São Paulo, representantes dos preceitos concretistas da época, e que salientavam constantemente a necessidade de regras, padrões, convenções e normas para a elaboração racional, matemática e moderna de um trabalho artístico. De certa maneira, é contra essa rigidez que Oiticica e seus contemporâneos cariocas manifestam-se, quase como um parricídio freudiano, ao efetuar a ruptura com a ortodoxia construtiva, e ao fundarem o movimento Neoconcreto.

9

“O labirinto é o percurso, o trajeto, a repetição diferente dos caminhos. Segundo Deleuze, ‘o labirinto não é mais o caminho onde a pessoa se perde; é o caminho que retorna’. Pertence, pois, ao tempo fragmentário, à nossa espiral temporal, pois o que retorna não é o mesmo. O retomar diferente é da ordem do desconhecido, da surpresa. O retorno alterado é o próprio devir... A metáfora erótica do labirinto é inevitável, pois trata-se de uma experiência sensorial, corporal e extática do espaço.” (BERENSTEIN, 2003, p. 92-93)

FIGURA 1
Hélio OITICICA

Metaesquema,
déc. 1950

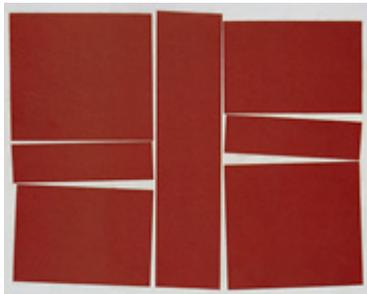


FIGURA 2
Hélio OITICICA

Metaesquema,
déc. 1950

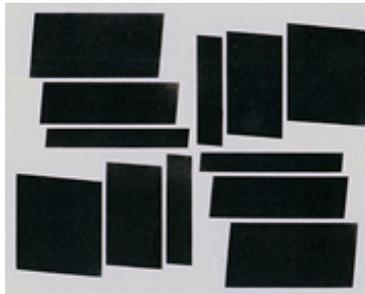


FIGURA 3
Hélio OITICICA

Metaesquema,
1957



Nesses primeiros trabalhos do jovem artista, vemos retângulos, quadrados e trapézios, formando diagramas de partituras, padronagens sísmicas e labirínticas,⁹ ou mesmo largas expansões geométricas de cor sobre os papéis/lonas. São formas milimetricamente riscadas a lápis e cobertas por guache ou tinta acrílica, mas seus ângulos e posições destoam de todo o apuro técnico empregado, ao girarem alguns graus a mais que seu centro de equilíbrio, ou mesmo quando parecem estabelecer caminhos de olhar com suas disposições de vórtice sobre a superfície branca.

Favaretto comenta:

Os *Metaesquemas* são composições seriadas que indicam virtualidades espaciais específicas. Prefigurando os desenvolvimentos futuros. Alguns são projetos de labirintos, ambíguas estruturas em planos e degraus; outros são planos saídos de um quadro neoplástico, que, desmembrados, bailam no espaço sugerindo uma estrutura vertical-horizontal, explorando os efeitos de cheio e vazio e de destacamento das placas de cor, como se películas se deslocassem de uma base. As formas, de cores puras e uniformes, abrem-se, soltam-se, abrem frestas; articulam-se ritmicamente. Numa plástica mais musical que arquitetônica, liberando a forma do suporte, de modo que a percepção assiste ao desprendimento da

FIGURA 4
Hélio OITICICA

Relevo Espacial,
1959



FIGURA 5
Hélio OITICICA

Núcleo NC 6,
1960/63



FIGURA 6
Hélio OITICICA

Bólide Caixa 11,
1964



própria cor no espaço; a cor ganha estabilidade própria e transcende a estrutura. (FAVARETTO, 2000, p. 52)

A presença dessa latente necessidade de expansão da estrutura a partir do movimento de corpos, objetos e também do olhar, como uma *Ausgang* pictórica, toma efetivamente o território do tridimensional com os Relevos Espaciais, os Núcleos e alguns Bólides – há um chamado de expansão da cor no espaço, de materialização da abstrata condição da cor a partir da experiência sensorial propiciada pelos objetos/instalações. Oiticica procurava, acima de tudo, uma vivência efetiva do aspecto intelectual da fruição artística: “O que me interessa é o ‘ato total de ser’ que experimento aqui em mim – não atos parciais totais, mas um ‘ato total de vida’, irreversível, o desequilíbrio para o equilíbrio do ser.” (OITICICA in BRAGA, 2008, p.44)

