

# PARANGOLÉ: PERFORMANCE NO AMBIENTE ESCOLAR<sup>1</sup>

Ana Carla Vieira Ferreira<sup>2</sup>

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS)

E-mail: [carlavieira\\_ana@hotmail.com](mailto:carlavieira_ana@hotmail.com)

Eixo temático: Prática pedagógica e sua relação com a teoria (percepções)

Categoria: Comunicação Oral

## RESUMO

Esta pesquisa aborda a obra *Parangolé* do artista plástico e performático Hélio Oiticica na perspectiva educacional para o ensino da arte, a fim de verificar as possíveis contribuições que essa performance pode oferecer à *Educação Sensível* como possibilidade de experiências sensíveis dentro do ambiente escolar. Unir a obra *Parangolé* do artista Oiticica e, assim, a performance enquanto linguagem artística, à proposta da *Educação Sensível* deve-se a uma característica primordial em comum em cada ponto desse estudo: a quebra do distanciamento, seja entre obra de arte e espectador e/ou contexto escolar e vida cotidiana. Romper essas divisões em que o ser humano está sujeito é o que se pretende na atualidade, tanto com a educação como com a arte. O estudo se desenvolveu a partir da união entre *Educação Sensível*, a linguagem da performance e o *Parangolé*, na qual a partir da formação da tríade é possível detectar contribuições para a compreensão do sentido da vida e para o fortalecimento da formação do homem como processo contínuo.

**Palavras-Chave:** Parangolé, Performance, Educação Sensível, Ensino da Arte.

## INTRODUÇÃO

A graduação de Licenciatura em Artes Cênicas e Dança da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul em sua contribuição na formação de professores para o exercício da docência na Educação Básica habilita os acadêmicos para o ensino de Arte nas áreas específicas: teatro e dança. Assim, visando à formação de arte-educadores, encontramos a necessidade de estudar obras e linguagens artísticas possíveis de serem vivenciadas dentro do ambiente escolar utilizando os conceitos da *Educação Sensível*.

Desse ensino entende-se que:

[...] um dedicar-se ao desenvolvimento e refinamento de nossos sentidos, que nos colocam face a face com os estímulos do mundo. A educação do sensível nada mais significa do que dirigir nossa atenção de educadores para aquele saber primeiro que veio sendo sistematicamente preterido em favor do conhecimento intelectual, não apenas no interior das escolas mas ainda e principalmente no âmbito familiar de nossa vida cotidiana. (DUARTE JÚNIOR, 2000, p.15).

---

<sup>1</sup> Pesquisa científica realizada na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul sob orientação da Professora Mestre Denise Abrão Nachif.

<sup>2</sup> Graduanda do Curso de Graduação de Licenciatura em Artes Cênicas e Dança na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul.

A *Educação Sensível* resgata o primeiro saber adquirido em nossa vida cotidiana pelos sentidos (audição, visão, paladar, tato e olfato); a fim de aprimorá-lo e desenvolvê-lo para uma melhor visão de mundo e principalmente de si mesmo, deixando que a sensibilidade influencie e interfira no conhecimento racional propondo uma integração entre eles.

Segundo Merleau-Ponty (2004, p.1) “o mundo da percepção, isto é, o mundo que nos é revelado por nossos sentidos e pela experiência de vida” é captado por nós de maneira sensível, ou seja, é através do corpo que a realidade é nos apresentada. Os sons, as cores, os sabores, as texturas e os odores são captados primeiramente pelos sentidos do corpo antes de serem racionalizadas.

Diante da necessidade de usar o corpo como instrumento para o *saber sensível* é que buscamos detectar nesse estudo as contribuições que a vivência corporal de uma performance pode oferecer ao ensino da arte. Atentando para o modo como as percepções primárias sejam conduzidas e desenvolvidas através de experiências sensíveis capazes de agregar e de complementar o conhecimento intelectual.

Conforme Cohen, “a performance se colocaria no limite das artes plásticas e das artes cênicas, sendo uma linguagem híbrida que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade” (2011, p.30) e por isso não possui uma única definição. É uma “expressão cênica” (2011, p.28) denominada também como “arte de fronteira” por “romper convenções, formas e estéticas” (2011, p.27).

