

IMAGEM-PARANGOLÉ E DISPOSITIVOS DE “EXCORPORAÇÃO” NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Beatriz Morgado de Queiroz - UFRJ

RESUMO: O presente ensaio toma o Parangolé, inventado-vivenciado pelo artista brasileiro Hélio Oiticica, como um conceito que opera sobre processos de “in-corporação” (“do corpo na obra e da obra no corpo”) e produz imagens. Investigaremos ressonâncias deste conceito posto em movimento na série Antropologia da Face Gloriosa de Arthur Omar, analisando sua tentativa de desenvolver um dispositivo aberto para “excorporação” (André Lepecki) das imagens produzidas a partir de experiências-“parangolé”.

Palavras-chave: Parangolé, incorporação, dispositivo, imagem, fotografia

ABSTRACT: *This essay takes Parangolé, invented-experienced by the Brazilian artist Hélio Oiticica, as a concept that operates on "in-corporation" processes ("of the body in the work and work the body") and produces images. This concept is going to be investigate in operating on the series "Anthropology of the Glorious Face", by Arthur Omar, highlighting their attempt to develop an open dispositif for "excorporation" (André Lepecki) of images produced from "parangolé"-experiences.*

Palavras-chave: Parangolé, incorporation, dispositif, image, photography

Prelúdio para uma pesquisa-incorporação

O filósofo Gilles Deleuze entendia a arte como um bloco de sensações capazes de pensar e de fazer pensar. Para ele, toda obra de arte guarda a potência de produzir mundos no mundo, produzindo efeitos sobre aqueles que a experimentam. Uma força de desdobramento da arte na vida (Guimarães, 2012: 10). Considerando as forças em jogo na produção de pensamento no campo da arte contemporânea, quais os desafios da pesquisa acadêmica que se deixa contaminar pelos afetos de uma obra de arte? Como acessar e dar a ver o bloco de sensações, afetos e perceptos gerados pela arte durante uma investigação?

O caminho que proponho experimentar partiria por via do que o artista brasileiro Hélio Oiticica (1937-1980) chamou de “in-corporação”. Ao desenvolver as capas-Parangolé, em 1964, ele afirma que o espectador, tornado participador, deve vestir-se e tornar-se obra por meio da “incorporação do corpo na obra e da obra no corpo” (2008: 31), fundando “um novo espaço e um novo tempo” (*idem*) que elimina a cisão

espectador-obra, alicerce da questão da representação na arte. Interessada na problemática de uma pesquisa-incorporação, investigaremos, nesse ensaio, o processo de “in-corporação” proposto pelo artista na experiência de seus parangolés, buscando ressonâncias no trabalho do artista Arthur Omar.

Qual é o parangolé?

Os anos 60 marcam a consagração de Oiticica como uma das figuras mais importantes da vanguarda brasileira. Sua entrada, em 1959, para o grupo Neoconcreto, que defende a sensibilidade na obra de arte, intensificou o movimento de desintegração da pintura da parede para o espaço, compreendida enquanto “cor, tempo e estrutura” já nas *Invenções*, de 1959, seguidas pelas obras: *Bilaterais*, *Relevos Espaciais*, *Núcleos*, *Manifestações Ambientais*, *Penetráveis* e *Parangolés*.

Foi a partir da con-vivência na favela da Mangueira com as formas de vida “desintelectualizadas” de seus moradores, durante esse período, que Oiticica entrou em contato com a dança de forma transformadora. Ins-pirado pelo samba, e também pelas imagens por ele produzidas, formulou sua mais brilhante proposição, moto-conceitual de seu programa de vida: o *Parangolé*. Mas, qual é o parangolé?

Esse termo era usado como gíria nas favelas cariocas nas mais diversas situações/significações com sentido de ““O que é que está rolando?”, “Qual é a parada?” ou “Como vão as coisas?”” (Salomão, 2003: 37-38). A potência do parangolé-gíria estaria na ambiguidade de ser “coisa”¹ (Lepecki, 2012: 97), podendo se travestir em múltiplas significações a cada ato performativo da gíria e do giro. Haveria termo mais adequado a esta obra, que já não era pintura nem escultura e não se enquadrava em qualquer tradicional categoria de arte?

