



Veronica Stigger¹

O parangolé e a dança dos olhares²

Parangolés and dancing gazes

DOSSIÊ

Resumo

Neste artigo, parte-se da análise detalhada de uma fotografia de Hélio Oiticica feita pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro durante as filmagens do documentário H.O., de Ivan Cardoso, em que há, à primeira vista, uma nítida diferença entre a cena do filme de Cardoso e a fotografia de Eduardo Viveiros de Castro. É pela integração da comunidade e do entorno que esta se distancia daquela. Enquanto Ivan Cardoso centra-se na figura de Oiticica (não por acaso, os títulos de seus curtas derivam do nome do artista) ou nas daqueles que vestem os parangolés, chamando a atenção para a "interiorização da experiência" – para tomarmos emprestada uma formulação de Guy Brett –, Viveiros de Castro preocupa-se em colocar o artista em relação, enfatizando, em certo sentido, a "exteriorização da experiência".

Palavras-chave

Eduardo Viveiros de Castro. Fotografia. Hélio Oiticica. Parangolé.

Abstract

In this article, we analyse a photograph of Hélio Oiticica taken by the anthropologist Eduardo Viveiros de Castro during the filming of Ivan Cardoso's documentary about Oiticica. In this photograph, on first sight, the scene from Ivan Cardoso's film is quite unlike Viveiros de Castro's photograph in that the former integrates with community and environment whereas the photo does not. While Cardoso focuses on Oiticica himself (it was no coincidence that titles of his short films came from the latter's name) or on people wearing parangolés, as a way to draw attention to the "internalization of experience" – to borrow a formulation from Guy Brett –, Viveiros de Castro aims to place the artist in this relation and in a certain sense underscores the "externalization of experience".

Keywords

Eduardo Viveiros de Castro. Photograph. Hélio Oiticica. Parangolé.

1-Fundação Armando Alvares Penteado
(FAAP), Brasil.
ORCID: 0000-0002-8599-8900

2- Texto recebido em: 30/out/2019
Texto publicado em: 24/nov/2019



1- Guy Brett afirma: "Em algum estágio ulterior, elas [as capas do parangolé] também podem sugerir o começo e o fim da vida, ao mesmo tempo a bolsa amniótica que envolve o bebê ainda não nascido e o tecido sinuoso que envolve os mortos" (HO, São Paulo: Paulo Kuczynski Escritório de Arte, 2006, p. 9).

2- Haroldo de Campos vê o parangolé como uma "asa delta para o êxtase" (ver entrevista a Lenora de Barros, "O voo da razão sensível de Hélio Oiticica", Folha de S. Paulo, 26 jul. 1987, A55). Para Nuno Ramos, é uma "forma-tufão ascensional" ("À espera de um sol interno [Hélio Oiticica]", Ensaio geral. São Paulo: Globo, 2007, p. 132). Mais recentemente, Gonzalo Aguilar, contrapondo os parangolés ao bólido realizado em homenagem a Cara de Cavalo, observa: "Não há parangolés sem corpo vivo. O corpo que dança é a negação do drapé tombé, é o erguer da tela colorida e sua interação com o ar" (Hélio Oiticica: a asa branca do êxtase, Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2016, p. 63). O próprio Oiticica já havia anotado: "O PASSISTA E A CAPA LIBERAM O CORPO QUAL COMETA / Q ROLA POR ESPAÇOS LIVRES" ("Ondas do corpo", Encontros Hélio Oiticica, Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009, p. 193)

3- Baseio-me, para esta identificação, não só na observação dos próprios parangolés – observação prejudicada pela falta de cor na fotografia –, mas também nas anotações feitas por Hélio Oiticica em seu caderno. Ver "HO", de Ivan Cardoso, Programa HO # 0089/79. Os documentos consultados junto ao Programa Hélio Oiticica virão, a partir daqui, creditados desta forma.

4- Ver Hélio Oiticica, "HO", de Ivan Cardoso» cit.

