

# PARANGOLÉ DA EXCLUSÃO: AS CORES E OS CHEIROS DA CIDADE EM OITICICA

Rodrigo Lages e Silva (doutorando -UFF)  
lagesesilva@gmail.com

## Introdução

O debate sobre exclusão social vem-se caracterizando na academia por posições antagônicas.

Inicialmente, ocupou o vácuo deixado pela analítica das classes sociais, emprestando contornos dinâmicos e funcionais para a compreensão do fracasso do capitalismo na redistribuição de riquezas. Com a exclusão social, não se trataria mais de ser de uma classe ou de outra, mas de estar numa posição mais desfavorável num determinado momento de um processo, tendo como horizonte inequívoco – a ser alcançado pelas políticas inclusivas – a reconciliação numa geral, ampla e irrestrita inclusão.

Foi com alívio, portanto, que a sociedade recebeu tal conceito, que passou a fluir com facilidade pelos discursos dos políticos, das organizações não-governamentais, pelos serviços de assistência social, e, aos poucos, da mídia para a fala do cidadão comum, que a partir de então saberia como suportar o mendigo na porta da sua casa. Nem vagabundo, nem mal-caráter, nem um peso na sua consciência católico-burguesa: um excluído! Coletivamente pela juventude egoísta do capitalismo e individualmente por sua falta de sorte. Qualquer um poderia estar ali, não importando os desvios de comportamento, as más influências hereditárias ou de criação: o conceito de exclusão social fez triunfar o politicamente correto sobre o olhar da pobreza. Conseguiu num só golpe afastar a angústia de sermos saudavelmente contemporâneos da fome, da indigência, da mendicância, e de inúmeras misérias morais e materiais com as quais convivemos, e, ao mesmo tempo, amenizar o temor frente à periculosidade potencial de um aglomerado humano em expansão, o qual as antigas categorias de proletariado e lumpemproletariado já não conseguiam conter.

Contudo, a despeito das propriedades balsâmicas do olhar sobre a exclusão social, sua fragilidade epistemológica e seu comprometimento com a manutenção do modo de vida capitalista foram habilmente descritos pelo sociólogo José de Souza Martins (1997), que observou na exclusão social uma substituição da preocupação com a qualidade das relações sociais para uma naturalização da figura do excluído em prol da manutenção do *status quo*, apenas reivindicando a sua ampliação para as camadas desfavorecidas. Além disso, o pensamento da exclusão social encobriria as inúmeras formas de inclusão precárias e injustas que vêm acompanhando as transformações no mercado de trabalho. Esse último ponto serviu também de argumento para Castel (1997), que observou uma insuficiência do conceito de exclusão social em traduzir a dimensão histórica da fragilização das relações salariais, além de induzir erroneamente a um posicionamento reparador frente à exclusão social, em lugar de problematizar os processos através dos quais uma quantidade cada vez maior de indivíduos que dependem das políticas assistenciais.

Desse modo, logo após um *debut* glorioso, o conceito de exclusão social foi tropeçando em seus próprios compromissos, sendo cada vez mais relativizado, questionado e paulatinamente perdendo a credibilidade acadêmica.

Porém, se a aposta no conceito de exclusão faz com que a conflituosa convivência urbana seja dissolvida na antecipação de uma inclusão ideal, a desqualificação da exclusão como conceito não aponta por si só um horizonte ético para as práticas sociais.

A pobreza, independentemente da fantasia conceitual que a cubra, segue sendo a encarnação de uma tensão viva e disruptiva, capaz de desmontar as bem comportadas sociabilidades contemporâneas. Por isso, acreditamos que ao pensamento da exclusão, ou a qualquer que seja a terminologia que lhe substitua, não basta a precisão conceitual ou a adequação semântica, mas ele precisa ser remetido a um *ethos*, ou seja, a uma tomada de atitude.