Assim Oiticica batizou sua mais nova proposição estética: estandartes, tendas e capas feitas com diferentes materiais que, enquanto “estruturas-côr” deslocadas do espaço do quadro para o mundo, poderiam ser carregados, penetrados ou vestidos pelos ex-espectadores. O sentido é construído durante essas experiências de desvelamento de cores, palavras e corpos. “Pelo fato de você vestir a obra, o corpo passa a fazer parte dela e não há mais coisa separada da outra” (Oiticica *apud* Favaretto, 2000: 104), anunciava ele, redefinindo a noção de obra de arte. Ao exigir

o envolvimento direto do corpo, o parangolé só se revela imanente ao ato. A imbricação entre o corpo do agora “participador” e a estrutura-côr-parangolé faz emergir um campo de novos corpos possíveis, transformáveis em deslocamento: “com Parangolé, descobri estruturas 'comportamento-corpo': tudo para mim passou a girar em torno do corpo que dança” (*idem*).

Que dança?

A dança embriagada, dionisíaca e extásica sambada por moradores, passistas, ritmistas e foliões da Estação Primeira de Mangueira, da qual Oiticica se tornou passista. Não se tratava do ballet (Oiticica, 1965) ou da dança moderna, marcados por coreografias excessivamente intelectualizadas, pacíficas e disciplinares dos “corpos colonizados” (Lepecki, 2003).

Nos EUA, quase no mesmo período, artistas buscavam na performance, na arte conceitual e na arte minimalista fugas à “pesada herança histórico-institucional”, convocando um “corpo-ação” criticamente engajado. (*idem*) Mas a dança, solicitada por Oiticica para romper determinações normativas não precisou ser inventada, foi “descoberta” na experiência mítica do corpo coletivo em ritmo de samba.

Oiticica encontrou no morro a dança como *descondicionador* de comportamentos inscritos no corpo do artista e do público. Ato imanente, livre de preconceitos e estereótipos, aberta ao improviso. Da mesma forma, em que acreditava não haver a priori para começar a sambar (contradição marcada em sua própria iniciação, quando chegou a fazer aulas antes de se tornar passista da ala “Vê se entende”, da Mangueira), não haveria um conceito anterior a vivência do *Parangolé*. “Há como que uma imersão no ritmo, uma fluência onde o intelecto permanece quase que obscurecido por uma força mítica interna, individual e coletiva (em verdade aí não se pode estabelecer a separação)”, declara Oiticica (1965).

Ética-estética da “in-corporação”

Sobre essa fusão *corpoquedança-obra*, Oiticica esclarece: “Não se trata, assim, do corpo como suporte da obra; pelo contrário, é a total “(in)corporação”. É a incorporação do corpo na obra e da obra no corpo” (2008: 31). E anuncia: “Eu

chamo de “in-corporação” (idem). A noção de “in-corporação” é fundada como um processo simultâneo a vivência e compreensão ética-estética do *Parangolé*. Para ele, era também premissa para trabalhos colaborativos. Ele dizia que havia uma:

espécie de mútua incorporação ou engravidamento em q a relação não se estabelece estática ou linear “toma lá dá cá” mas como no amor q não se sabe quem dá o quê ou como ou quando ou porque: IN-CORPORAR em contigüidade q quando verificada já se deu.
(Oiticica, 1974 in AHO nº 1336.74)

Enquanto conceito, considerado a “antiarte por excelência” (Oiticica *apud* Favaretto, 2000: 119), o *Parangolé* ganhou status de *Programa Ambiental*, não se restringindo a experiência de vestir a capa, mas mais propriamente a toda e qualquer experiência de imbricação e atravessamento do corpo com o ambiente que instaure novas relações espaço-tempo. Assim, na experiência ambiental dos *Parangolés*, o fundo é o mundo que se deseja “in-corporar”.

Como um “inventor” de conceitos, Oiticica não distinguia o artista do pensador. Seu trabalho teórico não constituía assim um *a priori* para experimentar sua obra, mas era parte dela: “não existe ideia separada do objeto, só existe o grande mundo da invenção.” (Oiticica, 2008: 31). *Parangolé, In-corporação, Programa Ambiental* se atravessavam e fertilizavam enquanto “núcleos conceituais postos em movimento” (Basbaum, 2008: 111-115).

Para o artista-pesquisador Ricardo Basbaum, Oiticica desenvolveu uma “tecnologia de pensamento sensorial”, que opera sobre o “fluxo sensório-conceitual” capaz de converter experiências em conceitos que são incorporados pelo participante (*Ibid*:113). Essa “tecnologia” (*Ibid*:111) é fundada a partir de uma experiência transformadora no próprio corpo do artista, entrelaçando arte-vida.