Tal pretensão é alcançada com os Parangolés, inúmeras vestes/capas, elaboradas em materiais maleáveis, mas acima de tudo, táteis e coloridos, de tecidos, plásticos, folhas metálicas, com areia, terra, pedras, etc., e que se relacionam exatamente com essa necessidade de fruição da cor/forma para além de sua natureza retiniana. Favaretto comenta:

Bólides e Parangolés são objetos-penetráveis: exercitam a abertura das proposições arquiteturais, especificam as virtualidades do núcleo de cor, materializando a junção entre sentido estrutural e sentido de

cor. Constituem-se, assim, como centros nucleares de energia, que expandem a estrutura-cor no espaço e no tempo, fazendo-a fulgurar... As operações abandonam o âmbito das estruturas que dialogavam diretamente com a espacialização neoplástica, instalando-se em objetos ou situações especializadas, propostos como estímulos perceptivos e mentais que excitam comportamentos renovados. (FAVARETTO, 2000, p. 90)

Os Parangolés são assim, quase aparelhos de sentir para esses elementos tão caros ao universo artístico – mas que habitam instâncias específicas da percepção, de difícil miscelânea. Para que a experiência de ruptura dos sentidos plásticos se efetue segundo as premissas de Oiticica, é preciso que essas capas/mantos sejam “ativadas”, que abandonem sua condição de objeto a ser contemplado para operarem como objetos de transcendência.

Para tanto, a coragem de portá-las e de movimentá-las implica uma desterritorialização do observador/espectador em relação ao seu espaço de seguridade retiniana: olhar não basta, é preciso se (co)mover com o objeto, sentir sua presença, textura, cheiro, peso e cor, pois como aponta novamente Favaretto, “os *Parangolés* são abrigos que envolvem o corpo; salientam ações e gestos esplendentes de cor: carregar, andar, dançar, penetrar, percorrer, vestir, são os atos das extensões do corpo” (FAVARETTO, 2000, p. 105)

Mas os sacos/capas/mantos de Oiticica são também um mergulho, um cobrir-se de cor e forma, tramas e volumes, diferentes pesos e amarras, que obrigam ao portador/ativador/dançarino a se deslocar de modo diverso do usual, a gesticular

10

O termo cunhado pela dupla Gilles Deleuze, filósofo, e Félix Guattari, psicanalista, diz respeito a um conjunto de práticas de existência, onde procura-se efetuar um deslocamento crítico das fundamentações epistemológicas de subjetivação. Para tanto, e observando a obra de Antonin Artaud, propõe-se gestos de desapego e desterritorialização, a fim de se criar/desdobrar possibilidades outras de vivência, e desafiadoras as regulamentações capitalistas do desejo. Vide: (DELEUZE & GUATTARI, 2008)

além do seu óbvio cotidiano. A experiência de fruição estética já não se comporta ao olho, órgão por excelência da modernidade, mas se expande pelos músculos, peles e ossos do “ativador”, em um CsO¹⁰ representativo dos morros do Rio, forjado pela adversidade. Wally Salomão elucida a respeito:

O brutalista PARANGOLÉ de HO nasce da constatação da contingência, nada tem de decorativo ou polido. Surge de uma vontade de apreender o sentido bruto do mundo em seu nascedouro. Cumplicidade e simbiose com as agruras e a volta por cima daqueles que na metáfora geométrica constituem a base da pirâmide social. Daqueles que vivem, o mais das vezes, de bicos, de bocas, de expedientes, de subempregos, de camelotagem. (SALOMÃO, 2003, p.38)

Oiticica afirma a respeito de suas capas/mantos, em texto do catálogo de sua mostra na Whitechapel na década de 60:

FIGURA 7

Hélio OITICICA

Parangolés, 1967



The cape is not an object but a searching process, searching for the roots of the objective birth of the work, the direct perceptive moulding of it. This is why its constructive method is popular and primitive, referring to flags, tents, capes, etc. It is not a finished object and its spatial sense is not definite.