Neste estudo nos deteremos na obra *Parangolé* de Hélio Oiticica (1937-1980), uma performance que depende fundamentalmente da presença do corpo como suporte para acontecer. Buscaremos verificar possíveis interferências na perspectiva educacional com a vivência dessa performance.

Oiticica, artista plástico e performático, foi um pintor e escultor que rompeu com a figura estática do espectador/observador em relação à manifestação das suas obras. Propôs uma arte experimental e inovadora em que além de assistir é possível tocar, sentir e vivenciar. Uma arte denominada ambiental, comentada por Pedrosa (1965) na seguinte passagem:

Arte ambiental é como Oiticica chamou sua arte. Não é com efeito outra coisa. Nela nada é isolado. Não há uma obra que se aprecie em si mesma, como um quadro. O conjunto perceptivo sensorial domina. Nesse conjunto criou o artista uma “hierarquia de ordens” – *Relevos, Núcleos, Bóides* (caixas) e capas, estandartes, tendas (*Parangolés*) – “todas dirigidas para a criação de um mundo ambiental”. Foi durante a iniciação ao samba, que o artista passou da experiência visual, em sua pureza, para uma experiência de tato, do movimento, da fruição sensual dos materiais, em que o corpo inteiro, antes resumido na aristocracia distante do visual,

entra como fonte total da sensorialidade.<sup>3</sup> (PEDROSA, 1965 in OITICICA, 1986, p.11).

Remover a pintura da parede e inserir um novo olhar para a contemplação da obra de arte foram os pontos de partida para a criação do *Parangolé*, trazendo o corpo, até então estático, como forma de dar vida à obra de modo que a experiência de vestir-se de arte, ou ainda, vestir-se de cor, possibilite ao espectador uma vivência sensível, rompendo o distanciamento entre a obra de arte e o público espectador e inserindo o corpo, inclusive, na apreciação da obra.

O *Parangolé* foi criado em 1964. E é uma espécie de capa feita com panos coloridos para vestir e dançar ou sair correndo; não existe uma coreografia, os movimentos são espontâneos para que haja uma livre expressão do participante. Sobre esses movimentos o artista comenta que:

A ação é a pura manifestação expressiva da obra. A ideia da “capa”, posterior à do estandarte, já consolida mais esse ponto de vista: o espectador “veste” a capa, que se constitui de camadas de pano de cor que se revelam à medida que este se movimenta correndo ou dançando. A obra requer aí a participação corporal direta; além de revestir o corpo, pede que este se movimente, que *dance*, em última análise. O próprio “ato de vestir” a obra já implica uma transmutação expressivo-corporal do espectador, característica primordial da dança, sua primeira condição.<sup>4</sup> (OITICICA, 1986, p.70).

No *Parangolé* o espectador não só participa da obra. Ele é a obra. Por isso existe a necessidade desse contato mais íntimo para que a obra de arte tenha vida. A experiência do participante é indispensável, e aqui faremos uso do conceito de *experiência* como “um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova.” (BONDÍA, 2002, p.25).

Essa experiência que se faz necessária é realizada através do corpo que é a “porta” para tudo que está acessível aos nossos sentidos. Com o *Parangolé*, Oiticica proporciona uma vivência corporal na qual a sensibilidade é o principal alvo a ser atingido, isso é fundamental não só artisticamente, mas também educacionalmente.

A vivência de uma performance como o *Parangolé* no contexto escolar permite aos alunos uma aproximação com a vida cotidiana, pois é possível identificar, na infância, a reprodução inconsciente dessa performance pelas crianças em suas brincadeiras. Vestir uma roupa maior, por exemplo, de seus pais, permite à imaginação criar personagens e situações,

---

<sup>3</sup> *Grifos do autor.*

<sup>4</sup> *Idem.*

da mesma forma que amarrar um lençol ou uma capa numa criança é como um colocar de asas que permite a interpretação de super-heróis.