A fotografia, em preto e branco, data de maio de 1979. Em primeiro plano, no centro da imagem, deitado de lado sobre o chão batido de um pequeno descampado, ao pé de uma das tantas descidas do Morro da Mangueira, está Hélio Oiticica. Sua mão direita segura a extremidade volumosa, preenchida com palha, do Parangolé P17 Capa 13, de 1967. A tira de náilon incolor pintada com a frase «Estou possuído» se sobrepõe ao rosto de Oiticica e à parte superior do peito, apenas parcialmente coberto por uma faixa de tecido escuro, pertencente ao mesmo parangolé, presa ao ombro esquerdo. A outra mão se acha apoiada na calça jeans. Sua posição sugere imobilidade; pode dar a impressão, pelo menos à primeira vista, de corpo morto¹ – o que contraria a representação recorrente dos parangolés: em movimento, especialmente, ascensional². Oiticica está descalço como a maioria dos sete rapazes que se encontram de pé em segundo plano. Cinco deles também vestem parangolés, os quais arrisco identificar³, da esquerda para a direita: Parangolé P15 Capa 11 Incorporo a revolta (1967), vestido por Nildo, Parangolé P32 Capa 25 (1973), Parangolé P16 Capa 12 Da adversidade vivemos (1967), vestido por Paulo Ramos (mais ao centro), Parangolé P10 Capa 6 (1965-66), dedicado a Mosquito (vestido por um rapaz de short, talvez o próprio Mosquito, talvez o filho de Nildo, Fábio⁴) e Parangolé P4 Capa 1 (1964). Os cinco rapazes formam um semicírculo em torno de um pequeno monte de areia compactada. Nenhum deles parece estar interessado em Oiticica, nem mesmo o cachorro: cada um volta-se para um lado, criando um curioso jogo de olhares. Nas extremidades do semicírculo, Nildo, à esquerda, e o rapaz com o Parangolé P4 Capa 1, à direita, com os rostos de perfil, olham para dentro, fazendo com que a atenção do espectador saia de Oiticica, pelo menos momentaneamente, e recaia sobre o grupo de rapazes: Nildo fita o chão ou o vira-lata, enquanto o outro encara o jovem que não só observa Nildo como estende o braço direito em sua direção, talvez indicando para o dono do par de pernas entrevistadas por trás de Nildo que se afaste. Sobre uma pequena elevação do terreno, que o deixa mais alto que os demais, Paulo Ramos, com a mão no peito, como um sentinela, olha para algo fora do campo de visão da fotografia, algo que se encontra alguns metros à esquerda do fotógrafo. A seu lado, o menino com o parangolé em homenagem a Mosquito parece olhar para o mesmo ponto. Com o corpo todo de lado, o vira-lata contempla algo à frente, além do que a fotografia mostra. Fora do semicírculo, à direita, há ainda dois garotos, os únicos que não portam parangolés: ambos vestem calções, do modelo daqueles usados pela seleção brasileira à época, e um deles, o mais à esquerda, está de camiseta, ao passo que o outro, de camisa. Estão encostados um ao outro, um tanto à margem da cena, como aqueles personagens secundários em antigos quadros de representação histórica ou bíblica, que parecem não fazer parte do acontecimento central, mas estão visivelmente interessados no que ocorre, tais quais, para citar um exemplo, os cinco florentinos à esquerda e as quatro figuras à direita (provavelmente um autorretrato de Masaccio, acompanhado dos amigos Brunelleschi, Alberti e Masolino), na Ressurreição do filho de Teófilo e São Pedro no trono (1427-80), de Masaccio e Filippino Lippi.

