

PERFORMANCE

PARANGOLE VISCERAL

MARINA INOUE
2005



Universidade Estadual Paulista – Instituto de Artes

Pós-Graduação

PERFORMANCE: *PARANGOLÉ VISCERAL*

Dissertação de Mestrado

Área de concentração: Artes Visuais

Orientanda: Marina Inoue

Orientador: Prof. Dr. Percival Tirapeli

São Paulo

2005



Agradecimentos

Ao Prof.Dr. Percival Tirapeli por ser o primeiro a me fazer perceber o fio de Ariadne que estava em minhas mãos.

À Prof.Dra. Elvira Vernaschi e Prof.Dr. Alcindo Moreira Filho.

Aos meus companheiros de pós-graduação na UNESP.

Aos amigos que fiz nas favelas de São Paulo.

Aos meus amigos que durante esses anos me ajudaram com a sua atentividade, compreensão e cumplicidade, para que essa pesquisa se materializa-se : Ana Carla e Xico, Fábio, Fernando, Lucimar, Luciana, Dirceu, Andri, Paola, Paulo Trevisan, Kelly, Rita, Tina, Micheli e aos inúmeros amigos que de alguma maneira me ajudaram.

Aos meus pais.

A minha doce filha Laila.

Performance: *Parangolé Visceral*

Palavras-chave: Interatividade, Visceral, Labirinto, Marginalidade,
Abrigo.

Esta dissertação tem como objetivo recriar e estudar o processo de criação do artista plástico Hélio Oiticica, em especial o *Parangolé*, a partir da vivência dele, na Favela da Mangueira (Rio de Janeiro) e da minha, na Favela da Minhoca em Parelheiros (São Paulo). Quero, assim, não só correlacionar nossas experiências, mas também recriar e analisar como seria o *Parangolé*, 40 anos após sua criação.

Para demonstrar o meu percurso investigativo, discutirei o conceito do *Parangolé*, partindo das evoluções e involuções ocorridas nas favelas em nossa atualidade, que, impactaram o ambiente da favela, obtendo através dessa discussão, as instalações, *Ritual Laico*, *Sacrifício Pagão* e *Labirinto Visceral*, sendo que a última irá evidenciar os *Parangolés Viscerais* numa escala arquitetônica, onde mais pessoas possam interagir ao mesmo tempo.

Para poder recriar essas obras do grande mestre, utilizarei tripas de boi, a fim de evidenciar o lado mais orgânico desse espaço "marginal". Para tanto, as duas instalações serão incorporadas através de uma performance, evidenciando o seu caráter ritualístico.



Performance: *Parangolé Visceral*

keyword : Interactivity, Visceral, Labirinth, marginality, Shelter

This dissertation has as objective to recreate and to study the process of creation of the plastic artist Hélio Oiticica , in special the *Parangolé*, from the experience of it, in the Favela da Mangueira (Mangueira slum quarter) (Rio de Janeiro) and mine, Favela da minhoca (Worm Slum quarter) in Parelheiros (São Paulo).

I want, thus, to not only correlate our experiences, but also to recreate and to analyze as it would be the *Parangolé*, 40 years after its creation.

To demonstrate my investigative passage, I will argue the concept of the *Parangolé*, leaving of the evolutions and occurred involutions in the favelas (slum quarters) in our present time, that, did impact the environment of the Favelas, getting through this quarrel, the installations, *Ritual Laico*, *Sacrifício Pagão e Labirinto Visceral*, being that the last one will go to evidence the *Parangolés Viscerais* in a architectural scale, where more people can interact at the same time.

To be able to recreate these workmanships of the great master, I will use ox guts, in order to evidence the side most organic of this space "delinquent". For in such a way, the two installations will be incorporated through a performance, evidencing its ritual character.



Sumário

INTRODUÇÃO.....	06
CAPÍTULO I - A SEDUTORA MARGINALIDADE VIVIDA POR OITICICA	
1.1 – Sedutora Marginalidade da Mangueira.....	17
1.2 – Do Ritual Dionisíaco ao <i>Parangolé</i>	29
CAPÍTULO II – O NASCIMENTO DAS TRIPAS	
2.1 –Percurso na Favela da Minhoca.....	43
2.2 –O Nascimento das Tripas.....	57
2.3 –Instalação: <i>Parangolé Visceral</i>	75
2.4 –Performance: <i>Ritual Laico, Sacrifício Pagão</i>	111
2.5 – Instalação: <i>Labirinto Visceral</i>	126
CONCLUSÃO	145
BIBLIOGRAFIA	168



INTRODUÇÃO

Gostaria de evocar rapidamente meu percurso, cujo início foi determinante em minhas escolhas posteriores. Este texto é a valorização da experiência pessoal, do próprio percurso como trajetória do meu pensamento.

O ponto de partida desse caminho investigativo, nas favelas, foi a volta ao Brasil em 1996, após quatro anos entre idas e vindas ao Oriente, por motivos profissionais. Nesse ínterim, passei extensas temporadas em Tóquio, Hong Kong e Taipei, convivendo com uma cultura totalmente dispar do nosso lado ocidental.

No mesmo ano, percebi realmente as favelas de São Paulo, no percurso do aeroporto de Cumbica para a minha casa. Nesse caminho passava pelas favelas à margem da Marginal Tietê.

Devido aos constantes congestionamentos, o meu olhar foi levado a perceber um outro espaço que estava diuturnamente à margem de um rio, ou de uma avenida, ou até mesmo de penhascos, e por que não dizer: da sociedade. Era impressionante poder observar a variedade de fragmentos de materiais, utilizados para as construções daqueles “abrigos”, passando quase sempre por constantes transformações.

Percebi que, quando o morador encontrava um material, que melhor substituísse um anterior, essa troca era realizada imediatamente, o que me levou a associar esse mesmo fato à vida – essa troca imediata.



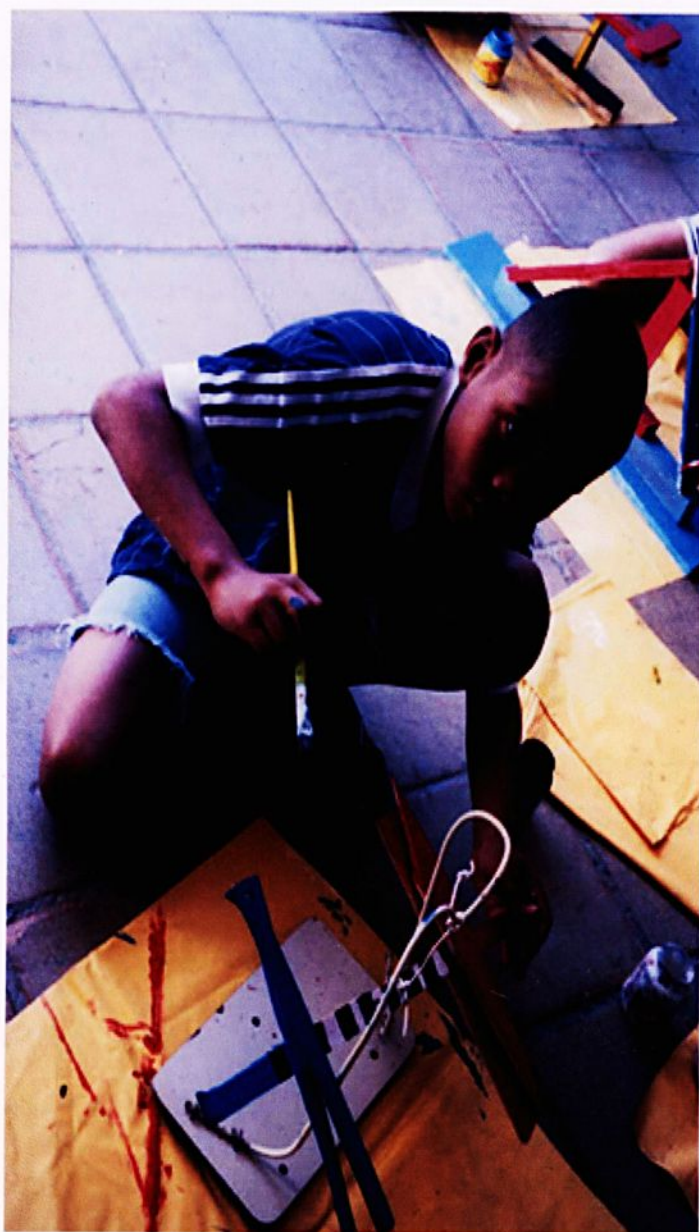
Edgar Morin (1997), filósofo francês, questiona o significado da vida: O que significa viver? Heráclito dizia: "Morrer de vida, viver de Morte". Nossas moléculas degradam-se e morrem, sendo substituídas por outras. Vivemos, segundo Morin, utilizando o processo de nossa decomposição para rejuvenescer, até o momento em que isso não é mais possível. O mesmo acontece com o amor, que vive renascendo incessantemente...

Comecei a refletir sobre o meu fascínio em relação à favela: seria resultado de atração e medo, em relação ao desconhecido, ao diferente, ao outro?

Toda essa poética despertava em meu pensamento perguntas para as quais ainda não tinha respostas. As favelas eram para mim tão distantes e ao mesmo tempo tão próximas. Foi quando decidi ir ao encontro delas.

Comecei a dar aulas para crianças de muitas favelas, momento em que produzíamos obras, criadas a partir de fragmentos de materiais encontrados nos espaços onde surgiam as construções de novos abrigos. As crianças, muitas vezes, acabavam transformando-se em fio de Ariadne, guiando-me naquele enorme labirinto visceral.





Aluno da Favela da Minhoca



Alunos da Favela da Minhoca

Paralelamente a esse trabalho, iniciei em 1998 o curso de pós-graduação, *latu sensu*, na Faculdade de Belas Artes de São Paulo, onde pesquisei as estruturas essenciais que constituem os espaços visuais das favelas da cidade. O término de minha monografia, em agosto de 2000, coincidiu com o afastamento de meus trabalhos nas favelas.

Esse distanciamento gerou, por sua vez, uma inquietação, levando-me a questionar, então na posição de espectadora, por que já não mais trabalhava naquele espaço. Assim, explica-se minha obsessão em dizer para as pessoas que a favela era um espaço que me fascinava e,

paradoxalmente, enlevava-me a sentimentos de conforto e proteção, o que - para a maior parte das pessoas que estão do outro lado da margem (a sociedade burguesa) – causa espanto e repugnância.

Para a maioria, aquele outro espaço era tudo que ninguém desejava, ou seja, a favela remete à sensação de violência, precariedade e marginalidade. Ao mesmo tempo, existe, naquele mesmo espaço marginal, uma outra forma de sociedade, não burguesa: muito mais livre, contudo marginal, e também muito menos individualista e mais anônima, o que gera a descoberta da idéia de comunidade.

Em 2003, retomei meus estudos de pós-graduação na Universidade Estadual de São Paulo (UNESP), onde procurei pesquisar outros artistas que utilizaram a favela como temática de seus trabalhos. Essas leituras ajudaram-me a compreender minha vivência, nas favelas.

Ao pesquisar o artista plástico carioca Hélio Oiticica, percebi que foi o único que realmente vivenciou as favelas, reproduzindo subjetivamente em seu trabalho de artista a experiência naquele espaço marginal.

Em uma carta à Ligia Clark, em 8 de novembro de 1968, Oiticica escreve:

Hoje sou marginal ao marginal, não marginal aspirando à pequena burguesia ou ao conformismo, o que acontece com a maioria, mas marginal mesmo: à margem de tudo, o que me dá surpreendente liberdade de ação.

(Figueiredo, 1998: 74)

Assim, confirmei: minha vivência havia percebido há algum tempo a minha necessidade de buscar, à margem, minha criação; essa mesma liberdade de ação a que Oiticica se referia.

Pelas obras e pelo olhar investigativo dele sobre as favelas, pude compreender melhor as minhas buscas, para definir o que me levou a perceber aquele espaço que estava às margens de nossa sociedade.



OBJETIVO

Esta dissertação tem como objetivo recriar e estudar o processo de criação do artista plástico Hélio Oiticica, em especial o *Parangolé*, a partir da vivência dele, na Favela da Mangueira (Rio de Janeiro); e de minha experiência, na Favela da Minhoca, em Parelheiros (São Paulo).

Quero, assim, não só correlacionar nossas experiências, mas também recriar e analisar como seria o *Parangolé*, 40 anos após sua criação.

O objetivo, em estudar o processo criativo de Oiticica foi justamente o fato de tê-lo realmente vivenciado. Para ele não era suficiente apenas a contemplação, era preciso experimentar a liberdade, naquele espaço marginal, numa marginalidade efetiva. Oiticica descobriu outra forma de sociedade e outra arquitetura:

Na arquitetura da favela está implícito um caráter do Parangolé, tal a organicidade estrutural entre os elementos que o constituem e a circulação interna e o desmembramento externo dessas construções, não há passagens bruscas do quarto para a cozinha, mas o essencial que define cada parte que se liga à outra continuidade. (Oiticica, 1985: 70)

Os *Parangolés* são capas, estandartes e tendas, sobretudo capas, que vão incorporar literalmente as três influências da favela que Oiticica



acabava de descobrir: o samba, a coletividade e a arquitetura, que podem ser resumidas na própria idéia de abrigar, uma vez que os *Parangolés* abrigam efetivamente. A idéia de incorporar a dança à obra adveio dessa experiência de Oiticica com o samba. A dança dionisiaca está presente na constituição do *Parangolé*, na própria estrutura da obra, mas não a dança programada; e sim a dança dionisiaca vista por Nietzsche, para quem o artista vincula-se às suas idéias:

A dança é por excelência a busca do ato expressivo direto, da imanência desse ato, não a dança de balé, que é excessivamente intelectualizada pela inserção de uma coreografia e que busca a transcendência desse ato, mas a dança dionisiaca, que nasce do ritmo interior do coletivo, que se externa como característica de grupos populares, nações etc. A improvisação reina aqui no lugar da coreografia organizada, em verdade, quanto mais livre a improvisação melhor, há como que uma imersão no ritmo, uma fluência onde o intelecto permanece como que obscurecido por uma força mítica interna individual e coletiva. (Oiticica, 1985: 72)

Partindo do vínculo que Oiticica estabelece com as idéias de Nietzsche – sobre a sua experiência mítica e ritualística – problematizarei minha vivência nas favelas de São Paulo.



ESTRUTURA DO TEXTO

O primeiro capítulo será dedicado a descrever o percurso que levou o artista plástico Hélio Oiticica, a buscar a marginalidade expressa na Favela da Mangueira, levando-o a incorporar, em sua percepção, o estado dionisiaco de que falava o filósofo alemão Friedrich Nietzsche.

Oiticica obteve, naquele espaço marginal, a experiência ritualística, transformando definitivamente o seu processo criativo, ao mesclar vida e arte. Neste mesmo capítulo, será analisada desse admirável artista a primeira obra, concebida a partir dos elementos constitutivos da favela: o *Parangolé*.

O segundo capítulo será dedicado à minha vivência na Favela da Minhoca, em Parelheiros (São Paulo), e o que essa experiência, naquele espaço marginal, influenciou a minha produção artística.

Para demonstrar o meu percurso investigativo, recriarei e discutirei o conceito do *Parangolé*, criado por Hélio Oiticica, e mostrarei como eles seriam, agora, 40 anos depois de sua invenção, partindo das evoluções e involuções ocorridas nas favelas em nossa atualidade; enfim, os movimentos que impactaram o ambiente da favela.

A partir dessa discussão, foram geradas as instalações: *Parangolé Visceral* e *Labirinto Visceral*. Esta última evidencia O *Parangolé Visceral* em escala arquitetônica, isto é, a essência dessa obra advém dos barracos da Favela da Mangueira.

Oiticica, ao criar *Tropicália*, sua primeira obra labiríntica, inspirada na vivência dele na favela, muda de escala, começa a transformar o *Parangolé* em uma ambientação, na qual mais pessoas possam interagir ao mesmo tempo.

Para recriar essas obras do grande mestre, utilizarei tripas de boi, a fim de evidenciar o lado mais orgânico desse espaço "marginal". Para tanto, as duas instalações serão incorporadas através de uma performance, evidenciando o caráter ritualístico.



1.1 - Spenser: Marginalidade da Mangueira

PRIMEIRO CAPÍTULO

A SEDUTORA MARGINALIDADE VIVIDA POR

O

I

T

I

C

I

C

A

1.1-Sedutora Marginalidade da Mangueira



A família Oiticica, da esq. para dir.: José Oiticica Filho, Claudio Oiticica, Angela Oiticica, Cesar Oiticica.

O ano de 1964 foi para o artista plástico carioca, Hélio Oiticica, uma grande virada, tanto na sua vida como na sua obra, desencadeada por dois eventos maiores: a morte do pai – com quem trabalhara nos arquivos do Museu Nacional e com quem havia aprendido o rigor e a ordem – e a descoberta da Mangueira, favela mítica do Rio de Janeiro, onde foi levado pelo escultor Jackson Ribeiro, para pintar carros alegóricos dos desfiles de carnaval com o artista plástico Amílcar de Castro, do grupo neoconcreto.

