

Luis Pérez-Oramas

Parangolé-Botticelli: pensamento da montagem e razão prática da história da arte. Forma transicional e geometria do carnaval.

Parangolé-Botticelli: installation thinking and practical reason of the art history. Transitional form and carnival geometry.

palavras-chave:

Hélio Oiticica; Parangolés; Aby Warburg; forma transicional

O autor estende a noção de objeto teórico de Louis Marin a fim de promover a interposição de elementos anacrônicos entre si, a saber, a obra de Sandro Botticelli e os *Parangolés* criados por Hélio Oiticica. Tal associação permite ao autor traçar certas similitudes, hipótese que denomina *Parangolé*-Botticelli e que pretende, antes de tudo, tecer uma reflexão sobre a arqueologia das ilusões modernas. Sendo assim, se de um lado as imagens de Botticelli comunicam uma Antiguidade para além da própria Antiguidade, os *Parangolés* de Oiticica falam de uma arte para além da modernidade neoconcreta com a qual o artista fora envolvido.

keywords:

Hélio Oiticica; Parangolés; Aby Warburg; transitional form

The author extends the notion of theoretical object by Louis Marin to promote the interposition of anachronic elements among themselves, namely the work by Sandro Botticelli and the *Parangolés* created by Hélio Oiticica. Such association allows the author to establish certain similarities, a hypothesis called *Parangolé*/Botticelli and that intends, above all, to reflect upon the archeology of modern illusions. Thus, if the images by Botticelli communicate an Antiquity beyond Antiquity itself, the *Parangolés* by Oiticica talk about an art beyond the neoconcrete modernity with which the artist was involved.

Exposição imaginária

“A pureza é um mito”, escreveu Hélio Oiticica no frontispício de sua célebre instalação *Tropicália*. Essa breve afirmação poderia servir de mote inspirador à minha jornada de historiador da arte que embarca, conduzido por Caronte, em uma travessia em direção aos infernos do museu, a fim de refletir sobre uma questão fundamental: o que há de história da arte dentro do museu? O que há de pureza histórica (da história da arte) nesse local de confusão espacial, onde a constante transparência impecável e arborescente das genealogias deve negociar sua clareza – e também sua sobrevivência – com as informações presentes nas imediações e, considerar, sua justaposição, quase sempre acidental, com as interferências de seu entorno? Como lidar com a inevitável *contaminatio* de tudo aquilo que está próximo? E com uma configuração espacial dada *a priori* em que as obras se tornam, inevitavelmente, objetos de uma *dispositio* de uma espacialização museal?

A questão seria, então, a respeito de um pensamento não *da*, mas *para* a montagem, na qual a teoria deve encontrar uma incorporação prática. E, necessariamente para aqueles que praticam as artes da justaposição e da aproximação, ou seja, as artes da montagem – eu poderia dizer, fazendo assim referência às palavras de Lévi-Strauss: a arte da bricolagem com obras - nas duas acepções do termo: como inteligência da montagem e como arquitetura de exposição. Seria também questão de pensar, ou de repensar, a matéria da história da arte,, o mais próximo possível da densidade e da espessura tão complexa e acidental de seus objetos, por meio da montagem.

O tema da montagem – da exposição, que fique claro – pode ser pensado como uma questão prática, como uma engenharia. Da mesma maneira, é possível considerá-lo enquanto *modus operandi* de uma teoria: aquele que seria responsável por regular a transformação da pura razão histórica da arte – frequentemente realizada sem a laboriosa administração dos objetos-corpos que constituem seu objeto de estudo – em razão prática, isto é, uma razão que é praticada como espacialização no local onde nos encontramos fisicamente com as obras.

De outro modo, nós poderíamos evocar a potência de significação que atua na colisão de imagens; a potencialidade do sentido ativado pelo encontro material de obras no espaço em que estão expostas, considerando-as para além de suas razões históricas. Quer dizer, percebendo-as a despeito de uma genealogia histórica mais ou menos bem estabelecida pela história da arte.

A respeito dessa proposta, parece que seria conveniente aludir aqui à noção de “objeto teórico”, concebida por Louis Marin, segundo a qual seria possível: “colocar o texto passado em operação – e Marin evidentemente fala de um ‘texto icônico’ – e a teoria contemporânea, em um cotejo recíproco entre ambos”; em outras palavras, deslocá-los “de modo a produzir sentido e interpretação [...] um fora da alteridade de sua história, no anacronismo de proposições teóricas impensadas, o outro fora do suposto anacronismo de suas proposições e teses na historicidade de um desenvolvimento virtual”¹.

Porém, no caso da montagem da exposição, a questão do objeto teórico precisa ser ponderada para além de uma teoria de enunciação crítica, assim como ela foi proposta por Marin. Nessa outra acepção, ela deve ser observada como uma prática imaginária e experimental de espacialização, ou seja, como uma prática operadora de interposições entre um objeto passado – com as constelações de problemas implicados – e outro contemporâneo – com um conjunto de questões que nele se tornam explícitas.

Um exemplo de um encontro dessa ordem seria imaginar, paralelamente, a ninfa antiga representada no Renascimento – e a forma obsessiva como ela foi interpretada por Aby Warburg – com suas vestes agitadas pelo vento e o *Parangolé*, de Hélio Oiticica, no coração da dança comemorativa do carnaval carioca.

Evidentemente, não se trata de expor esses dois objetos em um museu, mas de, por meio de uma “exposição imaginária”, desenvolver uma discussão sobre o tema da exposição em linhas gerais e, particularmente, poder considerar “novos” objetos para a história da arte (e para o museu), como parece ser o caso contemporâneo de objetos produzidos por artistas que pertencem a movimentos até então completamente ignorados pela escritura canônica da história da arte moderna. De fato, existem lugares – até mesmo comunidades e países – onde há museus sem, no entanto, haver (ainda) uma história da arte; digo, lugares onde seu texto, sua escritura, existe apenas enquanto texto regulador destinado à criação de narrativas teóricas privilegiadas, como ocorre na maioria dos países latino-americanos.

