

O PARANGOLÉ APÓS AS EXPERIÊNCIAS: RESSIGNIFICAÇÃO DE RITOS E PARTICIPAÇÃO EM VANGUARDAS BRASILEIRAS

THE *PARANGOLÉ* AFTER THE *EXPERIÊNCIAS*: RESIGNIFICATION OF RITES AND PARTICIPATION IN BRAZILIAN AVANT-GARDES

Matteo Gigante*

matteo.gigante@edu.ulisboa.pt

Ao observar exemplos de participação do público na cocriação de iniciativas culturais, artistas como o modernista Flávio de Carvalho, com as suas *Experiências*, e Hélio Oiticica (HO), com os seus *Parangolés* mostram expressões do que chamaremos ‘arte do acontecimento’. Apelando à participação ativa do público a arte conjuga-se de forma inesperada, orientando-se na incerteza de cada instante, aproveitando da cultura popular e da resignificação de elementos religiosos para a desconstrução de dogmas. Assim, analisando o texto que narra a *Experiência n.º 2*, bem como como a *Experiência n.º 3*, observamos como alguns dos pressupostos intelectuais deste modernista heterodoxo influenciarão o projeto estético e ideológico tropicalista de HO. Neste sentido, através de alguns *Parangolés* e do *heliotexto* “O herói anti-herói e o anti-herói anônimo” (1968), analisaremos estas obras numa perspetiva literária, interpretando as subjacentes leituras decoloniais do cenário cultural brasileiro. A marginalidade e as turbulências mentais junto ao questionamento da violência hegemónica e contra-hegemónica serão elementos inspiradores de obras que, reivindicando a participação de categorias oprimidas, permitem planear a desconstrução de mitos e ritos da civilização eurocêntrica.

Palavras-chave: Literatura brasileira. Estudos interartes. Modernismo brasileiro. Flávio de Carvalho. Hélio Oiticica.

Looking at examples of public participation in the co-creation of cultural initiatives, artists such as the modernist Flávio de Carvalho, with his *Experiências*, and Hélio Oiticica (HO), with his *Parangolés*, show expressions of what we will call 'event art'. Appealing to the active participation of the public, art comes unexpectedly, orientated around the uncertainty of each moment, using popular culture and the re-signification of religious elements to deconstruct dogmas. Thus, by analysing the text that narrates the *Experiência n.º 2*, as well as *Experiência n.º 3*, we can see how some of the intellectual assumptions of this heterodox modernism will influence HO's aesthetic and ideological tropicalist project. In this sense, through some *Parangolés* and the *heliotext* "O herói anti-herói e o anti-herói anônimo" (1968), we will analyse these works from a literary perspective, interpreting the underlying decolonial readings of the Brazilian cultural scene. Marginality and mental turbulence, together with the questioning of hegemonic and counter-hegemonic violence, will inspire works that, by claiming the participation of oppressed categories, allow us to plan the deconstruction of myths and rites of the Eurocentric civilization.

Keywords: Brazilian literature. Interart studies. Brazilian modernism. Flávio de Carvalho. Hélio Oiticica.

* Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias (CLEPUL), Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL), Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal. ORCID: 0000-0002-0644-1478.

•

1. Introdução

Apesar de mobilizar as multidões, e moldar cultos, culturas e nações, a arte continua a ser vista como um exercício elitista, monopólio de minorias, apanágio dos privilegiados detentores do próprio tempo. Hipotética conquista da contemporaneidade, o tempo livre, torna-se, demasiadas vezes, uma quimera. Contudo, mesmo ao desempenhar as suas atividades quotidianas, o ser humano tem procurado, ao longo dos tempos, formas de contar e construir realidades alternativas, aprender ou simplesmente aproveitar a beleza de um estímulo criativo. Primeiramente, as artes supriram necessidades de aprendizagem e de sobrevivência. Paulatinamente, as manifestações artísticas adquiriram uma relevância cada vez maior até se tornarem elementos culturalmente distintivos, expandindo o próprio foco até às práticas de lazer. Laços de pertencimento cultural consolidaram a própria especificidade a partir de manifestações artísticas.

Tais elementos forjaram ferramentas para a realização de rituais tornando-se fulcrais em filosofias e cultos ao gerar a expansão e estruturação de formas artísticas, que se tornaram paixão, diversão, especialidade e ofício de alguns. O tempo para a arte nunca deixou de ser escasso, no entanto também os oprimidos cultivaram as próprias formas e expressões artísticas, que proliferaram em paralelo com as práticas das elites. Assim, num mundo condicionado pela desigualdade social, demarcou-se um limite entre a arte popular e a erudita, fronteira frequentemente profanada e contestada. Muitos artistas dedicaram a própria obra-vida a edificar pontes entre estas estéticas e comunicar com as massas; outros cercaram este território disputado e catapultaram a espontaneidade da arte popular como pedras, ao derrubar supostas torres de marfim. Pedras constroem paredes, ou caminhos, e destroem torres, num trópico no qual culturas catapultadas do atlântico, tentaram dissipar os passos de quem fundou Pindorama, um território que mudou de nome, de amos e de rumo, tornando a sua nova cultura objeto de constante contestação.

No panorama cultural brasileiro, desde a época colonial, as classes dominantes hierarquizaram as expressões artísticas com base na proveniência geográfica. A hegemonia cultural eurocêntrica e cristã imposta pela colonização, exaltou produções artísticas exportadas da metrópole, desprezando ou demonizando as manifestações culturais dos povos indígenas e de origem africana, como a capoeira, o frevo e o samba. Estas expressões artísticas desenvolveram-se clandestinamente durante décadas, antes de serem institucionalmente reconhecidas enquanto parcelas do património cultural do país.

As iniciativas artísticas de Hélio Oiticica (HO) entreteceram uma relação com a cultura carnavalesca através da colaboração com a escola de samba da Mangueira que contribuiu para conferir à sua arte o dinamismo do movimento coletivo e da espontaneidade. Assim, enquanto festa da participação, podemos interpretar este rito como *performance*, *happening*, ou, adotando o termo sugerido por Gottardi e Carvalho (2020, p. 26), “arte do acontecimento”. O artista estadunidense Allan Kaprow elaborou o

conceito de *happening*, buscando uma interação colaborativa e participativa com o objetivo de criar uma arte viva, mutável e focada no instante. Desde então, conforme teorizado por Oiticica (1986, p. 74), a relação com a arte evoluiu radicalmente na medida em que “mesmo nas obras que hoje não exijam a participação do espectador, o que propõem não é uma contemplação transcendente, mas um ‘estar’ no mundo”.

Consequentemente, HO procura construir um projeto artístico capaz de abraçar, incorporar e encarnar o público, ao ter um particular interesse na interpretação de contextos ‘marginais’. Nesta ‘arte do acontecimento’, entrelaçada com o Carnaval, observamos a aproximação entre artista, obra e público ao recusar o termo folclore que, explica Donadel (2010, p. 54), era considerado depreciativo, reivindicando a valorização da arte popular, experimental e participativa. Esta instância revela o seu apogeu na revolta dos passistas da Mangueira às portas do MAM do Rio de Janeiro quando, barrados da entrada da exibição que expunha peças do Carnaval deles, decidiram, junto com HO, deslocar a arte para fora das paredes, onde foi institucionalmente circunscrita e descontextualizada, reivindicando uma arte que reside na rua, cocriada pelo público.

Analogamente, após a Semana de Arte Moderna, Flávio de Carvalho tornou-se sujeito e objeto artístico de rua, provocando a reação do público. O seu ideal de arte *antinormal* pretendia desvencilhar a criação de lições canônicas e disciplinares. Esta desinstitucionalização pretendia desconstruir dogmas impostos pela civilização colonial incorporando elementos incompreendidos, inconvenientes e demonizados pela superestrutura da cultura dominante. Neste projeto, constatamos uma reelaboração dos pressupostos reivindicados por Oswald de Andrade, principal animador do Modernismo: “a antropofagia defendida pelo autor do Manifesto Antropófago sugere que é pela *assimilação* que se pode ter uma visão crítica da história, a *assimilação* tem um papel de *apropriação, de desierarquização, de desconstrução*” (Generoso, 2013, p. 164, grifo do autor). Portanto, as *Experiências* flavianas, que observaremos a seguir, traduzem estas reflexões num ato performático e cénico, procurando provocar um encontro ou um desencontro com os espetadores transformados em cocriadores do ato artístico.

2. As *Experiências* de Flávio de Carvalho: uma antecipação da *performance*.

A consolidação do Carnaval despertou o interesse das vanguardas brasileiras que, a partir do Modernismo, identificaram a possível expansão de estratégias criativas ligadas ao conceito de arte do acontecimento. Apesar da crítica verificar, na Semana de Arte Moderna de 1922, uma relativa escassez de propostas teatrais, Elizabeth Azevedo (2021, p. 47) destaca que, representando uma ilustre exceção, o modernista Flávio Resende de Carvalho conseguiu entrelaçar as “experiências performáticas das vanguardas do século XX (sobretudo futurista/surrealista e da Bauhaus) e a retomada desse gênero artístico na década de 50, a partir dos Estados Unidos, pela atuação do grupo *Black Mountain*”.