Nesse sentido, esse trabalho reporta-se ao legado artístico de Hélio Oiticica, buscando na figura do Parangolé<sup>1</sup> - obra-síntese das incursões de Oiticica ao Morro da Mangueira, muito antes do encantamento cinematográfico e televisivo com a favela – uma transcrição ou reinvenção sincrética do conceito de exclusão. Para tanto, levar-se-á em conta o percurso criativo de Oiticica em quatro séries de trabalhos: penetráveis, ninhos, bólides e parangolés; assim como a singular construção biográfica que Waly Salomão (1996) fez de Oiticica.

## 1. Oiticica: uma metodologia elíptica para a problematização da cidade

Nascido em 1937 numa família da classe média/alta carioca, Oiticica, ao lado de Lygia Clark, Amílcar de Castro e outros, fez parte do movimento concretista brasileiro que buscou expandir as artes plásticas para além das limitações figurativas e estruturais da pintura e da escultura e, especialmente, levar para a arte uma reflexão conceitual sobre o mundo, rejeitando a idéia da arte como uma expressão íntima do artista.

Nesse sentido, a arte de Oiticica foi fortemente influenciada pelo seu modo de habitar a cidade do Rio de Janeiro. Ao contrário da grande maioria de seus companheiros de educação refinada e prazeres burgueses, HO fez da cidade um campo de experimentação, incluindo nos seus trajetos diversas áreas de favelas, sendo a da Mangueira o local onde mais intensamente experimentou o desfazimento da sua couraça etnocêntrica.

Ele vagava no morro o ano inteiro, conhecia as quebradas como a palma da mão. Barracos, biroscas e bocas. Incorporando o modo sinuoso e abrupto, barra pesada e festa, clima de cidade pequena onde todos *sacam* todos. Entretecendo amizades e laços. Então ali era realizada uma atitude inaugural de imersão. Comparável à mudança de casa de uma árvore ou à mudança de pele de uma cascavel. (SALOMÃO, 1996, p.81)

No desenvolvimento de seus trabalhos, Oiticica utilizou diversos tipos de materiais: “...telas, painéis, vidros, garrafas, caixas, cartões, areia, terra, brita, palha, feno, fotografias, pigmento, plástico, tecidos, conchas, latas, fogo, água, plantas, pássaros vivos...” (SALOMÃO, 1996, p.22) e trouxe para o centro da sua proposta estética a concepção, não apenas da criação como experiência/experimento, como da própria interação com o objeto de arte como experiencição/experimentação.

---

<sup>1</sup> Na gíria dos morros cariocas dos anos 50 e 60 a expressão: “Qual é Parangolé?”, servia para dizer “Como vão as coisas?”, “Quais são as novidades?”, mas também servia para se referir à *cannabis sativa*. Oiticica tomou –a emprestada para batizar suas obras-capas.

Das suas séries de trabalhos, a mais conhecida: os Parangolés constituem-se, na sua maioria de capas, mas também são faixas, estandartes ou tendas, confeccionadas com materiais simples: retalhos de tecido, plástico, madeira e cola, cujo valor estético emerge da sua vestimenta pelo espectador. O Parangolé não é obra para ser vista, mas para ser vivida, vestida, portada e animada pelo experimentador.

A relação do artista-propositor com o participante que veste o PARANGOLÉ não é a relação frontal de espectador e espetáculo, mas como que uma cumplicidade, uma relação oblíqua e clandestina, de peixes do mesmo cardume.(SALOMÃO, 1996, p.27)

O Parangolé é, portanto, mais do que um objeto, um vetor de desmontagem das linhas verticais de poder que incidem sobre a arte, e uma tentativa de intensificação das sensibilidades horizontalizadas, “sociais”, coletivas do tipo “peixes de um mesmo cardume”, dos regimes cognitivos que se mobilizam pela imanência fluida e pulsante que nos envolve, mais do que pelas identidades e significados estáveis que nos orientam.

Porque, segundo Salomão (1996, p.25), o Parangolé nos remete a “um programa estético-comportamental de *desregramento de todos os sentidos*” que ele nos serve como um “intercessor” (DELEUZE, 1992) para o conceito de exclusão social. Ele comparece para trair o conceito, desviá-lo de seu “bom” caminho, forçar os seus limites em direção às travessias mais arriscadas. O Parangolé da exclusão, como conceito, é a realização de uma potência não prevista pelo artista, faz da exclusão social um híbrido, uma articulação excêntrica que busca desorientar o politicamente correto no seio das nossas tumultuadas diferenças sociais.