Esse paradoxo ou essa característica – de ter um museu de arte, mas não uma história da arte – parece ser um assunto de extrema importância, ainda que reiteradamente obliterado nos locais onde a presença do museu está necessariamente acompanhada de uma tradição disciplinar condenada à história da arte. Isso porque, quando se observa a presença de museus em relação à ausência dessa tradição, o que temos é uma história da arte implantada nos termos de sua “razão

1. MARIN, Louis. **Opacité de la peinture**: essais sur la représentation au Quattrocento. Paris: Ehes, 2006, p. 16.

prática”. Enquanto tal, ela não sustenta necessariamente uma narrativa canônica na matéria, mas se desdobra de acordo a uma lógica de espacialização – mais do que de uma lógica de narração –, emprestando assim narrativas mais ou menos heterogêneas cujas potências de legitimação muitas vezes permanecem abaixo do valor e da significação das obras que de fato são abordadas.

É justamente nesse ponto que a noção anteriormente mencionada do “objeto teórico” assume (talvez) uma nova dimensão à medida que ela responde à lógica de um pensamento “cauteloso”: operador de conhecimento e saber mediador entre a vocação universal da teoria, diante da qual uma natureza acidental e empírica dos objetos opõe sua resistência, seus costumes, seus conhecimentos habituais, suas idiosincrasias ou até mesmo sua simples prática dos objetos – que em nenhuma hipótese é simples – incapaz de dar conta de suas transformações em objetos ativos, de suas ativações no cerne de uma experiência que é sempre anacrônica.

Por um lado, teríamos o objeto teórico tal como proposto por Marin – isto é, sujeitos para uma possível teoria oriunda do diálogo entre um objeto do passado e da teoria contemporânea –, mas, por outro, também há uma possibilidade de “sobrevivência” inerente à noção do objeto teórico ou em sua aplicação no extenso campo da razão prática: o que fez Poliziano, entre Plotino e Botticelli, pode ser interpretado ao mesmo tempo como a morfologia de uma sobrevivência (no sentido warburgiano) e como um objeto teórico (no sentido “mariniano”). Teríamos, portanto, a possibilidade de colocar os objetos em prática – ainda que somente de modo imaginário –, provando-os segundo suas espacializações teóricas e em suas analogias com outros objetos que lhes são fundamentalmente anacrônicos.

***Parangolé*-Botticelli**

A obra que submeterei a essa operação é a de Hélio Oiticica, um artista brasileiro que, pouco a pouco, tornou-se uma referência consensual para uma determinada escritura da história do modernismo tardio. Tratarei, mais precisamente, de alguns de seus objetos: certos tipos de vestimentas denominadas por ele de *Parangolés*. Minha aproximação será anacrônica e sensível, propondo-os como memórias deformadas – ou deformantes – de outros objetos. Isto é, irei analisá-los na qualidade de lugares que são transpassados por outros objetos, não sem deformação, sendo então conferidos tanto de uma nova praticabilidade como de uma nova inteligibilidade. Além disso, também os

abordarei enquanto quase-objetos, como objetos-ativos, como objetos de transição entre a arte e seu lugar, como formas intermediárias e, por fim – valendo-me da bem conhecida fórmula de Aby Warburg –, como formas transicionais.

A questão do quase-objeto é central para o neoconcretismo brasileiro ao qual o próprio Oiticica emprestou sua assinatura e inteligência, muito embora esses ornamentos multiformes intitulados *Parangolés*, via de regra, não sejam objetos neoconcretos, uma vez que foram confeccionados já no final do anos 60, época posterior à dissolução do movimento neoconcretista.

Como se pode ler no manifesto neoconcreto de 1959: “Não concebemos a obra de arte nem como uma ‘máquina’ nem como um ‘objeto’, mas como um quasi-corpus”². Esta afirmação do poeta Ferreira Gullar inaugura uma teoria do não-objeto à luz da qual se deve compreender as noções mais pragmáticas empregadas pelos artistas do movimento, sobretudo, por Willys de Castro (e seus “objetos ativos”) e por Lygia Clark (com seus “bichos” e outros objetos relacionais), além do próprio Hélio Oiticica, que se destacaria na produção de quase-objetos (do “quasi-corpus” ao “quasi-cinema”).

Por isso, é interessante nos aprofundarmos nessa questão da quase-objetividade dos objetos neoconcretos, principalmente quando se tem em mente que eles fazem parte de uma complexa história da abstração moderna em sua disseminação deformada, muito além de suas origens históricas e de sua primeira temporalidade. Minha hipótese sobre os *Parangolés* se insere no âmbito de uma reflexão sobre as obras emblemáticas da abstração (geométrica) produzidas durante a segunda metade do século XX na América Latina, sobre as quais eu me propus a observar um espaço de conflito, como também outro de deformação, mas, sobretudo, lugares de sobrevivência – do pós-vida “moderno” – de antigos conteúdos relativos à tradição visual ocidental, particularmente humanista.

Minha abordagem do *Parangolé*-Botticelli observa então uma tentativa de questionamento da abstração geométrica nos termos de uma topologia das formas, por meio da interposição de imagens, para além de uma história de estilos ou de tipologias. Tal perspectiva encara essas formas tendo em vista a hipótese de heterodeterminação que apresentam: simultaneamente como formas “locais” e também “transitórias”, intermediárias e mesmo transicionais, mais precisamente entre o “campo” – aqui compreendido como o campo histórico ao qual pertencem, aquele de suas fontes formais – e o “território”, seus locais de sobrevivência, transformação, deformação, implantação, atualização,

2. BREU, David et al. (dir.). Notas sobre el Parangolé. In: **Hélio Oiticica**. Paris, 1992, p. 93. Cf. fac-símile do Manifesto Neoconcreto publicado no **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 mar. 1959. Suplemento Dominical, p. 4-5, também publicado em BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo**: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 10-11.

Parangolé-Botticelli:
 pensamento da montagem e
 razão prática da história da
 arte. Forma transicional e
 geometria do carnaval.

“ocorrência”. E, para tanto, parece que uma prática de interposições imaginárias pode ser esclarecedora.