It is more a constructive nucleus laid open to the spectator's participation, which is the vital thing. All its details are relative. Each work is only the means in the search for environmental wholes, which would be created and explored in all their degrees from the infinitely small, to the architectonic urban space, etc... These degrees are not established a priori but make themselves out of the creative need as it is born. The use or non-use therefore of prefabricated elements which make up these Works, is only important as a detail of meaningful wholes, and the choice of these elements is a response to the immediate needs of each work. The work may take the form of a banner – but it is not representing a banner, or transferring an already existing object to another plane. It assumed this nature when it took shape, when it moulded itself in the spectator's act. The tent takes its shape from the actual walking around of the spectator, its structure is unveiled through the direct bodily action of the spectator. (OITICICA in BRETT, FIGUEIREDO, 2007, p. 112)

FIGURA 8
Ivan CARDOSO
Stills do filme H.O
 1979



FIGURA 9
Ivan CARDOSO
Stills do filme H.O
 1979



A ação de participação do espectador torna-se esteticamente mais relevante que o objeto criado pelo artista – o qual corre o risco de tornar-se obsoleto, inútil. Os primeiros Parangolés datam de 64. Em entrevista a *Guinle*, Oiticica conta que transitava pelas vias movimentadas do centro do Rio e deparou-se então com um abrigo improvisado por um morador de rua, onde via-se uma miscelânea de materiais que formavam uma espécie de casulo/santuário, ou uma casa, com plásticos, telas de arame, madeiras, e demais materiais descartados no lixo. E no meio dessa “bagunça” habitacional, improvisada e de risco, havia a palavra-gíria Parangolê, de origem obscura, desconhecida, mas que se refere exatamente a essa condição de simulacro caótico e confuso, discurso mentiroso e dúbio, que declara a situação de não-humanidade desses “marginais”. Oiticica afirma:

Isso eu descobri na rua, essa palavra mágica. Porque eu trabalhava no Museu Nacional da Quinta, com meu pai, fazendo bibliografia. Um dia eu estava indo de ônibus e na Praça da Bandeira havia um mendigo que fez assim uma espécie de coisa mais linda do mundo: uma espécie de construção. No dia seguinte já havia desaparecido. Eram quatro postes, estacas de madeira de uns 2 metros de altura, que ele fez como se fossem vértices de retângulo no chão. Era um terreno baldio, com um matinho e tinha essa clareira que o cara estacou e botou as paredes feitas de fio de barbante de cima a baixo. Bem feitíssimo. E havia um pedaço de aniagem pregado num desses barbantes que dizia: “aqui é...” e a única coisa que eu entendi, que estava escrito era a palavra “Parangolê”. Aí eu disse: “É essa a palavra”. (GUINLE in FILHO, COHN, VIEIRA, 2009, p. 269)

Mas não é tanto o Parangolê e sua capacidade de ruptura dos padrões de construção e fruição artística que aqui nos interessam, pois não são eles, indumentárias-maquinarío de expansão do sentir, que constituem a parresía de Oiticica, mas sim sua primeira demonstração pública em um espaço expositivo formal: o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, na ocasião da *vernissage* da mostra Opinião 65, no final da tarde do dia 12 de agosto de 1965.

A icônica mostra, organizada por Jean Boghici e Ceres Franco, uma das poucas curadoras/galeristas mulheres da época e seu parceiro amoroso de então, também galerista e marchand, é principalmente lembrada como porta de apresentação formal da vertente pop da arte brasileira, intitulada de Nova Figuração, e suas conexões com a *Nouvelle Figuration* francesa e a *Otra Figuración* argentina.

Por estar alocada no principal espaço de exibição e propagação da arte moderna na cidade, e geograficamente posicionado em frente à Marina, local tradicional de encontros da elite carioca, o MAM-RJ possuía um alto grau de atração não apenas para artistas e estudiosos, que ali se encontravam constantemente, ou no bar do museu ou nas aulas de Serpa e companhia, mas também para a alta sociedade da época e demais dignitários políticos e administrativos do Rio, que utilizavam suas aberturas de exposição e de “prestígio” das artes para efetuar o *tê-tê-a-tê-tê* de contatos, como uma extensão de seus clubes privativos.