Lygia Pape, em entrevista à Paola B. Jacques em 1998, disse:

Hélio era um jovem apolíneo, até um pouco pedante, que trabalhava com seu pai na documentação do Museu Nacional, onde aprendeu ser muito organizado e disciplinado. Em 1964, seu pai morreu; um amigo nosso, o Jackson, então levou o Hélio para a Mangueira, para pintar os carros, foi aí que ele descobriu um espaço dionisíaco, que não conhecia, não tinha a menor experiência. Parecia uma virgem que caiu do outro lado; ele não tinha mais o pai que poderia ser um superego. Descobriu, aí, o ritmo, a música. Ficou tão entusiasmado que começou a aprender a dançar, para poder participar dos desfiles, dos ensaios; se integrou na escola de samba, fez grandes amigos, ele descobriu o sexo, aí então foi uma esbórnica total na vida de Hélio, tanto que o Jackson dizia assim: "Nada como se perder o pai!". Hélio virou uma outra pessoa. Isso começou a interferir na obra dele, em 1964. A morte do pai coincidiu com o fim do movimento neoconcreto. Já não havia aqueles compromissos mais ortodoxos. Aí ele começou a incorporar essa experiência do morro, fazendo parte dos conceitos e de sua vivência. Ele muda radicalmente, até eticamente; ele era um apolíneo e passa a ser dionisíaco. Essas barreiras da cultura burguesa se rompem lá, é como se ele vestisse um outro Hélio, um Hélio do morro, que passou a invadir tudo: sua casa, sua vida e sua obra. (Jacques, 1998: 27)



Oitica descobre a liberdade na Mangueira, ao sair de sua redoma familiar, para viver essa liberdade num espaço marginal, numa marginalidade efetiva. Não se contenta em contemplar, ele precisa experimentar. O artista começa a aprender a dançar o samba, torna-se passista da ala "Vê se entende". Apaixona-se pela favela e pelo mundo da malandragem, mesmo sem morar realmente lá, freqüentava barracos de amigos e, às vezes, passava dias naquele espaço marginal.



Oitica na favela da Mangueira

Pelo samba, Oitica conhece a marginalidade, concebendo-a no espírito, na alma e no pensamento. Ao participar daquele movimento alegórico e ritualístico, redescobre a sua mais pura natureza, deixando-se seduzir pelo ritual dionisíaco que é o carnaval.

Oiticica, ao buscar o inaudito processo da vida, irá vivenciar o essencial daquele espaço, localizado à margem de sua sociedade burguesa. Percebe que, pela marginalidade despertada em sua personalidade, ele não mais contemplaria de "fora" as favelas; precisava "adentrar e vivenciar" aquele espaço à margem da sociedade burguesa, para acontecer esse processo ritualístico, a partir do qual mais tarde sua arte mudaria radicalmente de rumo.

Oiticica, quando diz em 1964 "posição à margem", não está se referindo à gratuidade marginal ou ao fato de querer ser marginal à força. Utiliza-o, no sentido social, referindo-se à posição do criador, que não só denuncia uma sociedade alienada de si mesma, mas propõe, por posição permanentemente crítica, a desmitificação dos mitos da classe dominante, das forças de repressão que vão além do apropriado, individual, inerente ao repertório da vida de cada um.

A reflexão de Hélio Oiticica consistia em seu percurso na busca de derrubar os preconceitos sociais, as barreiras de grupos e a padronização imposta pela sociedade, tornando-se essencial e inevitável na realização de sua experiência vital nas favelas. É preciso ressaltar também que o artista viveu em uma época em que, simultaneamente, ocorria a busca pela derrubada de preconceitos sociais e o rompimento de um governo democrático para o início de uma era militar e ditadora.



Isso despertava nos artistas a necessidade de buscar do outro lado da margem a sua essência criativa. No campo das artes plásticas, Lygia Pape, Rubens Gerchman, Antônio Manuel, Artur Barrio; na literatura, Wally Salomão e Rogério Duarte; na música, Caetano Veloso e Gilberto Gil; no cinema, Glauber Rocha, Neville d'Almeida, Raimundo Amado, entre outros.

No mesmo ano em que perde o pai e encontra as favelas, ocorre em primeiro de abril de 1964 o Golpe de Estado, movimento em que as elites, encurraladas pela ascensão das forças populares, apoiadas pelo serviço ostensivo de agências de espionagem estrangeiras e de grandes conglomerados empresariais transnacionais, conseguiram mobilizar oficiais das Forças Armadas e articular a derrubada do governo democrático e popular, legitimamente constituído, para dar início a uma das páginas mais sombrias de nossa história.

Marginália, arte e cultura da idade da pedra, onde apareço pendurado pelos pés numa árvore, vestido de sambista com a bandeira do Guevara (feita pelo Tozzi). Só espero que não estejam a telefonar lá para casa, pois minha mãe anda nervosíssima com uns telefonemas que já estavam acontecendo antes, imagine agora, que estão com mais poder ainda! Merda e merda, naquele país só uma revolução violenta.

(Figueiredo, 1998: 98)

É preciso lembrar esses fatos, porque influenciaram muito a vida desse e de outros artistas contemporâneos a ele; fatos que ainda estão na raiz de muito do que vivemos hoje, no campo das artes.

Os relatos daquela época foram encontrados no livro *No Olho do Furacão*, de Paulo Cannabrava Filho (2003). Conta Cannabrava que havia 14 partidos e que o então Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) era a terceira bancada, em número de parlamentares no Congresso Nacional. Tanto a Direita quanto a Esquerda tinham a certeza de que nas eleições seguintes acabaria a hegemonia dos partidos das elites: a União Democrática Nacional (UDN) e o Partido Social Democrático (PSD).

Os golpistas fecharam o Congresso, extinguiram os partidos políticos, decretaram a ilegalidade dos sindicatos e da CGT. Queimaram a sede da UNE e manietaram as universidades: entre os melhores professores, catedráticos e pesquisadores, seiscentos foram demitidos e perseguidos; dois mil alunos foram expulsos e impedidos de ingressar em qualquer outra escola superior do país.

Para assegurar a hegemonia no comando das Forças Armadas, os golpistas demitiram e perseguiram mais de dez mil oficiais e suboficiais. Entre os civis, outros tantos foram punidos porque cumpriram a obrigação de servir a um governo constitucional.

Não havendo cárceres suficientes para os militares, sindicalistas, estudantes e todos aqueles que não se conformaram com a agressão que se perpetuava contra a democracia, foram usados porões de navio da nossa marinha. Pôde-se comprovar, nos primeiros meses após o Golpe, a

presença de cerca de doze mil presos políticos e o assassinato de centenas de jovens em todo o país. Cerca de quinze mil patriotas brasileiros tiveram de asilar-se ou refugiar-se em outros países para preservar a vida.

Com o objetivo de impor o recesso na criatividade brasileira foi instituída a censura, não só sobre os meios de comunicação, mas sobre toda a atividade intelectual. Mais de cem obras de teatro e cerca de trinta filmes foram interditados e proibidos. Proibiram-se mais de setenta canções.

Não tardou para que o povo, já refeito do susto, voltasse às ruas para lutar pela redemocratização. Ocorreram, então, as grandes manifestações populares que, de 1966 a 1968, transbordaram as ruas de muitas capitais, como no Rio de Janeiro e São Paulo.

É certo que não houve interrupção no processo de desenvolvimento econômico, mesmo porque os militares executaram o projeto de desenvolvimento arquitetado pelo governo que haviam deposto. Ocorreu uma mudança de rumo que só provocou o aumento do fosso que separa a minoria rica da maioria da população – “os excluídos da sociedade” – gerando ainda mais esses “outros espaços”, como as favelas.



Oiticica abstraía daquele “espaço”, imagens e conceitos de suas obras, a partir dos mais concretos elementos dessa realidade: cores, materiais, estruturas e construções precárias das paisagens suburbanas



Favela da Mangueira na década de 60

Em 1966, respirando os ares da favela e da Ditadura Militar, Oiticica cria *BÓLIDE CAIXA 18*, *Poema Caixa 2*, *Homenagem a Cara de Cavalo*. Nesta obra quis homenagear o amigo marginal. Segundo as palavras de Waly Salomão:

O concreto mais extremo do corpo
do elemento, nascido e criado no
Rio de Janeiro, morto na flor da
idade dos seus 22 anos, crivado de
balas, e o inusitado pedido de
contemplação do artista para este
São Sebastião da "galera do mal".
Hélio demiurgo fez brilhar para
sempre o seu amigo apagado. E o
bandido pé-de-chinelo, bandido
chinfim, cafetão pica-doce,
achacador de ponto-de-bicho
(segundo Octávio Ribeiro, reporter
policial expert em "barra pesada" e
contaminado pelo niilismo
conservador dos porões das
delegacias) encontrou um jazigo e
se acoitou no mafuá de malungo
das artes plásticas brasileiras: a
coleção Gilberto Chateaubrian.

(Salomão, 2003: 43)





Oiticica ao lado da obra, *Homenagem à Cara de Cavalo*, 1966

A homenagem a *Cara de Cavalo* é uma caixa preta circundada por quatro fotografias do corpo do fora-da-lei, perfurado por mais de cem balas disparadas pelos “homens de ouro” da *Scuderie Le Cocq*; um saco plástico com pigmento vermelho e a seguinte inscrição: “Aqui está e ficará. Contemplai o seu silêncio heróico”. Esse trabalho realiza

plenamente a potencialidade semântica de bólido que, na língua portuguesa, significa “bola flamejante”.

Podemos considerar Oiticica como um mediador cultural, desenraizado ou marginal, no sentido clássico. Aquele que desenvolve a capacidade de lidar com um ou mais códigos. Seu sucesso profissional e pessoal depende de seu desempenho como intermediário. Em uma sociedade complexa e heterogênea, papéis como esse – nem sempre explícitos e conscientes – integram a própria lógica do processo interativo.

Oiticica passou por uma metamorfose entre duas culturas diferenciadas, cujo resultado foi o nascimento de uma nova forma de pensar a arte, mesclando sua vida e sua própria criação. As vivências tornaram-se a chave para o seu trabalho, e o seu amor pela marginalidade expressa nas favelas, transparecia em suas criações.

Lembro que, quando a bateria de Mangueira começava a tocar, era como se me fosse dada a ordem para começar a viver. Mas você precisa saber que a vida no morro não consiste apenas em carnaval. Eu detesto folclore. O samba só não transforma de repente a vida ou a arte de ninguém. (Jacques, 1998: 28)

A experiência do artista nas favelas desencadeou muitas descobertas simultâneas como o samba, o corpo, uma nova sociedade

não burguesa, muito mais livre que ao mesmo tempo suscita a idéia de comunidade, e a descoberta de uma outra forma de arquitetura, um jeito diferente de construir, com materiais precários, instáveis e efêmeros.

Todas essas vivências provocaram um desdobramento em sua obra, que adquiriu organicidade em materiais e formas. Na interação entre vida e arte, Oiticica desperta no espectador não apenas o olhar contemplativo em relação à obra, convida-o a participar da obra, pela mesma vivência obtida, pela dança "dionisiaca" que, segundo o artista, nasce do ritmo interior do coletivo, que se externa como característica de grupos populares, nações etc.

1.2 – Do Ritual Dionisiaco ao *Parangolé*

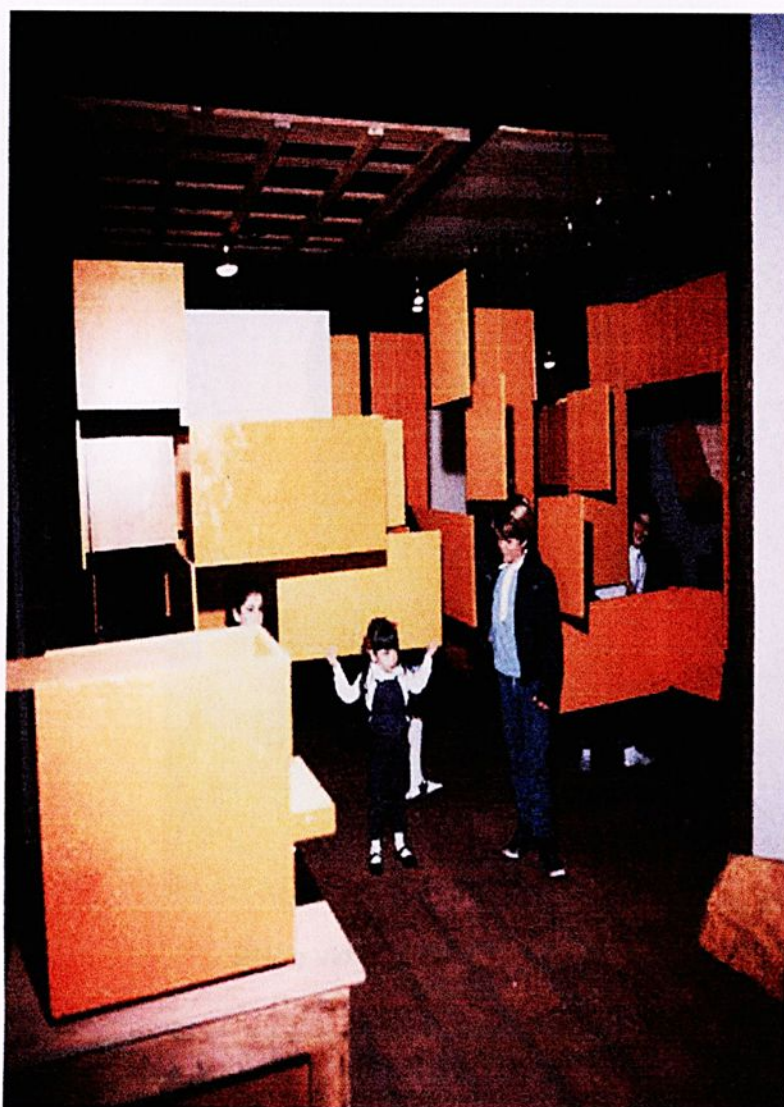
Hélio Oiticica descobriu a liberdade na favela da Mangueira, através da natureza dionisiaca das festas carnavalescas. Sai daquele espaço burguês, a que estava submetido, para viver a liberdade marginal. O samba repercutiu para o artista como uma verdadeira guinada em seu processo criativo. Salomão dizia que Oiticica, ao adentrar na comunidade do morro da Mangueira, aprendeu um de seus primeiros passos – o “parafuso” – que consiste em saltar do plano do chão e rodopiar como um parafuso no ar e voltar de novo ao solo num giro alucinante.

Como se diz em nossa gíria: Hélio entrou em parafuso. Passo arrojado. Ruptura radical com a visão etnocentrista do seu grupo social e drible nos círculos da cultura dominante de então. (Oiticica, 1996: 36)

O processo de criação de Oiticica, antes de conhecer a favela da Mangueira, mesclava-se entre as inúmeras indagações – para as quais muitas vezes não obtinha de imediato as respostas, – e a obsessiva vontade de perceber sua necessidade de ir sempre além dos limites, o que desencadeou inúmeros textos nos quais reflete sobre suas aspirações em função da arte.



Oiticica preocupava-se obsessivamente com a problemática da cor e com o sentido de cor-tempo. Na primeira experiência em romper com a margem do quadro, o artista foi buscar o lado invisível da cor transformando-a em uma construção de Madeira, com porta deslizante, em que o sujeito se fechava na cor. O artista denominou-a: *Penetráveis*.



Grande Núcleo, óleo sobre madeira, 1960

Oitica queria oferecer um mergulho ao interior da cor, em sua mais pura essência; o observador era, então, invadido pelas cores, podendo tocar, pisar, respirar... Essa experiência conduzia-o à sensação de poder transformar-se na própria cor.



Bólido Vidro 4, *Terra*, 1963

O problema da cor e o da cor-tempo eram temas constantes em sua pesquisa. Sentia que era preciso fazer uma revisão em relação aos principais problemas, no desenvolvimento artístico contemporâneo da pintura. Em 4 de novembro de 1960, Oiticica diz:

Não sei se o que faço está mais numa relação arquitetônica ou musical... Creio que se um lado é mais arquitetônico, de outro é musical, e talvez na síntese das duas esteja a solução.

(Oiticica, 1985: 23)

Essa síntese foi revelada ao artista, quando descobre a favela da Mangueira, um espaço onde não existem os mesmos padrões intelectuais e castradores da sociedade burguesa em que ele vivia.

Ele conseguiu materializar o invisível a que tanto aspirava em suas pesquisas, reunindo em seu primeiro trabalho, a obra *Parangolé*, os elementos constitutivos da favela que são capas, tendas e estandartes.

Na estrutura orgânica dos elementos que constituem esses abrigos, não há passagens bruscas de um cômodo para o outro; os espaços são unidos pela continuidade de que o próprio corpo necessita. Assim, Oitica absorve, no *Parangolé*, os fragmentos de tecidos plásticos do interior dos barracos para fazer as suas capas, fundindo o interior e o exterior dos abrigos.

Todas essas relações poder-se-iam chamar imaginativo-estruturais, ultra-elásticas nas suas possibilidades e na relação pluridimensional que delas decorre entre percepção e imaginação produtiva, ambas inseparáveis, alimentando-se mutualmente. (Oiticica, 1985:78)

No *Parangolé*, Oiticica conseguiu reunir também, a essência e os movimentos instintivos da dança, através de sua experiência como passista da escola de samba da Mangueira. O artista transformou as estruturas internas dos barracos que são móveis e cambiantes, em *Parangolé*, representado pela simbiose da música (samba) e da arquitetura (abrigos).

Atuação da Mangueira com Parangolé 2-4-Capa 7, 1964

Em suas pesquisas ele afirmava que para transcender o limite da sua arte era preciso passar por um processo de desinibição para que ocorra a sublimação, que consiste em formas imaginárias.