Se personagens como esses não participam da cena central (na fotografia, o que os coloca à margem do triângulo formado por Oiticica no chão e os cinco rapazes em semicírculo é, além da posição mais lateral, a ausência de parangolé), o que fazem ali? Observam. Eles são espectadores como nós. É por meio do olhar deles que, por assim dizer, entramos na imagem. Enquanto o de camisa observa os cinco rapazes de parangolé, o de camiseta é a única pessoa na fotografia que fixa Oiticica no chão. No alto, à esquerda, vislumbra-se, com uma certa dificuldade porque ele se confunde com o fundo, a presença de um menino, seminu, quase uma aparição, que dá a impressão de estar mais interessado na quantidade de pessoas presentes ali do que na atuação de Oiticica. Outro menino pode ser visto atrás de um conjunto de cinco ou seis indivíduos situados bem ao fundo, na parte mais alta do terreno. Não sabemos se eles olham ou não para a cena, porque, deles, não vemos mais do que suas pernas. Pelo menos um destes indivíduos parece estar vestindo outro parangolé. Os outros são espectadores como nós.

A fotografia foi tirada por Eduardo Viveiros de Castro e integra o conjunto de stills do filme H.O., que Ivan Cardoso dirigiu sobre Hélio Oiticica. A cena a que a foto faz referência acabou não sendo integrada a esta película, mas a Heliorama, trabalho que Ivan Cardoso realizaria décadas depois, em 2004, a partir de fragmentos filmados anteriormente, muitos deles inéditos. Neste último filme, entre os 10 minutos e 32 segundos e os 10 minutos e 55 segundos, Hélio Oiticica rola pelo chão vestindo o parangolé P17 Capa 13. Durante o movimento, ele tenta sempre manter a tira de náilon com a inscrição "Estou possuído" sobre o rosto. A cena, em preto e branco como a fotografia, se desenrola em três planos, desrespeitando a ordem em que os fatos possivelmente ocorreram. No primeiro plano, Oiticica aparece girando na terra batida da parte mais baixa e plana do descampado. No segundo, ele rola desde o alto do monte de areia até a parte baixa. No terceiro plano, repete-se a ação do segundo. A diferença é que, neste último, vemos, além de Oiticica, as pernas finas de um dos meninos e, sobre elas, um pedaço de pano, provavelmente pertencente a um parangolé. Em oposição ao plano aberto da fotografia, o filme fecha em Oiticica, isolando-o do entorno e da comunidade que o cerca. O artista aparece ora em meio primeiro plano, ora em plano americano. Em Heliorama, em geral, nas cenas em que alguém se apresenta de parangolé, o plano é fechado, mostrando especialmente quem o veste. Quase não se vê a paisagem. Mesmo na sequência em que Oiticica surge dançando sob uma marquise com o Bólido saco 4 B52 Teu amor eu guardo aqui (1966), não há mais vitalma em volta. A situação não é muito diferente em H.O., realizado e lançado naquele mesmo ano da fotografia. As sequências com parangolés são em close, em meio primeiro plano ou, no máximo, em plano americano. As exceções são as imagens que mostram Nildo, de corpo inteiro, dançando com o Parangolé P4 Capa 1 defronte a uma parede onde está pintada a bandeira do Brasil, tendo por testemunha uma moça morena de short e bustiê, e, no final do filme, Hélio Oiticica movimentando-se com o Bólido saco 4 B52.



5- Guy Brett, HO cit., p. 9.

6- Hélio Oiticica, «HO por Ivan Cardoso», Encontros Hélio Oiticica, Rio de Janeiro: Azougue, 2009, p. 229.

7- Hélio Oiticica, «Anotações sobre o parangolé», *Aspiro ao grande labirinto*, p. 71. Ver ainda Inge Hinterwaldner, «Sensorial, Supra-sensorial, Hélio Sensorial: Analyzing Oiticica in Action», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXVIII, n. 108, 2016, p. 102.

8- Hélio Oiticica, «Anotações sobre o parangolé» cit., p. 71.

9- «Entrevista para a Cigarra», *Encontros Hélio Oiticica* cit., p. 45.