Herdeiro de uma abastada linhagem carioca, Carvalho nasceu em 1899, tendo a sua família se mudado, desde cedo, para São Paulo. Após ter cruzado o Atlântico para realizar os seus estudos na Europa, a partir dos doze anos Flávio foi inscrito no internato do *Lycée Janson de Sailly*, em Paris, onde se destacou por suas qualidades de ilustrador. No entanto, em 1914, após a explosão da Primeira Guerra Mundial, ficou retido no Reino

Unido, tendo cursado a Faculdade de Engenharia da Universidade de Durham a partir de 1918 e começado, em paralelo, um curso, nunca concluído, na *King Edward School of Fine Arts* (Azevedo, 2021, pp. 46–47). Na sua formação em Engenharia, que naquela altura englobava também a Arquitetura, interessou-se pela arte moderna da escola Bauhaus, que reverberou tanto na Arquitetura bem como no Teatro.

Assim, explorando um vasto repertório intelectual que chegava desde Freud, Malinowski e Nietzsche até lendas da mitologia africana e hindu, Carvalho fez da dança, da expressividade e do movimento, marcas essenciais do seu repertório como sugerido pela sua primeira peça teatral intitulada *Bailado do Deus morto* (Azevedo, 2021, p. 48).

Ao regressar da Europa, em 1923, Carvalho desembarca numa capital paulista em fibrilação cultural, confrontando-se com um cenário social profundamente diferente do anglo-saxónico ao participar ativamente nos anelitos de renovação promovidos pela vanguarda modernista. Ao longo deste período, entreteceu relações com ilustres figuras do Modernismo Brasileiro como Mário e Oswald de Andrade (teórico do conceito de *antropofagia cultural*), deixando a crítica espantada com as suas pinturas mórbidas (como o retrato da mãe moribunda) chegando a ser considerado um artista maldito. Esta fama, orgulhosamente cultivada ao longo do seu projeto artístico, torná-lo-á um exemplo para futuras vanguardas como o grupo Rex. Flávia Letícia Biff Cera (2012, p. 32), recolhe diversos documentos deste coletivo, entre eles o artigo “Rex Kaput”, publicado a 25 de maio de 1967 na revista *Rex Time*, no qual as *Experiências* de Flávio de Carvalho são descritas como efemérides da história brasileira, logo após a independência, o contacto entre indígenas e portugueses em “Caramuru” e a devoração do Bispo Sardinha, evento simbólico na fundação da *antropofagia cultural*. Assim, destacando a relevância deste legado para os movimentos artísticos da década de 60, Wesley Duke Lee, um dos fundadores do Rex, atribuiu a Flávio de Carvalho a invenção do *happening* no Brasil. As suas *Experiências* seriam, portanto, apesar da própria especificidade, ensaios *antelitteram* destas mesmas práticas, antes que este estilo se oficializasse em outras latitudes.

Esta questão demonstra a originalidade e o vanguardismo criativo do cenário cultural brasileiro, circunstância pouco reconhecida pela crítica nacional. Por isso, durante uma inovadora conferência sobre “dialética da moda”, organizada pelo Rex, lembrou-se a pouca atenção que Carvalho recebeu no âmbito da cultura nacional, devido à sua excentricidade, que causava atritos entre os críticos, até que a redação da revista chegou a declarar: “é uma pena que Flávio de Carvalho tenha nascido no Brasil, isto causou um atraso de pelo menos cem anos na compreensão da obra deste artista” (Cera, 2012, p. 32). Efetivamente, cabe considerar que Carvalho se dedicou à escrita, ao teatro, à moda, à pintura, à decoração, à cerâmica e à ‘arte do acontecimento’, desafiando os moralismos e os dogmas do seu tempo e dinamizando a difusão de grupos intelectuais.

Neste sentido, reivindicando uma certa autonomia em relação à institucionalização da vanguarda modernista, em 1932 Carvalho impulsa a fundação do “Clube dos Artistas Modernos” (CAM) e juntando-se ao psiquiatra Osório César, realiza uma exposição chamada “Mês das crianças e dos loucos”. A mostra tinha o propósito de criticar a ineficiência de uma atuação violenta e repressiva a respeito dos problemas mentais, expondo obras artísticas produzidas por crianças das escolas públicas do estado e por internados no Hospital de Juqueri. No entanto, já na década de 1920, a Semana de Arte

Moderna de São Paulo revolucionaria o panorama cultural do Brasil propondo uma alternativa à hegemonia cultural eurocêntrica. Assim, como evidenciado por Alípio Freire (2003, pp. 176–177), esta vanguarda conferiu um inédito lugar de visibilidade para sujeitos oprimidos, como os migrantes e os indígenas colonizados.

Neste contexto, Carvalho tinha a ambição de transformar a arte e a sociedade chegando a afirmar, num artigo de 1936 no *Diário de São Paulo*, “a única arte que presta é a arte anormal” (Teixeiro, 2018, p. 52). Portanto, Alva Martínez Teixeira (2018, p. 52) salienta que, através de iniciativas como o “Mês das crianças e dos loucos”, este eclético artista pretendeu apresentar um entendimento da sensibilidade artística enquanto ato autônomo e independente da figura de mestres, por meio da exaltação da espontaneidade criativa, característica de fases de desinibição, como a infância e o delírio.

Este interesse na interpretação da mente humana reverbera na *Experiência n° 2* um texto que, apesar de ter sido apresentado como um estudo na área epistemológica da psicologia das massas, observaremos numa perspectiva crítica ligada aos Estudos Literários. Não existindo registo de nenhuma *Experiência* prévia, a sua *Experiência n° 2*, dedicada ao Papa Pio XI e ao Bispo Leopoldo, considera-se como uma provocação perante os rituais da religião católica, sendo constituída por uma marcha contracorrente durante a procissão do *Corpus Christi* de 1931, na esquina da rua Direita com a Praça do Patriarca em São Paulo. Ao caminhar, obstinadamente, em direção e contrária à da procissão, o artista encobriu a sua cabeça com um boné, enquanto tradicionalmente, durante este rito, os homens são impedidos de encobrir o crânio. A iniciativa, que tencionava comprovar a laicidade do novo estado republicano, pondo em conflito as tradições religiosas e as liberdades civis para testar a reação do povo e das instituições, causou indignação entre os fiéis, despertando a atenção dos jornais.

Ao longo do tratado no qual se relata o evento constatamos que o artista se considera constantemente o centro das atenções. Por exemplo, talvez com uma certa ironia, o autor interpreta o olhar abismado das “filhas de Maria” (Carvalho, 1931, p. 14) como uma prova de atração e de admiração pelo seu cosmopolitismo e pela valentia das suas supostamente heroicas façanhas. Logo, no seu atrevimento, chega a comparar-se, no fascínio incutido entre as devotas, à figura de Cristo. Apesar de ser evidente a personalidade acentuadamente narcisista e egocêntrica do artista, esta postura pode revelar-se uma estratégia sarcástica. O seu exercício de colocar no centro dos discursos que narram sobre suas ações o argumento da virilidade – ou do ataque à virilidade – aparenta ser uma ironia acerca da performatividade dos papéis de género, que torna os homens, como veremos, instintivos e amiúde agressivos. No âmbito das interações masculinas, Pierre Bourdieu (1999, pp. 45–46) descreve as razões pelas quais demonstrações violentas de valentia e autoridade, ou práticas de *bullying*, supostos meios de seleção e validação da virilidade – apesar de pretender esconder a fragilidade humana–, coacervam elementos de insegurança e de fraqueza, sendo frequentemente ações dolorosas e autodestrutivas, geralmente perigosas para si próprios e para os outros homens.

Nesta perspectiva, ao observar a relevância das hierarquias nos êxitos da *Experiência*, constatamos que a primeira reação procedeu de um dos seus colegas que, apartando-o polidamente da procissão, avisou-o “em tom amistoso e firme” da necessidade de retirar o chapéu (Carvalho, 1931, p. 12). Após ter voluntariamente

ignorado a indicação do amigo, as reações à blasfêmia flaviana concentraram-se entre os jovens de classe média e alta. Consequentemente, o artista relembra ter recebido ameaças, causando um tumulto entre rapazes da procissão, que conseguiram retirar-lhe o chapéu.