“O outro é um corpo de *carne y hueso* que opera uma transmutação do próprio corpo do Hélio tornando-o sensível ao sensível.” (Salomão, 2003: 36-37). Neste caso, Oiticica é quem primeiro “in-corpora”. Arrisca-se em uma viagem desterritorializante na qual redefinirá os contornos de seu próprio corpo. Devora Manguera, samba, quebradas, dança, barracos, morro, parafuso, marginal, velas, Manguê, passistas, bocas, violência e camelotagem para “descobrir” *Parangolé*. Essa relação antropofágica era pautada pelo “espanto e desvestimento de um corpo

anterior, e a impregnação e in-corporação dos códigos e das categorias do outro. “Áspera pele da anti-arte”, como brilhantemente apontava Salomão (2003, 35). Com radicalidade e generosidade, Oiticica se arisca, despe o artista e veste o propositor para compartilhar e oferecer ao público a experiência de “in-corporação”. Ao lançar o “participador” para a hibridização com o ambiente, está preocupado com das:

conquistas ambientais em algo que fosse como a incorporação sintetizada desses elementos, que não estariam mais distanciados num ambiente-objeto, mas em estruturas-extensões do corpo; [...] as capas resultam [...] em estruturas-extensões mais do que objetos para vestir como se poderia pensar [...] (Oiticica apud Favaretto, 1992: 107).

Enquanto mecanismo de síntese do processo de “in-corporação”, o *Parangolé* poderia ser encarado e encarnado como um “dispositivo de excorporação”/compartilhamento da experiência *suprasensorial* e visual deste artista nas quebradas cariocas, como veremos adiante ao tratar das noções contemporâneas de dispositivo. Ao propor experiências-parangolé, Oiticica revela também a descoberta de novas imagens durante o processo de “in-corporação”.

Parangolé: efeito-dança nas imagens

Celso Favaretto (2000: 49) identifica dois momentos principais na trajetória artística de Oiticica, antes e depois da descoberta do *Parangolé*, em 1964, quando onde a problemática da imagem cederia lugar a do (supra)sensorial. O que o crítico não captou é que, longe de se desinteressar pelo visual, estas experiências (supra)sensoriais despertaram novas possibilidades para a imagem produzidas pelo e através do corpo, renovando o interesse do artista.

“Aliás, para mim, foi como uma nova descoberta da imagem, uma recriação da imagem, abarcando como não poderia deixar de ser a expressão plástica em minha obra”, revela Oiticica (1965) ao comentar a dança em sua experiência. Segundo ele, a cada evolução ou giro, novas imagens brotavam “in-corporadas” ao *Parangolé*, sempre “móveis, rápidas, inapreensíveis” (*idem*). Ele explica que essas opunham-se ao “ícone”, “estático e característico das artes ditas plásticas – em verdade a dança, o ritmo, são o próprio ato plástico na sua crudeza essencial -> está aí apontada a

direção da descoberta da imanência.” (*idem*). O *Parangolé* operava como projetor-multiplicador de imagens virtuais, só atualizadas no corpo.

As imagens-parangolé, assim iremos chamá-las, não representavam a experiência, mas surgiam simultâneas a cada movimento-reposo do corpo durante o processo de *in-corporação* sintetizadas pelo dispositivo-*Parangolé*. Essas imagens irrompe individual e coletivamente durante o ato de vestir a obra. Não são ilustração ou explicação de uma experiência. Fundadas em meio a dinâmica dos fluxos cambiantes corpo-ambiente, lançam um novo desafio. Como dar a ver essas imagens sem reduzir a experiência a uma mera representação?

Tratam-se de imagens efêmeras, provisórias, incertas, aceleradas, imprevisíveis e incapturáveis do giro, do êxtase, que brotam também na convivência festiva de diversas tradições afro-brasileiras, no corpo possuído pelo rock como pedra que rola, na mente alucinada por alteradores de consciência, no giro do dervixe e da terra em transe. Todos os processos de “in-corporação” citados acima, guardadas suas devidas diferenças, operam como *Parangolés* a medida que descondicionam as imagens-clichês para gerar imagens em processo. Voltamos ao dilema: como compartilhar essas imagens?

Dispositivos de “excorporação”

Entenderemos toda a engenharia criada para compartilhar essas escorregadias imagens surgidas simultaneamente a processos de “in-corporação” como dispositivos de “excorporação”. Excorporação? Recorremos ao entendimento de Lepecki (2013) de que todo processo de incorporação remete a um desejo de excorporar, sendo esse duplo movimento a lógica das tecnologias de “transmissão” corporal inerentes ao processo coreográfico, assim como da produção de subjetividade e dos corpos disciplinados. As múltiplas imagens oferecidas durante esses processos “must not be seen as metaphors but as precise and very concrete expressions of a dancer’s experience of how subjectivity meets embodiment.” (Lepecki, 2012, 306) O autor distingue “embodiment” de “incorporation”:

embodiment is not only a phenomenon of incorporation but also a matter of excorporations. Embodiment would then be defined as the

endless work of incor-excorporating, telepathically and teleplastically (in other words, choreographically), endless series of other excorporations and incorporations permanently crisscrossing, weaving the social. (idem)