Na presente pesquisa será discutida e relacionada teorias sobre educação e arte. Serão utilizados relatos e anotações de Oiticica, retirados de seu diário, sobre o seu processo criativo que estão reunidos no livro *Aspiro ao grande labirinto* (1986). Tal livro é formado por pequenos escritos datados e sequenciais que revelam-nos teorias elaboradas, conceitos e pensamentos das próprias obras, uma forma que o artista encontrou de registrar a origem de suas criações e fixar a hierarquia de ordens dos seus trabalhos artísticos.

É possível depreender que Oiticica evidencia a importância da experimentação estética no *Parangolé* do espectador/observador, portanto trazemos à discussão a concepção do *saber da experiência* de Bondía (2002, p.21) que afirma que a experiência é “o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca”.

A relação experiência/sentido é usada como uma didática na *Educação Sensível*, proposta também na tese de Duarte Júnior (2000), em busca de um diálogo com o mundo através de nossa sensibilidade a partir do *saber primeiro*, isto é, as percepções que são adquiridas primeiramente pelo corpo para depois tornarem-se racionais. Deste mesmo autor, o livro *Por que arte-educação?* (2002) nos auxilia a compreender a função da arte dentro do currículo escolar.

Ressaltando o valor da revisão de literatura para essa pesquisa, o autor Damásio em seu livro *O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano* (1996), aponta um equívoco na concepção da teoria cartesiana de Descartes e justifica, nesta pesquisa, os motivos de buscar uma sensibilidade integrada ao processo de aprendizagem escolar discutido.

Posteriormente, aborda-se também a teoria do filósofo francês Merleau-Ponty onde são estabelecidas as relações de interação do homem com o mundo da percepção. Essa é a base tanto da *Educação Sensível* quanto da criação do *Parangolé*, e, portanto, será também a de nosso estudo.

Além dessas, como complemento, as definições de performance de Cohen presentes no livro *Performance como linguagem* (2011) nos ajudarão a justificar a inserção da performance no âmbito escolar. E o artigo *Breve Histórico da “Performance Art” no Brasil e no Mundo* (2008) de José Mário Peixoto Santos, educador, artista performático e pesquisador da linguagem artística performance que propõe um breve histórico do surgimento da performance.

## A TRÍADE

Neste estudo, tentaremos responder questões ligadas aos motivos de se levar a performance para dentro do ambiente escolar, tendo em vista as contribuições que experiências adquiridas através dessa linguagem artística, com base na *Educação Sensível*, podem trazer ao ensino de arte.

Para iniciar identifica-se que a ideia de uma ligação direta com a vida e com a realidade presente no cotidiano é o ponto-chave semelhante e que une a tríade formada por três pontos centrais, sendo eles:

1. A proposta da *Educação Sensível*;
2. A performance enquanto linguagem artística;
3. A investigação de Oiticica com o *Parangolé*.

### 1. A proposta da *Educação Sensível*

A tese de doutorado de Duarte Júnior tem como tema, de modo geral, a educação dos sentidos. Segundo o autor (2000, p.13), a palavra *sentido* se refere “à capacidade humana de apreender a realidade de modo consciente, sensível, organizado e direcionado”. Logo, a proposta desse ensino é desenvolver “o que foi apreendido pelo nosso corpo de modo direto, sensível, sem passar pelos meandros do pensamento e da reflexão.” (2000, p.13).

A nossa percepção de mundo é construída a partir das diversas impressões captadas pelo corpo que ao se agruparem formam o que Duarte Júnior (2000) denomina de *saber sensível*. É importante enfatizar que o autor utiliza os termos *sabedoria* e *conhecimento* com conceitos distintos, justificando que:

Enquanto o conhecimento parece dizer respeito à posse de certas habilidades específicas, bem como limitar-se à esfera mental da abstração, a sabedoria implica numa gama maior de habilidades, as quais se evidenciam articuladas entre si e ao viver cotidiano de seu detentor – estão, em suma, *incorporadas* a ele. E é bem este o termo, na medida em que *incorporar* significa precisamente trazer ao corpo, fundir-se nele: o saber constitui parte integrante do corpo de quem o possui, torna-se uma qualidade sua.<sup>5</sup> (DUARTE JÚNIOR, 2000, p.16).

---

<sup>5</sup> Grifos do autor.