Apesar da altura do artista, um adolescente de quinze anos, sequestrador da sua boina, devolveu-a ameaçando Carvalho (1931, p. 18) com a frase: “ponha se fôr homem” [sic]. Este patético confronto é narrado como clímax do livro, momento no qual o artista experienciou uma sensação de solidão no meio da plateia. Portanto, podemos constatar que os fiéis que contestaram a provocação do artista fizeram-no respaldados pela armadura da própria posição social e de classe, da juventude e da virilidade. Efetivamente, como descrito no livro, os mais idosos e os afrobrasileiros resignaram-se à provocação, sentindo-se inviabilizados à reação. Da mesma forma as mulheres da procissão, de todas as classes e ascendências, não demonstraram indignação, mantendo um olhar submisso.

No entanto, Carvalho conseguiu evitar o linchamento sendo escoltado por um polícia que, surpreendido pela sua polidez ao aceitar a detenção, confessou ser ateu. Segundo referido: “Os detalhes na delegacia de polícia são pouco interessantes. É suficiente dizer que fui logo acusado de ser comunista e de atirar bombas na procissão” [sic]. (Carvalho, 1931, p. 46). Por outro lado, Carvalho (1931, p. 47) retorquiu às acusações, negando o uso de explosivos e declarando: “Tinha-se a impressão de que ser comunista era crime, alguma coisa de monstruoso e proibido” [sic]. Além disso, ao denunciar contusões e “diversos ferimentos leves”, foi convocado um médico que, discordando do autodiagnóstico do artista, negou a existência de feridas.

Como observaremos mais adiante, na fundação deste rito chamado *Experiência*, Carvalho imagina um palco sem fronteiras, um espaço social de participação e de conflito. Assim, a arte desenvolve-se a partir desta localização indefinida e improvisada, no meio da multidão, resultando numa experiência *in progress*, potencialmente ilimitada.

Abrindo a arte aos influxos de um público aleatório, o autor relativiza a sua autoridade assinando um implícito pacto com o desconhecido. As consequências desta escolha são imprevisíveis coincidindo com a pernicioso fusão entre arte e vida, entre a abstração e a realidade, condição experienciada por muitos escritores, artistas, revolucionários, heróis, mártires e marginais.

Apesar das simulações de espontaneidade, a profanação cultural flaviana não se concretiza apenas em gestos fortuitos e extemporâneos, excêntricos e desorganizados, mas estrutura-se, paulatinamente, de forma sólida e coerente, procurando tecer argumentações orgânicas e teoricamente robustas que se traspõem em propostas estéticas consequentes e sequenciais. Neste sentido, o artista *antinormal* projeta a sua *Experiência* nº 3 sabotando empiricamente modelos normativos de masculinidade eurocêntrica. Tal proposta responde à tendência, já variegadamente idealizada por numerosas vanguardas, de projetar um ‘homem novo’. Por isso, o artista idealiza um ‘homem tropical’, liberto de dogmas indumentários que se apresentam como artificiosos e artificiais, principalmente debaixo da linha do Equador. Assim, em 1956, com o seu *New Look*, o modernista questionará simultaneamente paradigmas normativos da masculinidade latina, colonial e cristã (Azevedo, 2021, p. 53). Nesta ocasião, o artista apresenta um traje tropical, que, explica Verônica Stigger (2014, p. 44), era o “resultado de uma longa reflexão sobre a moda que Flávio vinha desenvolvendo em artigos publicados no *Diário de São Paulo*, na

sua coluna *Casa, Homem, Paisagem*, sob o título *A moda e o novo homem*, entre 4 de março e 21 de outubro daquele ano”.

O projeto consistia no lançamento de um traje de verão para homens constituído por um saiote de algodão e uma blusa de mangas fofas em nylon e meias de bailarina para esconder as varizes das pernas, tudo acompanhado por um pomposo chapéu de organdi.

Desfardando noções eurocênicas de vestuário, o traje previa a utilização de numerosas cores com o intuito de tornar os homens tropicais menos estressados e mais joviais. Contudo, na visão do poeta Manuel Bandeira, as valentes instâncias apresentadas pelo artista *antinormal* foram vaiadas, porque mal interpretadas pelos varões da altura que se demonstraram despreparados diante de tamanha provocação à moda europeia (Stigger, 2014, p. 44). Portanto, parte da sociedade brasileira da época, completamente influenciada pela cultura e a moda europeia, ficou chocada diante da sua saia, vista como túnica, peça tipicamente masculina em muitas culturas, enquanto a imprensa comparou ironicamente o estilista a um senador romano (Stigger, 2014, p. 44). Nesta perspetiva, como assinalado por Kiki Mazzucchelli (2019, p. 158), em 1956 o artista realizou uma réplica da exposição “A Moda e o Novo Homem” na Galeria L’Obelisco em Roma.

Em virtude destes acontecimentos de relevância internacional, na sua posição privilegiada Carvalho atreveu-se a mostrar uma alternativa de ‘homem novo’, radicalmente diferente das outras propostas coevas, um modelo heterodoxo e orientado por um instinto de provocação que se revela uma constante no seu caminho interartístico.

3. O Parangolé de Hélio Oiticica: Experiências poéticas do corpo em movimento

Ao disputar as fronteiras entre cultura erudita e popular, o projeto de vida-arte de HO reconfigura as mesmas instâncias de resistência e desconstrução das hierarquias coloniais, reavivando o projeto modernista da *antropofagia cultural*. Nesta perspetiva, o *Parangolé* emerge através de vigorosas manifestações, como o assalto ao MAM, nas quais HO invoca conflitos através dos corpos e dos seus ornamentos. Esta ação apresenta analogias formais com as *Experiências* ao convidar as massas e o público à participação e incentivando uma reação perante um ritual alicerçado na espontaneidade.

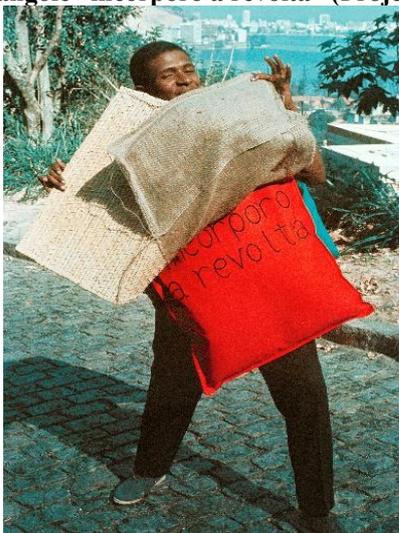
Em primeiro lugar, os moradores da Mangueira são convidados a valorizar a própria vida cultural, reivindicando manifestações criativas não resumíveis no recinto de um museu. Logo, através de símbolos e gestos, a arte daqueles arredores tornava-se contagiante até demonstrar aos trabalhadores da exposição, que impediram a entrada dos passistas, a impossibilidade de privar da arte quem é capaz de cocriá-la e incorporá-la. Dessarte, encarna-se a essência do Carnaval: a festa é de quem sabe vivê-la e a arte encanta quem sabe apreciá-la. O resto é feito de papéis e rótulos que, como os enfeites que decoram a cerimónia, esvoaçam e acabam no chão antes de serem esquecidos e varridos. Como sugerido por Donadel (2010, p. 53), através desta experiência, HO parece responder ao propósito do amigo e fundador do neoconcretismo Ferreira Gullar – naquela altura marxista –, que pretendia “levar arte ao povo” perguntando-se como equilibrar ética e vanguardismo. Implicitamente, esta experiência demonstra que o desafio não é importar a arte até um lugar onde supostamente residiria o tão abstrato quanto idealizado povo, ou proletariado, mas reconhecer que a arte, nas suas diferentes formas e expressões, reside e

sempre residiu no seio dos povos. Esta reflexão apresenta-se análoga às considerações que a ‘pedagogia crítica’ faz acerca da ‘educação bancária’.

Nesta ótica, visto que, segundo Paulo Freire (2009, p. 47), “ensinar não é transferir conhecimento”, seria paternalista observar os educandos, ou os oprimidos, como ‘tábuas rasas’, sujeitos isentos de conhecimentos prévios, ou depósitos a preencher de noções, mas é necessário considerá-los como seres “inacabados” detentores de uma formação paralela e anterior à educação formal, adquirida através das vivências. Assim, cada trajetória deve ser encarada como complementar à formação institucionalizada.

Portanto, a partir do *Parangolé*, os passistas apresentam para quem acudir no museu a poesia inscrita nos corpos, movida e incorporada pelos mangueirenses. Como sublinhado por Patrícia Dias Guimarães (2009, p. 9), podemos interpretar estas peças como capa-poemas, compostas por matérias-primas recicladas e amiúde desprezadas e desvalorizadas, bem como as próprias palavras. Em resposta ao choque do golpe de 1964, invocam-se reações, avisando o novo regime da resiliência do povo através do *Parangolé* “Da Adversidade Vivemos” que introduz a rubra capa “Incorporo a Revolta” (Figura 1), lembrete da acumulação de injustiças que aguardam resgate.

Figura 1. Parangolé “incorporo a revolta” (Projeto HO).



