



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

A sensualidade cotidiana dos Parangolés¹

Denise Trindade
Universidade Estácio de Sá

...com um retângulo de pano de uma cor só
e é só dançar
e é só deixar a cor tomar conta do ar
verde, rosa
branco no preto nu...

(Adriana Calcanhoto)

Resumo:

Repensar a pop arte através das forças que esta manifestação estética imprimiu aos signos da cultura de massa apreendidos no cotidiano da vida urbana é uma maneira de se produzir hoje uma política cultural. Averiguar como as diversas culturas ocidentais apropriaram-se desse movimento no sentido da aproximação da alta e baixa culturas, afirmando a sensualidade e a fantasia presentes no imaginário das diferentes sociedades altera o cotidiano que por sua vez modifica a pólis (a política). Nesse artigo discorreremos como os Parangolés de Hélio Oiticica e sua ressemantização do samba, da favela, da ginga e do Carnaval, intervém nessas imagens padronizadas da cultura nacional, (nossos signos pop?) deslocando-as de um sentido mercantilista para uma afirmação de um código singular.

Palavras chave: pop – parangolé- cotidiano.

¹ Trabalho apresentado no NP15 – Núcleo de Pesquisa Semiótica da Comunicação, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

O presente artigo tem como objetivo rever alguns sentidos presentes na obra de Hélio Oiticica principalmente nos parangolés que aqui nos apropriaremos como pop-brasileiro. A importância e a atualidade desta abordagem vem ao encontro dos sintomas de crise que o campo das artes plásticas brasileira experimenta nos últimos vinte anos. Acreditamos que as mudanças no campo das comunicações não só interferem no conceito e na realização, como também, na significação da arte na sociedade hoje. Se a arte inclui linguagens midiáticas como vídeos, cinema, que aproximam o público de sua experiência, o que vemos são museus e centros culturais vazios ou freqüentados pelo mesmo grupo de pessoas, em sua maioria estudantes ou pesquisadores de arte.

Não nos referimos aqui as chamadas mega exposições que contam com uma super estrutura de divulgação, inclusive a televisão, como as de Monet e Rodin ou do Surrealismo, para citar algumas realizadas recentemente nas cidades do Rio de Janeiro e S.Paulo que levaram uma enorme massa de espectadores formadores de filas imensas. Além de pontuarmos à recepção uniforme e imediata que o público experimenta nessas visitas e a qualidade das obras escolhidas, não valoraremos essas iniciativas por estarmos convivendo com esse fenômeno presentemente e não temos ainda o retorno do que elas produziram além das estatísticas da imprensa sobre a quantidade de pessoas que por ali passaram. As entrevistas realizadas na televisão e nos jornais tentam expressar opiniões de um público diverso, que vai daquele que busca somente o entretenimento ao estudante de escola pública que ao receberem aquelas “informações” demonstram satisfação que esperamos que não sejam esquecidas como mais uma notícia sobre as condições do tempo.

Um dos pontos que aqui levantamos é se essa atitude significa uma procura de democratização da considerada arte “alta”, ou séria, como nos fala HUYSSSEN², e refletirmos se não existem outros caminhos para este fim.

² HUYSSSEN, Andréas. Memórias do Modernismo. RJ. UFRJ. 1996



No artigo acima citado, Huyssen revê o sentido da arte pop, considerada pela crítica especializada, de um modo geral, como a impossibilidade de arte em um mundo industrial e dominado pelas imagens publicitárias, indicando a padronização da estética e o fim da subjetividade artística. Em um primeiro momento, o autor descreve que independente do “juízo” desta crítica, sua reação que ele classifica como “espontânea e enganadora” aos trabalhos de Warhol, Liechtenstein, Wesselman e Indiana foi acreditar... “*que a Pop Art podia ser o começo de uma democratização de grande alcance na arte e na apreciação artística...*”³ Ao situar o movimento pop em relação aos pensamentos dos grandes teóricos daquele momento, Marcuse, Adorno e Benjamin, considerando suas diferenças e resgatando o que estes contribuem para um pensamento contemporâneo, Huyssen volta a abordar a pop hoje sob novas lentes, enfatizando como este movimento contribuiu para chamar nossa atenção para o imaginário do cotidiano, eliminando a separação entre alta e baixa artes e o que essa atitude contribuiu para a meta do artista atual de “*romper a torre de marfim da arte e contribuir para uma mudança do cotidiano*”⁴, evocando mais a sensualidade humana que o conceito.

Roland Barthes⁵ já ouvia duas vozes presentes na pop arte. Aquela que afirma que “Isto não é arte”, vinda de uma força popular que nega a arte e outra que diz “Eu sou a arte”, vinda de uma força antiga que volta à economia das sociedades. A inversão de valores que a pop propõe e que realiza o que Benjamin⁶ já previa: o surgimento de novos meios técnicos modifica o próprio conceito de arte. É assim que a fotografia, até então, prima pobre da pintura passa a ser a matriz de outras imagens produzindo e ressonando a *imagerie* do mundo pós industrial.