Há, portanto, à primeira vista, uma nítida diferença entre a cena do filme de Ivan Cardoso e a fotografia de Eduardo Viveiros de Castro. É pela integração da comunidade e do entorno que esta se distancia daquela. Enquanto Ivan Cardoso centra-se na figura de Oiticica (não por acaso, os títulos de seus curtas derivam do nome do artista) ou nas daqueles que vestem os parangolés, chamando a atenção para a “interiorização da experiência” – para tomarmos emprestada uma formulação de Guy Brett –, Viveiros de Castro preocupa-se em colocar o artista em relação, enfatizando, em certo sentido, a “exteriorização da experiência”. Escreve Brett: “Em termos de experiência universal, elas [as capas de parangolé] se tornam um meio para declarações voltadas para fora (exteriorização da experiência por meio da aparência) e para a autoabsorção, voltada para dentro (interiorização da experiência)”⁵. A concomitância ou multiplicidade das experiências era cara a Oiticica, como ele mesmo afirma em depoimento a Ivan Cardoso presente em H.O.: “O parangolé não era assim como uma coisa para ser posta no corpo e para ser exibida; a experiência da pessoa que veste e da pessoa que está fora vendo a outra vestir ou das que vestem simultaneamente as coisas são experiências simultâneas, são multiexperiências”⁶. Num dos primeiros textos sobre o parangolé, Oiticica já estabelecia relação entre duas posições opostas, mas complementares: vestir, por um lado, assistir alguém vestindo, por outro, levando à “vivência de uma ‘participação coletiva’ Parangolé”⁷:

O “vestir”, sentido maior e total da mesma [da obra], contra-põe-se ao “assistir”, sentido secundário, fechando assim o ciclo “vestir-assistir”. O vestir já em si se constitui numa totalidade vivencial da obra, pois ao desdobrá-la, tendo como núcleo central o seu próprio corpo, o espectador como que já vivencia a transmutação espacial que aí se dá: percebe ele, na sua condição de núcleo estrutural da obra, o desdobramento vivencial desse espaço intercorporal. [...] O assistir já conduz o participante para o plano espácio-temporal objetivo da obra, enquanto que, no outro, esse plano é dominado pelo subjetivo-vivencial; há aí a completação da vivência inicial do vestir. Como fase intermediária poder-se-ia designar a do vestir-assistir, isto é, ao vestir uma obra vê o participante o que se desenrola em “outro”, que veste outra obra, é claro⁸.

Talvez por isso, ao ser indagado em 1966, se ele era “pelo indivíduo ou pela coletividade”, Oiticica tenha respondido: “Pelos dois: para mim não pode haver separação; são apenas duas polaridades numa totalidade social”⁹.

O indivíduo e a coletividade, os que vestem e os que veem: estão todos conjugados na fotografia em questão. Poderíamos nos perguntar se não estaria

aí também em ação o olhar do antropólogo em formação, e não apenas o do fotógrafo. Em maio de 1979, Viveiros de Castro já havia ingressado no doutorado em antropologia social no Museu Nacional, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde ministrava aulas desde o ano anterior. Dois anos antes, defendera dissertação sobre os Yawalapíti do Alto Xingu, junto aos quais esteve entre 1976 e 1977. Realizara também rápida pesquisa de campo junto aos Kulina, no Amazonas, em 1978, assim como junto ao Yanomami, em Roraima, em 1979. Estudando justamente os Yawalapíti, Viveiros de Castro percebeu que, para esta cultura, é necessário submeter o corpo humano a “processos intencionais e periódicos de fabricação”¹⁰ e que estes processos não se dão de maneira isolada, mas no seio mesmo da sociedade: “O corpo é imaginado, em todos os sentidos possíveis da palavra, pela sociedade”¹¹. Assim, “não há distinção entre o corporal e o social: o corporal era social e o social era corporal”¹².