Podendo interpretar esta obras como poéticas, plásticas e performativas, observamos nestes *Parangolés* uma vocação eminentemente política, sinalizando a resistência dos artistas e dos oprimidos que, após a implementação do regime militar, assistiam à reestruturação de um sistema repressivo que reencaminharia o Brasil rumo ao retrocesso. De facto, o início da década de '60 tinha suscitado as esperanças de uma nova classe política que, mediante reformas de justiça social, prometia percorrer o caminho do progresso, enquanto se formavam vanguardas artísticas engajadas e revolucionárias. O golpe de '64 foi arquitetado para instaurar um regime que sufocasse estas possibilidades de mudança, restaurando esquemas de repressão já consolidados desde a época colonial. Conseqüentemente, enfrentando as ingerências deste paradigma autoritário, as vanguardas desta geração decidiram identificar a própria proposta artística alternativa como *contracultura*, desafiando diretamente o poder. Nesta perspectiva, tanto no Brasil,

como nos EUA, relembra Mario Cámara (2011, p. 160), popularizou-se uma proposta artística pensada para desconstruir as banalizações da propaganda, recusando narrativas hegemônicas e maniqueístas para mostrar as contradições do ser humano e desarticular argumentações de demonização absoluta, típicas da retórica moralista. Aliás, a ideia de incorporação, pressuposto do *Parangolé*, inspira-se num entendimento místico proveniente das religiões de matriz africana, reprimidas pelo moralismo vigente na altura.

Portanto, no *Parangolé* “Estou Possuído” (Figura 2), HO satiriza a estigmatização relacionada com o conceito de possessão, geralmente associada com o satanismo, exorcizando o fanatismo e o dogmatismo que legitimava o poder.

Figura 2. Parangolé “Estou possuído” (Projeto HO).



A fotografia apresentada radicaliza esta provocação mostrando três crianças, que, acompanhadas por um adulto, vestem um *Parangolé* transparente, com referência à possessão. Dessarte, desestruturam-se doutrinas que pretendiam preservar as crianças segregando-as do mundo real. Em resposta a estas manipulações censórias, nesta imagem, reivindica-se a liberdade implícita ao ato de brincar mostrando uma genuinidade lúdica que prescinde das restrições culturais impostas pelos adultos. Através da participação infantil, estes eventos desconstruem empiricamente demonizações implícitas ao conceito de possessão reforçando a espontaneidade como pressuposto do *Parangolé*. Assim, se observarmos tais propostas de possessão e incorporação, constatamos que estes estados de abertura e de êxtase se manifestam principalmente enquanto forma de participação e apreciação da ‘arte do acontecimento’. Portanto, partindo do pressuposto de que este estado não se apresenta necessariamente enquanto noção metafísica, ironiza-se a insensatez puritana de estereótipos acerca de religiões afrobrasileiras. Efetivamente, o moralismo propagandeado pelo regime demonizava e reprimia manifestações culturais que, neste *Parangolé*, aparecem sem filtros nem preconceitos.

O desafio cultural deste contexto repressivo inspirou também o estandarte de 1967: “Seja marginal, Seja Herói” (Figura 3). Como declarado por Oiticica e transcrito por Wally Salomão (2003, p. 45), a obra pretende representar Cara de Cavalo, morador da

Mangueira descrito como criminoso, acérrimo inimigo da ordem vigente e do regime, mas estimado amigo do artista plástico.

Figura 3. "Seja Marginal, Seja Herói" (Projeto HO).



A vingança criativa de HO pretende homenagear este morador do seu mundo, um homem que, na sua perspectiva, foi sempre simpático, empático e sensível, enquanto a imprensa da propaganda animalizava-o retratando-o como hediondo. Como salientado por Salomão (2003, p. 128), neste estandarte apresenta-se um “strip-tease do humanismo do assim chamado ‘homem de bem’ que proclama satisfeito ‘bandido bom é bandido morto’”. Logo, os versos que velam esse corpo assassinado com a benevolência de muitos ‘cristãos’, revela o farisaísmo de uma sociedade que ostenta um pseudocristianismo que demonstra uma noção de compaixão cada vez mais seletiva e inconsequente.

No *heliotexto* “O herói anti-herói e o anti-herói anônimo”, Hélio Oiticica (1968, grifo do autor, p. 1) admite que a realização do referido estandarte foi um "momento ético" [*sic*] porque esta figura simboliza a marginalidade, a segregação social de um “bode expiatório” retratado como “inimigo público nº1” e animalizado até pelo nome – “Cara de Cavalo” – a ser sacrificado para a manutenção do poder da propaganda e a preservação da ordem político-policia. Apesar de não defender o comportamento intencionalmente criminoso do amigo, Oiticica (1968, p. 1, grifo do autor) destaca que “essa sociedade castrou toda possibilidade da sua sobrevivência, como se fôra ele uma lepra, um mal incurável” [*sic*], ele foi assim associado à doença, uma doença social a ser extirpada através de um banho de sangue tornando-o “o símbolo daquele que deve morrer, e digo mais, morrer violentamente, com todo requinte canibalesco” [*sic*]. No Brasil, assiste-se, segundo Oiticica (1968, p.1), a um ‘sadismo social’ que afeta também os que alegam compadecer o cadáver, portanto, evitando tentativas de romantizar essa tragédia, o artista apresenta a “neurose auto-destrutiva” daqueles que, por serem discriminados e socialmente abandonados, não encontram alternativas ao crime sendo, por outro lado, caçados pelos “esquadrões da morte” apoiados pelo regime. Por isso, Salomão (2003, p. 45) explica que Oiticica considera que “a violência é justificada como sentido de revolta, mas nunca como o de opressão”, entendendo que para muitos ‘marginais’ o “crime é uma busca desesperada de felicidade”. Diante deste adestramento à barbárie, à luz do sanguinário e arbitrário cenário da ditadura, da sua tortura e do sistemático genocídio da população periférica, para além da observação de ritos de obediência e estruturas

hierárquicas considera-se impossível estabelecer quem seria o verdadeiro bandido. Perante tais circunstâncias anti-heróicas, o *heliotexto* e o relativo *Parangolé* representam a impossibilidade de sentenciar os seres humanos segundo parâmetros esquemáticos, contrapostos, universais e absolutos de bem ou mal.

Curiosamente, o símbolo do corpo de um mítico homem, considerado marginal, mártir, herói e até sagrado e redentor, condenado em nome da ordem e trucidado, por decreto, pelo poder, com a complacência de uma ampla plateia de bem-pensantes, representa uma marca muito bem-sucedida não somente no Brasil.

Numa perspectiva global, todos estes *Parangolés* incorporam a revolta, procuram expor as injustiças estruturais da sociedade brasileira provocando a propaganda de um regime alicerçado na repressão e na censura. Nesta ótica, demonstra-se a natureza eminentemente política do *Parangolé*, uma essência revolucionária e marginal típica da postura heterodoxa que HO reivindica e concretiza coerentemente nos seus textos literários e em todos os seus desdobramentos interartísticos.

4. O *Parangolé* após as *Experiências*: duas etapas do mesmo percurso

Na medida em que a escrita e a criação artística representam uma forma de intervenção, ambos artistas, em diferentes épocas, posicionaram-se do lado de grupos marginalizados pela estrutura social herdada pelo passado colonial. Coincidentemente, ambos focaram a própria vocação transformadora, catalisadora dos próprios atos criativos, na aversão perante a imposição do sistema mitológico cristão, colonialmente exportado através da violência e posteriormente perpetuado, em prol da manutenção do poder, pelas autoritárias elites locais, que herdaram os padrões, os patrimónios, os privilégios e as práticas repressivas das antigas capitánias.

Independentemente das distintas épocas e estações ideológicas, numa perspectiva literária e interartística, destacam-se notáveis pontos de contacto entre os expostos exemplos de *arte-vida*. Tais aspetos sugerem a atualidade do projeto modernista nas sucessivas vanguardas. Leyla Perrone-Moisés (2009, p. 187) demonstra que estas etapas convergem em muitos objetivos ao propor experimentações linguísticas e estéticas, ao passo que operam revisões da tradição e da história, ao mostrar perspectivas contra-hegemónicas e ao buscar uma conjugação entre arte e vida, tentando tornar a arte acessível e próxima do público. Portanto, a autora defende que a alta modernidade representa uma radicalização de propostas da agenda modernista. Consequentemente, para ambos, a participação passa por uma desconstrução das barreiras físicas e simbólicas que impedem ou dificultam o acesso à cultura, estabelecendo limites elitistas entre cultura popular e erudita. Neste propósito inscreve-se a intensa relação entre o Carnaval e a obra de Oiticica. Posto que em contextos africanos, como em Angola, nos primeiros anos da independência, como sublinhado por Ana Paula Tavares (2023 p. 147), o Carnaval tradicional foi considerado como “uma imposição colonial e religiosa”.