Ademais de uma teoria histórica da arte como implantação dos estilos, é então necessário delinear uma teoria da “deformação” dos estilos, da metamorfose espaço-temporal a qual são passíveis, com o intuito de melhor compreender a função antropológica que essas formas “modernas” adquirem na transição que fazem em direção à outras configurações. Pode-se notar uma teoria da transformação dessas formas em dispositivos transicionais justamente em que a memória distorcida de Mondrian, manifestada em um pedaço de tecido agitado pela música do carnaval e pelo vento do morro da Mangueira no Rio de Janeiro, converte-se em um real instrumento de reconexão comunitária, em uma forma intermediária entre arte e vida – para fazer uso de uma formulação warburguiana – que implique, assim, na aniquilação de qualquer mito de autonomia artística em prol da heterodeterminação das formas, tendo por consequência a mutação da “modernidade” que elas apresentam, a transfiguração do valor programático “moderno” ao qual estão identificadas.

A questão de um possível vínculo de identidades artísticas sem reconhecimento formal é, portanto, essencial quando se aproxima o campo histórico disto que chamamos – com o auxílio de generalização e de certo impressionismo – de tradição “construtiva” na América Latina. É, quem sabe, o próprio Oiticica quem pode nos servir de guia teórico sobre essa questão quando escreve, em abril de 1962, a seguinte passagem: “Os resultados a que cheguei já nada mais têm a ver com a pintura concreta post-Mondrian, e considero que estão para Mondrian assim como Mondrian estava para o cubismo”³.

Não se trata mais de “copiar” Mondrian, mas de empreender uma via que conduz à uma pintura de cor pura, espaço puro, tempo e estrutura. Talvez se tratasse, naquele caso, de um novo construtivismo, tal como teria formulado Mário Pedrosa. Porém, um construtivismo que “não deve nada ao próprio construtivismo”.

Um programa dessa ordem implicaria, conseqüentemente, em uma ampliação do conceito de “forma transicional”. Pois, como se vê no caso dos trabalhos de Oiticica, e mais precisamente do *Parangolé*, essa proposta dialoga, tanto no seu projeto quanto em sua realização, com o conceito de forma transicional, tal como elaborado por Warburg. Assim, o programa apresenta um caráter contraditório em relação à tradição

3. No que concerne às citações de depoimentos e escritos de Hélio Oiticica presentes neste artigo, optou-se por utilizar os documentos originais em português. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, Arquivo Hélio Oiticica/ Programa Hélio Oiticica (AHO/PHO) 0020/62, p. 4-7.

que reclama – aquela de Mondrian, por exemplo –, mas, sobretudo, ele convém para personificar algumas formas “ideais” da modernidade no sentido mais concreto (e impuro) do termo, uma forma livre no espaço, por exemplo; ou, de maneira ainda mais utópica, uma forma livre no espaço destinada a estabelecer uma nova relação com a realidade.

Se eu precisasse explicar a razão desse meu interesse, eu diria que ela se aloja na minha convicção de que qualquer crítica do movimento moderno, traduzida hoje em uma reivindicação do “local” e do múltiplo, muitas vezes meramente retórica, jamais se materializou no que me parece ser sua verdadeira conclusão: não a recusa do moderno, mas o estudo, específico e casuístico de “outras” modernidades. Modernidades estas que foram o resultado de apropriações, implantações e “relocalizações”, bem como de mutações de inúmeros objetos e formas modernas; modernidades nacionais por assim dizer, que foram completamente ignoradas pela escritura da história da arte dominante. Parece, nesse sentido, haver uma responsabilidade maior para se considerar a fratura do moderno em vez de seu encerramento – que se tornou um lugar-comum. Em outras palavras, sua multiplicação em uma miríade de “relocalizações” nacionais. Essa interpretação só pode ser realizada por uma abordagem topológica: passando do não-lugar moderno (a utopia do moderno) à pluralidade de lugares modernos, à pluralidade dos lugares onde a modernidade se deforma.

Entretanto, trata-se principalmente de relativizar a própria condição moderna dessa “modernidade”, projetando nela suas reminiscências históricas, uma espécie de imemorialidade do passado que nela vive, apesar de sua ideologia modernista, que pode de fato revelar a verdade local de suas funções antropológicas.

Para isso, vejamos algumas imagens, como a do anjo da Anunciação: um corpo envolto em panos drapeados cuja agitação e o movimento contrastam com a serenidade do espaço representado ao seu redor, com a quietude desse *hortus conclusus* para o qual se dirige o mensageiro angélico, um “Mercúrio cristão”. Talvez não exista uma imagem mais emblemática do *Parangolé* de Hélio Oiticica que a de Caetano Veloso, pois, na plenitude angélica de sua juventude, ele o veste como se fossem as asas exuberantes de um arcanjo, como se se tratasse de um traje da nobreza medieval ou a túnica de uma Niké helênica. Tudo isso no demasiado complexo ano de 1968, que revelou, simultaneamente, o ápice e o fim de todas as utopias contemporâneas.

Luis Pérez-Oramas

Parangolé-Botticelli:
pensamento da montagem e
razão prática da história da
arte. Forma transicional e
geometria do carnaval.



Fig. 1
Sandro Botticelli, *Anunciação*,
detalhe, 1481, afresco,
243 x 550 cm, Galeria dos
Ofícios (Galleria degli Uffizi),
Florença.



Fig. 2
Caetano Veloso veste *P 04*
Parangolé, *Capa 01*, 1968.
(foto Geraldo Viola)

Fig. 3

Luiz Fernando Guimarães
veste *Parangolé P 30, Capa
23* – “m’way ke”, dedicado a
Haroldo de Campos,
1965-1972. (foto Hélio Oiticica)

**Fig. 4**

Sandro Botticelli,
O Nascimento de Vênus,
detalhe, circa 1484, têmpera
sobre tela, 172,5 x 278,5 cm,
Galeria dos Ofícios (Galleria
degli Uffizi), Florença.



Luis Pérez-Oramas

Parangolé-Botticelli:
pensamento da montagem e
razão prática da história da
arte. Forma transicional e
geometria do carnaval.