Para tanto, tentaremos extrair da proposta conceitual performada (não contida) por cada uma das quatro séries de obras (penetráveis, ninhos, bólides e parangolés) as interrogações que elas nos apresentam para a construção de uma ética experimental na problematização da cidade em suas agruras e prazeres.

Preliminarmente, é importante grifar que entre as séries de trabalhos produzidas por Oiticica que escolhemos para comentar aqui, não há uma separação radical. Trata-se, antes, do desdobramento de vários elementos que se conjugam minimalisticamente na obra-síntese Parangolé. Mas ao modo do turbilhonar ou elíptico, característico do devir vórtico com que se gira o Parangolé para que ele se anime, serão abordados progressivamente numa espiral decrescente (posto que dos maiores para os menores) que não conduz, paradoxalmente, ao interior. Cada uma das séries traz questões particulares que são retomadas fractalmente pela série posterior até que tenhamos no Parangolé a menor expressão da maior intensidade.

## **2. Penetráveis: a montagem do real**

A série Penetrável foi o modo como Oiticica batizou sua estréia no mundo das instalações. Grandes ambientes, com tamanho suficiente para que uma ou mais pessoas pudessem entrar nele e ali tomar contato com os elementos dispostos de modo a forçar a atenção do sujeito para a textura, o som, o cheiro, isto é, a existência sensorial do ambiente. O conceito da obra não está aguardado num encadeamento lógico a ser depreendido da formação estética, mas é produzido na própria interação sensorial do espectador com a obra. De que modo isso pode nos auxiliar a pensar uma ética nas práticas sociais?

Se hoje a idéia de frequentar uma favela parece apenas uma questão de escolher a agência de turismo para um *favela tour*, isso não era bem assim quando das incursões de HO no morro da mangueira. Segundo Salomão (1996, p. 81), fazê-lo àquela época significava uma “ruptura etnocêntrica, era uma ruptura com o grupo dele, a família...”. Era um arriscar-se a ser contaminado pelo ambiente, a deixar-se fazer parte do ambiente, ser transformado por ele. É esse um dos pontos centrais da idéia de Penetráveis, ou seja, a idéia de um descentramento do sujeito a partir da incursão espacial, principalmente, por meio de uma abertura sensorial.

Sobretudo, ao conceber os Penetráveis, Oiticica faz cair toda a aura de naturalização que poderia haver na pobreza. Não é “na favela” que HO esteve, mas em cada lugar de uma forma singular, a casa de um, o boteco, a laje, cada lugar sendo um lugar montado, com suas generalidades, mas, sobretudo, com suas particularidades, com a genuína artificialidade com que todas as coisas ganham existência.

A idéia dos Penetráveis é de que toda a realidade é uma montagem, um arranjo, uma disposição. Ao montar o Penetrável Tropicália -1969<sup>2</sup> - que acabou emprestando o nome para o movimento musical -, HO pretendia ao mesmo tempo desmontar a idéia do Brasil exótico, do Brasil cartão-postal que satura a visão, do Brasil caipirinha que turva a percepção. Toda montagem é também uma desmontagem: “tem sempre essa atitude de tirar os sapatos para sentir brita, pedra, no espaço onde aquilo é construído. Um filtro sensorial que questiona e corrói o exótico enquanto estereótipo” (SALOMÃO, 1996, p.63-64).