O incômodo do público com a arte pop é segundo Barthes a questão da identidade. As imagens despersonalizam sem levar ao anonimato “...nada mais identificável do que

³ ibidem, p.96.

⁴ ibidem, p.116.

⁵ Barthes, Roland. O óbvio e o obtuso. RJ. Nova Fronteira. 1990.

⁶ Benjamin, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica.



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

Marilyn, a cadeira elétrica, um pneu ou um vestido, vistos pela arte pop; e são apenas isso: imediatamente e exaustivamente identificáveis, mostram, por isso mesmo, que a identidade não é a pessoa: o mundo futuro corre o risco de ser um mundo de identidades (pela generalização mecânica dos fichários de polícia) , mas não um mundo de pessoas”...⁷

Barthes vai além observando que a pop é uma arte da essência das coisas, que aparece através do estremecimento das imagens de por exemplo Liz Taylor, Elvis, Mao Tsé Tung que posam para fotografias, retrabalhadas por Andy Warhol de modo a transmitir o “ eidos” que a pop tem por missão representar.

No Brasil, a pop também influenciou alguns artistas. Segundo AMARAL⁸, nos anos 60 há uma contaminação das artes com o “coletivo” fortemente vivido no teatro, no cinema, na música popular, o que acontece “de leve” com as artes plásticas. Apesar da influência dos fenômenos de massa nos meios urbanos _ *carnaval, futebol, publicidade, estória em quadrinhos, música popular brasileira*⁹, assim como dos acontecimentos mundiais nacionais e internacionais, visíveis nas obras de alguns artistas nessa época como Cláudio Tozzi, Antônio Manuel, Antonio Henrique Amaral, Antônio Dias, Vergara, Rubem Guerchman, e outros, não se encontra na opinião de Amaral uma real “intencionalidade política” nesse campo.

A autora destaca mais a apropriação desses artistas dos materiais e das novas técnicas (plástico), do uso dos ready-mades (apropriações) e esvazia sua atitude e sua postura diante dos fatos sociais e político que aconteciam naquele momento colocando suas obras como uma...*conseqüência do repertório cotidiano que os artistas pop norte-americanos tinham “aprovado” como elementos possíveis dentro do fazer artístico...*¹⁰

⁷ Ibidem p.184

⁸ AMARAL, Aracy. Arte para que? . S.P. Nobel,1987

⁹ ibidem,p.329

¹⁰ ibidem, p333.



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

Verificamos que o que aparece como algo esvaziado de sentido político para Amaral é o que Huysen chama de política cultural: a aproximação das alta e baixa culturas através do cotidiano, e também percebemos que se não houve uma participação maior das artes plásticas que das outras linguagens estéticas no cenário político naquele momento deve-se a tradição de alta cultura a qual essa arte ainda hoje (infelizmente) está ligada.

Por quê nos “Parangolés” de Oiticica, termo que significa segundo o autor “agitação súbita, animação, alegria e situações inesperadas entre as pessoas”¹¹ encontramos um convite para pensar a pop arte brasileira, seja na afirmação do cotidiano, seja na experiência sensorial que eles permitem traduzir ?

Capas de tecidos coloridos para vestir, dançar, incorporar. “Incorporo a revolta”, “Estou possuído”, “Nirvana”, “Da adversidade vivemos” são alguns dos “chamados” sobre as capas. O espectador é convidado a vesti-las e a dançar, determinando uma transformação expressivo-corporal. O ato de vestir traduz a totalidade vivencial da obra, pois, ao desdobra-la tendo como núcleo central o seu próprio corpo, o espectador vivencia a transmutação espacial que aí se dá, percebendo-se como “núcleo estrutural da obra”.

O espectador passa a ser participante. Oiticica coloca que...*para além dos limites das discussões sobre essa obra no espaço-tempo há que se considerar sua “vivência mágica” onde o participante é violado em seu estar como “indivíduo” no mundo, diferenciado e ao mesmo tempo “coletivo”, para agir como centro motor, núcleo e principalmente “simbólico”, dentro da estrutura-obra, produzindo a verdadeira metamorfose desta inter-relação espectador-obra.*¹²

Em seu brilhante livro “A invenção de Hélio Oiticica”, Celso Favaretto ao discorrer sobre os Parangolés, diz :