Nildo da Mangueira com **Parangolé P4 Capa1**, 1964

Em suas pesquisas ele afirmava que para transcender o limite de sua arte era preciso passar por um processo de desintelectualização para que ocorra a sublimação, que consiste em formas inapreensíveis:

Goethe: Mas o certo é que os sentimentos da juventude e dos povos incultos, com sua determinação e suas amplas extensões, são os únicos adequados para o sublime. A sublimidade, se há de ser despertada em nós por coisas exteriores, tem que ser uniforme ou consistir de formas inapreensíveis, envolvendo-nos numa grandeza que nos supere...Mas assim como o sublime se produz facilmente no crepúsculo e na noite, que confundem as figuras, assim também se desvanece no dia, que tudo separa e distingue; por isso a cultura aniquila o sentimento do sublime.

(Oiticica, 1985: 26)

Oiticica, ao romper com a geometria e com o excesso de intelectualização imposta pelo concretismo, descobre a espontaneidade das construções, nos barracos das favelas, encontrando a organicidade em seu interior, para poder exteriorizá-lo em *Parangolé*.

O instinto de Oiticica e o de um morador de uma favela (em apropriar-se de fragmentos de materiais) é o mesmo; o que os difere é a percepção de ambos. O morador da favela desenvolve idéias, sugeridas pela experiência do cotidiano e marcadas pelo hábito de correlacionar idéias, no nível da experiência, apegando-se ao mito. Oiticica, por sua vez, realça o caráter criativo, que consiste antes na idéia de associar uma a outra, através da livre experiência mítica, para depois deixar o raciocínio produzir a diferença no aspecto estético.



O samba, só, não
transforma de repente a
vida ou a arte de ninguém.
Um dia lá eu consegui o
que queria, aquilo deixou
de ser para mim uma
representação. Em
Mangureira, na vida do
morro, eu descobri meu
caminho"

(Jacques, 1998: 28)

O *Parangolé* seria a síntese de todas as buscas do artista que começou com *Penetráveis*, *Núcleos* e *Bólides*, assumindo dentro da arte contemporânea uma posição bem definida nas suas experimentações. Ao utilizar no *Parangolé*, elementos como plásticos, panos, esteiras, telas, cordas, mostrando as aparências das coisas já existentes, não são o ponto crucial da obra, mas sim o ponto de partida experimentado para sua realização. O que interessava para Oiticica era a intenção como plasmação de sua obra, da intenção primeira específica relacionada a ela. Ao apropriar-se de elementos pré-fabricados, a sua busca era a poética da junção desse todo, que é a obra total, denominada pelo artista como "fundação do objeto".

Seria, pois, o Parangolé um buscar, antes de mais nada, estrutural básico na constituição do mundo dos objetos, a procura das raízes da gênese objetiva da obra, a plasmação direta perceptiva da mesma. Esse interesse foi, pela primitividade construtiva popular que só acontece nas paisagens urbanas, suburbanas, rurais etc., obras que revelam um núcleo construtivo primário, mas de um sentido especial definido, uma totalidade. (Oiticica, 1985: 66)

Oiticica afirma em seus textos que o *Parangolé* situa-se no lado oposto ao do Cubismo, porque a sua obra não toma o objeto inteiro, acabado, total, procurando a estrutura do objeto pelo princípio constitutivo dessa estrutura.

Partindo desse sentido de construção de uma arte ambiental, o *Parangolé* revela então, o mesmo caráter essencial dessa estrutura, possuindo um núcleo fundamental – o “participador-obra” – que pode ser separado em dois momentos: participador (que assiste) e obra (assistida de fora, nesse espaço-tempo ambiental).

O *Parangolé* foi criado para ser experimentado, ou a pessoa veste-se e movimenta-se com ele, ou assiste-o em movimento, quando vestido e levado por um outro participante.

A experiência com a dança (samba) deu-me, portanto, a exata idéia do que seja criação pelo ato corporal, a contínua transformabilidade. De outro lado, porém, revelou-me o que chamo de estar das coisas, ou seja, a expressão estática dos objetos, que é aqui o gesto da imanência do ato corporal expressivo que se transforma sem cessar. Está aí a chave do que chamo de arte ambiental: o eternamente móvel, transformável, que se estrutura pelo ato do espectador e o estático, que é também transformável a seu modo, dependendo do ambiente em que esteja participando como estrutura.
(Oiticica, 1985: 77)

As rodas de samba de que o artista participava eram a essência da dança dionisiaca vista por Nietzsche, para quem a música tem o poder de incorporar o interior do indivíduo, conduzindo-o a liberar movimentos instintivos e espontâneos.

Se a consciência manifestar-se nesse estágio, o limite aparece para censurar esse ato desprovido de pensar; coibindo, por sua vez, o estado de pureza criativa.

Quem é arrebatado pela música, pela dança e por outros feitiços sedutores perde o distanciamento. Na vertigem perde-se a consciência da embriaguês. O exaltado estado dionisiaco não se vê de fora, ele apenas vivencia o momento do êxtase que a música e a dança propiciam.

A dança, para Oiticica, revela em toda a sua plenitude o “estar” no mundo, pensamento que defende referindo-se a Nietzsche:

A dança não propõe uma fuga desse mundo imanente, mas o revela em toda a sua plenitude, o que seria para Nietzsche a “embriaguês dionisiaca”, é na verdade uma lucidez expressiva da imanência do ato, ato que não se caracteriza por parcialidade alguma e sim por sua totalidade como tal, uma expressão total do eu. (Oiticica, 1985: 74)

O que interessa para o artista é o ato total de ser, que experimenta em si próprio; não atos parciais, mas um ato total de vida, irreversível, com o qual busca o desequilíbrio para encontrar o equilíbrio, o que seria para Nietzsche, a “embriaguez dionisiaca”.

Oiticica fora embriagado pelas diferentes incorporações dionisiacas, em que os movimentos dos corpos transformam-se continuamente, acentuando no *Parangolé* a constante renovação de formas, quando era vestido pelo participante.

A musicalidade incorpora o interior dos participantes, mesmo em grupo: cada um improvisa os passos, sucumbindo espontaneamente à sedução do samba.

O espectador, ao vestir o *Parangolé*, era convidado a participar de um ritual. Cada corpo, a partir de suas vivências, dava vida e ritmo à obra do artista, conduzindo cada vez mais movimentos que se cambiavam de



acordo com cada participante. Assim, proporcionava-se à obra uma eterna renovação, que era justamente o que Oiticica mais desejava.

*E o que desejo, na
exteriorização da minha
arte, não serão as
formas inapreensíveis?
Só assim consigo
entender a eternidade
que há nas formas de
arte; sua renovação
constante, sua
imperecibilidade, vem
desse caráter de
inapreensibilidade; a
forma artística não é
óbvia, estática no
espaço e no tempo,
mas móvel,
eternamente móvel,
cambiante.*

(Oiticica, 1985: 26)



A segunda parte de minha pesquisa será dedicada em associar diretamente o meu pensamento criativo ao labirinto, que é a favela da Minhoca, a última comunidade onde trabalhei em 2000 e também a que me apoio para ser o ponto de partida para a minha pesquisa.

Analisarei seus elementos constitutivos para depois utilizá-los na recriação do *Parangolé* de Hélio Oiticica, 40 anos depois de sua gênese. Reflexão, criação e ação têm que ver, antes de tudo, com consciência histórica por parte do artista. É a consciência da sua realidade, em contraponto com a de outros artistas e movimentos históricos, que o faz pôr em questão a sua própria criação. Só essa instabilidade permite que ela possa vir a ser arte.

Partindo dessa premissa, percorrerei o labirinto visceral; a favela da Minhoca, descrevendo o meu percurso para a materialização das três instalações e performances obtidas através da criação do *Parangolé Visceral*.



SEGUNDO CAPÍTULO

O

N

A

S

C

I

M

E

N

T

O

DAS

T

R

I

P

A

S

2.1 – Percurso na Favela da Minhoca

A embriaguez é, portanto, uma condição fisiológica, uma sensação. Isso implica um corpo que sente, um estado físico particular. A arte do labirinto está na ebriedade, no próprio êxtase, na perda de si e do estado corporal normal. (Jacques, 1998: 86)



Detalhe, favela da Minhoca

A Favela da Minhoca, localizada no distrito de Parelheiros (São Paulo), pode também ser considerada como exemplo de labirintos orgânicos, porque nela não existe um projeto; o que existe é uma necessidade instintiva de seus moradores em abrigar-se. Procuram normalmente os espaços restantes de nossa metrópole (São Paulo), remanescentes, caóticos e de difícil acesso, proporcionando-nos uma sensação labiríntica.



Detalhe, favela da Minhoca

Quando pensamos em favelas, é comum associá-las à idéia de labirinto, pois quem as desconhece, facilmente irá perder-se naquelas tramas de ruelas e abrigos justapostos.

O mesmo acontece com a mente humana, quando depara com o desconhecido, podendo em princípio ser conduzida, ou mesmo conduzir e, dessa forma, o percurso labiríntico ajuda-nos a compreender os inúmeros caminhos possíveis, ou a omissão da saída.

Não existe planejamento estrutural em uma favela, ou seja, não há objetivo pré-concebido; ela se move passo a passo, necessidade a necessidade, oportunidade a oportunidade, numa série de adaptações que se tornam, elas próprias, cada vez mais coerentes (funcionais?) e cheias de propósitos, de tal forma que geram um complexo final, transformando-se em um espaço orgânico, em que cada abrigo acaba gerando outro e, assim, consecutivamente.

A ausência de planejamento estrutural é a diferença entre o labirinto da favela e o famoso mito do labirinto do palácio de Cnossos, projetado e pensado por Dédalo – era um edifício com inúmeros corredores tortuosos que davam uns para os outros e pareciam não ter começo nem fim. Semelhante ao rio Meandro, que volta sobre si mesmo e ora segue adiante, ora para trás, em seu curso para o mar.

Segundo a lenda, Ariadne, filha do rei, apaixonou-se por Teseu e conduziu-o à saída do labirinto, graças à ajuda de Dédalo – o único a possuir a planta. É ele quem sugere a Ariadne dar a Teseu uma espada e um novelo de linha, com o que não se perderia.



Do labirinto é possível sair, graças ao fio de Ariadne. Nas favelas, o labirinto é muito mais complexo, pois está em constante transformação. Para sair desse espaço, o fio de Ariadne não basta, é preciso estar com algum morador acostumado a essa constante renovação.

A Favela da Minhoca teve seu início, segundo os moradores, provavelmente na década dos 70. É difícil saber ao certo o início de sua formação, justamente por ter sido desordenada e acêntrica. A periferia, linha que separa a favela do resto da cidade, torna-se o centro simbólico, e o centro não é mais um ponto fixo, é uma linha que se desloca. Em termos subjetivos, as favelas desenvolvem-se como o mato que brota nos terrenos baldios.



Moradores buscando materiais para a construções de seus abrigos

A invasão de terrenos pelos favelados – que, quase sempre se mobilizam em grupo, com espírito comunitário – ocorre durante a noite.

Enquanto a tradicional cidade dorme, diversos abrigos vão surgindo nas bordas dos terrenos abandonados. A favela da Minhoca possui uma característica que me chamou atenção: estabeleceu-se em um brejo. Os moradores, na maioria migrantes de Pernambuco, levantavam palafitas, semelhantes às favelas de Recife, onde os mangues são os espaços restantes para as construções de abrigos.



Uma das moradoras, que participou do início dessa formação, foi a responsável por introduzir-me nessa favela. Ela abriu as portas de seu

barraco, carinhosamente, fato raro em São Paulo. Conheci Matilde em uma creche, nos arredores dessa favela; ela era minha assistente nas aulas de escultura, para crianças de 5 a 17 anos.



Matilde e eu, na creche da favela da Minhoca

Conversávamos muito, e a sua alegria despojada fascinava-me. Aos poucos fomos nos tornando amigas, a ponto de convidar-me para alguns churrascos em seu “barracão” como se referia à moradia.

Em uma de nossas conversas contou-me sobre a dificuldade que enfrentou, quando chegou a São Paulo, indo parar na favela da Minhoca por intermédio de alguns familiares que já habitavam aquele espaço.

Perguntei-lhe, certa vez, o porquê do nome “Minhoca”, e ela me disse que, naquele brejo, havia tantas minhocas que algumas eram do tamanho de uma cobra.

Hoje, esse espaço se proliferou, estendendo a favela para além do brejo, como a nova casa de Matilde, que já foi construída com tijolos,



embora com cômodos ainda moldados organicamente, ou seja, a necessidade leva o morador a colocar cortinas para separar um espaço do outro.

Com o crescimento do agrupamento as necessidades aumentam, ou seja,

se o número de habitantes aumenta, é necessário a construção de mais um cômodo vertical. Esse movimento conduz à ampliação da área vertical, devido à falta de espaços horizontais.



As ruelas em geral são curvas e, todavia, sempre mutável. O prazer inconsciente, traçado pelo pedestre ao fazer as curvas, é o que proporciona o caráter inconstante e orgânico das ruelas. A curva lenta é a linha natural de um passante, como qualquer pessoa pode observar, se olhar seus rastros na terra, ao longo de um campo aberto, a menos que tenha conscientemente tentado vencer essa tendência.

Ao contrário do que se encontra na maior parte das ruas de São Paulo, que possuem placas de sinalização, as favelas são rodeadas por uma série de anéis irregulares, que têm o efeito de circundar e proteger o núcleo por caminhos tortuosos assemelhando-se a um labirinto para quem desconhece o espaço, o que garante ao morador mais segurança.

A favela da Minhoca é rodeada por mais de trinta entradas diferentes. De tempos em tempos, são criadas novas entradas, com a finalidade de melhorar a segurança devido ao crescimento acelerado da região.

Os olhos, desafiados pela rica complicação do desenho, deslocam-se para um lado e outro, ora cativados por uma flor, ora por um animal ou uma cabeça; demorando-se onde convém, refazendo o caminho, aprendendo o todo apenas pela assimilação das partes, sem dominar o desenho com um só olhar.

Dentro daqueles espaços, e muitas vezes fora, os caminhos assinalam as idas e vindas diárias dos habitantes. A presença das ruelas estreitas e tortuosas não é somente pela formação orgânica do acaso. O planejamento irregular quebra a força do vento, reduzindo a área de lama. Não é por acaso que os moradores de favelas procuram proteção contra os ventos de inverno, evitando criar cruéis túneis de ventos tais como a rua reta e larga. A própria estreiteza torna as atividades ao ar livre mais confortáveis no inverno. Contudo, de igual forma, a rua estreita com amplos beirais protege o pedestre contra a chuva e os raios diretos do sol.



O aspecto labiríntico das favelas não existe só em seu interior. É presente também em sua estrutura externa, ocasionada pelo amontoamento de um abrigo e outro, formando uma enorme "muralha" vista de longe.

O espírito de proteção dos habitantes de favelas poderia ser o mesmo em relação ao símbolo "muralha", utilizada nas construções medievais (cidadela), que tinham como propósito erguer enormes muros para proteger a cidade de invasões bárbaras. O sentido de "muralha" nas favelas seria o de proteger de pessoas que não participam do mesmo "gueto" ou de policiais. Ao criar-se inúmeras entradas, o que nos faz lembrar um labirinto, torna-se quase impossível encontrar o acesso ao centro da favela.

Ao percorrer os espaços labirínticos da favela da Minhoca, eu percebia que estava embrenhando-me em um grande organismo, vivenciando primeiramente o seu interior.





Toda essa experiência transformou meu subconsciente em um grande labirinto visceral, e para poder sair dessa escuridão mental precisava encontrar um fio de Ariadne, que pudesse me guiar de volta ao consciente, para poder então materializar toda a minha experiência naquele espaço marginal. O fio de Ariadne que eu procurava precisava ser orgânico, e o próprio nome do espaço que me influenciou, favela da “Minhoca”, já me dava pistas do material que seria encontrado em maio de 2002: as tripas de bql.



Detalhe da marginal Tietê

Após essa descoberta passava horas em meu ateliê, localizado no bairro do Bom Retiro, olhando e respirando aquele material que possuía odor muito semelhante ao das marginais Tietê e Pinheiros; afinal, por eles e pelas tripas passam todas as impurezas produzidas pelo ser humano.

Passou-se quase um ano para que eu pudesse perceber o que o seu significado.



As tripas de boi em meu ateliê

Sensações como essas, já foram despertadas nas pessoas, por Artur Barrio, artista plástico português, que desde o início dos anos 60 vem se interessando pelas sobras e resíduos que deixamos. Em 1970 realiza em Belo Horizonte, um evento onde espalha trouxas contendo sangue, pedaços de unha, saliva, fezes, ossos e outros materiais orgânicos. Com essa ação pretende despertar no público a curiosidade e o desejo da manipulação desses materiais, que eventualmente passavam a co-autores do trabalho.

2.2 – O Nascimento das Tripas

A digestão do mundo tem dois buracos: a entrada e a saída. A digestão é apenas uma passagem. É um túnel que pulsa, afasta e aproxima os buracos do coração. A digestão é violenta: draga, traga, esmaga. Dilacera a matéria para nitrir a sobrevivência. As entranhas são estranhas, (Derdyk, 1997:16)



2.2 – O Nascimento das Tripas

As fachadas dos abrigos das favelas são fragmentadas informalmente, mas o interior dessas construções precárias é unitário, constituído, em sua maioria, de uma peça única, que se divide à noite em pequenos compartimentos, com a ajuda de cortinas, confeccionadas em tecido ou plástico, para preservar a intimidade dos casais que ali dormem. São esses materiais das cortinas internas que vamos encontrar no *Parangolé*, como se Oiticica tivesse escolhido o mais íntimo dos materiais usados para representar com mais pertinência a idéia de abrigo. Ele retoma os fragmentos de tecidos e de plásticos do interior dos barracos para fazer capas. Oiticica consegue fundir o espaço privado e o espaço público dos abrigos, conservando a preocupação principal que é a idéia de acolher.