E no seio da alta classe culta e intelectual do Rio, ao cair da tarde, surge o portador do nome do deus grego da luz, “Ἥλιος, Hélio Oiticica, para efetuar a exibição de seus Parangolés, como acordado com a direção e organização da exposição.

11

“O ambiente em que crescera era intelectualizado, formado por médicos, cientistas, artistas, jornalistas, escritores, políticos desde os tempos do tataravô. A família Oiticica em Alagoas incluía latifundiários de engenhos de cana. As mulheres da família no século XIX, mesmo que destinadas ao casamento, geralmente com os primos, estudavam em colégios de elite da Capital Federal e Petrópolis. O condicionamento a que se refere Hélio se molda por gerações de títulos universitários e de participação ativa na vida cultural e política do país.” (CARNEIRO, 2004, p. 196)

12

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

(...) “o condicionamento burguês a que eu estava submetido desde que nasci desfez-se como por encanto – devo dizer, aliás, que o processo já vinha formando antes que eu o soubesse.” (...) (OITICICA, 1986, pp.72 e 73)

No entanto, o jovem artista, filho de artista, neto de anarquista pernambucano, oriundo da classe média intelectualizada/libertária e branca,¹¹ vinha acompanhado pelos sujeitos de seu descondicionamento burguês:¹² os passistas da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira – negros e favelados, marginais sociais por excelência. Beatriz Scigliano Carneiro narra o seguinte:

A direção do museu acabara de impedir a entrada do grupo de sambistas que apresentaria a proposta de Hélio Oiticica no vernissage inaugural da Feira Opinião 65 sob alegação de serem barulhentos e de estarem vestidos de modo inadequado em tempos que gravata e vestidos de shantung garantiam o acesso à arte. A intenção de Hélio era que seus trabalhos fossem apresentados pelos seus amigos da Estação Primeira da Mangueira dentro do museu suficientemente amplo para abrigar uma escola de samba inteira... Ele não contou com a reação dos dirigentes da instituição assustados com o que consideraram uma invasão de favelados irreverentes, quiçá perigosos, festejando um carnaval extemporâneo. (CARNEIRO, 2004, p. 231)

FIGURA 10
Hélio OITICICA

Parangolê
P15, Capa 11,
Incorporo a
Revolta, 1967



FIGURA 11
Hélio OITICICA

Mosquito da Mangueira
usando *Capa 6 (Parangolê 10)*,
1965, e *Bólido 5 (Homenagem*
a Mondrian), 1964



O escândalo estava instaurado. Não bastasse a produção dos Parangolés, meio vestimentas maltrapilhas, meio casulos, meio camisas-de-força rompidas, as quais ninguém entendia e observava de soslaio seus movimentos e agitações, agora o jovem anárquico e nietzschiano decidira romper os limites das fronteiras sociais sedimentadas desde os primórdios da colonização, ao tentar ingressar no sagrado espaço da cultura de elite, com indivíduos pertencentes ao popular, ao vulgar das ruas. Waly Salomão poeta:

Tudo corria às mil maravilhas na inauguração da mostra do Museu de Arte Moderna (MAM). Nenhum penetra nem ninguém desalinhado. Convite, terno e gravata eram obrigatórios. Mulheres emperquitas com seus cabelos-esculturas de laquê. Esculturas que levariam o Tunga, artista da geração posterior, ao delírio. Amena *vernissage* de obras corrosivas, o protocolo sendo cumprido à risca. “Exposição de ruptura ... estética cômoda ... tradição plástica caduca ... socialização da obra de arte”, tais figuras incendiárias extraídas da apresentação de Ceres Franco, restariam como retórica selvagem (*jàuve*) de um salão civilizado da *Rive Gauche*. Mas de repente, não mais que de repente, o algo mais aconteceu. Aviso é que não faltou, cinco dias antes da inauguração da mostra, a sagaz crítica de arte Esther Emílio Carlos fez uma premonição no *Diário de Notícias*: “Por que o MAM não se lembrou de apresentar Hélio Oiticica numa individual, usando no mínimo duas salas para poder expor dignamente sua obra? O PARANGOLÉ será sem dúvida alguma prejudicado na mostra coletiva Opinião 65 e principalmente no dia da inauguração.” Um segredo estava sendo gestado e um passarinho soprou no ouvido da Esther Emílio, homenageada por HO em MITOS VADIOS, São Paulo, 1978. A peruca feminina que ele usava, nesta performance desvairada, pertencia à coleção particular da crítica de arte-amiga. A linha entre ironia e simpatia é tênue, nessa homenagem é evidente que existe uma ironia, evidente que existe uma Simpatia. O “Amigo da Onça” apareceu para bagunçar o coreto: Hélio Oiticica, sôfrego e ágil, com sua legião de hunos. Ele estava programado mas não daquela forma bárbara que chegou, trazendo não apenas seus PARANGO-

LÉS, mas conduzindo um cortejo que mais parecia uma congada feérica com suas tendas, estandartes e capas. Que falta de boas-maneiras! Os passistas da Escola de Samba Mangueira, Mosquito (mascote do PARANGO-LÉ), Miro, Tineca, Rose, o pessoal da ala “Vê Se Entende”, todos gozando para valer o apronto que promoviam, gente inesperada e sem convite, sem terno e sem gravata, sem lenço nem documentos, olhos esbugalhados e prazerosos, entrando pelo MAM adentro. Uma evidente atividade de subversão de valores e comportamentos. Barrados no baile. Impedidos de entrar. Hélio, bravo no revertério, disparava seu fornido arsenal de palavrões: – Merda! Otários! Racismo! Crioulo não entra nesta porra! Etc., etc., etc. ...

Rubens Gerchman em depoimento à equipe do crítico de arte Frederico Morais declara sua perplexidade e adesão: “Foi a primeira vez que o povo entrou no museu. Ninguém sabia se o Oiticica era gênio ou louco e, de repente, eu o vi e fiquei maravilhado.” Hélio expulso e, também, todo seu pessoal do samba. E o PARANGO-LÉ rolou nos jardins externos do Museu arrastando a massa *gingante* que antes se acotovelava contemplativa diante dos quadros. (SALOMÃO, 2003, p. 58-59)

EIS A PARRESÍA!

O artista, Oiticica, tachado de arruaceiro, anarquista, drogado, marginal e demais termos pejorativos¹³ ligados a sua opção de vida boêmia e intensa, ao tentar romper o limiar simbólico de segregação social pelo viés artístico, defronta-se com a resistência e o preconceito de toda uma classe, e com o dedo em riste e a garganta em brandos, põe-se na condição de risco do parresiasta, não apenas pela tomada de “palavra”, ao afrontar a decisão de expulsão de seus amigos e de sua proposta de arte-

13

“Fizeram uma espécie de folclore meu: sou paranoico, decadente, maconheiro são as informações que sempre correram aí a meu respeito, meu grande pecado: não conceder no que sou (...) quando me diziam: - não vá a mangueira. Pensava eu: não digo nada e vou, pois adorava.” (CLARK, OITICICA, 1996, p. 103)

-vivencial, e acusar a razão dessa interdição, mas principalmente pela exclusão e refutação de seus pares em relação ao evento, intensificada pelo pedido de reforço policial na ocasião,¹⁴ em época de ditadura militar.

Há um elemento de cinismo grego nessa afronta dionisíaca do artista em relação ao espaço museológico e sua aura sagrada de afirmação social, pois “a tese de Foucault é... a seguinte: depois da bravura política e da ironia socrática, a terceira forma de parresía é aquela que os cínicos professam: arriscar viver o que os outros virtualmente valorizam, em suma, expor a vida.” (LEME in RAGO, VEIGA-NETO, 2009, p. 191)