Contudo, no Brasil este antigo ritual expandiu-se principalmente a partir da influência afrobrasileira. De facto, desde as suas ancestrais origens pagãs, segundo o Dicionário Houaiss (2002, p. 815) esta festa celebrava “liberdade de expressão e movimento”. Por isso, Roberto Damatta (1997, p. 169) sublinha que o Carnaval é um rito

dedicado a subverter paradigmas sociais e hierarquias, sendo intrinsecamente antiautoritário e igualitário numa sociedade, como a brasileira, marcada por desigualdades sociais dilacerantes. Assim, o Carnaval desenvolveu-se como “um rito sem dono” numa sociedade assentada na propriedade e na apropriação, onde sempre existiu um “dono da festa”, fosse um santo patrono, um herói, um militar, uma pessoa a celebrar, responsável, patrocinadora ou organizadora da função (Damatta, 1997, p. 118). Nesta ótica, Damatta (1997, p. 122) explica que o Carnaval se apresenta como uma festa do “luxo” e não do poder financeiro em si, sendo um rito inclusivo e comunitário que representa diferentes facetas da realidade, não sendo monopólio de ninguém. Esta qualidade faz desta liturgia uma preciosa ferramenta de fuga e distração para as classes mais desprovidas de bens materiais que, nesse dia, podem emular e até escarnecer a aristocracia. Desse modo, sobretudo as comunidades mais carentes aproveitaram da paradoxalidade da inversão de papéis que este evento propiciava, manifestando-se sobre questões sociais com atitudes amiúde incômodas para as classes dominantes, que então começaram a vigiar e punir indesejadas excentricidades, acionando chacinas por parte dos aparelhos repressivos do estado ou por milícias mercenárias.

No seu potencial catártico, o Carnaval revela-se como um rito revolucionário permitindo uma expansão das possibilidades de existência para pessoas que, no próprio cotidiano, sofrem os desdobramentos de uma segregação social que atribui a cada sujeito um determinado lugar numa hierarquia social que aparenta ser produto de uma inabalável predestinação. Logo, mesmo nas cidades, o Carnaval constrói um território exterior relativamente seguro e livre de preconceitos num espaço, como a rua, demasiadas vezes retratado como inseguro. Por isso, Damatta (1997, p. 117) ressalta que alguns aspetos deste rito floresceram como um desafio à idealização burguesa da “família brasileira”, suposto bastião de uma rigidez moral que identificava a casa como epicentro, em contraposição às obscenidades de uma realidade sem filtro que, exorcizada e resgatada pelo Carnaval, viabiliza uma proposta de transitória transformação da rua num laboratório de libertação. Esta momentânea desestabilização das regras vigentes concebe-se como uma excursão num imaginário alternativo, inspirado numa certa exaltação da ideia de loucura, constantemente evocada ao longo da festa.

Dessarte, ao contrário de outros ritos brasileiros, como as procissões ou as paradas militares, Damatta (1997, p. 118) constata que este breve ensaio de participação emancipatória integra as individualidades numa festa da coletividade sem dono, enquanto nas outras cerimónias existe quase sempre um protagonista, um herói ou um santo patrono. Assim, na medida em que, mediante o *Parangolé*, Oiticica resgatou artisticamente a natureza subversiva do Carnaval, enquanto festa da coletividade, na sua postura egocêntrica, Carvalho penetrou provocatoriamente na procissão pretendendo usurpar o protagonismo do ‘altíssimo’. Logo Carvalho (1931, p. 50) define Jesus como “chefe invisível” associando o símbolo totémico da paixão numa procissão com o conceito de pátria numa parada nacionalista. Ao desafiar individualmente uma comunidade, o artista procura distrair os devotos e usurpar o protagonismo da cena ao marchar em direção contrária à comitiva do ritual. Simultaneamente, através do uso de um boné o artista transgride uma tradição religiosa vista como eterna e imutável. Hipoteticamente, segundo a tradição, qualquer transeunte da via pública seria obrigado a

tirar o chapéu, independentemente da sua adesão a determinada confissão. Assim, através do seu gesto Carvalho atreve-se a sabotar um dogma que, segundo a ideologia religiosa, não pode ser recusado por ninguém. Neste sentido, Benedict Anderson (2008, pp. 38–39) teoriza que as ideologias nacionalistas se assemelham às religiões, alicerçando-se no apelo a tradições ancestrais. Tais preceitos constituem uma mitologia baseada em paradigmas supostamente eternos e atemporais conferindo a estas instituições uma conotação mágica que as torna inexplicáveis, mas doutrinariamente inquestionáveis, como a vocação dinástica da autoridade régia ou o poder pontifício, estruturas que, por outro lado, evidentemente, têm implicações de caráter hegemónico.

Assim, como observado na *Experiência n.º 2*, a integridade simbólica da liturgia será socorrida por jovens de classe alta, categoria consciente da conveniência de conservar o privilégio associado aos dogmas, ferramenta aglutinadora perfeita para a manutenção e reprodução do *status quo*. Inspirando-se nas teorias de Freud, Carvalho (1931, p. 52) descreve o comportamento desta massa como horda de um “estado pretotémico” enfatizando que o nacionalismo e as religiões sustentam-se na veneração de heróis abstratos, falecidos ou ausentes, tendo como regra de ouro a irrefutabilidade dos dogmas que alimentam a autoridade de instituições e estruturas que, no entanto, continuam sendo suscetíveis a arbitrarias reviravoltas. Neste sentido, segundo a herética profecia do artista, o poder despótico que estas crenças herdaram da inquisição e dos absolutismos está destinando a apodrecer ao longo do caminho do progresso, ao confrontar-se com possíveis horizontes de democracia, que intensificarão o interesse no indivíduo.

Analogamente, como explicado também na crónica, os *Parangolés*, provocam a suposta sensibilidade burguesa em seus diferentes aspetos, enfatizando principalmente o puritanismo maniqueísta intolerante e repressivo que justifica a tortura e a violência do regime e a criminalização da miséria. Tais atributos são simbolicamente contrapostos à revisitação da iconografia de um Cristo marginal, renegado pelos crentes e perseguido pelo poder que se concretiza no estandarte em homenagem à figura de Cara de Cavalo.

Na amostra desta urgência de resgate social coletivo, observa-se, no entanto, uma atenção à especificidade e à singularidade de cada perspectiva, corpo e vivência, nas suas contraditórias ramificações. Esta tendência patenteia-se no particularismo do *Parangolé* onde a especificidade de cada capa ou estandarte não deriva apenas das características dos materiais que compõem o artefacto, mas depende do espetador-participante, que interpreta, veste e incorpora a obra. Se as *Experiências* remetem para o pensamento freudiano, HO mostra-se influenciado pela releitura filosófica de Freud elaborada por Herbert Marcuse (1975, p. 17) que, desde uma perspectiva europeia, identifica conflitos em nome da liberdade que, rebelando-se contra as guerras imperialistas, deslegitimam autoridades que se revelam arbitrarias e incoerentes, desmascarando “falsos heróis” e solidarizando “com todos os infelizes da Terra”. Assim, nas vanguardas *contraculturais* espalha-se uma “revolta interna contra a própria pátria” criticando as contradições da civilização e incitando uma insurreição do “corpo contra a máquina [...] que fundiu benesses e maldições num todo racional” (Marcuse, 1975, p. 17). Neste entendimento, a “máquina” representa uma estrutura política, social, económica e educacional que abandonou o caminho do progresso, tornando-se num dispositivo repressor.

Assim, segundo Marcuse (1975, p. 19) “a energia do corpo humano revolta-se contra a repressão intolerável e lança-se contra as máquinas da repressão”, forjando figuras rebeldes que procuram liberdade em contextos de opressão, revelando as contradições subjacentes ao desigual desenvolvimento das sociedades. Por outro lado, a mitologia da “civilização ocidental sempre glorificou o herói, o sacrifício da vida pela cidade, o Estado, a nação” sendo que “raramente indagou se a cidade estabelecida, o Estado ou a nação eram dignos do sacrifício” (Marcuse, 1975, p. 19). Independentemente da vigência de um regime militar, teocrático, aristocrático, feudal ou fascista, seria obrigatório que o súbdito, ou cidadão, defendesse a estrutura de poder em vigor, pressupondo que “o todo é composto de indivíduos livres” (Marcuse, 1975, p. 19).

Perante a ditadura instituída pelo golpe de 64, Oiticica concretiza a tese marcuseana projetando o *Parangolé*, um objeto artístico desenvolvido com o objetivo de sabotar a ‘máquina’. Na escolha de um percurso marginal, como ressaltado por Luiz Antonio Garcia Diniz (2012, p. 59), Oiticica desafia os pressupostos éticos de “uma sociedade calcada no valor da produtividade e da estabilidade”, recusando padrões mercadológicos que ligam crítica e mercado, expondo-se ao perigo de ser rasurado da memória cultural e receber, simbolicamente, enquanto ostracizado, um tratamento análogo ao anti-herói ‘Cara de Cavalo’. Como constatado por André Masseno (2024, p. 23), tanto o regime, bem como a oposição, idealizavam um modelo de masculinidade que estigmatizava a figura do “contraventor urbano”, enquanto tanto os artistas como os ‘criminosos’ ou ‘terroristas’ eram considerados “inimigos do regime”, sendo que, sintetiza Frederico Coelho (2010, p. 80), após o golpe “produzir arte era necessariamente um ato político”. Porém, nesta oposição cada subjetividade ocupava uma posição social diferente.