Voltemos à fotografia. Os que estão fora do semicírculo observam aqueles que vestem parangolés e os que vestem parangolés olham para outros que igualmente vestem parangolés ou, no caso de Paulo Ramos e do garoto com a capa dedicada a Mosquito, para algum ponto qualquer além da fotografia. Se, como disse anteriormente, os dois meninos à margem desempenham o papel de espectadores como nós e, portanto, o ponto de observação deles, é, em certa medida, também o nosso, creio podermos sugerir que o jogo de olhares flagrado nesse instantâneo inclui também, como virtualidade, os nossos olhares: somos aí, extemporaneamente, outras testemunhas daquela “multiexperiência”. Assim, há como que uma expansão – como a do tempo num rito¹³ – da experiência do assistir. Mas assistir a quê? Se prestarmos atenção, notaremos que a fotografia se divide em dois planos: num, encontram-se os rapazes e seu jogo de olhares; noutro, Oiticica. Um modo aproximado de enquadramento pode ser encontrado em algumas das fotografias realizadas por Viveiros de Castro um par de anos depois junto aos Araweté. Em boa parte dos registros de xamanismo, vemos, à frente, o xamã em atividade e, em segundo plano, alguns dos membros da aldeia testemunhando o que se passa. Mesmo quando o xamã aparece em primeiríssimo plano, estão lá, ao fundo, ainda que fora de foco, aqueles que observam suas ações. Como na fotografia de Oiticica, nem todas as testemunhas parecem estar atentas ao que faz o xamã: alguns conversam entre si, outros olham para outra parte, distraídos com afazeres diversos, e certas crianças brincam.

A comparação da fotografia de Oiticica com as de xamanismo entre os Araweté encontra apoio na bibliografia crítica sobre o artista. Nuno Ramos já aproximara a ação dos parangolés com a prática xamanística: “Através de sua indumentária e de seu tambor, o xamã tem acesso ao êxtase, numa analogia intensa com os ‘Parangolés’”¹⁴. A inscrição que lemos na capa vestida por Oiticica sugere um flerte com o êxtase, ou, mais precisamente, com a possessão¹⁵, entendida pelo artista como uma espécie bastante particular de incorporação: “Esta seria a capa chave de uma série que executo agora, que considero como a da descoberta de que é a capa uma ‘incorporação’ – poética, estrutural, o que

10- Eduardo Viveiros de Castro, “Esboço de cosmologia yawalapíti”, *A inconstância da alma selvagem*, São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 71-72.

11- Eduardo Viveiros de Castro, “Esboço de cosmologia yawalapíti” cit., p. 72.

12- Eduardo Viveiros de Castro, “O chocalho do xamã é um acelerador de partículas”, entrevista por Renato Sztutman, Silvana Nascimento e Stelio Marras, in *Encontros Eduardo Viveiros de Castro*, Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007, p. 28.

13- Num rito, explica Aldo Natale Terrin, “não se pode suspender o tempo, mas se pode ‘retardá-lo’” (O rito: antropologia e fenomenologia da ritualidade, tradução de José Maria de Almeida, São Paulo: Paulus, 2004, p. 260).

14- Nuno Ramos, “À espera de um sol interno [Hélio Oiticica]” cit., p. 135.

15- Vários comentadores já relacionaram os parangolés com práticas religiosas afro-brasileiras. Ver, para citar alguns, Paulo Herkenhoff, “A Pedra de Raio de Rubem Valentim, Obá-Pintor da Casa de Mãe Senhora”, texto para a 23ª Bienal Internacional de São Paulo (disponível em <http://www.23bienal.org.br/especial/peva.htm>; consultado em 10 jan. 2017), Tatiane de Oliveira Elias, “Hélio Oiticica-von Neokonkretismus zur Cosmococac”, *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae* 49, n. 1 (2008), e Inge Hinterwaldner, “Sensorial, Supra-sensorial, Hélio Sensorial: Analyzing Oiticica in Action” cit. Flávia Cera, em seu estudo sobre Oiticica, também explora a questão da possessão (*Arte-vida-corpo-mundo, segundo Hélio Oiticica*, tese de doutorado, Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2012, pp. 107-108).

16- Hélio Oiticica, «Estou possuindo», Programa HO # 0111/67.