O termo abrigo vem de abrigar (*apricare*), que significa resguardar dos rigores do tempo, proteger. A idéia de abrigar equivale à de cobrir, de revestir de uma matéria para se proteger e se esquentar num interior. Abrigar é criar um interior para nele entrar, é constituir uma delimitação entre o interior e o exterior.

Essa separação pode existir em diversos níveis: começa pela pele, que reveste o nosso corpo; passa depois para as vestimentas, as cobertas, o abrigo, a casa, o quarteirão até chegar às cidades.



A pele obtida através das tripas de boi foi o início de minha pesquisa para a recriação do *Parangolé Visceral*. Iniciarei o meu percurso descrevendo o início da descoberta desse material.

Em 2001, após o meu distanciamento das favelas, comecei a pesquisar a idéia de labirinto, inspirado naqueles espaços marginais. Ainda não tinha a consciência do que estava por vir.

Exatidão referente ao eixo horizontal

Inconscientemente transformei o meu ateliê em um enorme corpo, no qual criei a primeira obra dessa série que é a *Vescica Piscis*, termo latino que significa: vaso de peixe (sinônimo da vulva – órgão sexual feminino).

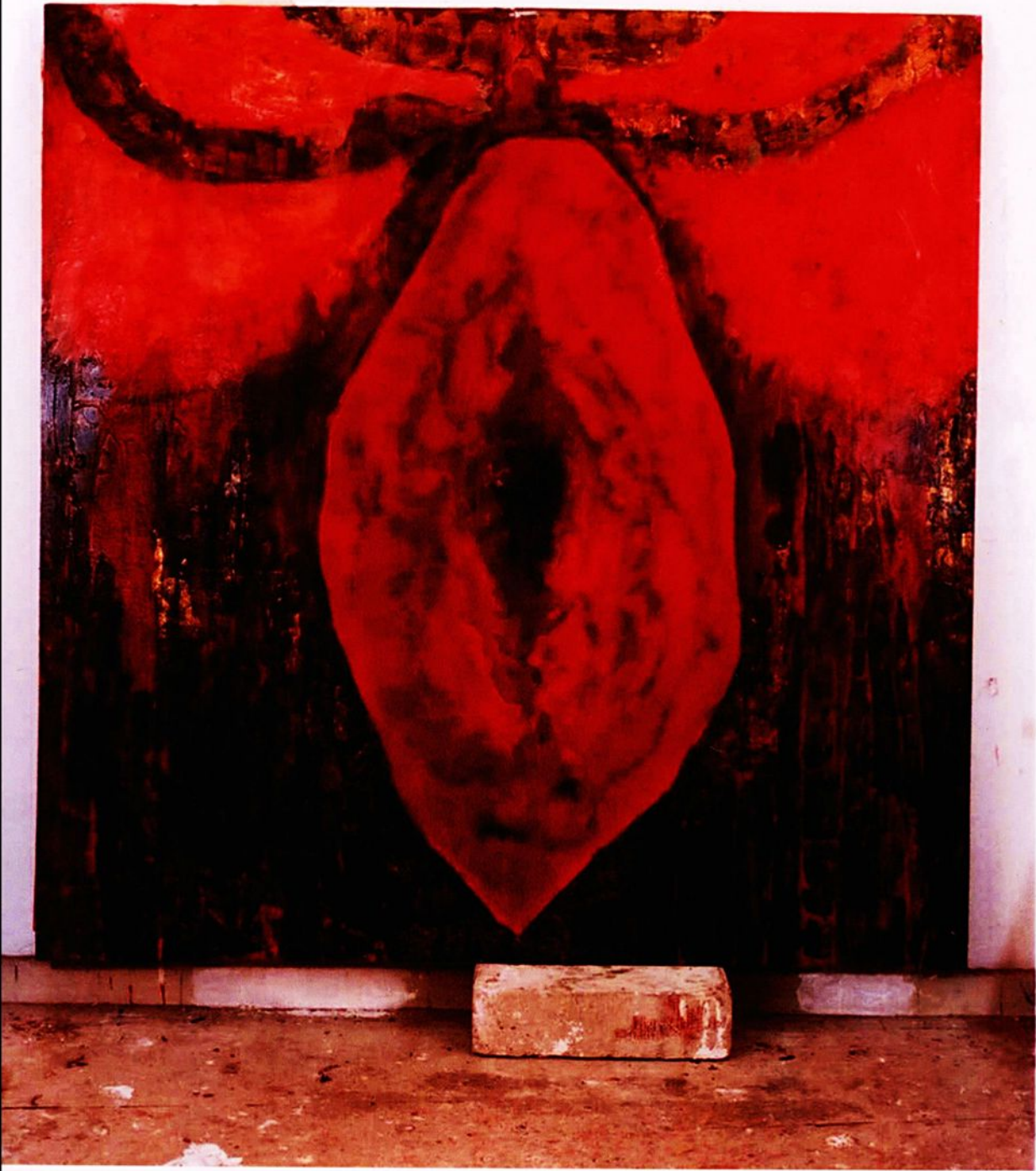
Para essa reflexão, o órgão reprodutor feminino foi o espaço escolhido como abrigo, começando pela vagina, o colo do útero e o útero fecundado. Como inspiração na concepção da série, fui buscar toda a essência e plasticidade presente nas igrejas barrocas de Ouro Preto, que de algum modo servem como abrigo dos fiéis em busca de acolhimento e reflexão sobre suas vidas.

A concepção plástica, o uso exarcebado do vermelho e do dourado, as questões sobre a criação, a morte e o renascimento; os retábulos, procurando enaltecer as imagens, são elementos fruidores do objeto artístico presentes nessa série de trabalhos. Partindo dessa reflexão, foram utilizados materiais como a parafina e folha de ouro.

Titulo: "*Vescica Piescis*" – 2001

Dimensões: 200 x 200 cm

Material: parafina e folha de ouro, sobre madeira



Titulo: "Útero" – 2001

Material: resina, folha de ouro e parafina, sobre madeira

Dimensões: 150 x 350 cm



Titulo: "Gêmeos" – 2001

Material: resina, folha de ouro e parafina, sobre madeira

Dimensões: 150 x 350 cm





A última obra dessa série foi Gêmeos, no qual senti a necessidade de trabalhar com a idéia de cordão umbilical, justamente pelo fato de fazer a obra nascer ao romper o cordão que une obra ao labirinto uterino que construí.

Surgem aí as tripas de boi. Esse material aparece a partir de uma analogia feita através do cordão umbilical. Para continuar a série percebi que antes precisava romper com o elo entre o interior e o exterior, ou seja, precisava transformar o cordão umbilical em algo material.



Ao manusear as tripas, tive a sensação de estar tocando em uma pele ressecada, adquirida com o passar do tempo. Esse ato coincidiu com o descolamento de pele em minha face, levando-me a redirecionar o rumo de minha pesquisa em relação ao cordão umbilical.



As tripas de boi, em sua materialidade, transformaram-se naquele momento, em “segunda pele”. Naquele momento percebi que tinha em minhas mãos o início de uma nova série que requeria um longo processo investigativo, levando-me a estudar o processo criativo do *Parangolé* de Oiticica.

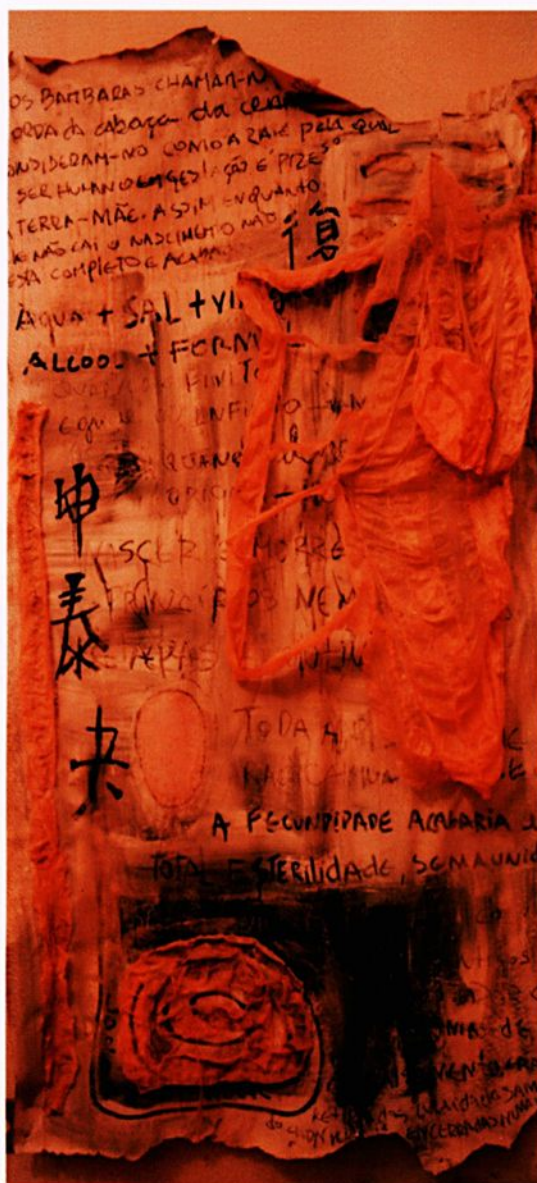


Estudos com a tripa, 2002

Ao trabalhar com o material, percebi o odor fétido que exalava em todo o espaço, remetendo à sensação de estarmos diante de um corpo

em estado de putrefação, resultado do trabalho com material orgânico, vivo e visceral. Podemos sentir o mesmo odor em nossas marginais, que é o ponto de encontro de todos, onde os nossos excrementos se reúnem em um mesmo espaço, a mesma marginal em cuja margem as pessoas constroem seus barracos.

Assim comecei a pesquisar os processos de mumificação para poder eternizá-lo, descobrindo em alguns livros que a tripa para determinadas culturas possuía um caráter mágico.



Para os egípcios as tripas eram o único órgão retirado do corpo para antes de ser mumificado, porque acreditavam que elas continham todo o conhecimento do homem; assim, retiravam-nas e colocavam o material em uma caixa muito bem lacrada para que os maus espíritos não pudessem roubar seus conhecimentos. Para os gregos as tripas remetem aos exercícios de adivinhação com as vísceras.

Após realizar todo o processo de mumificação, o odor desaparecera; podendo eu então, retomar as buscas em relação às suas possibilidades plásticas. O meu primeiro ato foi costurá-las, transformando aquele material em uma vestimenta. Ao costurar os fragmentos das tripas, lembrei o que mais me fascinava nas favelas eram os barracos costurados por inúmeros materiais, como papelões, capôs de automóveis, restos de madeiras, plásticos, que tiveram, antes, um significado; e, depois, transformaram-se em abrigos para aquela população. Pessoas abrigavam-se ou revestiam-se de vários fragmentos do passado.

Estar costurando, gerundizando, construindo a sensação de duração do tempo no espaço. É imediato: eu costuro, a linha cresce, se alonga em todas as direções no espaço. Vejo, pego esta linha enrolada amassada costurada. A linha é o prolongamento de mim mesma. Tudo isto para dizer que sempre é uma experiência absolutamente singular. Através da presença física da linha construída costurada embutida no particípio do passado, esta presença carrega certamente a memória do ato. (Derdyk, 1997:15)



Detalhe da favela da Minhoca em Parelheiros

Ao determinar o objeto, a consciência começa, e mesmo os fantasmas de uma experiência interna só são possíveis por empréstimo à experiência externa.

Perceber não é experimentar um sem-número de impressões que trariam recordações capazes de completá-las, é ver jorrar de uma constelação de dados um sentido imanente, sem o qual nenhum apelo às recordações seria possível.

Recordar-se não é trazer ao olhar da consciência um quadro do passado subsistente em si, é enveredar no horizonte do passado e, pouco a pouco, desenvolver perspectivas encaixadas, até que as experiências que ele resume sejam revividas em seu lugar temporal.

As palavras do filósofo francês Merleau-Ponty repercutem no primeiro instante como uma picada da cobra mais venenosa e, no segundo momento, faz-nos perceber que está, em nossa "vivência vivida", o antídoto, que é a nossa percepção.

Percebi, através do *Parangolé* de Oiticica, o que as vestes feitas com tripas queriam traduzir em sua materialidade. Somado com a minha vivência nas favelas, o ato de se revestir com o seu avesso é buscar no corpo o material interno, que reveste o passado. Afinal, nossos excrementos, um dia, foram alimentos que passaram por estágios de decomposição, sendo abrigados e protegidos pelas nossas vísceras.

A matéria tem o dom sutil de perpetuar-se através de sua degeneração. A morte é eterna e imortal e o tempo executa sua administração imperiosa. Se o ser da coisa não descola deste pano de fundo, fica grudado lá atrás. O tempo descola agente de um pano de fundo latente para nos colocar em movimento.
(Derdyk, 1997:27)



2.3-Instalação: *Parangolé Visceral*

O ser humano vive imerso em inquietações, seja em busca do alimento, ou do abrigo contra as intempéries, ou a completude de sua sexualidade ou pela mera agonia de entender a sua existência no mundo perante os dilemas de passagem do “tempo e da morte”.

Em alguns casos, esse sentimento de insatisfação perene de estar no mundo transforma-se em indagações em meu processo criativo, sofrendo um constante e renovado procedimento de retirar – das próprias entranhas – renovadas visões de mundo e questionamentos sobre o significado do ser e da vida. Partindo dessas reflexões, comecei a trabalhar com a veste de tripa, na escala tridimensional, sendo criada a instalação: *Parangolé Visceral*.

O espaço pensado e escolhido para compor essa instalação foi o ambiente asséptico do banheiro. A escolha desse ambiente surgiu em 2003, quando fiz um ensaio fotográfico no banheiro de meu ateliê, vestindo pela primeira vez o manto de tripas. Foi justamente pelo fato de ser um espaço privado e íntimo, local em que o corpo se purifica e também se expressa em sua intimidade fisiológica, ressurgindo como local de reflexão e recolhimento. Partindo de minha experiência ao vivenciar o manto, foram construídos nove objetos para poder compor a instalação.



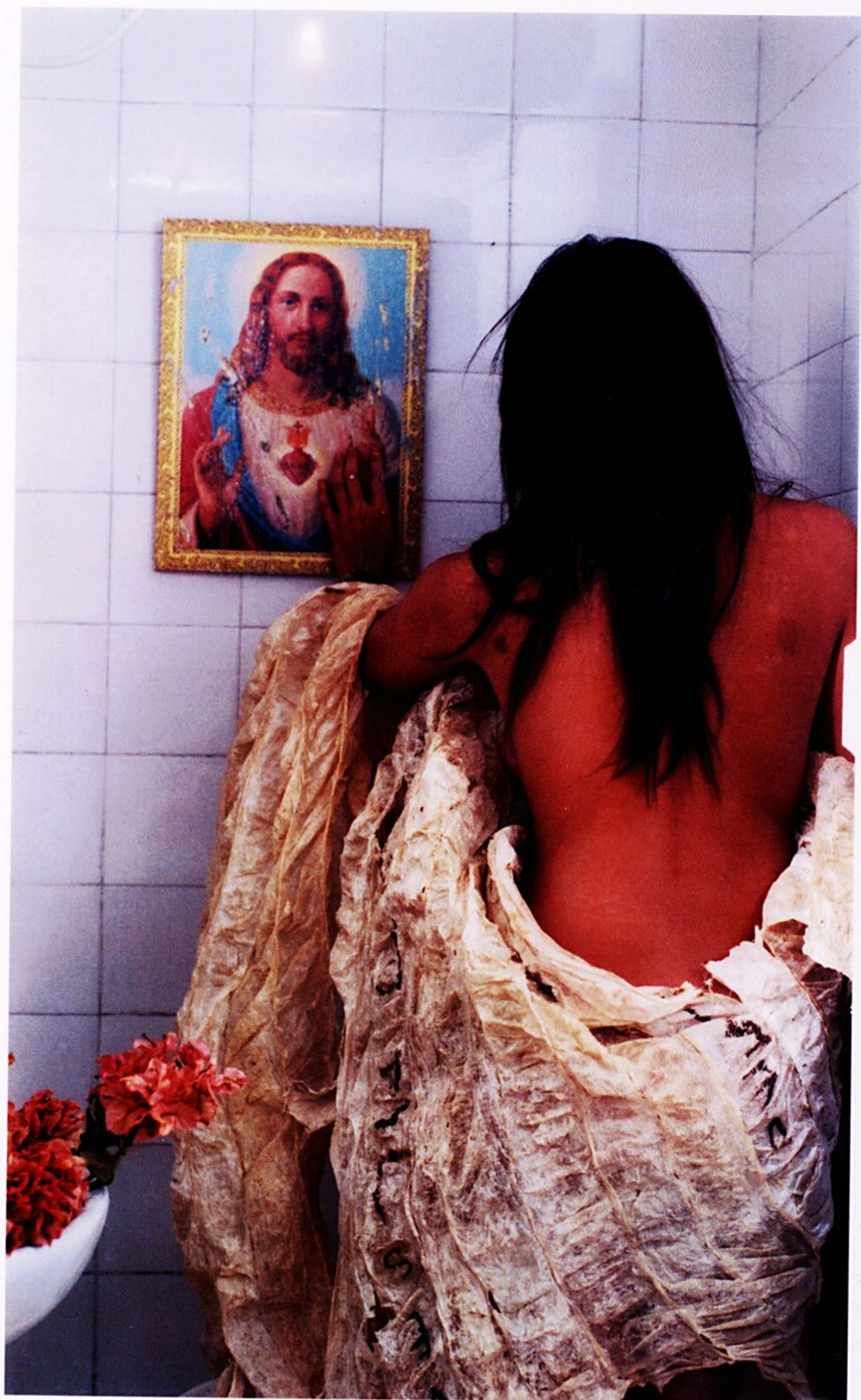
Auto-retrato, 2003













É nesse espaço que o homem pode se desnudar e ver, no espelho, o reflexo de sua imagem no mundo, surgindo assim os objetos: *Espelho e Lavabo*.