Percebe-se que o autor discute o conhecimento como sendo restrito, específico e limitado basicamente ao que está ligado ao intelecto, enquanto a sabedoria é muito mais ampla e a princípio oriunda do cotidiano. É por isso que ao discutir o *saber sensível* estamos nos referindo ao que é recebido pelos sentidos do corpo responsáveis por nos apresentar o mundo que nos cerca. Todas essas referências externas, unidas, ao se incorporarem a nós constroem um conhecimento mais sólido, a sabedoria.

Na *Educação Sensível* o essencial é a vida em si e toda a sua forma de manifestação. Duarte Júnior comenta que:

[...] o que nos interessa é a vida, com suas múltiplas sensibilidades e formas de expressão. A vida cotidiana, com todo o saber nela encerrado e que a movimenta por entre as belezas e percalços do dia. A sensibilidade que funda nossa vida consiste num complexo tecido de percepções e jamais deve ser desprezada em nome de um suposto conhecimento “verdadeiro”. (DUARTE JÚNIOR, 2000, p.24).

O formato escolar despreza os sentidos e sentimentos em favor da razão, ao acreditar que apenas o que é cientificamente comprovado é qualificado como conhecimento dito “verdadeiro” e para isso “iniciam-nos, desde cedo, na técnica do esquartejamento mental” (DUARTE JÚNIOR, 2002, p.11) na qual as emoções devem ficar sempre do lado de fora da escola.

Tal apontamento está relacionado à hereditariedade deixada pela concepção do dualismo cartesiano, que propõe a separação entre corpo e mente como independentes um do outro. Segundo Descartes (2013), o pensamento pertence à mente, sendo que, para ele, *mente*, *espírito*, *alma* e *razão* possuem um mesmo significado. A alma sendo uma extensão do corpo que pode existir sem ele, logo, a formação do conhecimento intelectual também não se originará no corpo e sim na mente de onde advém os raciocínios.

Conforme Damásio (1996, p.255), a mente é fruto do cérebro, que está localizado no corpo humano, e mesmo estando separados em relação à estrutura e funções diferenciadas, o corpo e o cérebro contribuem simultaneamente na interação do homem com o mundo. O autor não afirma que a mente está localizada no corpo, mas que as contribuições que o corpo traz ao cérebro não se referem só a termos biológicos e sim ao pleno funcionamento da mente. Percebe-se, então, que a mente, ligada diretamente aos pensamentos e raciocínios, constitui parte integrante do corpo. Diante da afirmação de que é um fruto do cérebro, a mente não deve ser priorizada ou desprezada, e sim, conciliada com as demais percepções obtidas do mundo externo pelos sentidos do corpo.

Duarte Júnior (2000, p.19) afirma que só a superação da dualidade mente/corpo fará com que a educação alcance uma completude. Diante desse pensamento, propõe-se a reflexão de que o uso somente da mente reforça a ideia de compartimento humano do dualismo cartesiano, e na escola, isso é manifestado, principalmente, na divisão das disciplinas que nos faz esquecer que o homem é o núcleo central de todo conteúdo estudado dentro e fora da escola, mas ao ser visto por partes e separadamente, pode dificultar que o aluno tenha uma visão ampla do ser humano como parte integrante do mundo que o rodeia.

Outro ponto de vista a ser refletido, é que ao priorizar o conhecimento racional, as crianças estão cada vez mais estáticas em sala de aula não utilizando o corpo inteiro para a construção do conhecimento. É, portanto, um dos méritos da arte “fazer-nos redescobrir esse mundo em que vivemos mas que somos sempre tentados a esquecer” (MERLEAU-PONTY, 2004, p.2) por meio de vivências sensíveis proporcionadas por linguagens artísticas.

Fundamentada pelos princípios da *Educação Sensível*, a arte-educação permite aguçar e desenvolver os sentidos para que os sentimentos e as emoções estejam integrados aos conhecimentos intelectuais servindo um ao outro ao se complementarem. De acordo com Duarte Júnior:

Daí a preocupação em se tentar articular o desenvolvimento do saber sensível também com a educação do intelecto, num modo de integração e complementaridade; ambas as nossas vias de acesso ao mundo, antes de se mostrarem excludentes, apoiam-se mutuamente. Do que decorre a consideração que se fez acerca da transdisciplinaridade como um processo de conhecimento cujas bases precisam repousar num não apartamento do corpo e da mente, do sensível e do inteligível. (DUARTE JÚNIOR, 2000, p.219).