Fig. 5
Romero Cavalcanti veste *P33 Parangolé, Capa 26*, no WTC Building, Nova Iorque, 1972. (foto Hélio Oiticica)



Fig. 6
Sandro Botticelli, *Santíssima Trindade*, detalhe, têmpera sobre madeira, 215 x 192 cm, Courtauld Gallery, Londres.

É precisamente à luz inesperada dessa associação de imagens que eu gostaria de refletir sobre a relação entre geometria e carnaval – entre a geometria que foi a origem racional e construtiva da obra de Hélio Oiticica e o carnaval, que foi o destino simbólico e emocional de sua assimilação coletiva –, sugerindo uma relação de similitude entre as funções antropológicas que tanto a antiguidade quanto a modernidade apresentaram para aqueles que as evocaram.

Não é necessário recapitular aqui que a representação do corpo envolto em tecidos remete, tanto na pintura como na escultura, ao tema da visibilidade das paixões por meio da imagem do corpo em movimento. Essa referência também se estende à efêmera performance da dança, do teatro e da música interpretada nas festividades ritualísticas ou carnavalescas, nos *intermezzi* mitológicos, nas ficções da antiguidade ou nas modernas tradições performativas, cujas presenças jamais deixaram de alimentar o repertório das artes visuais no Ocidente. É justamente essa questão fundamental que está em jogo na invenção e na prática do *Parangolé* de Hélio Oiticica.

Além da razão geométrica, que poderia ter constituído sua arqueologia formal, o *Parangolé* se inscreve simbolicamente nessa tradição ligada à representação de paixões humanas por meio da figuração do movimento corporal:

Desde o primeiro ‘estandarte’, que funciona como o *ato de carregar* (pelo espectador) ou *dançar*, já aparece visível a relação da dança com o desenvolvimento estrutural dessas obras da ‘manifestação da cor no espaço ambiental’. Toda a unidade estrutural dessas obras está baseada na “estrutura-ação” que é aqui fundamental; o ‘ato’ do espectador ao carregar a obra, ou ao dançar ou correr, revela a totalidade expressiva da mesma na sua estrutura: a estrutura atinge aí o máximo de ação própria no sentido do ‘ato expressivo’. A ação é a pura manifestação expressiva da obra.⁴

4. OITICICA, Hélio. Anotações sobre o *Parangolé*. In: _____.

Aspiro ao grande labirinto.

Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

p. 70.

O que é próprio ao *Parangolé* é a sua capacidade de tornar a cor visível, como um evento espacial que se realiza por meio do corpo que, vestido, movimenta-se. Nesse sentido, o *Parangolé* pode ser relacionado a uma série de tentativas modernas que buscavam a emancipação da cor ante a inércia de sua matéria, a libertação de sua dependência em relação aos suportes físicos. Talvez, é o caráter acidental do que ocorre ao se vestir um *Parangolé* sob a forma da dança, em um movimento sem controle ou um riso corporal, o que por sua vez o inscreve para além do controle emocional e do completo autocontrole intelectual que muitas vezes é atribuído à arte geométrica. A única geometria capaz

de contemplar o *Parangolé* é uma geometria fragmentada, uma geometria do imprevisível e – se é possível assim dizer – do informe. O que se manifesta no voo sedutor desses trajés é o espírito que sopra vida nos corpos, quase como uma catástrofe para a inteligência prescritiva, resultando em uma festa para os sentidos. Assim, o *Parangolé* figura – torna-se – de forma inesperada, uma espécie de arcanjo, ou essas divindades antigas cujo mistério se oculta e se revela na soma impensável das camadas de segredos que as cobrem.

No entanto, eu não gostaria de dar a impressão de construir aqui um argumento fundado somente nas similitudes formais imprecisas entre a ondulação das ninfas de Botticelli e a dança desatada com os *Parangolés*, um modo de performatividade carnavalesca nascida do esgotamento da abstração geométrica brasileira. Minha hipótese, a qual eu chamaria apenas de *Parangolé*-Botticelli, pretende, antes de tudo, tecer uma reflexão sobre a arqueologia de nossas ilusões modernas. Temos o hábito de compreender as formas da abstração dita geométrica da mesma maneira que foram praticadas na América Latina durante a segunda metade do século XX, como se elas tivessem experimentado apenas “implantações formais”, de simples deslocamentos de um “ideal moderno”. Assim, com frequência é deixado de lado um aspecto inerente ao problema topológico, à lógica dos lugares e às mudanças de lugares, a saber, o de que qualquer mudança implica, necessariamente, em uma mudança de forma.

Toda forma é uma operadora mnemônica de outra forma. Toda forma é – ou pode ser considerada – a deformação de outra forma. Resumidamente, pode-se dizer que a história da arte, sobretudo quando ela é apreciada sob a luz formal de sua razão prática, possui dois fundamentos essenciais: memória e semelhança. Os historiadores da arte têm o hábito de trabalhar o material das semelhanças, para as quais se produz explicações, hipóteses apoiadas em certezas documentais. Contudo, um dos grandes problemas da história da arte – o qual não pretendo abordar aqui – consiste no fato de que a semelhança pode ser também acidental e, portanto, ela pode estar desprovida de legitimação documental, historiográfica e genealógica. O que pretendo ressaltar por meio da improvável associação entre o *Parangolé* de Oiticica e algumas formas clássicas de representação do movimento tem muito mais a ver com o vasto problema da memória em nossa disciplina.

Não tenho a pretensão de afirmar aqui que Hélio Oiticica tenha sido influenciado pelas figuras envoltas de Botticelli ao conceber o *Parangolé*. De modo algum. Entretanto, em 1964, o artista afirmou que o *Parangolé* era para ele uma maneira de aproximar a estrutura mítica

e primitiva da arte que havia sido esquecida desde o Renascimento e na qual ele percebia a reemergência associada ao surgimento da arte moderna. Na ocasião, fez a seguinte afirmação: “Resta verificar no *Parangolé*, por exemplo, a aproximação com os elementos da dança, mítica por excelência”⁵.