5. Autoria e autoridade: Quem pode aparecer e participar?

No *heliotexto* interligado ao *Parangolé* dedicado ao sacrifício do seu amigo ‘marginal’, Oiticica (1968, p. 2) observa que, ao lado dos heróis e dos anti-heróis, animalizados e demonizados, existem anti-heróis anônimos que, escondidos no silêncio, são negligenciados pelas colunas dos jornais sendo secretamente sacrificados e mantidos no olvido “como um feto parido”.

Como mais recentemente teorizado por Judith Butler (2006, p. 60), antes de serem aniquilados, os corpos de sujeitos que subvertem a ordem vigente são destruídos simbolicamente, negados até serem apagados da realidade e desumanizados através de um processo, que define “desrealização”, que transforma o outro, muitas vezes descrito como terrorista, num *espectro*, irreal e monstruoso. Perante o apagamento de sujeitos irrepresentáveis, determinam-se parâmetros que definem quais vidas merecem ser vividas e quais mortes merecem atenção, empatia e demonstrações de luto (Butler, 2006, p. 184).

Por outro lado, Masseno (2024, p. 32) sublinha que, resgatando a figura do amigo, no *Parangolé* “Seja Marginal, seja Herói” mostra-se “uma relação de forças entre o luto e a luta” simulando “a experiência de velar corpos cujas vidas foram interrompidas pela lei do mais poderoso”. Através deste gesto corajoso, constatamos que, na transposição icônica deste luto individual em arte, o *Parangolé* demonstra uma vocação coletiva, desafiando diretamente a estrutura de propaganda e repressão do regime ao mostrar as

razões por trás de vidas negadas e aniquiladas pelo poder. Efetivamente, Oiticica (1968, p. 2) escreve que o anti-herói inimigo público e o anônimo são análogos, porque representam uma rebelião autodestrutiva que os leva a imolar-se no enfrentamento da estrutura que, aproveitando o léxico marcusiano, chamamos ‘máquina’. Contudo, através de ambas figuras, notamos uma contradição “a denúncia de que há algo podre, não nêles, pobres marginais, mas na sociedade em que vivemos” [sic] (Oiticica, 1968, p. 2). Nesta perspectiva, Oiticica (1968, p. 3) retrata “o problema do marginal” focando a atenção sobre as ‘chacinas do cotidiano’. Examinando estas obscenidades institucionalizadas, os seres humanos e os ‘intelectuais orgânicos’, podem aprender a desobedecer e desertar deste derramamento de sangue, deslegitimando uma propaganda que fabrica inimigos em prol da manutenção de uma ‘máquina’ que, apesar do seu anseio de onnipotência, descarta corpos e vidas, marginaliza, demoniza e segrega em vez de garantir soluções de sobrevivência para todos. Portanto, observamos que estes anti-heróis são um produto da ‘máquina’ que, para garantir a sua autopreservação, animaliza anti-heróis, alegoricamente apresentados como pragas a serem debeladas para reestabelecer a ‘ordem’.

Felizmente, apesar da postura contra-hegemônica assumida por ambos, é preciso admitir que os dois artistas receberam patrocínios e algum respaldo institucional. No entanto, ambos autores desafiaram, de diferentes formas, restrições sociais, bem como o aparato repressivo ou ‘máquina’. Contudo, enquanto Carvalho entreteceu profundas relações com os poderes e as elites, numa determinada altura HO descreve-se como ‘marginal’ e antitético à burguesia. Entretanto, na nossa leitura, a marginalidade de HO comprova-se principalmente como proposta ética e ideológica.

Semelhantemente, apesar do seu perfil ideológico contraditório, o engajamento artístico flaviano, que definimos *antinormal*, atreve-se a desmitificar padrões religiosos e culturalmente cristalizados, questionando dogmas da tradição eurocêntrica. Contudo, conforme sublinhado por Alva Martínez Teixeira (2018, p. 42), mesmo sendo descrito como subversivo, Carvalho cresceu num contexto privilegiado, sofisticado e cosmopolita entretecendo intensas ligações com as elites e os governos, como, aliás, a maioria dos modernistas brasileiros. Portanto, no percurso de *arte-vida* traçado por Carvalho, o imperativo futurista da quebra do passado, assimilado pela vanguarda modernista, focaliza-se na desconstrução da autoridade religiosa não apresentando uma visão crítica da estrutura socioeconômica. O seu desafio à autoridade concentrou-se numa provocação à mitologia cristã, recebendo o respaldo de poderosos mecenas. Nesta perspectiva, nas *Experiências* flavianas, reforça Teixeira (2018, p. 38), constata-se uma influência dadaísta e surrealista mostrando um nítido interesse na libertação humana observando, nesta “[f]usão entre arte e vida, uma quebra das fronteiras entre espetadores e objeto artístico”. Em contrapartida, Teixeira (2018, p. 43) ressalta que, apesar de coincidir com perspectivas *antropofágicas* na recuperação das raízes indígenas e no conflito com a mitologia cristã, a obra flaviana não se apresenta como claramente engajada do ponto de vista ideológico, estabelecendo ligações com elementos do *status quo*.

Por outro lado, destaca Teixeira (2020, p. 95), inspirado pela sua tradição familiar anarquista e pela ‘utopia marginal’, HO conseguiu fugir da censura brasileira mudando-se para os EUA e mantendo uma posição intelectualmente honesta, contra-hegemônica, heterodoxa e libertina, sólida e coerente.

Neste sentido, mesmo que ambas vanguardas defendam uma profanação das narrativas impostas pela colonização, comparando o projeto *antropofágico* de ‘arte antinormal’ com o tropicalismo de HO, podemos constatar distintos níveis de coerência.

Consequentemente, segundo Oiticica (1986, p. 108), ao tropicalismo caberia o papel de desconstruir um imaginário universalista ainda sorrateiramente refém da hegemonia cultural euroestadunidense, para reafirmar que os brasileiros procedem de raízes heterógenas, precisando construir a própria civilização a partir da deglutição da “herança maldita européia e americana” por parte dos indígenas e dos afrodescendentes. Tal absorção *antropofágica* proporcionaria uma incorporação crítica de elementos dessas culturas, aprendendo a considerar a especificidade da realidade geográfica e histórica do Brasil, gigante da América do Sul habitado sobretudo por descendentes de civilizações extraeuropeias. Por isso, num futuro pós-ditatorial, afastando-se de fórmulas preconcebidas, o Brasil poderia conceber uma estratégia de desenvolvimento autônomo e diferente, mostrando-se como uma potência alternativa aos cânones do imperialismo neoliberal e destacando-se como vanguarda dos interesses do ‘terceiro mundo’. Mediante este movimento, arquiteta-se uma renegociação das relações entre periferia e centro, ao desconstruir hierarquias que, amiúde, carecem de sentido. A radical escolha de materiais baratos e aparentemente recolhidos do lixo, para a realização de obras de HO, reflete a sua visão de subdesenvolvimento como possibilidade de um desenvolvimento outro, alternativo ao sistema imperialista e neoliberal, alicerçado na opressão dos povos e em modelos de exploração e desigualdade social. Esta ideia, inspirada no progresso teórico do pós-colonialismo, representa, a nosso ver, a mais profunda distinção ideológica entre as duas propostas, considerando que, aliás, surgiram em épocas diferentes.

Ao mesmo tempo, consideramos que, a consolidação estável de mecanismos de participação igualitários, como os propostos pelo *Parangolé*, em vista da perpetuação de revisitações do modelo colonial, concretizam-se apenas como uma utopia artística. Flávio de Carvalho, os devotos e as devotas da procissão e o agente, Hélio Oiticica, Cara de Cavalo e os passistas da Mangueira são personagens com situações, biografias, oportunidades e espaços muito díspares. Neste sentido, constatamos que, em termos de autoridade, de legitimação e de possibilidades de participação, estes atores sociais, em abstrato e na realidade empírica, ocupam posições muito diferentes.

Se os passistas da Mangueira tivessem inaugurado uma insurreição solitária às portas do MAM, sem o respaldo de HO de outros *ativistas* e da imprensa, provavelmente teriam sido espancados, presos, torturados ou talvez mortos. Isto porque sabemos que, mesmo nesse incipiente período de consolidação democrática, no Brasil são poucos os protestos sem repressão e os carnavais sem vítimas mortais.