DOSSIÊ

17- Eduardo Viveiros de Castro, "O igual e o diferente", Programa HO # 0337/70. Este texto, que se achava sem assinatura, foi encontrado por Flávia Cera nos arquivos de Hélio Oiticica. Foi a pesquisadora que, em conversa com Eduardo Viveiros de Castro, confirmou a autoria.

18- Ver Guy Brett, "Londres, 1969", em Hélio Oiticica, *Aspiro ao grande labirinto*, Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 124.

19- Hélio Oiticica, "Ondas do corpo", *Encontros Hélio Oiticica*, Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009, p. 195.

20- Hélio Oiticica, "Bodywise", reproduzido em César Oiticica Filho e Frederico Coelho (org.), *Hélio Oiticica Conglomerado Newyorkaises*, Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013, p. 29.

21- "LEORK", reproduzido por Fred Coelho, Livro ou livro-me. *Os escritos babilônicos de Hélio Oiticica (1971-1978)*, Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010, p. 267.

22- Flávia Cera, *Arte-vida-corpo-mundo*, segundo Hélio Oiticica cit., p. 150.

23- Escreve Eduardo Viveiros de Castro: "As roupas animais que os xamãs utilizam para se deslocar pelo cosmos não são fantasias, mas instrumentos; elas se aparentam aos equipamentos de mergulho ou aos trajes espaciais, não às máscaras de carnaval. O que se pretende ao vestir um escafandro é poder funcionar como um peixe, respirando sob a água, e não se esconder sob uma forma estranha. Do mesmo modo, as roupas que, nos animais, recobrem uma "essência" interna de tipo humano não são meros disfarces, mas seu equipamento distintivo, dotado das afecções e capacidades que definem cada animal". Isso porque, «vestir uma roupa-máscara é menos ocultar uma essência humana sob uma aparência animal que ativar os poderes de um corpo outro" ("Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena", *A inconstância da alma selvagem* cit., p. 393).

Mário Pedrosa me fez ver como um 'isolamento tribal'¹⁶. Em depoimento a Ivan Cardoso, especifica ainda: "Não se trata assim do corpo como suporte da obra, pelo contrário, é total incorporação. É a incorporação do corpo na obra e da obra no corpo... eu chamo in-corporação" (OITICICA, 2009, cit., p. 229). Distanciando-se aí da possessão compreendida como a tomada do corpo por uma entidade outra (demônio, espírito etc.), a incorporação, para Oiticica, deveria ser a revelação da própria "condição do ser" (OITICICA, 2009, cit., p. 229): o "Estou possuído" inscrito no parangolé, explica ainda, "define um estado de espírito característico como se houvesse eu incorporado com ela a consciência de mim mesmo como ser, ser que se expressa, ser social, ético, político" (OITICICA, 2009, cit., p. 229). E não percamos de vista que um dos parangolés que vemos na fotografia se chama precisamente *Incorpo a revolta*. Talvez pudéssemos dizer, com base nisso, que as mudanças produzidas no indivíduo ao vestir o parangolé estariam próximas das que o jovem Eduardo Viveiros de Castro identificou no carnaval a partir da observação do uso que o bloco Cacique de Ramos fazia das fantasias, em texto para *Ex-posição*, coletiva organizada por Carlos Vergara em 1972, ocasião em que este apresentou sua série de fotografias sobre o bloco: "As mudanças comportamentais instauradas pelo carnaval se acompanham de mudanças na própria experiência de si, na concepção da pessoa, da individualidade, e de uma mudança na experiência de participação no grupo"¹⁷. Não podemos perder de vista que Oiticica desenvolve seus parangolés quando passa a frequentar a Mangueira¹⁸ e chega até mesmo a chamar suas capas de fantasias, as quais, associadas ao "vestir improvisado"¹⁹, levam à "descoberta do corpo" (OITICICA, 2009, cit., p. 195). Daí conceber o parangolé como "estrutura-função"²⁰: "construir – incorporar – trocar de um corpo (o meu, o nosso) para outro como casulo vazio extensão solta que se reincorpora a cada vestir"²¹.