¹¹ Catálogo Hélio Oiticica. Rio Arte. RJ . 1996

¹² ibidem p.85



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

... Produzindo-se como eventos, explorando os efeitos de indeterminação provocados pela simultaneidade do visual e do sensorial, as imagens saltam múltiplas e efêmeras dos instantes. O Parangolé propõe a transformação realizada nas Manifestações Ambientais, em que se supera a imagem-objeto. A nova concepção de imagem, que, aliás, deriva da situação artística disparada pela pop-art, ressalta o que nela há de sensível e sentido. Inscreve-se na tendência à ressemantização...¹³

As imagens produzidas pelos Parangolés não reproduzem como na pop-americana a sociedade hollywoodiana com rostos de Marylin, Elvis ou latas de sopa Campbell e assim a reifica.. Trata-se de um outro espetáculo realizado por atores como o “Mosquito da Mangueira” (passista da escola de samba da favela que o artista morou) que Oiticica apresenta uma arte que se inventa com a vida, com o sonho, com o movimento e assim recria o cotidiano.

...“As imagens liberadas na 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 que uma nova descoberta da imagem, uma recriação da imagem, abarcando, como não poderia deixar de ser, a expressão plástica na minha obra”...¹⁴

Para Favaretto, a recriação da imagem proposta por Oiticica resulta da “vivência-total Parangolé”¹⁵ . Do samba – Oiticica tornou-se passista da Estação Primeira- a força dionisíaca e coletiva das imagens; da arquitetura – na observação da organicidade presente nas ruas e casas da favela, nos tabiques de obras em construção, nas feiras,nas casas de

¹³ FAVARETTO,Celso Fernando. A invenção de Hélio Oiticica. SP. Edusp. 1992

¹⁴ ibidem. Citação de Hélio Oiticica. P.115



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

mendigos, e outras situações urbanas possíveis, Oiticica “acha” situações onde estão presentes o parangolé, em seu deslizar.

A arte está aí para ser encontrada (já dizia Picasso, Eu não procuro, acho!) na rua, nos sorrisos, na ginga morena, na foto do bandido morto (Cara de Cavalo), e se diluir em seu sentido conceitual (o conceitual deveria submeter-se ao fenômeno vivo)¹⁶, refazendo o conceito de cultura.

Hermano Vianna¹⁷ vê Oiticica como um mediador cultural entre o asfalto e o morro quando o artista leva para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, na inauguração de uma exposição coletiva – Opinião 65, uma ala da escola de Samba da Mangueira para apresentar, em seus corpos e estandartes os Parangolés. O evento resultou em conflito. A direção do museu não permitiu a entrada dos participantes e a apresentação se deu nos jardins, aplaudido pelos críticos, artistas, jornalistas e parte do público que lotava as dependências. Jean Boghici, um dos idealizadores da exposição chama Hélio de “Flash Gordon” nacional voando entre as camadas sociais.

Além de reconhecer esse vôo para uma “modernidade construtiva”¹⁸ interessada em escolhas de participação (a participação de cada um é que dá sentido à obra sem idéia ou moral preconcebida) e a constatação da maior aceitação do “pessoal da Mangueira” da proposição do artista, e tudo isso fazer parte do que estamos aqui afirmando como a pop-brasileira, VIANNA¹⁹ vê neste vôo também um interesse da opinião do Outro possibilitando mediações mais interessantes.

¹⁵ ibidem.p.116

¹⁶ Cf. Anotações sobre o Parangolé in Catálogo Hélio Oiticica.

¹⁷ VIANNA, Hermano. In Mediação, Cultura e Política. Org. Gilberto Velho e Karina Kuschnir. RJ. Aeroplano. 2001

¹⁸ ibidem.p.58

¹⁹ ibidem.p.59



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

Sabemos que nosso “Flash Gordon” voou mais longe e mais que essa mediação, a obra de Oiticica reconhecida internacionalmente, é mediadora da arte brasileira na Europa e nos Estados Unidos da América.

Em seu manifesto “Brasil Diarréia”²⁰, Oiticica questiona o fim de linguagens como a pintura ou o desenho, sempre visto como um problema resultante de um processo linear e local, que simplesmente reafirma o fim de um algo que começa. A esse “processo linear”, ele propõe um “processo global”, não mais determinado por uma visão estática, mas por posições que incluem vida-mundo-linguagem-comportamento. O papel da crítica é verificar o que essa idéia de fim possui enquanto força de transformação, e situar o Brasil em relação a toda essa problemática considerando os valores universais.

Ao denunciar o desejo paterno-cultural dos detentores da cultura brasileira, Oiticica propõe que a crítica aceite as ambivalências de uma globalização, em busca da afirmação do caráter brasileiro.