Independente disso, pode-se dizer que toda uma tradição da abstração geométrica encontrou seu apogeu performático com o *Parangolé*, não sem a dissolução de suas próprias formas que se confundem e desaparecem nos gestos dançantes do corpo festivo; tornando-se, assim, irreconhecíveis enquanto figuras geométricas e, conseqüentemente, convertendo-se em uma geometria do carnaval.

Deslocada – e deformada –, a geometria que havia inspirado o jovem Oiticica veio a se metamorfosear aqui em voos têxteis, em dança de véus. Isso faz parte de um processo complexo de reinvenção dos códigos e linguagens modernas em um deslocamento latino-americano, no qual teria sido encontrado, ao sul do Rio Grande, um vasto campo para uma migração formal, para uma mudança de forma desses códigos e linguagens, por meio da qual eles puderam assumir uma nova função antropológica.

Por mais surpreendente que isso possa parecer, eu diria que essa reinvenção da modernidade não foi fundamentalmente distinta, ao menos não sob um aspecto, da reinvenção da antiguidade clássica empreendida pelos artistas de Florença contemporâneos à Botticelli. Em ambos os casos, um distanciamento temporal e antropológico havia cindido a relação orgânica entre as formas e o conteúdo apresentado por elas. Um campo para a produção de transformações seletivas do arsenal artístico e simbólico moderno se abriria então aos artistas brasileiros, em um processo análogo àquele do Quattrocento, momento em que artistas italianos, poetas e pintores se reaproximaram da Antiguidade para – segundo Philippe-Alain Michaud – “desviar os motivos e trabalhar com figurações mais afeitas à realidade florentina (deles)”⁶.

É precisamente essa questão do acesso ao moderno, do acesso coletivo à modernidade como narrativa de coesão comunitária que regula a vida social e política de algumas nações na América Latina durante o século XX, pela qual me interesso. De modo mais específico, isso ocorre a partir de uma abordagem que perpassa essa insólita aproximação entre o *Parangolé* e as figuras trazidas pelo vento e pelas paixões de Botticelli. Assim, a analogia entre a função antropológica do ressurgimento da Antiguidade como um fator de coesão cultural em muitas sociedades europeias – a Antiguidade como utopia regressiva – e aquela do acesso à modernidade – ou de seu apelo – enquanto elemento

5. Idem. Bases fundamentais para uma definição do “Parangolé” (novembro de 1964). In: _____. **Aspiro ao Grande Labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 68-69.

6. MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg et l'image du mouvement**. Paris: Macula, 1998, p. 78. Cf. edição brasileira: MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Tradução Vera Ribeiro e Sibylle Muller. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

Parangolé-Botticelli:
pensamento da montagem e
razão prática da história da
arte. Forma transicional e
geometria do carnaval.

unificador de narrativas sociais em diversos países da América Latina – a modernidade como utopia progressista, e amiúde progressiva.

“Relocalizações”

Essa interposição de imagens, por meio da qual eu resumo a complexidade do intervalo entre *Parangolé* e Botticelli, também aponta na direção à função das formas simbólicas no estabelecimento de um horizonte de possibilidades diante de uma tarefa coletiva, historicamente impossível. Em outras palavras, assim como era impossível que a Antiguidade se estabelecesse no Quattrocento, embora tenha sido possível a elaboração de formas “à antiga”, nas quais a herança da Antiguidade encontrou um repertório infinito de “transformações seletivas”⁷, também à modernidade foi impossível fazê-lo no século de seu projeto universalizante (e talvez ainda o seja, considerando que essa sua impossibilidade provavelmente faça parte de seu programa), todavia, formas modernas foram possíveis, formas pelas quais os artistas – e até mesmo determinadas comunidades – produziram transformações seletivas do programa moderno, de seu teor utópico, a despeito de sua própria impossibilidade.

Desse modo, o sonho formal de um Piet Mondrian em pleno furor do carnaval carioca – no qual Oiticica encontrava sua inspiração em toda a sua complexidade bipolar, eu ousaria dizer – também era estranho para aquele que exala e dança em meio ao entusiasmo festivo que era, para os florentinos de 1494, um verso de Horácio, tão belo quanto hermético:

Ó Vênus

adentras à elegante habitação onde Glicera
convoca-te por ondas de incenso
que, juntamente contigo, apressam,
a criança que arde em chamas,
as Graças, liberadas de seus cintos;
a Juventude, que sem ti não possui charme
Mercúrio e as Ninfas⁸.

Sabe-se que a primavera toscana que aparece nos célebres quadros de Botticelli é uma composição realizada a partir dos versos de Horácio, graças aos conselhos de Poliziano; sabe-se também que a Vênus do pintor italiano se assemelha mais à uma virgem pastoral que a uma deusa antiga. Se essa fosse uma questão da Antiguidade,

7. Disse Aby Warburg no Congrès d'Orientalistes em 1926: "Die orientalisierende Astrologie [sollte] als eine dem Erbe der Antike gegen-über jeweilig auswahlbestimmende Macht nachgewiesen werden, die (...) europäische Unfähigkeit, die pagane Kultur in der Totalität ihrer polaren Spannung zu begreifen". WARBURG, Aby apud GOMBRICH, Ernst. In: GOMBRICH, Ernst; SAXL, Fritz. **Aby Warburg**: an intellectual biography. Oxford: Phaidon, 1986, p. 51. Tradução a partir da versão francesa do autor.

8. HORÁCIO. Odes, Livro I, Ode 30. Tradução a partir da versão francesa do autor. Cf. edição brasileira: PRADO, Anna (org.). **Horácio**: odes e epodos. Tradução Bento Prado de Almeida Ferraz. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

trataria-se de uma Antiguidade irreconhecível, resultado de migrações seculares, isto é, uma Antiguidade “desterritorializada”, “relocalizada”, transplantada e recolocada. Diante da impossibilidade de compreender as formas antigas nesse abrupto renascimento, os artistas florentinos opuseram essa contribuição local, superando a perda e a distância inexorável que lhes separava de suas ilusões humanistas com o material de vida que tinham e do presente no qual viviam. “Eles – escreveu Anton Springer em um livro cuja influência se fará sentir em Warburg – vivem no presente, e já que a Antiguidade lhes ofereceu um meio perfeito de expressão para seus estados de espírito e suas inquietações, eles recorreram a este modelo”⁹.