*É renunciando a uma parte
de sua espontaneidade,
engajando-se no mundo por
órgãos estáveis e circuitos pré-
estabelecidos que o homem
pode adquirir o espaço mental
e prático que em princípio o
libertará de seu meio
circundante e fará com que ele
o veja. (Ponty, 1999: 198)*



Título: *Espelho*, 2003

Dimensão: 1.50x1.20m

Material: Azulejos, espelhos e tripas de boi sobre madeira





Título: *Lavabo*, 2003

Dimensão: 1.50x1.20m

Material: Azulejos, pia e tripas de boi sobre madeira





Esse espaço tornou-se palco de ações e emoções, nos levando ao terceiro objeto: *O Tempo* – ponto de partida para os demais elementos que fruíram a partir do desdobramento da produção artística.

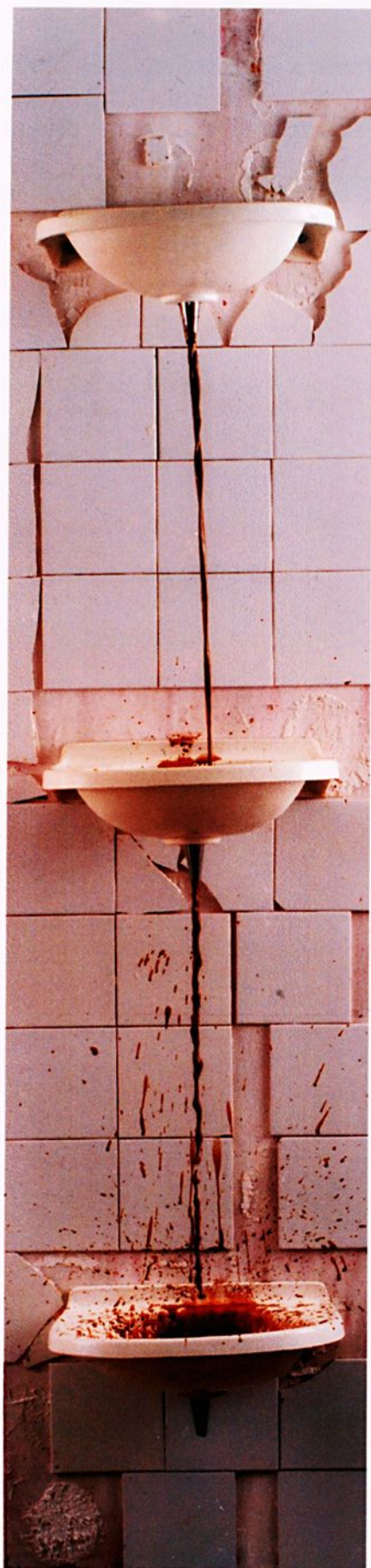
*O tempo
canta a
sua partitura
inacabada,
sua tessitura.
O tempo conta a sua
extensão topográfica.
Superficial.
A descrição do
Tempo
se reduz à apreensão
do impossível.
Confinado na
matéria, o tempo se
expande, contrai, estira,
retrai.
O tempo suporta a
vida, sustenta o homem,
pressiona a matéria. O
tempo repercute sua
multiplicidade no espaço da
matéria. (Derdyk, 1997:31)*



Título: *O Tempo*, 2003

Dimensão: 2.20 x 0.70m

Material: Azulejos, água e pias sobre madeira



A obra possui como suporte madeira e sobre ela foram colocados azulejos brancos, o suporte ressalta o aspecto da verticalidade e possui três pias também brancas para ressaltar ainda mais a assepsia do objeto. O espaço temporal é percebido através do movimento contínuo, conseguido pela bomba d'água, que faz a água vermelha (obtida com pigmentos) transformar-se em uma fina linha, nos remetendo a pensar em nosso fluxo sanguíneo.

As pias podem representar, subjetivamente, o homem em seus três estados: morte, vida e renascimento. Em relação ao tempo, esses três estados dão passagem para o espaço temporal da obra: passado, presente e futuro.

Detalhe da obra, O Tempo



Detalhe da obra, *O Tempo*

Este mesmo corpo

Que

roubou

da substância

do

tempo

um espaço

para existir,

para existir

se deixa

roubar

pelo tempo:

é a nossa condição.

Limite

Tênue

e

sutil,

uma linha,

uma fresta,

um fio

incomensurável.

(Derdyk, 1997:28)

A origem do tempo objetivo para Ponty tem localizações fixas sob nosso olhar. Sobre isso ele afirma:

"[a origem] Não deve ser procurada em uma síntese interna, mas no acordo e na recuperação do passado e do porvir, através do presente, na própria passagem do tempo". (Ponty, 1999: 567)

O fragmento do banheiro em sua materialidade acaba se transformando em um corpo vivo, através do espaço-tempo. É o tempo do momento, o tempo dos acontecimentos, o fluxo da vida fundindo-se em um tempo único. A constante movimentação ocasionada pelo fluxo da água, que passa pela três pias, remete-nos à sensação de um só tempo, ou seja, ele só traz algo à existência, se já foi fundido com o presente e com o passado, estabelecendo-se como um só movimento. Segundo Ponty, o passado não é passado, nem o futuro é futuro. Eles só existem, quando uma subjetividade vem romper a plenitude do ser em si, desenhar ali uma perspectiva, introduzir o não-ser. Ponty reitera que a subjetividade não está no tempo, porque ela assume ou vive o tempo e confunde-se com a coesão da vida.

Passemos agora para o quarto elemento da instalação: conjunto de quatro obras que mostraram a gestação e o seu desenvolvimento, através da passagem realizada a partir dos azulejos. Chega-se, assim, ao fio condutor de minha pesquisa: as tripas de boi.



também nascem ali. Sendo desvelada uma linha que ocupa um espaço entre os objetos sem ser totalmente algum deles.

O paralelo entre tripas e musgos é justamente pelo fato de os últimos nascerem em espaços, nos quais até então era impossível existir vida, mas a necessidade de viver é muito maior.



A linha é uma divisória incerta. Mede e potencializa

a sutileza

do limite,

prevê um

ponto de

partida e

um ponto

de

chegada

que às

vezes

pode

nunca

mais

chegar. E

quando

isso

acontece

a linha se

estende

infinitamente,

a não

ser que

apareça

algum

obstáculo.

A linha
ocupa um
espaço
entre. A
linha do
horizonte
a quem
pertence:
ao céu,
ao mar, à
terra?
Cadê a
linha de
encontro
entre as
coisas do
mundo? A
linha é o
fruto
abstrato
dete
encontro
concreto.
(Derdyk, 1
997:13)

Série: Expulsos do Lento, 2003

Dimensão: 0,70 x 2,20m

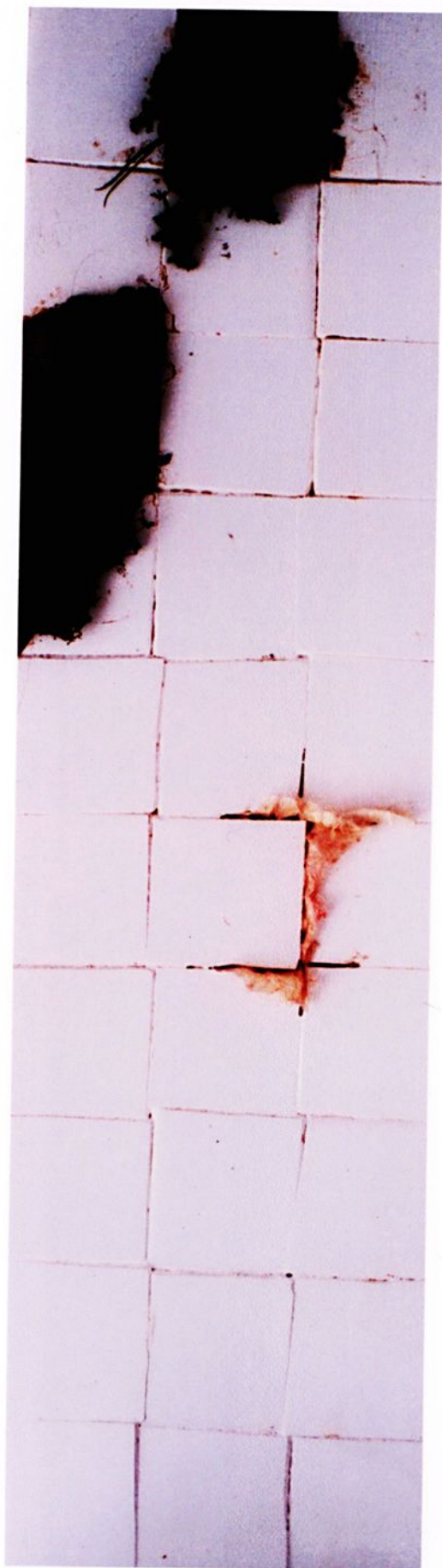
Material: Azulejos, mármores e tipos de boi sobre madeira



Série: *Expulsas do Limo*, 2003

Dimensão: 0.70 x 2.20m

Material: Azulejos, musgos e tripas de boi sobre madeira









Se, por um lado, as tripas remetem aos exercícios de adivinhação dos gregos, com as vísceras de animais, também apontam para um impacto estético às vezes repulsivo. Afinal são entranhas! E quem deseja mostrá-las? Colocá-las à mostra é simultaneamente um ato de vida e de morte. A morte está na coragem psíquica de revelar as entranhas; e a vida, na possibilidade de renascimento que toda morte anuncia. Assim surgiu os dois últimos objetos: *Cadeira e Cama*.

O manto de tripas é colocado sob o objeto *Cama*, revestido também por azulejos brancos. Ao seu lado é colocado o objeto *Cadeira*, construído a partir de um cubo de madeira e azulejos. A superfície é preenchida por terra extraída de meu ateliê.

Título: Cama, 2003

Dimensão: 2,20 x 0,70m

Materiais: Azulejos e tripas de boi sobre madeira

Título: *Cama*, 2003

Dimensão: 2.20 x 0.70m

Material: Azulejos e tripas de boi sobre madeira





Título: *Cadeira*, 2003

Dimensão: 0.70 x0.70m

Material: Azulejos e terra sobre madeira



O ato de desnudar o ser e revesti-lo com tripas de boi suturadas, transformando-se em manto ou segunda pele, é a grande temática de meu trabalho.

Após o nascimento da segunda pele de tripas, foram costurados os seus fragmentos, transformados em manto visceral.

O manto possui uma simbologia representada na tradição celta: aquele que se veste com o manto toma o aspecto, a forma e o rosto que quer, pelo tempo em que o mantém sobre si. O manto é símbolo das metamorfoses, por efeito de artifícios humanos e das personalidades diversas que um homem pode assumir.

O monge, no momento de se retirar do mundo, ao vestir o hábito e pronunciar seus votos, cobre-se com manto ou capa. Esse gesto simboliza a retirada para dentro de si mesmo e para junto de Deus; a conseqüente separação do mundo e de suas tentações; a renúncia aos instintos materiais. É assumir dignidade, função, papel, de que a capa ou o manto é emblema. O manto é, também, por identificação, o símbolo daquele que o veste. Entregar o seu manto é dar-se a si mesmo.

Ele é elemento denunciador do desejo de tornar-se grande, de sobrepor-se ao mero sentido da vida cotidiana. É o objeto que faz do corpo algo intangível, pois o desmaterializa, como nos santos e reis.

O manto quer sobrepor-se a riqueza, santidade e luxo perenes ao efêmero do corpo que os comporta. Representa a hierarquia e a dignidade supremas, qualidades que se sobrepõem ao físico para isolar o homem da pequenez do mundo.

O *Manto* de Arthur Bispo do Rosário não foge a essas interpretações, agregando à sua arte toda a essência que o manto representa.



O *Manto* de Arthur Bispo do Rosário

No *Manto*, cujo suporte é um cobertor, o artista traça caminhos da escrita, criando a sua própria mitologia. Ao revestir-se com o *Manto* ou *Parangolé*, Bispo do Rosário e Hélio Oiticica desejam representar a transcendência do homem.

A escrita escorre-se para o seu dentro fazendo com que essa segunda pele não tenha avesso, nada a ser escondido. Avesso e direito são extensões e complementares sem a separação que a beleza ditada pela exterioridade, em geral impõe.

(Silva, 2003: 90)

É a fina película orgânica das tripas, ou a pesada riqueza de sua inversão, trazendo como abrigo do corpo não mais a pele e sim uma segunda camada. Uma vez suturada pelos fragmentos de sua vivência, transforma-se em segunda pele: o arquétipo da passagem entre a matéria e a essência, pela inversão de valores significativos. Por fim, o manto (ou capa) simboliza a metamorfose, permitindo ao homem a assunção da personalidade que o desejo determinar.

2.4 –Performance I: *Ritual Laico, Sacrifício Pagão*

*O artista é um homem que não pode se
conformar com a renúncia à satisfação das
pulsões que a realidade exige. Toda a arte
é o desenho do desejo. (Sigmund Freud)*

Apesar de possuir características de contestação, ao procurar escapar de rótulos e definições, a performance é antes de tudo uma expressão cênica.

Podemos compreender performance como função do espaço-tempo, caracterizada por algo que precisa estar acontecendo naquele instante, naquele local, onde o atuante não precisa ser necessariamente um ser humano, pode ser um boneco ou um objeto ou mesmo um animal.

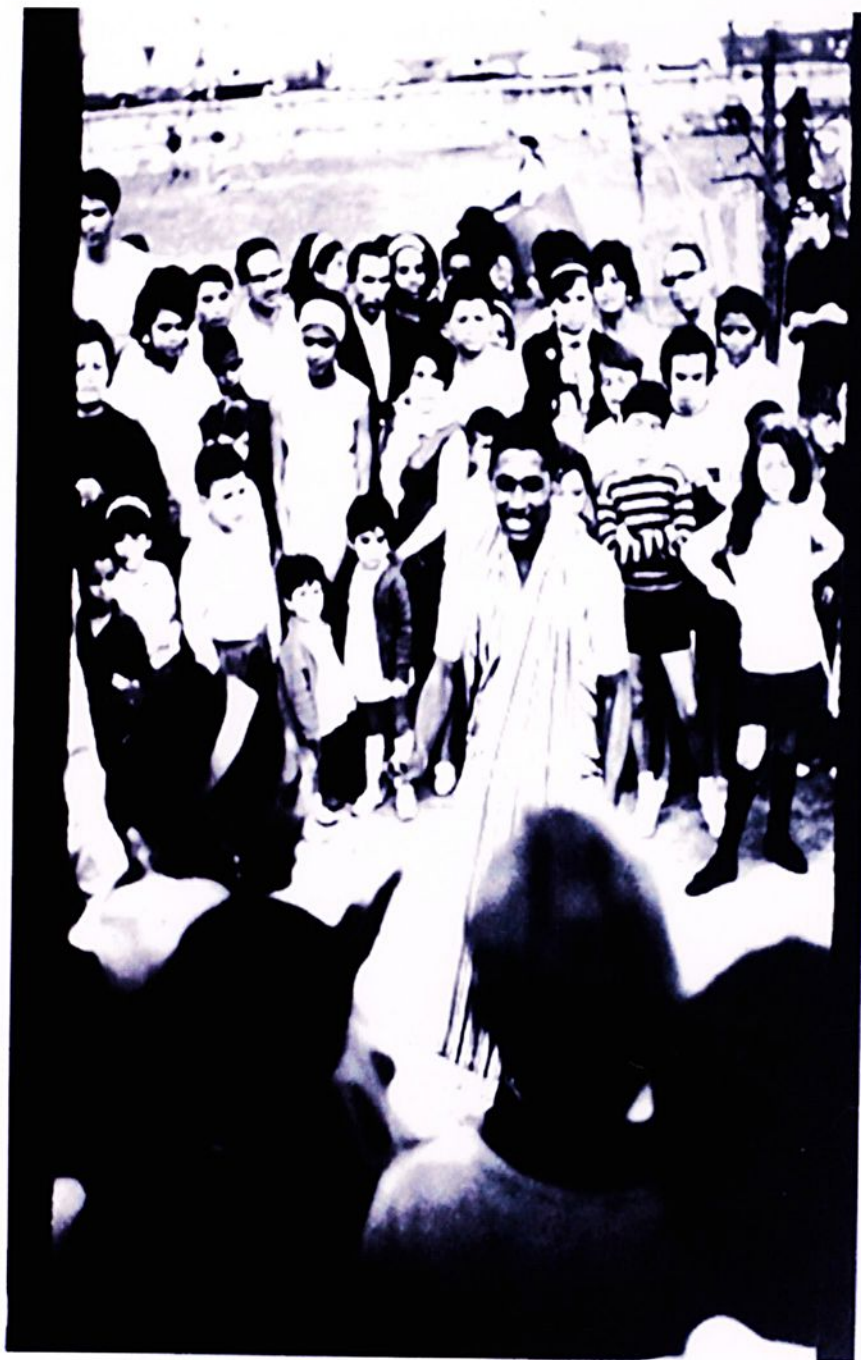
Para Ulises, a função da Performance não só é reflexão sobre o ciclo de participação na obra, mas o espectador precisa e sente a obra para ter dela a visão completa; mas também a abordagem sobre o problema da obra no espaço-tempo, não mais como se fosse situada em relação a esses elementos, mas como uma "vivência mágica" deles (Oliveira, 1963).