Passamos a entender, portanto, o problema do compartilhamento das imagens-parangolé como uma questão de “excorporação” de experiências de “in-corporação”. A dança, coreografada pelo “incor-excorporar” anunciado por Lepecki, tornou-se vetor fundamental para a criação de imagens na arte contemporânea, atravessando diferentes mídias, como fotografia, cinema, vídeo, instalação ou performance. Já podemos tratar da atualização desses conceitos, investigando o “dispositivo estético” criado por Arthur Omar para excorporar as imagens da “Face Gloriosa”. Mas antes de avançar, uma pausa: de que dispositivos estamos tratando?

Qual dispositivo?

São muitas as abordagens contemporâneas para esse termo. Seminal para constituição do método arqueológico proposto por Michel Foucault, onde sexualidade, prisões, manicômios aparecem como dispositivos da sociedade disciplinar, esse conceito surge para esse autor como uma rede complexa que entrelaça poderes-saberes, sendo definido por ele como:

um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode tecer entre estes elementos (Foucault, 2000: 244).

Bebendo desta mesma fonte, mas atravessados por diferentes forças, os filósofos Giorgio Agamben e Gilles Deleuze irão processar esse conceito de formas bastantes distintas. Em Agamben, a noção de dispositivo em Foucault é ampliada e generalizada de modo a englobar tudo - da prisão, manicômio, Panóptico, escolas, confissão, fábrica, disciplina, medidas jurídicas até “a caneta, escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e - por que não - a própria linguagem” (2007, 31) – como máquinas de captura que reduzem o vivo a processos de dominação. Mas como levantou Lepecki (2012, 96), “talvez haja algo mais (nos dispositivos) do que apenas controle...”.

Assim acreditava Deleuze, que em seus escritos definiu dispositivos como “máquinas de fazer ver e de fazer falar” compostas por linhas de visibilidade, linhas de enunciação, linhas de força, linhas de subjectivação, linhas de brecha, de fissura, de fractura, que se entrecruzam e se misturam, acabando por suscitar outras, por meio de variações ou mesmo mutações de agenciamento. (Deleuze, 1996a: 89) São as brechas, fraturas e fissuras que permitem a abertura dos dispositivos. Essas linhas de fuga acionadas por Deleuze permitem uma abordagem estética, determinando sua “actualidade” e orientando caminhos para a criação do novo (“que não cessa de fracassar”), e não do original.

Acreditando na arte como local privilegiado da produção de subjetividade e resistência, optamos aqui por nos aproximar desta noção aberta de dispositivo formulada por Deleuze, pois não o condenada à captura capitalista. Como nos lembra Victa de Carvalho (2009), “pensar sobre os dispositivos torna-se tarefa fundamental para uma reflexão sobre a experiência artística na atualidade” quando “a experiência da obra importa mais do que a obra em si”. Assim, optamos aqui por entender o dispositivo como um complexificador da obra de arte, que atua, seguindo as propostas de Deleuze, pela reconfiguração infinita da obra pela ação do sujeito: “Assim, todo dispositivo se define pelo que detém em novidade e criatividade, e que ao mesmo tempo marca a sua capacidade de se transformar, ou de desde logo se fender em proveito de um dispositivo futuro(...)” (Deleuze, 1996: 92). Assim, ao falar em “dispositivos de excorporação”, estamos interessados em dispositivos estéticos.

Atualizando a imagem-parangolé

Para pensar as imagens-parangolé, suscitadas por esse ensaio, renovadas e atualizadas na arte contemporânea, convocaremos os enunciados e visualidades que atravessam a estética da “Antropologia da Face Gloriosa”, do fotógrafo, cineasta e videoartista brasileiro Artur Omar. A obra, que surge como ensaio reunindo uma série de 161 fotografias feitas em películas preto e branco, explora o êxtase no rosto humano ao longo de 26 carnavais (de 1973 a 1996) clicados por Omar. Esta série, após ser apresentada em exposições de arte, foi reunida em um livro onde Omar acrescenta uma camada conceitual às imagens através de seus próprios escritos.

Ao longo dessa análise, demonstraremos como Omar desenvolve estratégias para tornar pública, ou seja, “excorporar” sua experiência estética no carnaval carioca. Chamaremos atenção para dois momentos. Primeiro, há um processo singular de “in-corporação”, pautado pela dança, vivenciado pelo artista. Posteriormente, há a construção de uma maquinaria, invenção de um dispositivo de “excorporação” que visa compartilhar e fazer vibrar ao público, sem tom documental, as imagens-parangolé surgidas anteriormente.