É preciso, portanto, a respeito da forma como implantamos programas sociais nas “comunidades”, nas populações “vulneráveis”, levar em consideração que nunca é “a favela”, ou “os marginalizados”, ou “os excluídos”, cada aspecto da pobreza tem sua própria dimensão antinatural, de montagem, e, como tal, pode ser penetrável, pode ser experienciável como um ambiente, como um lugar, não para nos mimetizarmos com as populações assistidas. Não se trata do discurso da vivência, ou de uma romântica indiferenciação, como se fosse possível ou necessário apagar as diferenças para produzir uma política social de modo ético. A ética reside justamente numa atitude de interesse e de aprendizagem. Uma atitude que não corresponde a um altruísmo e, sim, a uma necessidade. Trata-se de ativar aquilo que em nós precisa respirar. Aquilo que demanda a experimentação. É sem dúvida um arriscar-se. Mas não apenas a nossa integridade física, como talvez alguns trabalhadores sociais que desenvolvam políticas nas comunidades podem orgulhosamente compreender que arriscam, e possivelmente o fazem. Mas arriscar torna-se outro, arriscar experimentar a dor e a felicidade dos encontros.

Hoje em dia ir a uma Escola de Samba não constitui nenhuma aventura excepcional. É uma *safe adventure*. Um pacote convencional igual aos oferecidos por qualquer agência de turismo para Disneyworld. Ou percorrer Epcot Center, esta receita fantástica para fazer ovos mexicanos de nações e noções. Repito: nenhuma pele etnocêntrica é tirada. Repito: Hélio quando foi ser passista aprendeu todos os passos básicos do samba como, nos dias de hoje, ninguém que vai por lá sente sequer a necessidade de aprender. (...) Não foi uma FAVELA TOUR. Foi um aprendizado gozoso e doloroso.(SALOMÃO, 1996, p.47)

---

<sup>2</sup> Fotofrafas das obras de Oiticica podem ser conferidas em :

[http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/home/dsp\\_home.cfm](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/home/dsp_home.cfm)

## 2. Ninhos: a inclusão precária como estratégia

Quando em 1971 muda-se para Nova Iorque, buscando ares menos repressivos, tendo o governo militar se instalado no Brasil com todo o seu aparato violento, Oiticica passa a residir num loft, o qual apelidou de Babylonest, numa referência à grandiosidade babilônica de NY e à palavra inglesa *nest* = ninho. Seu apartamento era seu ninho na metrópole. Com o passar do tempo, sua presença artística foi transformando o apartamento com os elementos do seu habitar a cidade, assim à moda de um ninho que é feito com os pedaços de folhas secas caídas da árvore onde ele se instala, seu Babylonest foi-se transformando num objeto de arte, exótico porém familiar, artificial, montado, instalado num galho da metrópole.

A fronteira entre o viver e o fazer do artista foi-se diluindo para HO, não como efeito espontâneo ou não-intencional de seu modo de ser, mas como parte de seu projeto estético e comportamental. Oiticica já não podia separar a arte da vida. O que significa que estar no mundo, produzir, sentir e pensar não seriam ações separadas de um projeto estético, mas a arte deveria ser um próprio jeito de viver cuja intimidade se estruturava sob a forma de ninhos.

Ao seu segundo apartamento em NY, também ele um ninho urbano, chamou de Hendrixst (1974), homenagem ao guitarrista por quem HO tinha grande admiração. Como no primeiro Babylonest, Hendrixst era tomado por tecidos translúcidos separando ambientes, beliches onde o visitante era convidado a se instalar, cada um portando diversos elementos à mão, máquina de escrever, telefone, discos...Era um convite a não separar o lazer do produzir. Não como o discurso *yuppie* que incita todos a produzirem nos seus momentos de lazer, ampliando insanamente as possibilidades da mais-valia. Oiticica tinha desvinculado completamente a idéia do tempo livre com a de não-trabalho. O tempo livre era o tempo da arte, portanto, o da produção, criação e intervenção no mundo.

Dessa forma, levados para as galerias, os Ninhos foram se incorporando aos Penetráveis, aos Bólides e aos Parangolés para formar grandes projetos ambientais, como Éden, por exemplo, exposto inicialmente na galeria Whitecheapel em 1969, em Londres, ou individualmente, na forma de espaços restritos que reproduziam, separados por tecidos e véus, os beliches que HO dispunha em seu apartamento.