Da mesma forma, se Carvalho não tivesse sido um intelectual (re)conhecido em contextos privilegiados provavelmente, a *Experiência n° 2*, teria culminado numa verdadeira linchagem. Relembramos que, diante dos tumultos dos beatos, Carvalho (1931, p. 46) foi defendido por um agente que após ouvir, na comissária, um devoto que o acusava de ter atacado a procissão com explosivos e de ser comunista, foi solto imediatamente, após convocar um médico para verificar a sua situação de saúde e eventuais ataques recebidos. Analisando o relato, consideramos que esta abordagem policial difere da rotina porque, perante tais acusações, mesmo se infundadas e

inverídicas, na era Vargas e em outras épocas, sem convocação de médicos, um anónimo cidadão poderia ter sido assassinado, preso ou até acusado de terrorismo. Igualmente letal poderia ter sido a reação perante a *Experiência n.º 3* se um cidadão comum, principalmente se homossexual ou trans, tivesse vestido o traje tropical com o objetivo de desconstruir padrões hegemónicos de masculinidade. Efetivamente, Butler (2018, p. 41) sublinha que a condição precária dos sujeitos se relaciona também com o respeito das "normas de género" determinando como podemos "aparecer no espaço público" e as normas de "aparência pública" que vão fazer com que um sujeito seja tratado ou apresentado como um criminoso, "quem vai ser protegido pela lei ou, mais especificamente, pela polícia" e quem vai ser privado dos próprios direitos, negligenciado, criminalizado ou até morto.

Pelo facto de Carvalho evocar o seu desejo pelas mulheres, reivindicando a sua virilidade, o seu vestuário é julgado apenas como extravagante. Tanto em São Paulo como em Roma, o desfile do traje tropical despertou a curiosidade e a hilaridade do público e da imprensa, não gerando nenhuma situação de violência. Provavelmente a maioria dos transeuntes interpretou o desfile de Carvalho como um Carnaval fora da temporada, período no qual se permite socialmente que homens cisgénero vistam roupas femininas sem que esse gesto seja interpretado como subversão das normas de género. Portanto, o seu vestuário não instigou uma violência transfóbica que, legitimada pelo patriarcado, ainda hoje, no Brasil, provoca um alarmante número de mortes, além de discriminação social e institucional, sendo frequentes as detenções arbitrárias de pessoas trans. De facto, o inaceitável ódio dos transfóbicos baseia-se numa limitação intelectual e emotiva que não permite entender que existem pessoas que experienciam uma perceção de género que difere de traços corporais que, por convenção cultural, são associados a uma visão esquemática e binária do género, normativamente determinada ao nascer e – no caso das pessoas intersexuais – designada através de cirurgias realizadas logo após o parto.

Por outro lado, atrás da abertura de Flávio de Carvalho em relação a categorias oprimidas, observa-se um certo paternalismo porque era previsto que a *Experiência n.º 2* fosse escoltada por "dois mendigos, trajando seus molambos" e "recitando monólogos absolutamente sem sentido, previamente coletados de um hospício" (Azevedo, 2021, p. 55). Felizmente, os pedintes negligenciaram a proposta do artista recusando ser parte de uma cena que poderia se tornar num espetáculo de mau gosto.

Efetivamente, naquele contexto os mendigos arriscavam patentear-se como peças de um circo no qual a miséria seria parte de uma estratégia de entretenimento, gerando uma sensação de confronto, estranhamento, desconforto ou até ironia. Na nossa perspetiva esta atitude patenteia um certo paternalismo porque, em troca de esmolas, estes indigentes seriam transformados num complemento das atrações do desfile, como se a miséria pudesse tornar-se num espetáculo e tivesse uma conotação potencialmente histriónica ou folclórica. Além disso, podendo parecer um ato de generosidade e vontade de 'integrar' os 'marginais', esta manifestação teria associado a indigência a transtornos mentais. Neste sentido, como comprovado por Michel Foucault (1993, p. 48), os manicómios foram lugares de reclusão arbitrária que misturavam pessoas consideradas 'loucas' e marginalizados, condenados ao trabalho forçado sendo que "nunca aconteceu de seu estatuto nelas ser claramente determinado, nem qual sentido tinha essa vizinhança que parecia atribuir uma mesma pátria aos pobres, aos desempregados, aos correcionários

e aos insanos”. Assim, na organização de várias nações europeias, Foucault (1993, p. 51) analisou uma cumplicidade entre protestantismo, monarquia e burguesia para a criação de estruturas que segregassem e prendessem os pobres que, por conveniência, passariam a serem vistos e tratados de forma diferente também em sociedades católicas, atribuindo ao estado o papel de reprimir e segregar. Coincidentemente os primeiros lugares de internação, relata Foucault (1993, p. 10), foram antigos leprosários, enquanto o marginal, como metaforizado por Oiticica (1968, p. 1), é extinto como fosse uma “lepra”, por meio do isolamento. Esta patologização compulsiva de condutas socialmente inconvenientes pode ser interpretada como uma estratégia para reprimir o questionamento da ‘máquina’.

Assim, evitando diagnósticos de insalubridade, preserva-se a verdadeira doença a ser tratada, a violência de um modelo autoritário e autorreferencial, repleto de contradições e falhas. Dessarte, a partir do modelo colonial, o aparato repressivo do estado criou-se como ferramenta para manter a ordem e as hierarquias de classe. Por isso, sobretudo até ao desfecho da ditadura, sufocaram-se e os conflitos, segregando os pobres em determinados lugares – separando-os, se necessário coercitivamente, do resto da população. A expansão destes lugares de segregação – apenas transpostos para prestar serviços às elites – conferiu-lhes uma certa autonomia organizativa e cultural. Assim, estes espaços periféricos tornaram-se epicentro da criação artística de Oiticica, coração pulsante de uma revolta contra a ‘máquina’ manifesta nos *Parangolés*.

Ao mesmo tempo, como apresentado por Antonio Gramsci (1999, p. 238) “as forças materiais não seriam historicamente concebíveis sem forma e as ideologias seriam fantasias individuais sem as forças materiais”. Subscrevendo tais argumentações constatamos que a cultura confere lentes que permitem a leitura da realidade orientando o comportamento humano. No entanto, como afirma Antonio Candido (2011, p. 178) para além de uma vocação meramente pedagógica, a literatura tem um “poder humanizador”, “porque ela faz viver”, mostrando as contradições do mundo.

Induzindo ao estranhamento, a literatura possibilita a compreensão do outro e do nosso contexto podendo exercer uma vocação política, combater injustiças e reivindicar direitos (Candido, 2011, p. 182). Contudo, na referida visão gramsciana a hegemonia cultural depende de correlações de força pelas quais história, cultura, ideologia, hegemonia e economia são elementos incidíveis e interdependentes.

Nesta perspetiva, Candido (2011, p. 172) constata que o progresso económico e democrático, que expandiu a alfabetização, ainda não conseguiu afirmar o direito à literatura, vista, num sentido amplo, como fruição cultural. Assim, Candido (2011, p. 189), sublinha a necessidade de promover a literatura dando a cada leitor a possibilidade de escolher entre obras eruditas ou populares. Portanto, Candido (2011, p. 193) critica o elitismo de determinados setores que, sendo incapazes de interpretar formas e expressões artísticas heterodoxas, desqualificam obras por mero esnobismo, criando barreiras imaginárias “como se a sociedade fosse dividida em esferas incomunicáveis, dando lugar a dois tipos incomunicáveis de fruidores”. Para além disso, a desigualdade social estrutural e a opressão de princípios hierárquicos dificultam a expansão e reivindicação destas legítimas instâncias antiautoritárias e da participação, reproduzindo esquemas normativos que preestabelecem sistematicamente o lugar de cada sujeito.

Dessarte, notamos que não existe uma correspondência direta entre a postura ética e a posição social dos artistas examinados neste estudo. Este elemento demonstra que a autoridade ou a autorização de alguém acreditado constituem as ferramentas com as quais é possível abrir caminhos para uma efetiva participação que, no entanto, não depende apenas da vontade dos artistas, nem de discursos panfletários que apontariam para a igualdade formal de todos os sujeitos.

A partir dos argumentos apresentados podemos afirmar que, apesar de Oiticica reivindicar um acesso universal à produção e fruição cultural, representado metaforicamente pela imagem-projeto de um museu de rua e sem paredes, constatamos que estas paredes, reais e simbólicas, não dependem apenas de possíveis oposições ou subversões artísticas. Da mesma forma precisamos admitir que a arte popular e, por exemplo, a tradição oral obtém a própria consagração através do trabalho de artistas e intelectuais que, em vista da própria posição social, conseguem selecionar, recolher e divulgar determinados artefactos. Portanto, cabe admitir que a consagração de obras, bem como a seleção das vozes que podem alcançar o grande público, depende, em grande medida, dos aparatos prepostos à divulgação cultural ou de artistas que, ao cumprir a função de porta-vozes, decidem reivindicar o direito de fala de sujeitos silenciados.