9. “Sie leben in der Gegenwart und weil für die Stimmungen und Strömungen der letzteren die Antike ein vortreffliches Ausdrucksmittel darbietet, greifen sie zu dieser”.
GOMBRICH, Ernst; SAXL, Fritz. Op. cit., p. 49. Tradução a partir da versão francesa do autor.

Foi Aby Warburg quem nos forneceu importantes esclarecimentos sobre esses anacronismos presentes em diversas obras “antiguizantes” no Renascimento, encerrando assim a grande tradição da história da arte fundada por Winckelmann. Quando, entre 1881 e 1891, Warburg desenvolveu sua tese sobre Botticelli, ele o fez movido por um questionamento perplexo, de uma incompreensão e, até mesmo, por um sentimento de desgosto: não apenas Botticelli representava para ele o contraexemplo do que deveriam ser formas “à antiga”, com “serena grandeza”, impassível equilíbrio e sobriedade monumental e estoica, tal como representada nas obras de Masaccio e Donatello, mas encarnava também, a seu modo de ver, o modelo de arte maneirista, ornamental e excessiva, similar àquela praticada por diversos artistas do fim do século XIX, sobretudo, pelos pré-rafaelistas, obcecados pela “repetição irrefletida dos motivos de intensa movimentação”¹⁰.

10. “[...] gedankenloser Wiederholung gesteigerter Bewegungsmotive”.
WARBURG, Aby apud GOMBRICH, Ernst. In: GOMBRICH, Ernst; SAXL, Fritz. Op. cit., p. 51. Tradução a partir da versão francesa do autor.

Mas a fascinação pessoal de Warburg pela figura da ninfa em movimento, com suas vestes e sua cabeleira agitadas pelo vento, tão oposta ao controle sereno das paixões típico da Antiguidade, levou-o a investigar as razões profundas dessa “predileção do Quattrocento tardio pelos drapeados ornamentais” e a decifrar a soma das fontes antigas e contemporâneas presentes nas obras-primas de Botticelli. Em *A Primavera*, a cena do ímpeto passional de Zéfiro perseguindo Flora com o poder de seu sopro, ambos envoltos em tecidos adornados transparentes, poderia indicar, entre os artistas do Quattrocento, um interesse muito diverso pela Antiguidade se comparados à escultura clássica evocada por Winckelmann.

Assim sendo, Warburg ousou questionar, diante da certeza da distância histórica que separava a Antiguidade de sua sobrevivência florentina, se os artistas do Quattrocento haviam tido a possibilidade de observar um evento análogo ao das ninfas em movimento, perseguidas por um amor desmesurado. Seus estudos o levariam a concluir

Parangolé-Botticelli:
pensamento da montagem e
razão prática da história da
arte. Forma transicional e
geometria do carnaval.

a existência de fontes vivas dessas imagens que, sob a forma de representações teatrais e festivas, *canti carnascialeschi* e *moresca*, teriam servido à imaginação de uma forma perdida das ninfas antigas¹¹. Isso também explicaria a combinação de vestimentas ao mesmo tempo antigas e contemporâneas:

Admitindo que a festa teatral oferecia ao olhar dos artistas estes personagens de carne e osso, como elementos vivos de uma vida realmente animada e em movimento, nós estaríamos muito próximos de compreender o processo de criação artística. O programa de conselheiro erudito perde um pouco de seu vício pedante; o inspirador não propunha o objeto da imitação, ele facilitava sua expressão.

Aqui, mais uma vez, é possível reconhecer o que dizia Jakob Burckhardt, infalivelmente a frente em seu julgamento do conjunto: 'A festa italiana, em seu nível superior de civilização, fez com que se passasse realmente da vida à arte'¹².

As imagens de Botticelli comunicam sobre uma Antiguidade para além da própria Antiguidade, da mesma maneira que o *Parangolé* fala de uma arte para além da modernidade na qual encontrou a sua primeira fonte. Contudo, essa relação de similitude não é apenas (e também não acima de tudo) formal. O que tornou possível a invenção do *Parangolé* de Oiticica foi essa extraordinária conexão de seu pensamento artístico com as formas festivas e ritualísticas de seu tempo e de seu lugar, nas quais se vê manifestar uma tradição de paganismo vernacular.

Sua obra, oriunda dessa arte geométrica geralmente identificada com o autocontrole intelectual e com a busca pela ordem, resulta em uma festa inesperada de dança e de ação, na qual ele quer entrever, tal como exprimiu nos termos que o próprio Warburg poderia ter utilizado a fim de descrever as formas intermediárias, "o da verificação de uma verdadeira retomada, através do conceito de *Parangolé*, dessa estrutura mítica primordial da arte"¹³.

Nesses termos, não se trata apenas de legitimar o *Parangolé* à luz das belezas ideais de Botticelli, tampouco de inscrever a aventura de sua invenção na jurisprudência eurocêntrica, no pós-vida dessa "espécie de subcorrente barroca na arte florentina da segunda metade do século XV". Trata-se fundamentalmente de retomar a questão originária de Warburg: "qual é a relação entre a vida de uma época e o modo como homem se representa na arte? E que associação pode haver entre isto e a visão que o indivíduo tem da vida em si?"¹⁴.

Na gíria carnavalesca do Rio de Janeiro, a palavra "parangolé" quer dizer uma "súbita confusão, uma agitação entre pessoas". Ao lado

11. *Ibidem*.