Com Ninhos, Oiticica produziu uma reversão da intimidade, essa jóia rara burguesa. A cidade é insensível à necessidade de intimidade do burguês; não se rende a reivindicação de paz para o intelectual raciocinar. Qualquer relaxamento tem que ser precário, provisório, como os beliches e tecidos dos Ninhos. É preciso inventar as próprias condições para o pensamento e não reivindicá-las tal qual um proprietário.

O olhar sobre as tensões na cidade não pode ser o do proprietário, mas o do inventor, o do artesão de seu próprio lugar. Falar da exclusão é também, portanto, inventá-la por oposição a uma certa categoria de conforto onde provisoriamente nos instalamos (nós, os incluídos, falando dos excluídos). Mas essa inclusão deve ser precária, pois deve ser inventada sob a fragilidade do ninho e não sob a robustez palaciana dos vencedores. Então, o Parangolé da Exclusão não se opõe à inclusão precária: ele afirma que toda a inclusão deve ser precária para ser ética!

Salomão (1996) assim definiu a ética de HO frente ao habitar a cidade sob a forma de ninhos:

O feixe dos sentidos aceso e a apreensão da GESTALT imanente para quem sabe bem se impregnar de visões, cheiros e fumaças, tatos e audições. O eu superintelectualizado e burguês tornado vapor, vaporizado. Andar por dentro das arquiteturas e armações populares e gozar. Andar, andar, andar, perder os passos na noite também perdida. Não constitui o costumeiro procedimento acadêmico de “estudo da comunidade”, com o “olhar afastado” de quem não pretende se lambuzar na teia das relações simbólicas, ou “pior”, copular com o mundo.(p.32)

### 3. Bólides: desterritorializando os violentados

Na língua portuguesa bólido serve para denominar objetos incandescentes que se movem em alta velocidade, bolas de fogo, asteróides, ou automóveis velozes numa metáfora usual. Com a série Bólides, Oiticica trazia à tona outra faceta da sua arte, isto é, um caráter intempestivo e destruidor. A arte não pode comparecer na festa com um convite, tem que ser penetra e penetrante. Tem que atingir as montagens enrijecidas, as instituições museológicas.

Os Bólides eram concisos e impactantes, juntando elementos numa combinação explosiva. Em Bólido Saco, uma mangueira é conectada a um saco que contém café em pó. O espectador deve aspirar naquela mangueira e sentir de uma só vez a entrada do cheiro impregnante do café nas suas narinas. Nada de saborear o aroma, mas ser invadido pela presença olfativa do café.

Contudo, foi com o Bólido Caixa 18 que Oiticica produziu um impacto de alta magnitude. Amigo dos meliantes que moravam ou freqüentavam o Morro da Mangueira e outras favelas por onde circulava, HO se viu indignado pela execução de seu camarada e também conhecido delinqüente, famoso pela alcunha de Cara de Cavalo.

Inadvertidamente, Cara de Cavalo matou o também famoso e pioneiro delegado Milton Le Coq, chefe do grupo de extermínio precursor dos esquadrões da morte, *Scuderie Le Coq*, quando o mesmo lhe cobrava de uma extorsão praticada contra um bicheiro. Perseguido numa vendeta obsessiva, Cara de Cavalo foi morto em Cabo Frio pela *Scuderie* com mais de 100 tiros!

Não apenas indignado com a prolixidade da violência com que a polícia vingou seu xerife, mas vislumbrando uma transformação nas relações entre bandidos e tiras, entre a malandragem e os interesses da burguesia legisladora, Oiticica produziu o Bólido Caixa 18 onde estampou numa caixa a fotografia do corpo de Cara de Cavalo, crivado de balas, com os dizeres: “Aqui está, e ficará! Contemplai o seu silêncio heróico”. Mais tarde, a mesma foto seria estampada numa bandeira com os dizeres, também de Oiticica: Seja marginal, seja herói!, numa bandeira que serviu de cenário para um show dos tropicalistas Caetano e Gil.