Breve elogio ao carnaval

O carnaval enquanto manifestação ambiental, atravessa a obra dos artistas analisados nesse ensaio, como disparador de um espaço-tempo inusitado, que transborda “novas imagens”. As fugazes linhas de fissura que emergem desta festa da multidão permitem uma produção subjetiva resistente aos comportamentos que padronizam os corpos “dóceis” no restante do ano. Espaço privilegiado para emergência de “corpos sem órgãos”², que tem sua “organização” suspensa por licença momesma. Solo fértil aos “bons encontros”, contágios e hibridizações sentidas na superfície da pele desses artistas, e não fora delas. O carnaval, é, portanto, o “plano de imanência”, próprio para *uma vida*, onde vão instalar suas descobertas. Como reforça a pesquisadora Jane Maciel (2010) ao escrever sobre Arthur Omar, a atmosfera dionisíaca do carnaval afeta toda a proposta, tanto pela “imprevisibilidade desse ambiente cheio do êxtase da improvisação, quanto pela relação peculiar com uma imagem não tomada “racionalmente.” Do e no carnaval, *diagrama* de onde Oiticica “descobre” o *Parangolé* e Omar extrai as faces gloriosas.

Sintonizando a face gloriosa

Omar nos conta que as “faces gloriosas”, que ele busca dar a ver, vivem “atitudes de passagem. Porque não duram mais que breves instantes” (1997: 7). São, portanto, “móveis, rápidas, inapreensíveis” como Oiticica descrevia a “nova imagem” descoberta pelo *Parangolé*. Para pensá-las, o artista se apoiou na noção católica de “corpos gloriosos”, que alude a corpos existentes no céu prontos para a Ressurreição, tomados pela embriaguez, fascinação, paixão, comoção, desvario e

frenesi. Foi buscar esses sentimentos “gloriosos”, na já citada festa pagã, empreendendo uma singular pesquisa “antropológica” através da fotografia.

Omar “descobre” essas faces em contato com o transe carnavalesco. Mas essa relação não poderia se dar com um olhar distante e objetivo. Neste primeiro momento, o corpo do artista é convocado, assim como no mergulho do corpo de Oiticica em Mangueira. O desafio: sintonizar seu corpo na mesma frequência do “corpo glorioso”. Entrega. Risco. Ele é convidado a dançar e entrar no transe também. Nesse processo de “in-corporação”, ele se coloca em face às faces gloriosas: “ou seja, tornando-se ele próprio glorioso, uma face gloriosa, a reagir por sim-patia ultraveloz, vibrando no mesmo registro que o seu objeto. O ato fotográfico como gnose. Uma foto-gnose.” (*idem*) O artista revela ainda que é preciso “fazer um só corpo com seu objeto” (*Ibid*: 19), deslocando as fronteiras de um corpo individual.

É este trabalho de sintonia, sim-patia e mútua atração entre fotógrafo e seu objeto que vamos aproximar da experiência do *Parangolé*. O mecanismo de dupla incorporação do corpo do fotógrafo na face gloriosa e desta face em seu corpo, mediado pela câmera, nos interessa enquanto processo de “in-corporação”, que aqui tornar-se-á um quasi-método para disparar o dispositivo fotográfico.

Segundo Omar, essa “in-corporação” só se completa quando há “conexão entre dois batimentos” (*Ibid*: 19) que passam a vibrar na mesma frequência. E, é nesse exato instante, que o fotógrafo entra verdadeiramente “em fase” com o êxtase alheio e tem a chance de capturá-lo. “Então eu descobri que a relação com o outro, nesse tipo de trabalho, acontece uma só vez. Num momento radical. E só ele interessa. Aquela coincidência, velocíssima, violentíssima, e pronto. Tomar ou largar.” (*idem*), avalia. Na tentativa de atingir essa intensidade vibrátil, o “antropólogo” se mune de giros, passos, golpes, tremores e temores. Esse entrar na dança o tornará imóvel em relação ao outro, pois passam a se mover juntos, no mesmo ritmo, “como um conjunto só em relação ao mundo” (*Ibid*: 22).

O extásico no estático – opção pelo fotográfico

Não dissemos que as fugidias imagens-parangolé eram incapturáveis? Vamos esclarecer. Estas imagens, que surgem e se desmancham tão rapidamente em

intensa relação de trocas com o ambiente carnavalesco, seriam incapturáveis ao olho nú, mas não ao olho tramado pela câmera de Omar. Diversos dispositivos técnicos e estéticos tentam – a maioria sem sucesso – dar conta delas, excorpora-las. É enquanto maquinaria que voltaremos o olhar a etnologia proposta pelo artista.