6. Conclusões

Apesar de constatar ceticamente, na atualidade, a difusão de tecnologias potencialmente benéficas à expansão da participação, consideramos que as condições para uma real democratização cultural são ainda inaplicadas. Existem dificuldades na concretização do desafio de tornar, cada ser, num sujeito histórico capaz de ter palavra e abrir caminho num contexto interartístico inevitavelmente condicionado pelas circunstâncias de uma estrutura social baseada na seleção e na segregação de amplas parcelas da humanidade. Nesta ótica observamos que, apesar da arte difundir, amiúde, perspectivas socialmente críticas, ela enfrenta-se com a realidade social com as suas barreiras e desigualdades. Por isso, muitos artistas morrem, desconhecidos, sem reconhecimento algum, tornando debates centrais, nos países capitalistas, as relações entre arte e mercado e, no mundo contemporâneo, os seus reflexos nas tecnologias de comunicação de massa. Assim, remetendo para os desdobramentos gramscianos do conceito de ‘hegemonia cultural’ e para a ideia de ‘superestrutura’, constatamos que as barreiras que segregam os seres humanos não são apenas simbólicas, mas estruturais, não podendo ser derrubadas apenas pela intervenção da arte, dependendo de uma série de fatores e ‘correlações de força’. Portanto, no presente artigo afirmamos que a posição ideológica, de classe, bem como o prestígio dos autores examinados, foram fatores determinantes tanto no resultado das práticas artísticas, bem como nas respostas do público e institucionais. Subscrevendo o desafio de Candido, acreditamos que o “direito à literatura” coincide com a reivindicação de uma plena afirmação do ser humano, manifestando a necessidade de expandir os horizontes de participação e de fruição artística. Também encorajada pela vida-obra de ambos artistas-escritores, tal instância apresenta-se como essencial à consolidação de um projeto cidadania e inclusão democrática, ainda irrealizado. Dessa forma, encarnando uma subversão simbólica da tradição como ferramenta de ressignificação de elementos

religiosos e da cultura popular, nos *Parangolés* e nas *Experiências* opera-se uma revisitação de ritos como procissões e carnavais. Assim, desconstruindo ironicamente mitos e ritos de uma civilização eurocêntrica que, quando impostos, se revelam estagnados numa elitista e autorreferencial celebração saudosista, estas manifestações mostram a potencialidade transformadora da arte e a sua relevância em projetos de mudança e de progresso social coletivo. Portanto, observando a ligação implícita entre a arte e o mundo, emerge a necessidade de incluir vozes historicamente silenciadas e oprimidas, valorizando vidas rasuradas pelas misérias e as violências da realidade.

Financiamento: Esta pesquisa foi financiada com recursos, da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., de Portugal, no âmbito do projeto UIDB/00077/2020 sendo um resultado parcial do projeto de pesquisa “Artistas Letrados e Letrados Artistas. Relações entre Literatura e artes Plásticas na Modernidade Contemporânea Brasileira” (ALLA) do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CLEPUL), coordenado pela Professora Doutora Alva Martínez Teixeira.

Agradecimentos: Pela coordenação da pesquisa e pela revisão do texto agradecemos a Professora Doutora Alva Martínez Teixeira e o CLEPUL. Pela disponibilização do material e pela concessão dos direitos autorais das imagens agradecemos a César Oiticica, Ariane Figueiredo e ao Projeto Hélio Oiticica. Além disso, pela apreciação do texto agradecemos à Diretora do Museu de Favela-MUF (Pavão, Pavãozinho e Cantagalo – Rio de Janeiro), Elizabete Santos Pereira.

Referências

- Anderson, B. (2008). *Comunidades imaginadas: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo* (Denise Bottman, Trad.). Companhia das Letras.
- Azevedo, E. R. (2021). Flávio de Carvalho: Antropófago performático. In F. Viana & F.S.D. Costa (Eds.), *40 anos do PPGAC ECA USP* (pp. 45–70). ECA USP. <https://doi.org/10.11606/9786588640517>
- Bourdieu, P. (1999). *A dominação masculina* (Miguel Serras Pereira, Trad.). Celta.
- Butler, J. (2006). *Vida precária: El poder del duelo y la violencia* (Fermín Rodríguez, Trad.). Paidós.
- Butler, J. (2018). *Corpos em aliança e a política das ruas: Notas para uma teoria performativa de assembleia* (Fernanda Siqueira Miguens, Trad.). Civilização Brasileira.
- Cámara, M. (2011). *Cuerpos paganos. Usos y efectos en la cultura brasileña (1960-1980)*. Santiago Arcos Editor.
- Candido, A. (2011). *Vários escritos* (5.ª ed.). Ouro sobre azul.
- Carvalho, F. D. (1931). *Experiência nº 2, realizada sobre uma procissão de Corpus Cristi—Uma possível teoria e uma experiência* (2.ª ed.). Irmãos Ferraz.
- Cera, F. L. B. (2012). *Arte-vida-corpo-mundo, segundo Hélio Oiticica* [Tese de doutoramento, Universidade Federal de Santa Catarina UFSC, Florianópolis].
- Coelho, F. (2010). *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Civilização Brasileira.
- Damatta, R. (1997). *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro* (6.ª ed.). Rocco.
- Diniz, L. A. G. (2012). Seja marginal, seja herói: a figura do herói e do anti-herói na obra de Hélio Oiticica. *SOLETRAS*, 23, 53–66. <https://doi.org/10.12957/soletras.2012.3804>

- Donadel, B. D. (2010). *Hélio Oiticica e o sentido da participação do público na arte brasileira dos anos 60: da “Obra Aberta” ao “Exercício Experimental da Liberdade”* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Santa Catarina UFSC, Florianópolis].
- Foucault, M. (1993). *História da Loucura na Idade Clássica* (3.^a ed., José Teixeira Coelho Netto, Trad.). Perspetiva.
- Freire, A. (2003). A revolução da Semana de Arte Moderna de 1922. *Hispanic Research Journal*, 4(2), 173–180. <https://doi.org/10.1179/hrj.2003.4.2.173>
- Freire, P. (2009). *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. Paz e Terra.
- Generoso, V. H. (2013). Devoração ou hospitalidade? *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, 16(1), 160–171. <https://doi.org/10.1590/S1415-47142013000100014>
- Gottardi, P. & Carvalho, C. (2020). Um possível preceder da *performance art* no Brasil: mapeamento, paragens e vestígios. *O Teatro Transcende*, 25(1), 24–38. <https://doi.org/10.7867/2236-6644.2020v25n1p24-38>
- Gramsci, A. (1999). *Cadernos do cárcere* (vol. 1, Carlos Nelson Coutinho, Trad.). Civilização Brasileira.
- Guimarães, P. D. (2009). A poesia performática de Hélio Oiticica. *O Percevejo*, 1(1). <https://doi.org/10.9789/2176-7017.2009.v1i1.%25p>
- Houaiss, A. & Villar, M. D. S. (2002). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Círculo de Leitores.
- Marcuse, H. (1975). *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud* (Álvaro Cabral, Trad.). Zahar Editores.
- Masseno, A. (2024). Representações fora da lei: Hélio Oiticica e as imagens de Cara de Cavalo e Alcir Figueira. *Língua-Lugar: Literatura, História, Estudos Culturais*, 1(6), 20–38. <https://doi.org/10.34913/journals/lingua-lugar.2023.e1482>
- Mazzucchelli, K. (Ed.). (2019). *Flávio de Carvalho o antropófago ideal*. Almeida e Dale.
- Oiticica, H. (1968). O herói anti-herói e o anti-herói anônimo. *Programa Hélio Oiticica*, 0131/68.
- Oiticica, H. (1986). *Aspiro ao grande labirinto*. Rocco.
- Perrone - Moisés, L. (2009). *Altas Literaturas: Escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. Companhia das Letras.
- Salomão, W. (2003). *Hélio Oiticica: Qual é o parangolé? e outros escritos*. Rocco.
- Stigger, V. (2014). Flávio de Carvalho: Arqueologia e contemporaneidade. *Celeuma*, 2(4), 44–56. <https://doi.org/10.11606/issn.2318-7875.v2i4p44-56>
- Tavares, A. P. (2023). *O sangue da buganvília*. Caminho.
- Teixeiro, A.M. (2018). O dia 8 de junho de 1931 em São Paulo: A *Experiência nº 2*, de Flávio de Carvalho, como emblema de um modernismo outro. *Luso-Brazilian Review*, 55(2), 36–58.
- Teixeiro, A.M. (2020). Hélio Oiticica y la blanca singularidad simultánea de Newyorkaises. *Estudios filológicos*, 66, 93–112. <https://doi.org/10.4067/S0071-17132020000200093>

[recebido em 24 de maio de 2024 e aceite para publicação em 24 de outubro de 2024]