Com o Bólido Caixa 18 ou Homenagem a Cara de Cavalo, HO assinalou o seu projeto de diferenciação do tipo de violência que ele via no cotidiano da favela, daquela violência que se instalava no país sob a inspiração de um governo ditatorial e que começava a escrever a longa ficha corrida de violações aos direitos humanos, dirigida contra a população pobre e que ainda está sendo produzida até hoje. Para Oiticica a violência da bandidagem do morro com a qual ele conviveu era da natureza dos bólides: efêmera, veloz, reluzente, e passageira, e não econômica, lenta e pesada como os caveirões.

Oiticica (*apud* SALOMÃO, 1996, p.37) comentou sobre a morte do amigo e sua homenagem:

Eu faço poemas-protesto (em Capas e Caixas) que têm mais um sentido social, mas este para Cara de Cavalo reflete um importante momento ético, decisivo para mim, pois que reflete uma revolta individual contra cada tipo de condicionamento social. Em outras palavras : violência é justificada como sentido de revolta, mas nunca como o de opressão.

Para o trabalhador social, a violência que habita as comunidades aparece com todo o peso antropológico, sociológico e naturalizante que justifica a necessidade de intervenção. A necessidade de mudar a realidade, de incluir, de garantir direitos, de apaziguar a cidade. A recusa do etnocentrismo encontra aí seu adversário mais ardiloso. A violência produz os violentados. Ela objetaliza a categoria abstrata dos desfavorecidos. São as vítimas da violência que precisam das políticas públicas. A violência das gangues, ou das drogas, ou da polícia, ou do homem contra a mulher, contra a criança enfim, do sistema contra a população. Através da violência, a fronteira que assegura quem são os operadores e quem são os alvos das políticas sociais fica mais definida.

Com “Seja marginal, seja herói!”, HO faz uma reversão da polaridade do vitimado. A violência do marginal para Oiticica pode ser, “uma busca desesperada de felicidade” (OITICICA *apud* SALOMÃO, 1996, p.36). Ao contrário de um ato de terror, ou de dor, ou de opressão, uma busca por felicidade. Uma busca desesperada por ultrapassar os limites. E é a vida média, organizada, enquadrada, adequada, limitada, afinal, vida nossa, a vida do cidadão comum, aquela em que nada extravasa (não sem um prozac para remediar) que é então vitimizada. A norma é o aspecto mais pesado da violência, sua qualidade persistente, contínua. A prisão da norma e da lei que é a prisão que habitamos a maioria de nós, portanto, é a forma da violência que nos vitima e cujas estruturas HO atinge com o paroxismo: “Seja marginal, seja herói!”. Um convite à ultrapassagem e uma desnaturalização da pobreza e dos favelados como os vitimizados pela violência. É preciso pensar a violência, sim, mas como transversal às nossas formações sociais e não como regional, localizada, como problema dos excluídos.

#### **4. Parangolés: a nudez colorida da vida**

Aglutinando diversos sentidos como a montagem habitável dos Penetráveis, a intimidade precária dos Ninhos e a velocidade cortante dos Bólides, com a série Parangolés, Oiticica atingiu a síntese da sua proposta artística.

Formado principalmente por capas em que vestia a si próprio, aos amigos e, muitas vezes, aos amigos da Mangueira, com quem chegou a protagonizar a invasão de uma exposição do Museu de Arte Moderna do Rio em 1965, num ritmo carnavalesco, quebrando o protocolo de *laquês* e *black ties* e colocando a elite para sambar nos jardins desenhados por Burle Marx, o Parangolé atingia, nas palavras de Salomão (1996, p.28) sua plenitude como:

O despertar do inconformismo de uma vida tecida de acasos miseráveis e festa que se dobra sobre si mesma e se abre o espaço em torno, se reassume e se expressa. Estandarte antilamúria. Em dois PARANGOLÉS exemplares estão impressos noções-alicerces: em um, ESTOU POSSUÍDO e noutro, INCORPORO A REVOLTA.

Feito para girar, o Parangolé expulsa através do seu movimento a tristeza e o ressentimento. Como a chegada do caboclo que espanta os obsessores, renova os sentidos, e goza da existência corporal. O Parangolé repousa sobre os ombros do experimentador dissolvendo os estereótipos e sacralizando o momento. É a arte de sentir o entorno ao mesmo tempo em que se o constrói.