12. WARBURG, Aby. **Essais florentins**. Paris: Klincksieck, 1990, p. 77.

13. OITICICA, Hélio. *Op. cit.*, p. 68.

14. "In welchem Zusammenhang steht das derzeitige Leben mit den Erscheinungsformen des Menschen in der Kunst und mit der Lebensauffassung des Einzelnen?". WARBURG, Aby apud GOMBRICH, Ernst. In: GOMBRICH, Ernst; SAXL, Fritz. *Op. cit.*, p. 51. Tradução a partir da versão francesa do autor.

dos *Bólides* e dos *Penetráveis*, os *Parangolés* integram uma trilogia tipológica fundamental na produção artística de Hélio Oiticica. Os *Bólides* são recipientes feitos de madeira, ou vidro, contendo pigmentos em pó e outros materiais não manuseados. Os *Penetráveis* e os *Núcleos* são obras ambientais constituídas por peças de madeira pintadas, bem como por outros materiais (areia, pedra, plástico) estruturados sob a forma de pequenos labirintos dentro dos quais o espectador pode experimentar a adversidade e a resistência material dos obstáculos perceptíveis. A obra *Parangolé*, no entanto, consiste no gesto simples, desprovido de acessórios, de se vestir da peça (tal como se veste uma roupa) e de se mover com ela como se fosse, ao mesmo tempo, um estandarte de festa e de protesto.

Nessas três tipologias concebidas por Oiticica, a arte se configura como uma forma transicional que opera uma economia entre a potência de sua encarnação pelo espectador e a energia vital que a enraíza em tempo e lugar específicos, nos quais ela se faz visível. Não surpreende constatar na estruturação dessa tipologia o deslocamento – alteração, deformação, transfiguração, sobrevivência – de uma antiga lógica retórica que se encontra no fundamento da teoria humanista da arte: os *Bólides* contêm os elementos artísticos não manuseados que provam ser a matéria de uma disposição, eventualmente de um *disegno*; os *Núcleos* e os *Penetráveis* constituem estruturas sólidas e são, portanto, equivalentes de uma composição; o *Parangolé* coincide, por fim, com a ação, com um agir efêmero, com o gesto imprevisível do movimento e da dança que não é suscetível à teoria: é a cor agindo, o que os tradutores antigos de Alberti designavam elegantemente como “a recepção das luzes”, por meio da qual a representação se aproximava de um estado infável no qual as paixões vitais se incorporavam. Nesse sentido, o *Parangolé* não é somente uma obra que se personifica no próprio ato, renovado a cada vez que ele é vestido; ele é também – estruturalmente – uma forma transicional: é a relação, o elo entre o corpo como matéria e o corpo como sujeito; entre a matéria da arte e a vida material, entre a arte e a vida.

A possibilidade de se sugerir uma relação entre a invenção do *Parangolé* e a reinvenção da Antiguidade pagã por meio de estruturas transicionais, que estabelecem elos entre as formas e as práticas festivas, teatrais e ritualísticas do presente, abre espaço à compreensão das funções antropológicas da arte – e, sobretudo, da arte geométrica, que acabou assumindo, na América Latina, uma das formas privilegiadas do modernismo – muito além de qualquer formalismo e de todo historicismo.

Parangolé-Botticelli:
pensamento da montagem e
razão prática da história da
arte. Forma transicional e
geometria do carnaval.

15. OITICICA, Hélio. Op. cit.,
p. 68.

O “achar” na paisagem do mundo urbano, rural etc. elementos “Parangolé” está também aí incluído como “estabelecer relações perceptivo-estruturais” do que cresce na trama estrutural do Parangolé [...] e o que é “achado” no mundo espacial ambiental. Na arquitetura da “favela”, por exemplo, está implícito um caráter do Parangolé [...].

E assim em todos esses recantos improvisados, que vemos todos os dias. Também feiras, casas de mendigos, decoração popular de festas juninas, religiosas, carnaval, etc.¹⁵

A invenção do *Parangolé* foi possível graças ao reconhecimento fundamental do “achado” no mundo enquanto campo de inscrição de formas artísticas. Um elo entre distanciamento e porosidade articula o repertório dos *Parangolés* com o campo das coisas que pertencem a esse “achado” em Oiticica e que parece ser a fonte de suas obras.



Fig. 7

Nininha Xoxoba com o *Parangolé*
P8, Capa 05 – “Mangueira”, 1965.
(foto Andreas Valentin)

251

ARS

ano 15

n. 30



Fig. 8

Sandro Botticelli, *Anjo*,
desenho, circa 1490, 26 x
16 cm, Galeria dos Ofícios
(Galleria degli Uffizi), Florença.



Fig. 9

Nildo da Mangueira com
Parangolé P4, Capa 1, Rio de
Janeiro, 1964. (foto Andreas
Valentin)

Parangolé-Botticelli:
 pensamento da montagem e
 razão prática da história da
 arte. Forma transicional e
 geometria do carnaval.



Fig. 10
 Sandro Botticelli, *Minerva*,
 desenho, circa 1491, 22 x
 14 cm, Galeria dos Ofícios
 (Galleria degli Uffizi),
 Florença.

Porém, o *Parangolé* não pode simplesmente ser confundido com os elementos aos quais Oiticica faz referência em sua experiência cotidiana da favela ou do carnaval. Estes penetram nas formas – e é possível até mesmo inferir que eles estão impregnados nas formas puramente geométricas que constituem a base inicial da obra de Oiticica – e essa penetração continua até deformá-los, transformá-los – transfigurando-os – em eventos, estruturas e proposições adiante da fonte estilística que possuem, tornando-os, por fim, irreconhecíveis no que concerne à uma lógica de estilo. Tal como as ninfas de Botticelli, ou seja, não são precisamente virgens medievais, tampouco ecos fiéis dos fragmentos de esculturas antigas, suas vestimentas e seus tecidos revelam, como demonstrado por Warburg, tanto o desejo de ver ressurgir a Antiguidade quanto a experiência contemporânea do teatro vivo e das festividades coletivas de seu tempo.

Ambos – a ninfa e o *Parangolé* – estão relacionados com a expressão das paixões humanas por meio da vestimenta ornamentada e evocam, utilizando as palavras do próprio Oiticica, “a vontade de um novo mito’, proporcionado aqui por esses elementos da arte”¹⁶.

Não seria necessário reconhecer nesse “achado” no mundo dos “elementos do *Parangolé*”, dos quais nos fala Oiticica, o indício de um pensamento fenomenológico que terá servido de base a diversas experiências neoconcretas? De Husserl a Lévinas, sem nos esquecer de Merleau-Ponty, autores tão caros ao pensamento brasileiro dos anos 50,

16. *Ibidem*, p. 69.