A performance está ligada à maneira de encarar a arte e vivenciá-la, e o resultado está muito próximo a de um ritual dionisiaco:

Nesse processo de instalação da cultura, usando a terminologia de Nietzsche, existiria uma síntese dialética de duas energias dicotômicas: o apolíneo e o dionisiaco. Ambas são as matizes das artes cênicas e do teatro. O apolíneo dirigindo a organização, a mensagem, a razão; e o dionisiaco, a pulsão, a emoção e o irracional. Nesse ponto há a separação: o teatro clássico, calcado na organização aristotélica, se apóia numa forma mais apolínea, e a performance resgata a corrente que se reporta ao ritual, ao dionisiaco. (Cohen, 1989: 41)

A partir dos rituais carnavalescos da Mangueira, Oitica apreende, para a sua arte, a espontaneidade, a improvisação e a constante renovação no espaço e no tempo

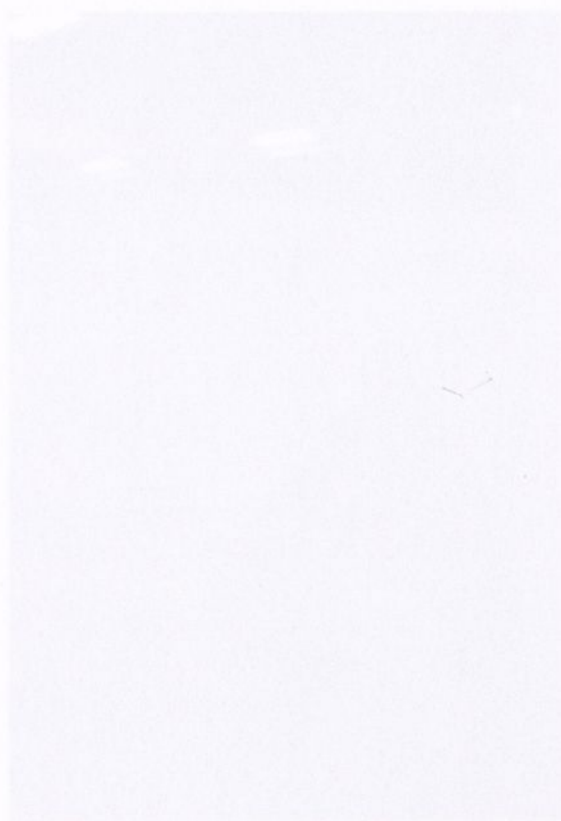
Para Oitica, a criação do *Parangolé* trouxe não só a reflexão sobre o ciclo de participação na obra, isto é, o espectador assiste e veste a obra para ter dela a visão completa; mas também a abordagem sobre o problema da obra no espaço-tempo, não mais como se fosse situada em relação a esses elementos, mas como uma "vivência mágica" deles (Oitica, 1985).



Parangolé no evento Apolipopótese, Rio de Janeiro, 1968

Toda a incorporação mágica do *Parangolé* visa a essa incorporação também mágica dos elementos da obra como tal, numa vivência total do espectador, que para Oiticica é chamado de “participador”.

Partindo dessas considerações, *Parangolé Visceral* convida-nos à participação do processo ritualístico, através da Performance: *Ritual Laico, Sacrifício Pagão*, realizada pelo bailarino do Balé Stagium, Fábio Villard. O evento aconteceu no MAC-USP Ibirapuera, em 7 de abril de 2004.



Performance I

O percurso da performance inicia-se quando o músico João começa a tocar atabaque, instrumento muito utilizado nos rituais do candomblé.

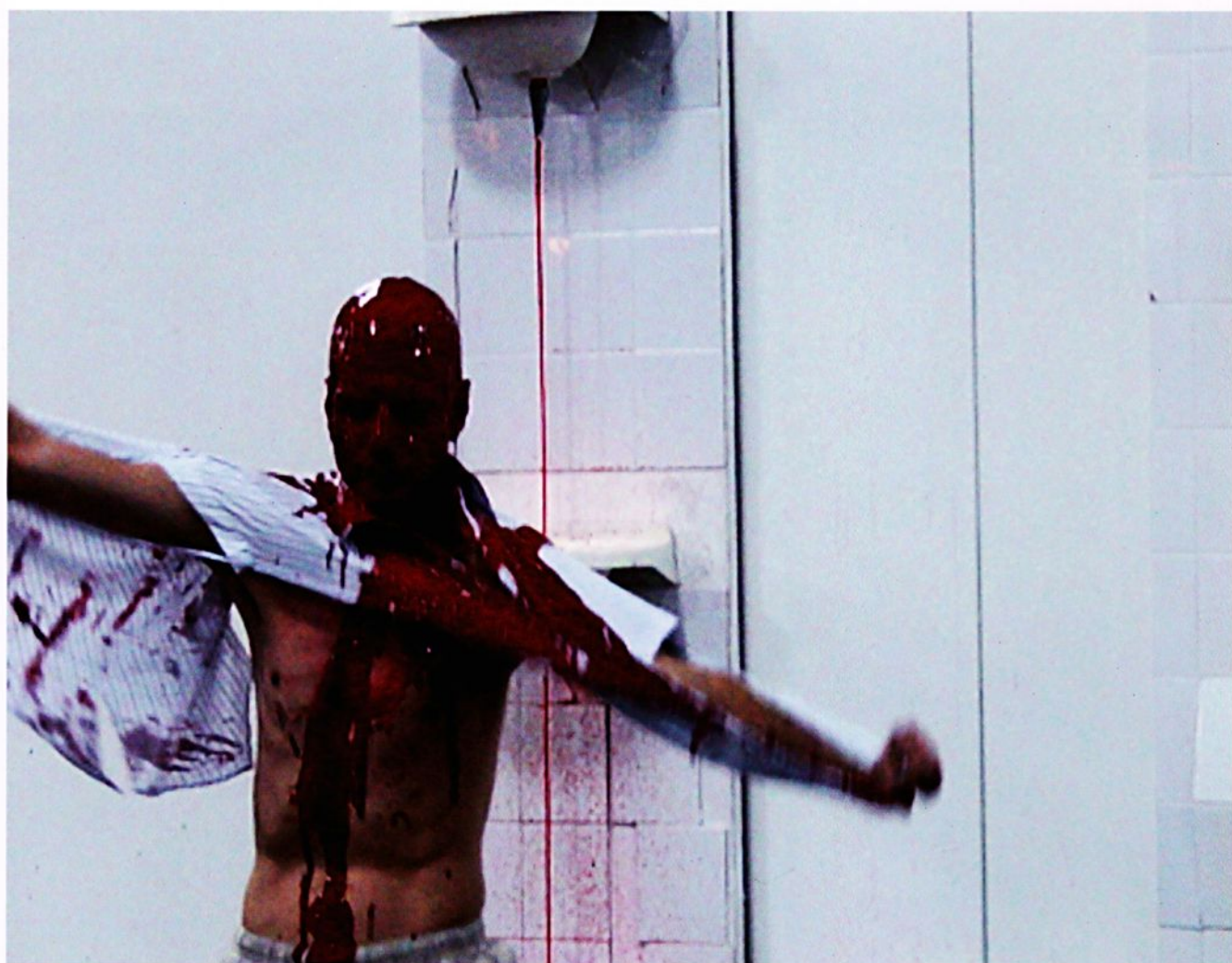


O bailarino Fábio Villard inicia a interação, ligando o primeiro objeto *Tempo*, começo do fluxo da vida, representado pela água vermelha.

Ao jogar o balde de tinta vermelha sobre a própria cabeça, o ritual é iniciado. Essa ação foi inspirada nos rituais de iniciação do candomblé.













O manto criado com as tripas de boi, como no Parangolé, precisa de um corpo para ter vida. É preciso vestir a obra, para que o ritual possa continuar.





2.5 Após ter vivenciado o nascimento, a morte e o seu renascer – revestindo-se com o manto de tripas, ele completa a performance *Ritual Laico, Sacrifício Pagão*.

O desdobramento das Parangolas de Olinda resulta em 1987.

Em 2007 Todos os dias, realizamos esse ciclo, pela vivência ou simplesmente pelo nosso corpo, ou seja, nossas moléculas degradam-se e morrem, sendo substituídas por outras. Vivemos utilizando o processo de nossa decomposição para rejuvenescer, até que isso não seja mais possível. Segundo Edgar Morin, acontece o mesmo com o amor, que vive renascendo incessantemente.



Desenho de Tropicália, 1987

2.5 – Instalação: *Labirinto Visceral*

O desdobramento dos *Parangolés* de Oiticica resultou, em 1967, em seu primeiro labirinto, *Tropicália*, influenciado pela sua experiência em percorrer as vielas da Mangueira. A obra foi exposta, pela primeira vez, no Museu de Arte Moderna do Rio.



Detalhe de *Tropicália*, 1967

O artista produz uma forma inusitada de se fazer um labirinto – o improviso – pois não houve qualquer plano ou maquete anterior, somente esquemas de montagem e detalhes para as diferentes exposições.

Voltando à idéia principal que é abrigar, Oiticica – ao criar *Tropicália* – multiplica a idéia do *Parangolé* numa escala arquitetônica, gerando inúmeros labirintos, dentro dos quais mais pessoas pudessem interagir em espaços improvisados.

Partindo desse conceito de Oiticica, construí um labirinto inspirado na favela da Minhoca, resultando na instalação *Labirinto Visceral*, um espaço feito com inúmeras tripas de boi penduradas sob um teto, com pé direito de dez metros transformando o Espaço Cultural da Caixa (que “abrigou” a instalação) em um enorme espaço para conduzir o espectador a uma viagem em seu interior, de fora para dentro.

Exibido pela 1ª montagem: *Labirinto Visceral*, 2001

Trabalhei a estética do labirinto sob dois campos de visão, a verticalidade e a horizontalidade, ou seja, no chão do espaço desenhei com terra um labirinto circular procurando seguir os meus instintos e necessidades da mesma maneira como são realizadas as construções das favelas.



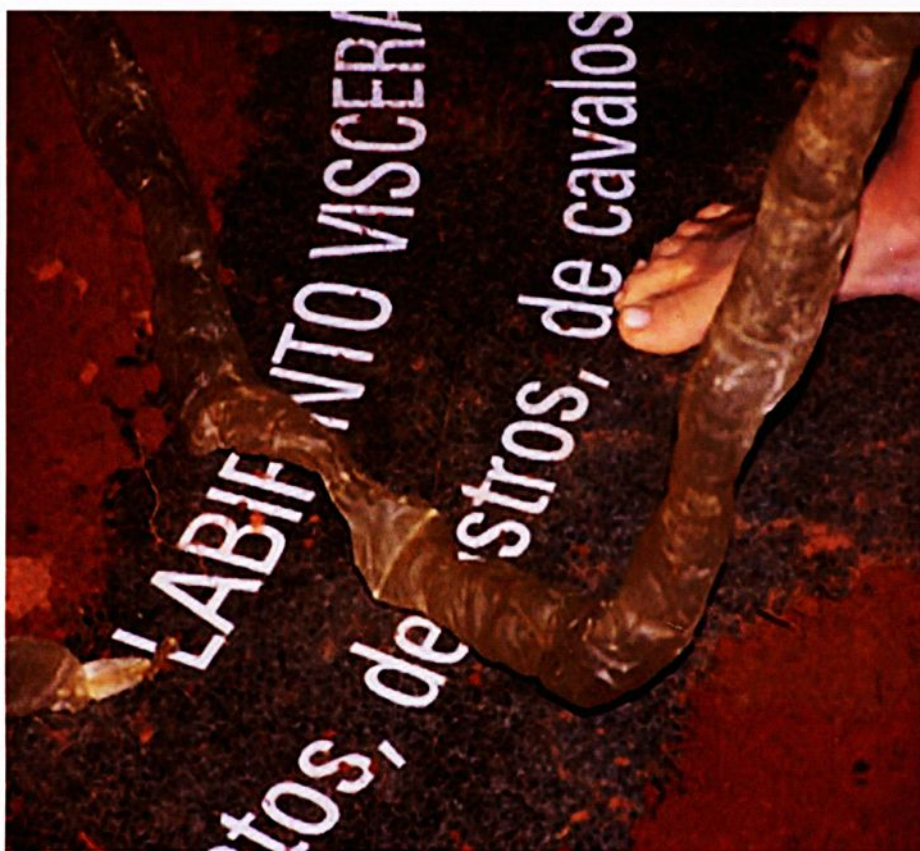
No início senti-me perdida, pelo fato de o espaço possuir cinco metros de diâmetro e também por não ter realizado um projeto inicial, então me apoiei em seu centro onde havia colocado um poema de Jorge Luis Borges, que dizia:

*Um homem se propõe a
tarefa de esboçar o mundo.*

*Ao longo dos anos povoa
um espaço com imagens de
províncias, de reinos, de
montanhas, de baías, de
naves, de ilhas, de peixes,
de habitações, de
instrumentos, de astros, de
cavalos e de pessoas.
Pouco antes de morrer,
descobri que esse paciente
labirinto de linhas traça a
imagem de seu rosto.*

(Borges, 1998: 121)

Colocado em forma circular, a leitura do poema obrigava o espectador a percorrer o *Labirinto Visceral* e, nesse percurso, era inevitável o contato com as tripas, dispostas de uma forma semelhante a uma teia de aranha.





No dia da abertura da instalação ocorreu mais uma vez a performance como maneira de mostrar ao público o caráter orgânico, pelos movimentos e expressões do performer. A trilha sonora, dessa vez, foi obtida com ruídos encontrados em vários pontos da praça da Sé: o som de um homem pregando a bíblia, uma cigana lendo a mão, um mendigo fazendo o seu próprio discurso de vida, camelôs vendendo sua mercadoria, gritos e gemidos obtidos em um espaço dedicado ao teatro pornô, onde o ato sexual era explícito e ao vivo. Todos esses sons serviram para mostrar ao público o inconsciente da massa que se abriga na praça da Sé, um espaço que acabou sendo re-significado nos tempos atuais, perdendo sua principal função: proporcionar o encontro e o lazer para uma cidade.

A performance *Labirinto Visceral* foi encenada também pelo bailarino Fábio Villardi, em 24 de janeiro de 2005, às 20h30, no espaço alternativo da Caixa. Quando inicia a trilha, que nos levará ao retorno do nosso subconsciente, o performer entra no labirinto e começa a percorrê-lo com movimentos fragmentados para poder vivenciar algumas de nossas atitudes, em relação ao ciclo de nossas vidas contemporâneas, que seria a mecanização de nossos atos, em que a maioria de sentimentos e emoções é diluída, ante a banalização e o excesso de efemeridades. Isso leva o homem a passar cada vez mais tempo preso em sua individualidade, perdendo a idéia de comunidade, aliás é esse sentimento de comunhão que mantêm vivas inúmeras famílias carentes, que sobrevivem nas favelas.