Assim, o dizer a verdade com franqueza não restringisse mais a uma condição específica para o discurso político, como fica evidente no exemplo parresiástico de Oiticica. “Fazer as capas, dançar com elas, estabelecer parcerias com outras pessoas, foram suas formas de afirmar uma ética” (CARNEIRO, 2004, p. 243). E essa ética social, anarquista, dionisíaca e marginal do artista é também a ética de veridicção. Oiticica efetua o que Foucault esboçava como projeto ético de vivência:

...nessa forma de veridicção, a parresía, a coragem é necessária. Mas essa coragem não é para empregar numa cena política, onde efetivamente essa missão não pode ser consumada. Essa coragem da verdade, ele deve exercer na forma de parresía não política, uma parresía que se desenrolará pela prova da alma. Será uma parresía ética. (FOUCAULT, 2011, p. 77-78)

A ocasião da verdade e sua demanda de coragem tornam-se assim uma instância ética do fazer/existir, algo experimentado, proposto e vivenciado até as últimas possibilidades por Oiticica. “Sua marginalidade foi vivida” (FAVARETTO in BRAGA, 2008, p.19), deglutinada, devorada, sorvida, antropofagizada, e

14

“O Parangolê de 65 quase teve a intervenção da polícia, pois alguém do Museu achava descabida a entrada de gente do morro – no caso, Mangueira = no recinto da exposição. Oiticica resolveu o impasse demonstrando suas idéias ao ar livre, na pérgula do MAM.” (LAUS, s/data)

devolvida em forma de *Ausgang*, em movimento de saída do conforto:

Prática revolucionária, a transmutação da arte em comportamento se dá quando o cotidiano é fecundado pela imaginação e é investido pelas forças do êxtase. Desrealizados, os comportamentos libertam as possibilidades reprimidas; afrouxam a individualidade, confundem as expectativas: manifestam poder de transgressão. (FAVARETTO in BRAGA, 2008, p.21)

Oiticica não era um espírito cínico moderno, com distanciamento *blasé* da realidade, mas assemelhava-se a um cínico grego, em terras tropicais e caóticas, interditas politicamente, mas poeticamente borbulhante, que mergulha nos limites, nas fronteiras, sempre disposto ao risco, à indignação com a ordem e aberto ao sentir das contradições de seu tempo, pois “a vida como escândalo da verdade é então viver até ao extremo aquilo que os outros comedidamente apregoam”. (LEME in RAGO, VEIGA-NETO, 2009, p. 189).

REFERÊNCIAS

BERENSTEIN, Paola Jacques. Estética da ginga. **A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

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

BRETT, Guy. FIGUEIREDO, Luciano. **Oiticica in London**. London: Tate Publishing, 2007.

CARNEIRO, Beatriz, Scigliano. **Relâmpagos com claror. Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte**. São Paulo: Editora Imaginário/FAPESP, 2004.

CLARK, Lygia. OITICICA, Hélio. **Cartas 1964-74**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

DELEUZE & GUATTARI. **“Como criar para si um corpo sem órgãos”**. In Mil Platôs. Vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto et alli. São Paulo: Ed. 34, 2008.

FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: EDUSP, 2000.

FILHO, Cesar Oiticica. COHN, Sergio. VIEIRA, Ingrid. (Orgs.) **Encontros: Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

FOUCAULT, Michel. PARSONS, Joseph (ed. 1985) **Discourse and Truth: The Problematization of Parrhesia**. (six lectures given by Michel Foucault at Berkeley, Oct-Nov. 1983). Disponível em: http://www.cscd.osaka-u.ac.jp/user/rosaldo/On_Parrehesia_by_Foucault_1983.pdf.

_____. **Une Interview de Michel Foucault par Stephen Riggins**, In: Dits et Ecrits. IV, Paris: Gallimard, 1994.

_____. **O governo de si e dos outros: Curso no Collège de France (1982-1983)**. Tradução de Eduardo Brandão, São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

_____. **A Coragem da verdade**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

LAUS, Harry. **Renovação em Terra Nova**. Jornal do Brasil, s/data.

LEME, José Luís Câmara. **Foucault e o cinismo de Manet**. In: RAGO, Margareth. VEIGA-NETO, Alfredo (Org.). Para uma vida não-fascista. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

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

SALOMÃO, Waly. **Qual é o Parangolê? E outros ensaios**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2003.