Na lógica intensiva da face gloriosa, a imagem-parangolé surge como fotografia, e não como vídeo, como seria mais óbvio supor. E a fotografia, para ele, torna-se a única técnica de produção de imagem capaz de dar a ver o êxtase. Ele alega que os sentimentos “gloriosos”, enquanto “frações de instantes”, seriam imperceptíveis a visão humana. O momento do clique seria menos um investimento de visão e mais uma questão rítmica vibracional. Esse pedaço de instante fisgado na câmera-corpo seria o próprio fotográfico. A mítica de Omar inverte a relação convencional entre o fotográfico e o tempo: “Em geral se pensa que a fotografia para o tempo; eu creio ao contrário que só se pode fotografar o que está parado. O que se pode fotografar já era o fotográfico. A fotografia foi inventada para capturar o fotográfico.” (Omar *apud* Bentes, 1997, 10) Este estar parado denota uma relação. Um estado de tensão se instaura a medida que deslocamentos e transfigurações do corpo surgem nesse processo, permitindo entrar em face com o fotográfico, que já não é algo fixo, mas uma modulação de tempo.

Dispositivo- Antropologia da Face Gloriosa

Uma vez iluminado o processo de “in-corporação” pelo qual atravessa o fotógrafo em busca de suas gloriosas imagens-parangolé, insistindo no caráter de artefato desta etnografia. No esforço de compartilhamento da experiência estética, Omar se vê compelido a criar seu próprio *Parangolé*, seu próprio “dispositivo de excorporação”, para dividir com o público essas imagens vividas.

Para eternizar a imagem que o olho não guarda, o artista desenvolve uma “maquinação” de lógica própria, indicando regras e limites. Um gesto move este dispositivo: “retirar cada face de seu contexto original, e deixá-la viver por si mesma, com sua carga de ambiguidade e mistério.” (Omar, 1997: 27) Operação conceitual que se repete, sempre renovada, a cada foto produzida. O dispositivo- Antropologia da Face Gloriosa é, primeiramente, formado por uma “câmera e sua

pressão contra o rosto, e o nosso movimento entre os corpos à nossa volta”. (*Ibid*: 29) Nele, uma câmera fotográfica, e não uma filmadora, é instrumento privilegiado para captura das imagens-parangolé. “Durante o cinema, por estar tão próximo do real, com seu naturalismo, suas imagens em movimento, “vivas”, só raramente atingem o invisível” (*Ibid*: 24), explica Omar.

Seguindo outros critérios técnicos deste dispositivo, identificamos o jogo com variações da câmera analógica, abusando de cortes e superexposição, explodindo o branco no preto, valorizando o granulado em ampliações, brincando com as camadas de imagens. Exercícios incansáveis de reenquadramento onde expulsa o espaço circundante para criar visões enigmáticas desses rostos-acontecimentos.

Outra estratégia adotada é apresentar sempre estas fotografias em conjunto, sendo o livro o aparato onde reúne a totalidade delas. Vistas em relação umas com as outras, estas imagens fornecem sua inesgotável potência de multiplicação. Afinal, não se trata de um antropologia no sentido clássico, não produz informação, apenas conhecimento. É como se cada foto pudesse se ligar às outras infinitamente sustentadas pela “conjunção e...”[1]. Lado a lado, estas imagens surgem horizontais, sem hierarquias, umas contra a outras, face a face. “Aqui, antropologia se torna sinônimo de proliferação poética. E humor. E simulação” (*Ibid*: 20), propõe o artista.

Esses agenciamentos contribuem para sua formação de um discurso sobre o conjunto da obra, mas não só eles. O livro vem com um belo e extensivo ensaio de Ivana Bentes, além de três textos onde Omar relata parte de sua experiência estética e formula as bases de sua Antropologia. Um desses textos nos chama atenção: “Teatro de Operações (Ritos em Torno do Zero)” (*Ibid*: 19) assemelha-se a um tutorial poético para atingir a Face Gloriosa. Entre fragmentos, expõe o funcionamento e os modos de usar deste dispositivo.

Mas ainda tratam-se de rostos, ainda que desfigurados pela experiência do transe reforçada pelos procedimentos técnicos. Então, como escapar da carga documental que carregam estas fotografias? Este dispositivo estabelece outra operação de produção de discurso sobre a obra: batizar cada rosto com uma frase, tornando-as ainda mais anônimas. Destas combinações disjuntivas entre palavra e imagem,

surgem títulos como: "Rapto de Rosas e Apagamento Final", "Devorando o Miléssimo Ninho de Colibri", "Não Há Vagas", "Feliz Desaniversário, Jesus Cristo", "Saqueador de Tumbas Imaginárias", "Carrascos e Estetas Uniram-se". Com essa estratégia poética, dilui resíduos do documental que possam ter escapado ao tratamento da imagem. Essas frases, dignas das entidades emergentes, acrescentam nova carga de ambiguidade, tornando ainda mais difícil reduzir as faces à força identitária. Por meio dessas associações não óbvias, abre brechas para a entrada do espectador, convidando-o para a fundação de um novo mito.