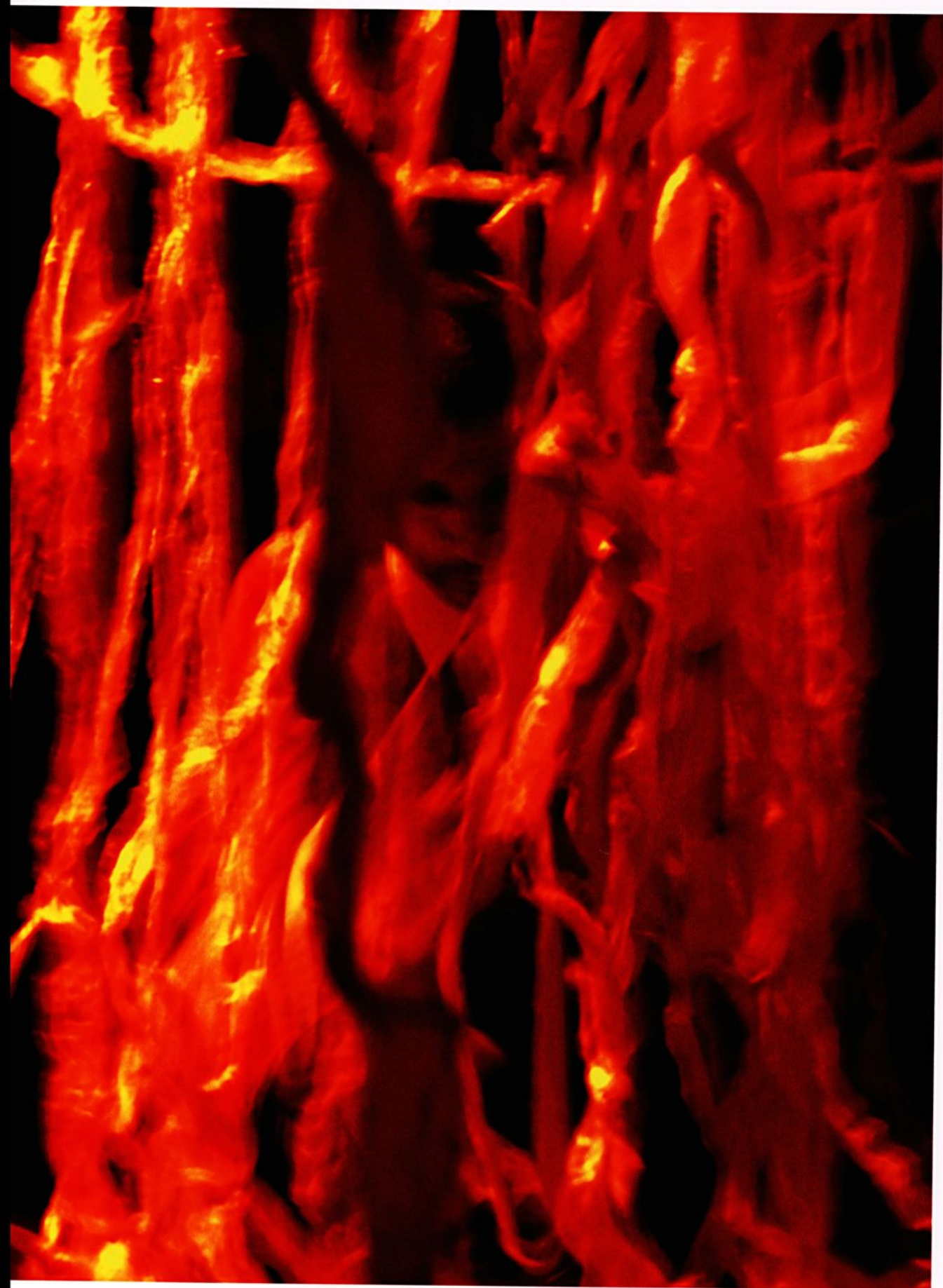
Performance: Entranhas Estranhas

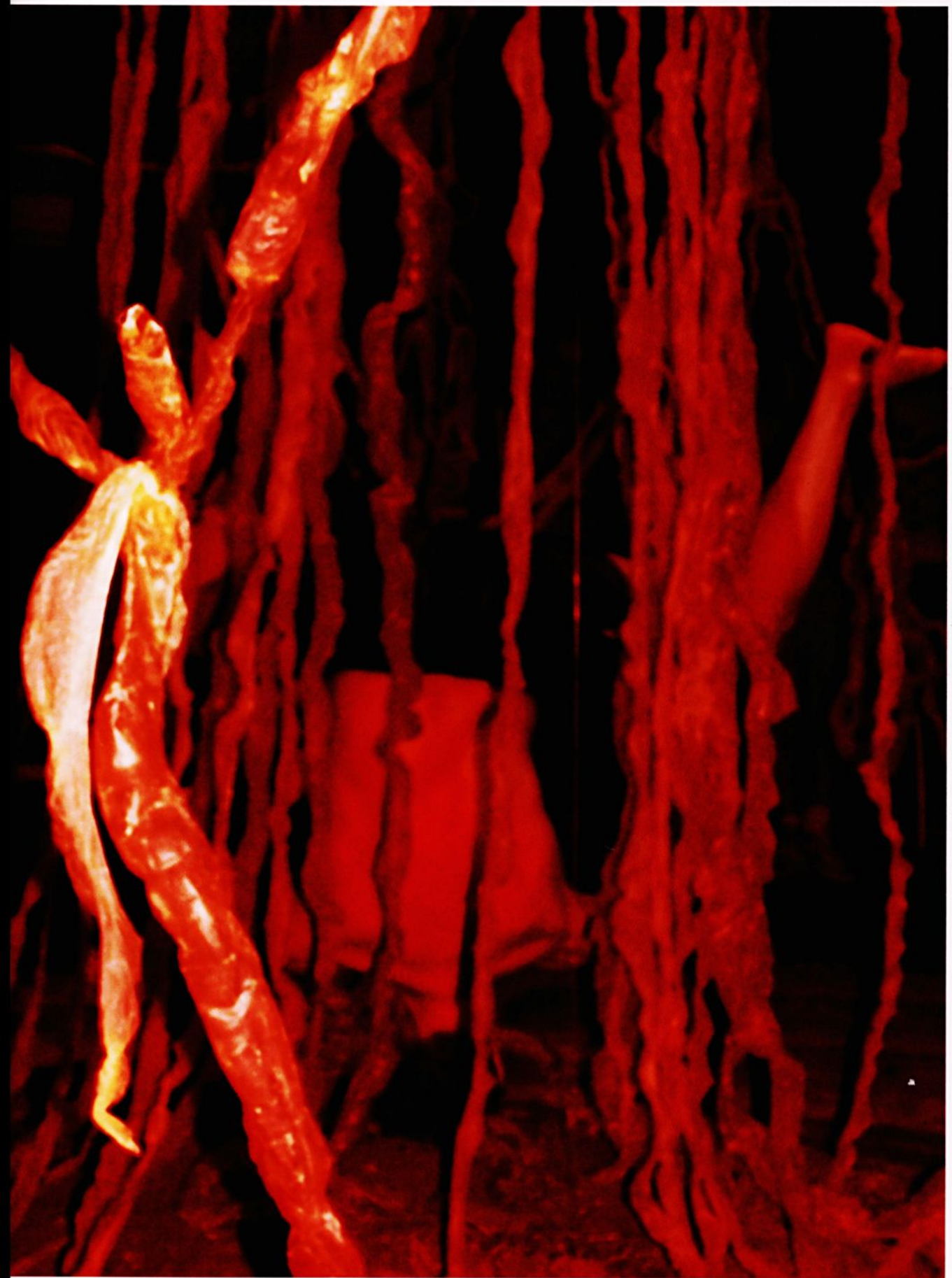
Duração: 15min.



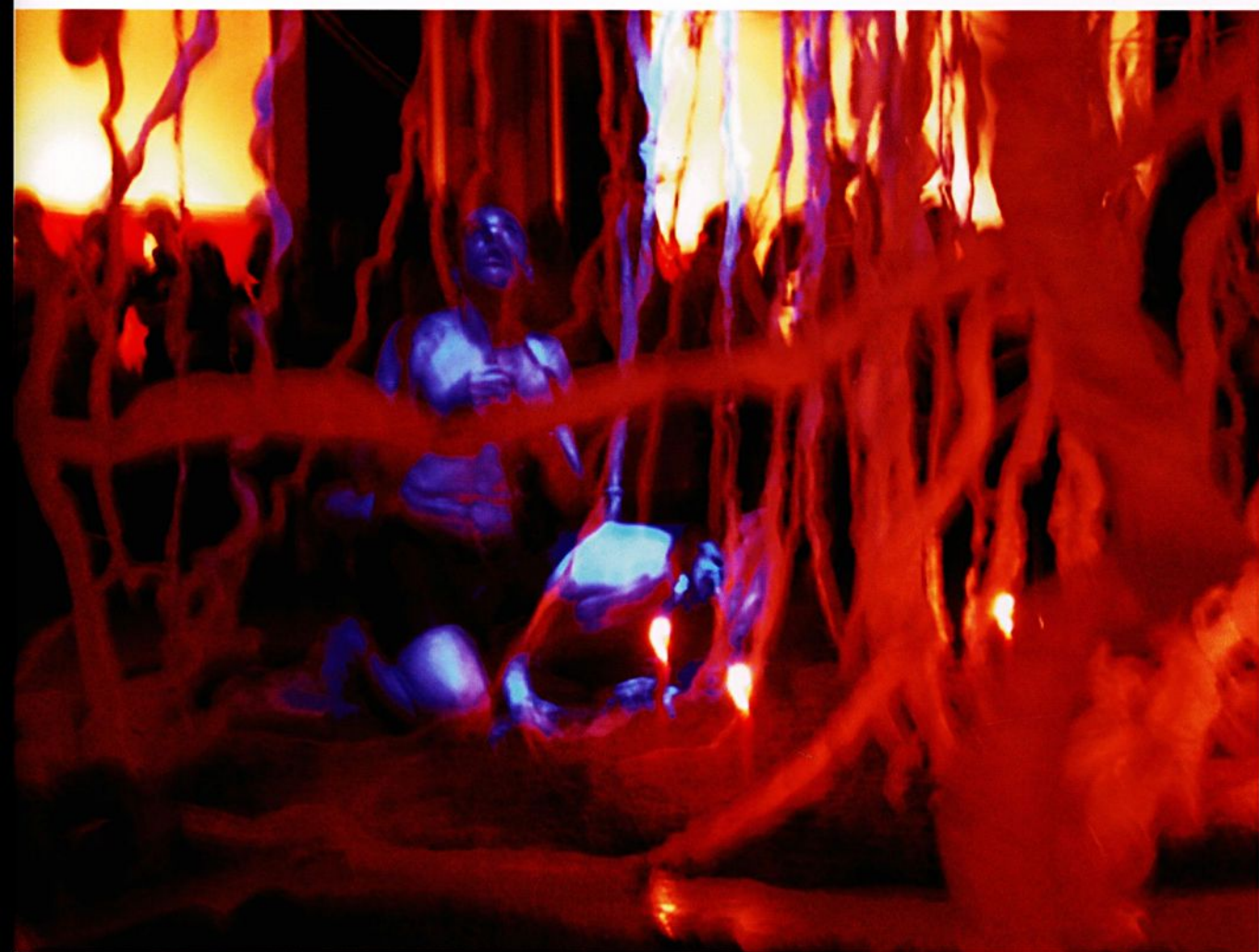




















CONCLUSÃO

Quando iniciei o meu percurso nas favelas de São Paulo, em 1997, não tinha idéia de onde aquele labirinto orgânico me conduziria. Ao finalizar esta pesquisa, em 5 de fevereiro de 2005, percebo que consegui sair daquele espaço labiríntico que me conduziu ao meu próprio labirinto de vida, onde procurei transformar as minhas vivências em idéias materializadas em arte.

O fio de Ariadne desse labirinto, cujo ponto de partida foram as favelas de São Paulo, transformou-se mais tarde em próprio labirinto, iniciado com o artista plástico Hélio Oiticica.

Procurei estudar a vivência na favela da Mangueira, apoiando-me no diário dele, *Aspiro ao Grande Labirinto*, no qual o artista descreve a vivência na favela e como ela o influenciou em seu processo de criação. Procurei fazer uma viagem ao tempo ao entrar em contato com os passos desse grande mestre. Fui ao Rio de Janeiro para conhecer de perto as obras de Oiticica. Nessa viagem conheci o cineasta Neville d'Almeida que havia passado uma época junto a Oiticica, em New York, parceria que resultou na polêmica série *Cosmococa*. Ao pesquisar o artista conheci com mais detalhes as obras de Lygia Clark e Lygia Pape e de outros artistas da mesma época.

Após pesquisar Oiticica percebi que se passaram 40 anos, desde que o artista concebera o conceito do *Parangolé*, o que me despertou a



vontade de utilizar os mesmos conceitos daquela obra, baseando-me em uma releitura, mostrar as favelas de hoje, que há muito tempo deixaram de ser espaço inspirador de músicos para comporem sambas imersos em romantismo.

Hoje aquele espaço transformou-se em cidades alternativas, pelas quais o tráfico de drogas e armas impera; a música, que outrora inspirava os poetas apaixonados e boêmios, transformou-se em *funk* e *rap*, cujas letras remetem-nos ao purgatório. Agora a esperança cede lugar à dor e revolta de pessoas que constantemente morrem por balas perdidas. Nesse espaço atual, a população não mais sabe o que é certo e o que é errado, ela se camufla em sensações de prazeres efêmeros; não mais compartilha a liberdade de caminhar em uma praça da Sé. Nas favelas de agora, as pessoas não mais podem entrar com segurança, como Oiticica e outros artistas fizeram 40 anos atrás.

Vivemos em uma sociedade, cujos espaços são bem delimitados, em especial a cidade de São Paulo, em que as favelas são separadas da cidade por "marginais": a de Pinheiros e a Tietê ou pelas nossas próprias margens, delimitadas pelo medo.

Mesmo convivendo em harmonia, e sendo muito bem tratada por aquela população, que reside nas favelas, percebia que estava do outro lado, ou seja, era impossível trazê-la para o lado de cá da margem, porque vivemos em sociedades diferentes.

Partindo de todas essas considerações o *Parangolé*, após 40 anos, transformou-se em um manto feito de tripas, com o que proponho ao



espectador revestir-se com o seu avesso, buscando em suas entranhas a possibilidade de saída desse grande labirinto visceral em que vivemos hoje.

Percebi, em minha primeira exposição, em que apresento a idéia do *Parangolé Visceral*, que durante e mesmo depois da performance havia uma sensação de desconforto e estranheza. Sensações estas causadas, pelos elementos utilizados para compor *Ritual Laico*, *Sacrifício Pagão*, em especial a tinta vermelha – que remete diretamente ao sangue – espalhada por todo o espaço até então asséptico.

Alguns comentários, durante a ação do performer, foram de extrema valia, porque a maioria das pessoas estava chocada com a atitude de sujar aqueles objetos tão brancos e aparentemente assépticos. Essa sensação atinge aquilo que a performance pretendia provocar: a atração e a repulsa, conceitos que utilizo para compor as minhas obras.

Na segunda performance, realizada no Espaço Cultural da Caixa, procurei transformar o *Parangolé Visceral* em ambiente feito por tripas de boi e terra, em cujo interior o espectador era convidado a entrar, como Oiticica fez ao conceber *Tropicália*. Foi incrível assistir as pessoas que entravam no labirinto e brincavam com as tripas, até saberem que aquelas “fitas e formas espiralescas” não eram papel e sim tripas de boi mumificadas. Essa consciência os fazia sair da instalação, muitos indignados por serem atraídos por algo tão repulsivo.

O mais interessante é que muitos comem tripas sem saber, porque elas também revestem as lingüiças, tão utilizadas em momentos de confraternização – como o conhecido churrasco brasileiro.

Outro fator interessante é que, ao entrar na instalação, o espectador percebia um cheiro diferente, mas não conseguia associá-lo a tripas. Quando reconheciam o material, o cheiro ganhava uma proporção gigantesca, levando alguns a sentirem náuseas.

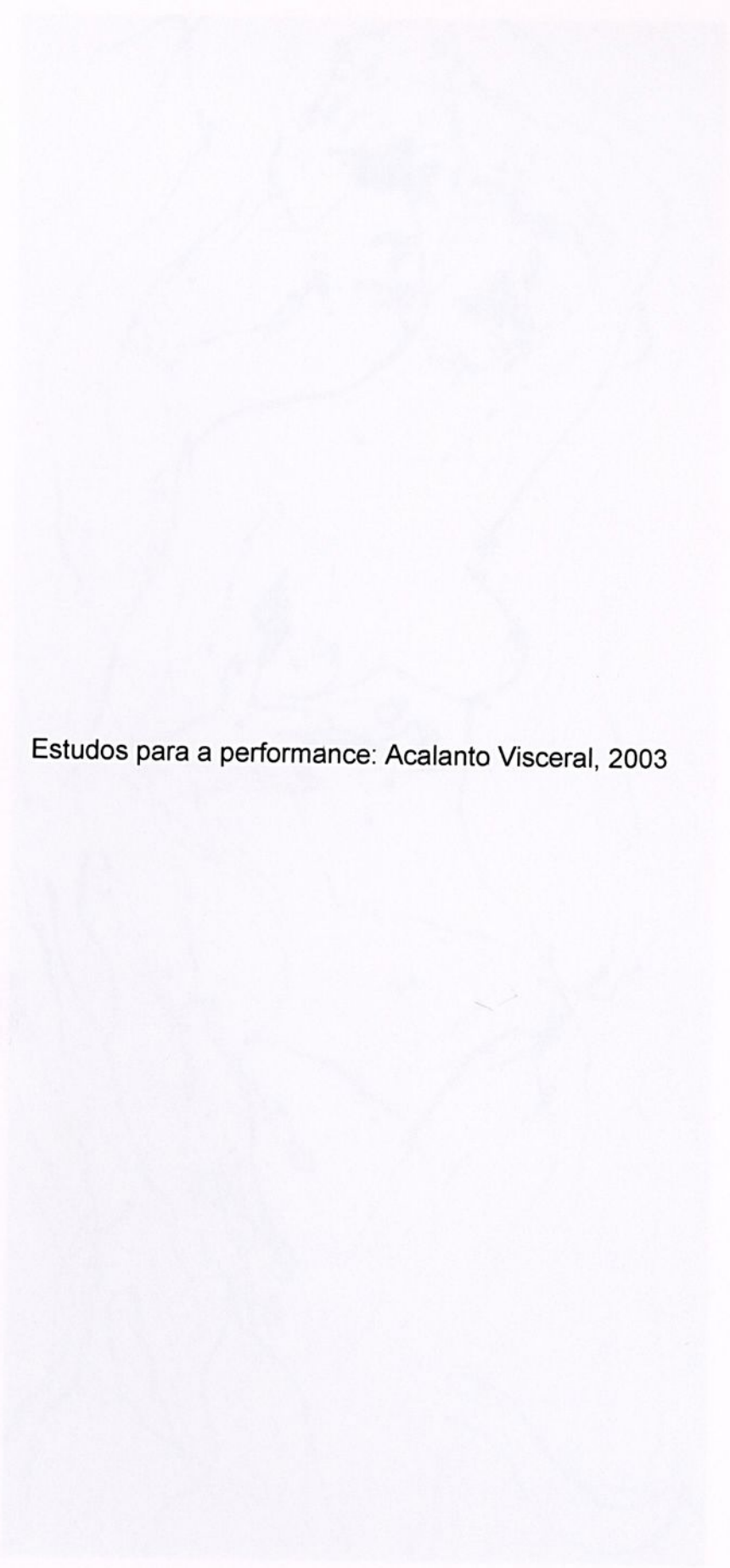
Creio que resultou em êxito a mensagem que queria provocar e despertar no público: vivenciar as sensações de atração e repulsa, na instalação.