Em tese sobre Hélio Oiticica, Flávia Cera, ao aproximar os parangolés da teoria do perspectivismo ameríndio de Eduardo Viveiros de Castro, propõe que a fantasia "não é uma mediação ritualística [...], porque a capa é um corpo; ao vestir uma capa o corpo investe-se de outro corpo, do ambiente, de uma nova realidade"²². Talvez por isso (e a despeito de ter estabelecido, anos depois do texto para a exposição de Vergara, uma distinção relativamente rígida entre a roupa animal empregada no xamanismo ameríndio e as fantasias de carnaval²³) Viveiros de Castro tenha incluído os parangolés de Oiticica entre as fontes de seus estudos. Segundo Flávia Cera, em conversa privada Viveiros de Castro teria dito: "Fiquei pensando que aquela minha ideia de a roupa ser um corpo, no perspectivismo índio, vem dos parangolés de HO"²⁴. Como não recordar, a propósito, que, ao ser perguntado por Renato Sztutman, Silvana Nascimento e Stelio Marras sobre que lugares na nossa sociedade restariam para um conhecimento não objetivo e intencional como o que é constitutivo do xamanismo, Viveiros de Castro, acompanhando nisso Lévi-Strauss, aponta a arte: "No caso do Ocidente, é como se o pensamento selvagem tivesse sido oficialmente confinado à prisão de luxo que é o mundo da arte; fora dali ele seria clandestino ou 'alternativo'"²⁵.

Retomemos uma vez mais a fotografia que nos serviu de ponto de partida. Nela, numa única imagem, flagramos a ação dos parangolés em suas mais variadas e complementares instâncias: vestir, assistir, vestir-assistir, incorporar. A justaposição de todas essas instâncias, que juntas – e somente juntas – constituem o parangolé, torna esta imagem singular dentro do universo de registros das capas em ação. Retorno à questão que fiz anteriormente e pergunto se a razão para esta diferença não residiria no fato de que, ao enquadrar a foto, o olhar do fotógrafo convergiu com o olhar do antropólogo; uma confluência de olhares apta a captar o transbordamento do trabalho de Hélio Oiticica para além do limite estrito da arte, algo que já estava, em certa medida, previsto pelo próprio artista. Num dos primeiros textos sobre os parangolés, em novembro de 1964, Oiticica ressaltava que a interferência dos elementos da dança – que, naquela ocasião, ainda dizia serem “mític[os] por excelência” – no comportamento do espectador, “uma interferência contínua e de longo alcance”, seria capaz de se “alçar nos campos da psicologia, da antropologia, da sociologia e da história”²⁶. Não seria, portanto, totalmente descabido afirmar que, na fotografia aqui analisada, podemos flagrar o atravessamento de diferentes disciplinas, uma transdisciplinariedade – ou, mais precisamente, se pensarmos nos modos singulares como Hélio Oiticica praticava sua arte e Eduardo Viveiros de Castro pratica sua antropologia, uma transpoética.

24- Citado por Flávia Cera, *Arte-vida-corpo-mundo*, segundo Hélio Oiticica cit., p. 151n.

25- Eduardo Viveiros de Castro, “O chocalho do xamã é um acelerador de partículas” cit., p. 42.

26- Hélio Oiticica, “Bases fundamentais para uma definição do ‘Parangolé’”, *Aspiro ao grande labirinto* cit., pp. 68-69.



Veronica Stigger

Veronica Stigger é escritora, pesquisadora, curadora independente e professora universitária. Possui doutorado em Teoria e Crítica de Arte pela Universidade de São Paulo (USP) e pesquisas de pós-doutorado pela Università degli Studi di Roma "La Sapienza", pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) e pelo Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP. É professora das Pós-Graduações em História da Arte, em Fotografia e em Práticas Curatoriais da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). Entre seus livros publicados, estão *Opisanie świata* (São Paulo: Cosac Naify: 2013), *Sul* (São Paulo: 34, 2016) e *Sombrio ermo turvo* (São Paulo: Todavia, 2019).