Se a câmera é a única capaz de capturar o instante do êxtase, “o olhar entra mesmo em ação é com a foto pronta” (Omar, 1997: 19-20). Omar nos conta que no momento da revelação do negativo “pela primeira vez, vamos ver aquilo que não tínhamos a menor ideia.” (*Ibid*: 21). Na "excorporação" da experiência estética vivida por ele, a imagem, que surge gloriosa é inédita, não revela nem o fotógrafo nem o "objeto" fotografado, é uma imagem-relação. Guarda a potência de “coisa”. A revelação de uma imagem-parangolé é sempre emergência de novidade. “Cada imagem é sempre um susto renovado” (*Ibid*: 27).

Esta nova imagem surge energeticamente marcada pelo processo de imbricação. A maquinação desenvolvida garante que esta carga de excitação atinja o espectador. O último momento deste dispositivo será o do encontro com o público, convidado à contemplação. O livro, com suas 161 imagens e textos, torna-se um aparato muito mais eficaz para a produção de afetos deste dispositivo do que as frias e brancas salas das galerias de arte, o contato com ele é sempre de proximidade e intimidade. Você pega no livro, o folheia, lê, sente seu cheiro, seu peso, fecha os olhos e "faz amor" com ele.

Mas isso não parece tão distante das ideias do Oiticica-propositor que elimina a cisão sujeito-obra? "Contemplar é um Ato Violento", lemos sob uma das faces. Omar nos surpreende ao propor um novo lugar para a contemplação. Para ele, cada imagem gloriosa conserva para sempre um mistério, um enigma que faria com que cada contato do público com elas seja tão surpreendente quanto o de uma primeira vez. “Elas sempre serão vistas assim, porque sempre serão esquecidas assim que

vistas, e vinte anos de exame não bastaram para esgotá-las." (Omar, 1997: 27). Efeito-parangolé da fotografia "gloriosa".

Cada face enigmática surge como anteparo de uma multiplicidade de mundos possíveis. Atual e virtual. E se “a gente sempre faz amor com mundos” (“we always make love with worlds”) – como nos lembra Lepecki ao citar Deleuze e Guatarri (Lepecki, 2012: 307) –, na Antropologia da Face Gloriosa, o espectador é convidado a “fazer amor” com este universo de possibilidades energeticamente estimulados por cada imagem. Exige-se dele, tanto quanto do “participador” convidado a envolver-se entre as malhas das capas-parangolé: um mergulho, um entregar-se, abertura do corpo para receber-refazer essas imagens. Fazendo mundos no mundo, segue dando continuidade ao processo de incor-excorporação permanente, imanente ao fluxo da vida. Ética do espectador.

Fluxo da vida...

A tentativa de atualizar proposições lançadas por um artista a frente de seu tempo, como Hélio Oiticica, é sempre desafiadora. A nós cabe pesquisa-lo “através do futuro” e buscar o que há de devir em suas “invenções”, vislumbrando questões pertinentes ao pensamento contemporâneo em sua obra.

Atualmente, podemos vislumbrar “qual é o *Parangolé*?” por meio de múltiplas abordagens. Neste ensaio, saímos do lugar comum que contenta-se em associar a questão do participador, lançada por essa obra, a uma pedagogia das recentes “artes digitais” ou “interativas”. Aproximar a fotografia contemporânea de Arthur Omar ao gingado parangolé de Oiticica é opção ética-estética, pura invenção.

Ao investigar processos de “in-corporação”, iluminamos radicais gestos de doação, risco e transformação destes artistas. Escapando dos meros formalismos estéticos, experimentam a reconfiguração de seus próprios corpos, produzindo novos agenciamentos. O corpo aqui, implicado, como sugere Rogério Luz (2010), não precede a experiência, mas serve de base de subjetivação, porque o dispositivo – e não a materialidade, a percepção, o instrumental tecnológico ou a especificidade das linguagens – “é aquilo que apoia às propostas e é por onde a experiência atuante da obra conecta um corpo a uma ideia estética”.