Nessa mesma exposição, foi exposta a seqüência de nove fotografias obtidas em outra performance, realizada em uma pequena capela, em Santa Isabel (São Paulo), em 17 de novembro de 2003, às 14h, com os performers Ana Steffen e Chico Zorzete.

Apesar dessa performance ter ocorrido um ano antes das que se sucederam no decorrer de minha pesquisa, coloco-a como final e início desse ciclo de idéias, pelo fato de que as imagens obtidas sintetizam aquilo que buscava desde o princípio de minhas pesquisas nas favelas de São Paulo, ter a coragem psíquica de revelar as entranhas, assumindo o

repulsivo para chegar no afetivo, conforme palavras do curador e orientador de minha pesquisa, Prof. Dr. Percival Tirapeli, 2004:

*A morte está na coragem
psíquica de revelar as
entranhas; e a vida, na
possibilidade de
renascimento que toda morte
anuncia. Ousadia da arte?
Diria que novas descobertas
dos sentidos, ou uma busca
ao interior. Um espaço
psicológico, que ora afasta,
ora atrai e acalenta. A
maciez, transparência e
leveza – qualidades
descobertas nas vísceras –
nos surpreendem pela
metamorfose do repulsivo ao
afetivo.*



Estudos para a performance: Acalanto Visceral, 2003







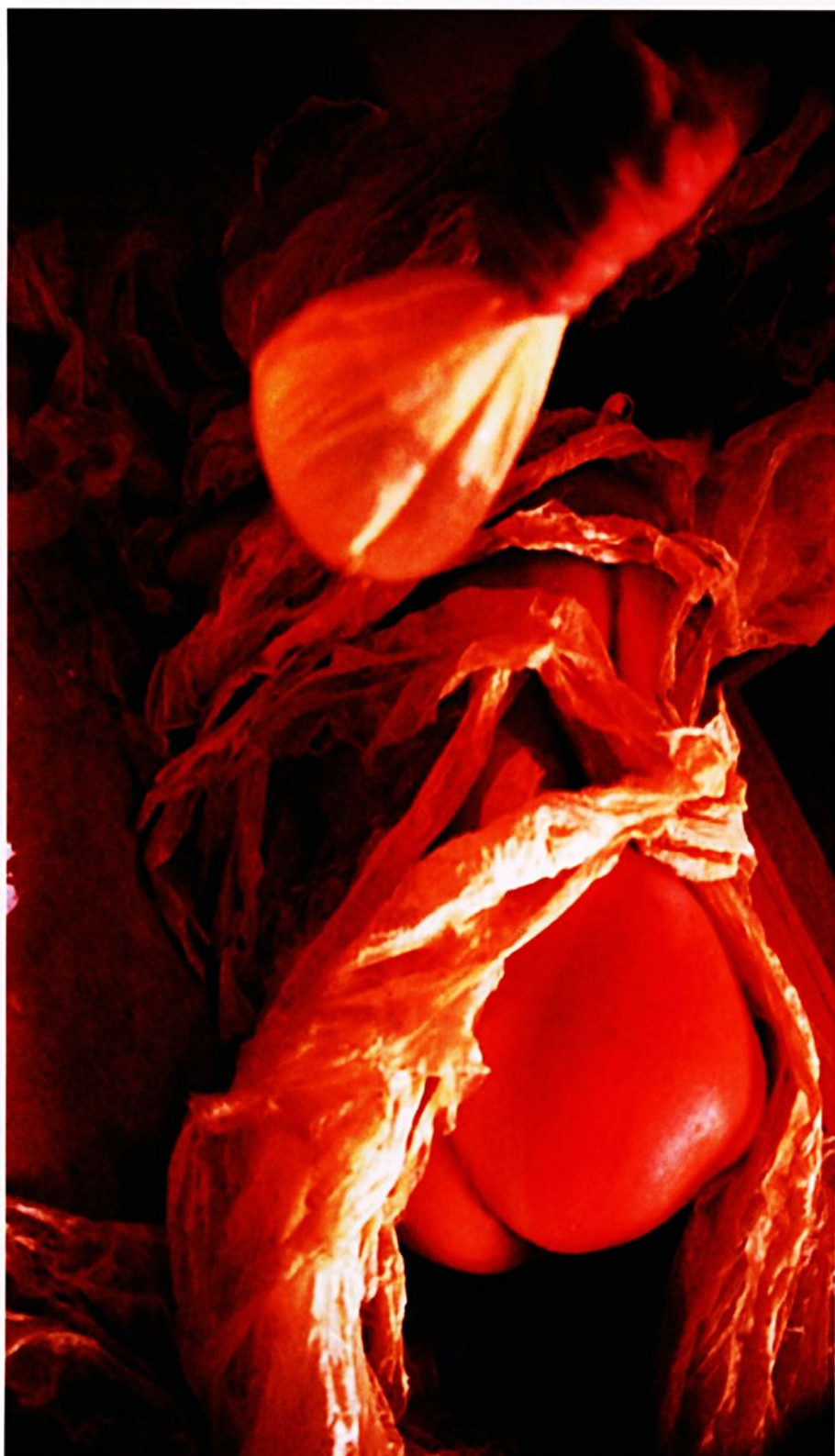


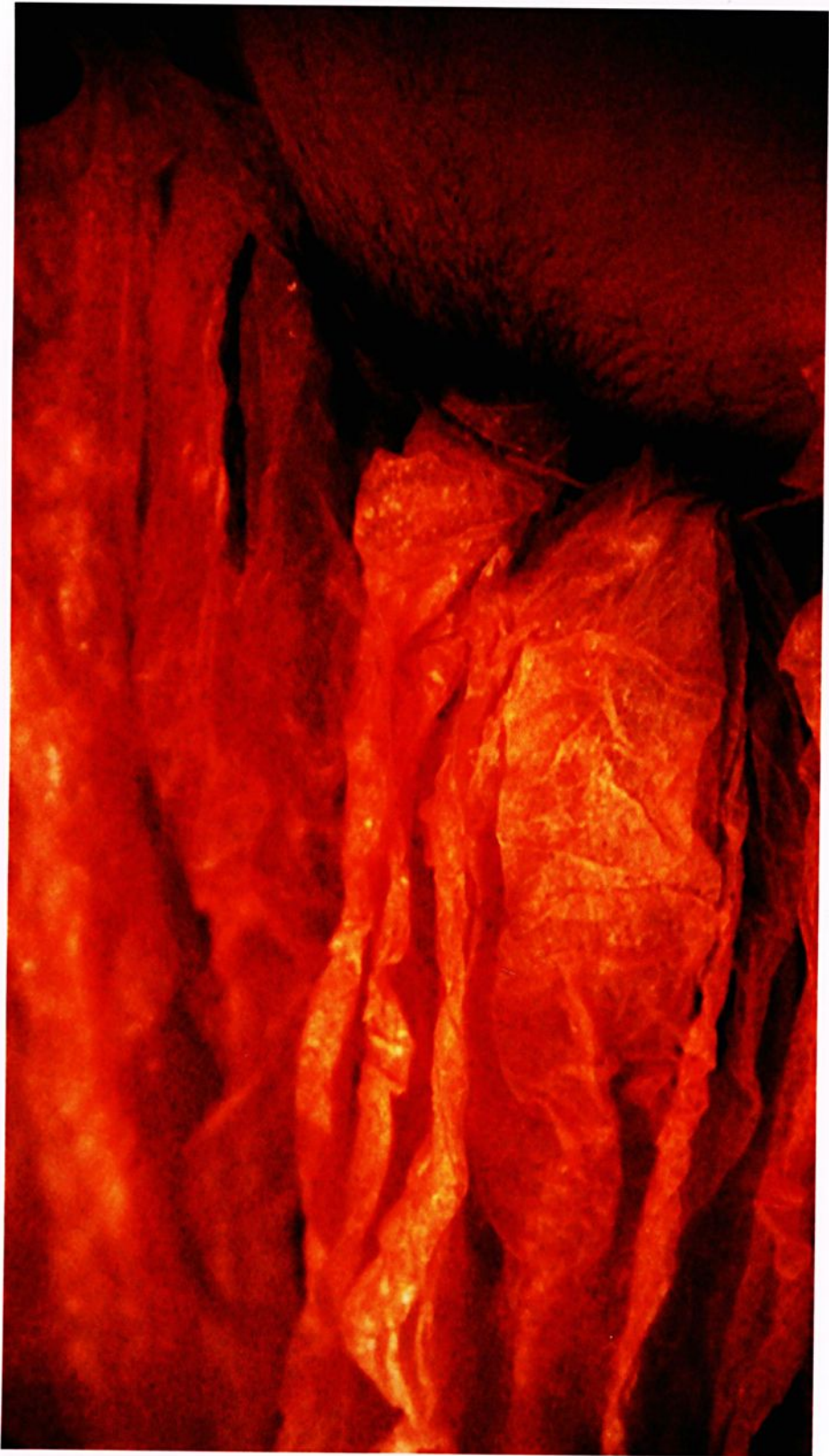


Performance: Acalanto Visceral

Duração: 60 min.



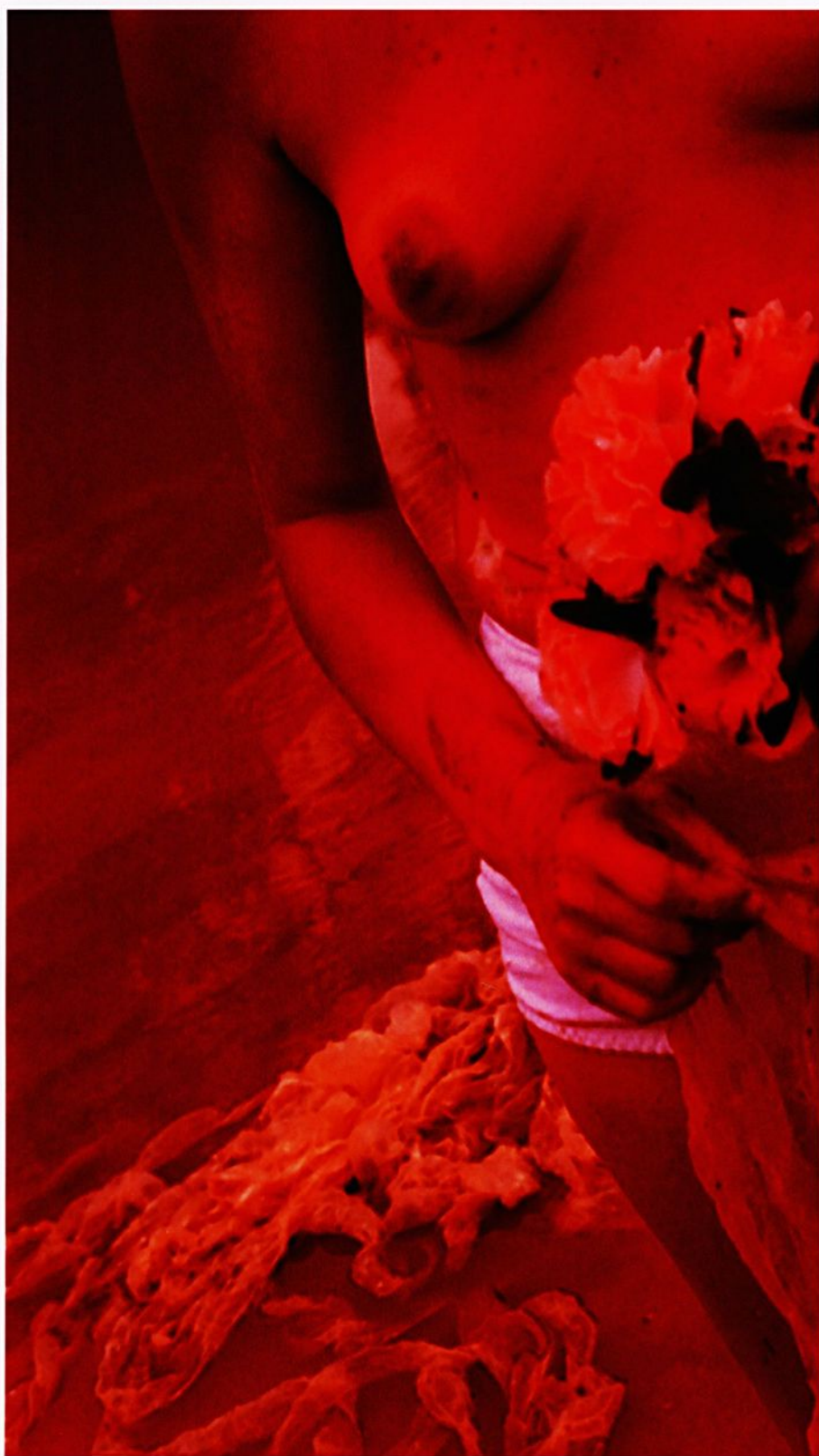














Um dia, as roupas de um rei
foram puídas pelo tempo,
consumidas pelos caminhos
tortuosos que ele escolheu
para descobrir sua
divindidade.

Um dia, seus cabelos
cresceram de maneira
disforme, e sua pele – alva e
translúcida – transformou-se
numa crosta de sujeiras e
bichos,
como se ele compusesse
uma paisagem destituída de
beleza.

Um dia, a esperança, que
habitava o coração desse
soberano,
transformou-se em espinhos
que, ironicamente,
machucavam-no por



acreditar mais na dor do que
em sua própria luz.

Tentando entender a miséria,
ele se misturou
profundamente a ela.

Tentando entender o
sofrimento, abusou dele e
engendrou-o em sua carne.

Tentando entender a
decadência e a velhice,
permitiu macular sua
natureza pelas vicissitudes e
pela dualidade da vida.

Ele foi meio homem, meio
terra, meio verme, meio
esquecido...

até que um dia, no fundo de
sua solidão, foi tocado pela
luz e percebeu que não
bastava ser rei dos homens e
nem mendigo de Deus; nem
ser mendigo dos homens e
soberano na vontade de
Deus.



Quando compreendeu os
opostos, entendeu que tinha
de ser apenas homem. Um
dia, esse soberano
compreendeu que não
bastava despir-se das
vestes, deveria despir sua
alma.

Então, começou a trilhar o
caminho de volta...

Marina Inoue



BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, S. *A gestão filantrópica da pobreza urbana*. São Paulo, 1990.
- BACHELARD, G. *A Poética do espaço*. São Paulo, Martins Fontes, 2000.
- BAUDRILLARD, J. *De um Fragmento ao Outro*. São Paulo, Editora Zouk, 2003.
- _____. *A Terra e os Devaneios do Repouso, ensaio sobre imagens da intimidade*. São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- BORGES, L.J. *O Aleph*. São Paulo, Editora Globo, 1998.
- JACQUES, B.P. *Estética da ginga-arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro, Editora Casa da Palavra, 1998.
- BORER, A. *Joseph Beuys*. São Paulo, Cosac e Naify, 2001.
- CATELLI, R. *Polis, urbanização de favelas*. São Paulo, 1994.
- CHAUÍ, M. *Conformismo e resistência-aspectos da cultura popular do Brasil*. São Paulo, 1986.
- COHEN, R. *Performance como Linguagem*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1989.
- DUBY, G. *Ano 1000 ano 2000 na pista dos nossos medos*. Paris, Editora Unesp, 1995.
- DERDYK, E. *Linha de Costura*. São Paulo, Editora Iluminuras, 1997.
- FERRARA, L. *Olhar periférico*. São Paulo, Editora Papyrus, 1999.
- FAVARETTO, C. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1992.
- _____. *Tropicália Alegoria Alegria*. São Paulo, Ateliê Editorial, 1992.



- FIGUEIREDO, L. *Lygia Clark e Hélio Oiticica - Cartas / 1964-74*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1998.
- CANNABRAVA, P. *No Olho do Furação*. São Paulo, Cortez Editora, 2002.
- MANGUEL, A. *Lendo Imagens*, São Paulo, Companhia das Letras, 2000.
- MULLER, F. *Arte e Moda*. São Paulo, Cosac e Naify, 2000.
- LEÃO, L. *O Labirinto da Hipermídia*. São Paulo, Iluminuras, 1999.
- LE GOFF, J. *Por amor as cidades*. São Paulo, Editora Unesp, 1997.
- KOTTE e ROWE, C. *Ciudad collage*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1981.
- MUNFORD, L.A. *Cidade na história*. Editora Martins Fontes, 1961.
- OITICICA, H. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1986.
- PERLMAN, J. *O mito da marginalidade*. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1977.
- PEREIRA, L. *Populações marginais*. São Paulo, 1978.
- PONTY, M. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo, Editora Martins Fontes, 1999.
- SAFRANSKI, R. *Nietzsche*. São Paulo, Geração Editorial, 2001.
- SALOMÃO, W. *Hélio Oiticica, Qual é o Parangolé?* Rio de Janeiro, Rocco, 2003.
- STRAUSS, L. *O pensamento selvagem*. São Paulo, Editora Papirus, 1962.
- VELHO, G. *Projeto e Metamorfose*. Rio de Janeiro, 1994.