Com os Parangolés, Oiticica antecipou o interesse televisivo e cinematográfico pelas favelas, extraindo dela um regime sensorial que se ativa horizontalmente no contato com o outro e não a partir dos lugares estigmatizados da pirâmide social. Ao contrário do atual encantamento audiovisual com a favela, não há no Parangolé nenhum juízo de valor, nenhuma ingenuidade e nenhuma piedade, apenas uma proposta de experimentação da dissolução das marcas de classe vestidas pelo corpo, numa espécie de nudez na qual todo o corpo é uma montagem simples de objetos ordinários e cores numa coexistência mútua. A composição do Parangolé, não por tecidos nobres, mas comuns, e o seu colorido vivo, confere ao corpo que o veste um estatuto magnífico ao mesmo tempo banal, muito diferente da exclusividade narcisista que o pequeno-burguês almeja.

...com os "parangolés", o espaço interno em que o corpo se sente nu, não vestuário, mas estuário do corpo, um manto não seriado, sempre em estado de prova, não de corte e costura - mas de corte e curtição. Ou de 'porte e postura', como diria Augusto de Campos. (PIGNATARI, 1980)

### **Conclusão ou desfecho: a gafe de Chacrinha e a ética *prêt-à-porter***

Em meados dos anos 60, convidado a participar do famoso Programa do Chacrinha na televisão, HO foi anunciado como o grande mestre da alta-costura: Hélio Oiticica.

A gafe do “Velho Palhaço” nos serve como aviso: em tempos de politicamente correto, o Parangolé pode ser tomado por algo que vestimos e não como o que nos despe, uma fantasia pronta que nos disfarça sem nos alterar. Assim como a fantasia da inclusão está sempre aí disponível para consumo imediato.

É esse corpo que veste a alta-costura, ou a costura kitsch das lojas de departamento, um corpo que pede por segurança. É também o corpo altruísta que quer fazer o “bem” para o outro. Um corpo reacionário e paranóico que, ao mesmo tempo, se comove com a situação dos marginalizados, e demanda execuções no proverbial “bandido bom é bandido morto”. Um corpo assolado por medos, mas um corpo opressivo. É, pois, o corpo fascista dos incluídos.

E a esses corpos, enfim, correspondem espaços, ambientes, cidades. Aos nossos paraísos de vidro blindado, Oiticica contrapôs um Éden de palha, água, areia e cores. Um paraíso sensorial, misturado, polissêmico. O Éden de HO “não é a evocação de um mundo ‘futuro’ possível, mas presentificação de um filtro perceptivo do mundo existente”



(SALOMÃO, 1996, p.67). Ainda nas palavras de Salomão (1996, p.26), a reaquisição “das cores e encantos do mundo”.

Com suas experimentações, Hélio Oiticica não apenas agitou as sensibilidades artísticas pequeno-burguesas, como deixou pistas de uma ética experimental cuja premissa não se funda na dissolução da tensão entre os diferentes modos de habitar a cidade, mas, ao contrário, aposta na interpelação de certos ideais de sociabilidade politicamente corretos e suas correspondentes éticas *prêt-à-porter*.

#### **Referências Bibliográficas:**

CASTEL, R.. *As armadilhas da exclusão*. In: *Desigualdade e a questão social*. São Paulo: EDUC, 1997, p. 15-48.

DELEUZE, G. Os intercessores. In.:DELEUZE, G. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992

MARTINS, J.de S. *Exclusão social e a nova desigualdade*. São Paulo: Paulus, 1997

PIGNATARI, D. *Hélio Oiticica: a arte do agora* (1980). In.:  
[http://www.dopropriobolso.com.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=52:helio-oiticica-e-a-arte-do-agora&catid=54:artes-plasticas&Itemid=54](http://www.dopropriobolso.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=52:helio-oiticica-e-a-arte-do-agora&catid=54:artes-plasticas&Itemid=54) Acessado em:  
17/10/2009

SALOMÃO, W. *Qual é Parangolé?* Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996