A problemática ética-estética passa a ser então: como compartilhar as experiências transformadoras, de entrega e diluição, que atravessam os corpos desses artistas e criam imagens? A imagem-parangolé não é uma imagem do corpo, mas uma imagem que surge na dança, atravessa o corpo e o perturba. Como “excorporar” as imagens da dança? Para elas, não cabe a representação. Elas provocam os artistas a criarem dispositivos prezando pela manutenção do fluxo incor-excorporar. Tanto Hélio Oiticica quanto Arthur Omar aceitaram o desafio. Para que os *Parangolés* e a *Antropologia da Face Gloriosa* completem seu ciclo, apelam ao “espectador”, encorajando os futuros “cúmplices” a uma tarefa fundamental: expor-se à arte e incorporar também. Quem não aceita essa relação de cumplicidade, não encontra seu lugar diante daquelas imagens.

Notas

¹ Para Lepecki, uma mera “coisa” é capaz de *combater* ativamente a sua sujeição a um regime particularmente detestável do objeto (o regime do dispositivo-mercadoria) e um regime particularmente detestável do sujeito (o regime da personalidade-espetáculo) que aprisionam ambos, objetos e sujeitos, em uma prisão mútua.

² “Mas porque este desfile lúgubre de corpos [...] vitrificados, catatonizados, aspirados, posto que o CsO é também pleno de alegria, de êxtase, de dança? [...] Corpos esvaziados em lugar de plenos.” (Deleuze e Guattari, 1996b: 11).

REFERÊNCIAS

ARQUIVO HÉLIO OITICICA (AHO) - Catálogo *Raisonné* disponível em DVD.

BASBAUM, Ricardo. *Clark & Oiticica*. In Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica. Paula Braga (org.). São Paulo: Perspectiva, 2008. p.111-115.

CARVALHO, Victa de. *Dispositivos em evidência na arte contemporânea*. In: Concinnitas n.14 - Revista do Instituto de Artes da UERJ. Junho de 2009.

DELEUZE, Gilles. *O que é um dispositivo* In: O mistério de Ariana. Ed. Vega – Passagens. Lisboa, 1996a.

_____. GUATTARI, Félix. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol. 3*. Rio de Janeiro : Ed. 34, 1996b.

FAVARETTO, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Ed. USP, 2000.

FOUCAULT, Michel. *Sobre a História da sexualidade*. In *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2000. p. 243 – 27.

GUIMARÃES, Luciana. *Variações da atenção na arte: dois percursos através de trabalhos de Miguel Rio Branco e David Claerbout*. Dissertação (Mestrado em Tecnologias da Comunicação e Estética) – Escola de Comunicação, UFRJ, Rio de Janeiro, 2012.

LEPECKI, André. *Síndrome de Stendhal (I): Corpo Colonizado*. Publicado originalmente na Revista Gesto, nº 2, Junho 2003.

_____. *9 Variações sobre coisas e performance*. in Revista Urdimento, vol. 19, 2012, pp. 93–99.

_____. *Teleplastic Abduction: Subjectivity in the Age of ART, or Delirium for Psychoanalysis: Commentary on Simon's “Spoken Through Desire”, Studies in Gender and Sexuality*, 14:4, 300-308, DOI: 10.1080/15240657.2013.848323

LUZ, Rogério. *Um outro tempo In: O que se vê. O que é Visto. Uma experiência transcinemas*. (catálogo de exposição / Kátia Maciel e Antônio Fatorelli. Oi Futuro, 2010). Contracapa: Rio de Janeiro, 2010.

MACIEL, Jane. O performático na fotografia: notas sobre o ensaio Antropologia da Face Gloriosa de Arthur Omar. 2010. (texto não publicado)

OITICICA, Hélio. Programa Hélio Oiticica (PHO) / Itaú Cultural. Disponível em:

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho>

_____. Bases fundamentais para uma definição do "Parangolé". In Programa Hélio Oiticica (PHO) / Itaú Cultural.- Número de Tombo: 0035/64

_____. A dança na minha experiência. In Programa Hélio Oiticica (PHO) / Itaú Cultural - Número de Tombo: 0120/65

_____. Entrevista a Ivan Cardoso (1979) In: FIGUEIREDO, Luciano. *Hélio Oiticica: A pintura depois do quadro*. Rio de Janeiro: Silvia Roesler Edições de Arte, 2008. p.31-39.

OMAR, Arthur. *Antropologia da Face Gloriosa*, São Paulo, Cosac & Naify Edições, 1997.

SALOMÃO, Wally. *Hélio Oiticica: Qual é o parangolé? e outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

Beatriz Morgado de Queiroz

Doutoranda em Comunicação e Cultura na UFRJ, com bolsa CNPQ, membro do Laboratório Fotografia Imagem e Pensamento, da ECO/UFRJ. Mestre em Comunicação e Cultura pela mesma instituição, com bolsa CAPES. Graduada em Comunicação Social pela FCS/UERJ.