17. “Husserl, em sua última filosofia, admite que toda reflexão deve começar por retomar à descrição do mundo percebido (Lebens-uv-It)”. MERLEAU-PONTY, Maurice.

Phénoménologie de la Perception. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1945, p. 419. [Trad. R.]. Cf. edição brasileira: **Fenomenologia da percepção.** Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006. O termo original *monde vécu*, utilizado por Merleau-Ponty, pode ser traduzido como “mundo vivido” ou “mundo no qual/do qual se vive”. Em conformidade com as publicações brasileiras já existentes, optou-se por manter a expressão “mundo percebido”.

toda reflexão deve começar por um retorno “à descrição do mundo enquanto percebido”¹⁷. Este é o início de nossa relação com a existência, antes mesmo de qualquer compreensão ou julgamento, pelo qual Lévinas exprime a forma justamente por meio do impessoal “haver”: o que há e o que está no mundo. Todavia, esse “haver” no mundo também faz referência a toda uma dinâmica da arte moderna que atinge seu momento de eclosão e de inovação conceitual e estética na invenção do *ready made* de Marcel Duchamp: esse “haver” no mundo é, portanto, uma das instâncias originárias da invenção artística moderna.

Segundo Warburg, os artistas do Quattrocento encontraram no mundo em que viviam os elementos que lhes permitiram reinventar as formas “à antiga”, as quais se tornaram modernas (por oposição às formas “tedescas” ou medievais): sem a transição ritual ou festiva, teatral ou performática entre a arte e a vida, o ressurgimento da Antiguidade não poderia ser traduzido em todas as suas possibilidades futuras, tampouco o Renascimento teria sido o que foi, a saber, um terreno fértil em que a humanidade projetou as utopias que ainda alimentam o mundo em que vivemos.

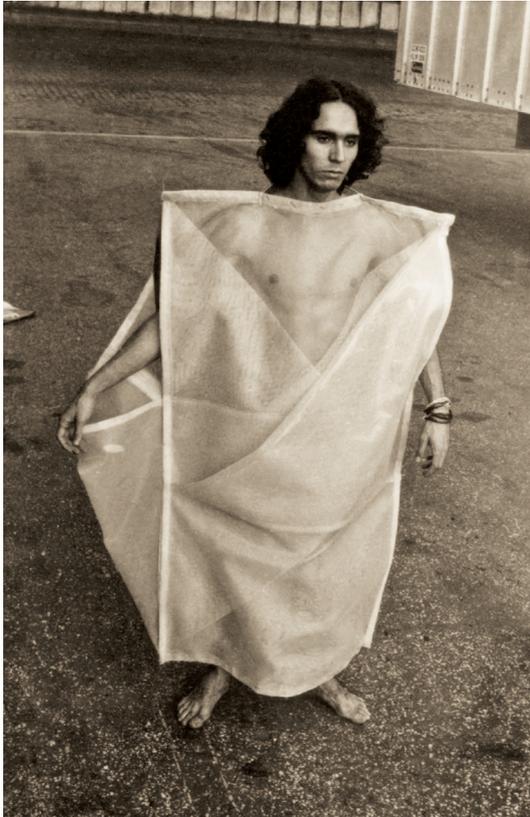
Isso também pode ser dito sobre o modernismo surgido fora da Europa, manifestando-se por formas cuja especificidade revela os lugares onde estão inscritas, libertando-se de suas fontes e da arqueologia formal que lhe é própria. É justamente essa geometria do carnaval que, em obras como o *Parangolé*, deveria nos convidar a repensar o avatar e o devir de nossas modernidades fractais, fraturadas, disseminadas e deformadas.

Na América do Sul, a arte geométrica é assumida como uma das grandes tendências, pela qual é possível entrever uma aspiração à modernidade, o desejo do moderno, todavia, sua compreensão não se esgota em argumentos históricos, formais e genealogistas. Não é suficiente dizer que artistas brasileiros, argentinos, uruguaios e venezuelanos apenas “descobriram” a abstração geométrica europeia, muito menos afirmar que Botticelli havia utilizado um verso de Horácio como uma simples fonte em que encontrou a inspiração para seus frisos antigos. Não basta compreender como os artistas latino-americanos – no caso, Hélio Oiticica – aproximaram-se dos ideais e das utopias da modernidade; é necessário entender como eles desviaram os motivos e as formas da modernidade a fim de criar, a partir delas, figuras bem inscritas em uma realidade própria a eles. A arte sempre encontra sua especificidade em uma colisão anacrônica de fontes, intenções e tempo presente. As sobrevivências do antigo e do moderno, que parecem oscilar segundo um movimento de sístole e diástole da arte no Ocidente, não se realizam sem se deformar a cada

Luis Pérez-Oramas

Parangolé-Botticelli:
 pensamento da montagem e
 razão prática da história da
 arte. Forma transicional e
 geometria do carnaval.

momento de seus ressurgimentos, buscando melhor se articular com o terreno ordinário, e certamente contraditório, da vida.

**Fig. 11**

Luiz Fernando Guimarães
 veste *Parangolé P 30*,
Capa 23 - "m'way ke",
 dedicado a Haroldo de
 Campos, 1965-1972.
 [foto Hélio Oiticica]

Luis Pérez-Oramas nasceu em Caracas, Venezuela, em 1960. Possui o título de PhD em História da Arte pela École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris. Lecionou História da Arte em universidades como a Université de Haute Bretagne-Rennes 2; École Régionale Supérieure des Beaux Arts de Nantes e Instituto de Estudios Superiores de Artes Plásticas Armando Reverón, em Caracas. Entre 1995 e 2002, foi curador da Coleção Patricia Phelps de Cisneros. Em 2003, tornou-se curador adjunto do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, e, em 2006, foi nomeado ao cargo Estrellita Brodsky de Curador de Arte Latino-americana para o Departamento de Desenhos e Gravuras, que ocupa atualmente. Foi ainda curador geral da 30ª Bienal de São Paulo.

Artigo recebido em 6 de abril
 de 2017 e aceito em 5 de julho
 de 2017.