...e a questão brasileira é ter caráter, isto é, entender e assumir todo esse fenômeno, que nada deve excluir dessa “posta em questão: a multivalência dos elementos ‘culturais’ imediatos, desde os mais superficiais aos mais profundos (ambos essenciais); reconhecer que, para se superar uma condição provinciana estagnatária, esses termos devem ser colocados universalmente, isto é devem propor questões essenciais ao fenômeno construtivo do Brasil como um todo, no mundo, em tudo o que isso possa significar e envolver.²¹

É assim que o samba, a arquitetura da favela e o gingado brasileiro, através dos Parangolés, formam imagens que identificam o Brasil com um sentido diferente das fotos publicitárias clichês e de turismo que vendem o país por suas mulatas nuas ou quase nuas, o sambista

²⁰ ibidem

²¹ ibidem p.19



musculoso e “sarado” e um Rio de Janeiro de “cartão postal”. A sensualidade que esta publicidade evoca está ligada ao mercantilismo, conotando a afirmação de uma cultura dominada onde estas “figuras” aparecem estetizadas, cosmetizadas, como um convite à repetição e à perpetuação de um antropofagismo perverso do gringo-que-come-a-mulata ou o mulato e se “diverte” aprendendo alguns passos de samba.

Os sentidos aí estimulados são manipulados pelas forças dominantes que fazem do Brasil, principalmente do Rio de Janeiro, um “pátio de recreio”. Nos Parangolés, a dança (o mesmo samba) rompe o código da dominação e apresenta-se como uma especificidade, uma singularidade, afirmando suas propriedades e sua diferença. O corpo vivenciado neste instante escapa à uma significação pré determinada e cria novos significantes. Ele não é objeto reprodutor e sim desencadeador do simbólico.

A relação do corpo como operador simbólico é bem desenvolvida por José Gil ²². Segundo o autor, o corpo é o operador que permite reorganizar significantes que não possuem significados. Ele é o objeto necessário a se reencontrar perdido entre os signos, na escrita e na ciência, nas instituições e na guerra. Faz-se questão descobrir através de um ato de violência onde a marca do corpo desaparece sob a desordem dos signos e das relações lógicas, que permitem o exercício do pensamento simbólico. Os ritos (a música, o encantamento) desenraizam o sentido, permitindo a construção de um novo código.

...é que a viagem para fora de qualquer código significa passar para além de uma fronteira cultural ou para fora da cultura, e o corpo puro, o corpo não codificado, o corpo atravessado de energias livres deve passar por um limiar (ou regressar à natureza) para desempenhar o papel de comutador de códigos...²³

²² GIL José. Corpo, Espaço, Poder. Lisboa. Litoral. 1988

²³ ibidem.p.135



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

Vestir as capas não é simplesmente fazer do corpo um suporte. Segundo OITICICA²⁴, o Parangolé é a incorporação do corpo na obra e da obra no corpo, a “incorporação”. O participante vivenciando a transmutação espacial ultrapassa a barreira dos códigos impostos pela cultura desatando a fantasia.

Segundo HUYSSSEN²⁵, *a tese marxista de que os sentidos humanos são os resultado de milhares de anos de desenvolvimento podemos legitimamente perguntar se a própria sensualidade humana não sofrerá uma mudança qualitativa, se a presente manipulação de nossas percepções sensuais continuar por um longo período, e reivindica uma teoria marxista da sensualidade e da fantasia como impulso para mudar o cotidiano.*

Seguindo as pistas de Marx, Huyssen reafirma a estética ainda como possibilidade de mudança do cotidiano, reivindicando uma *“análise crítica da estetização sem precedentes do cotidiano que aconteceu nos países ocidentais no pós guerra”*.²⁶ Ao revermos a importância dos Parangolés de Hélio Oiticica e os conceituá-los como pop arte brasileira, queremos afirmar os múltiplos sentidos dos signos do cotidiano e como eles, apreendidos e recriados pelo artista, modificam o sentido de cultura, aproximando as diferentes “classes sociais” através da sensualidade e da fantasia.

É necessário que se aprenda a deglutir a mobilidade da cultura que se encontra amarrada a valores morais . Contra essas amarras, Hélio nos deixou o encanto e o mistério dos Parangolés, na poesia de cada dia.

Bibliografia

Amaral, Aracy . **Arte para quê?** SP. Nobel. 1987.

²⁴ Favaretto. p.107

²⁵ MM. P.117



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

- Barbero, Jesus- Martin. **Dos meios às Mediações**. UFRJ. 1997
- Barthes, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Nova Fronteira. RJ. 1990
- Catálogo Hélio Oiticica**. Rio Arte. 1996
- Favaretto, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. SP. Edusp. 1992
- Gil, José. **Corpo, Espaço e Poder**. Lisboa. Litoral. 1988.
- Huyssen, Andreas. **Memórias do Modernismo**. UFRJ. 1997
- Vianna ,Hermano. **Mediação Cultura e Política**. Org. Gilberto Velho.Aeroplano.RJ.2001

²⁶ ibidem,ibidem.