Diante da necessidade de aguçar os sentidos, para que estes possam complementar e se integrar ao inteligível, percebe-se que uma das formas de despertar o sensível é por meio da *experiência*. Bondía (2002, p.25) ao contemplar as palavras de Heidegger (1987) reflete que a experiência como uma vivência que nos acontece e se apodera de nós pode vir a ser objeto de formação e de transformação do ser humano. Com o pensamento de que a experiência tem a propensão para a formação/transformação do homem, reflete-se que a experiência do sensível deve “tocar”, isto é, deve fazer sentido ao aluno. Ao oportunizar vivências sensíveis por meio da arte é necessário que elas estejam relacionadas com as experiências cotidianas anteriores do aluno, que ao unirem-se, estarão dando subsídio à sua aprendizagem.

Por isso, experiências corporais, ou seja, sensíveis, se presentes constantemente nas aulas de arte, são formas de apreensão de conhecimento. Oportunizar a vivência de linguagens

artísticas pode aprimorar e desenvolver as nossas percepções e conduzir nossa sensibilidade por intermédio da arte.

Ao proporcionar aos alunos descobertas do mundo a sua volta atingindo diretamente o seu cotidiano pode caber à *Educação Sensível* conduzir esse olhar. Isso é possível, segundo Duarte Júnior (2000), de diversas maneiras, inclusive com a arte. Portanto, esta é uma teoria que pode ser utilizada tanto na disciplina de arte como em qualquer outra disciplina que esteja presente no currículo escolar. Porém, fazemos referência apenas à arte por ser ela, a ferramenta de nosso trabalho.

Se as aulas de arte forem desenvolvidas apenas por meio da transmissão de teorias de obras e artistas consagrados, sem nenhuma referência à realidade do aluno, pouco se acrescentará no seu processo de aprendizagem. Pois a formação de pensamentos, isto é, do raciocínio, se dá a partir de vivências. Duarte Júnior corrobora isso no seguinte trecho:

Por isso uma educação que apenas pretenda transmitir significados que estão distantes da vida concreta dos educandos, não produz aprendizagem alguma. *É necessário que os conceitos (símbolos) estejam em conexão com as experiências dos indivíduos.* Voltamos assim à dialética entre o sentir (vivenciar) e o simbolizar. Este é o ponto fundamental no método de alfabetização do educador brasileiro Paulo Freire: aprende-se a escrever quando as palavras se referem às experiências concretamente vividas.<sup>6</sup> (DUARTE JÚNIOR, 2002, p.23).

Contemplando as palavras de Paulo Freire, mencionadas por Duarte Júnior, compreende-se que as palavras servem para dar sentido à vida. Ainda, nesse pensamento, Bondía completa:

O homem é um vivente com palavra. E isto não significa que o homem tenha a palavra ou a linguagem como uma coisa, ou uma faculdade, ou uma ferramenta, mas que o homem é palavra, que o homem é enquanto palavra, que todo humano tem a ver com a palavra, se dá em palavra, está tecido de palavras, que o modo de viver próprio desse vivente, que é o homem, se dá na palavra e como a palavra. [...]. Quando fazemos coisas com as palavras, do que se trata é de como damos sentido ao que somos e ao que nos acontece, de como correlacionamos as palavras e as coisas, de como nomeamos o que vemos ou o que sentimos e de como vemos ou sentimos o que nomeamos. (BONDÍA, 2002, p. 21).

Assim sendo, deve-se fazer com que cada vez mais os alunos tenham experiências sensíveis dentro da escola de forma que eles vivenciem os conteúdos teóricos que estão sendo estudados, relacionando-os sempre ao seu cotidiano para que as palavras tenham sentido em

---

<sup>6</sup> *Grifos do autor.*



sua vida e, para haver no processo de aprendizagem um equilíbrio entre o *saber sensível* e o conhecimento racional a fim de se construir um ensino que alcance a plenitude.

## 2. A performance enquanto linguagem artística

Segundo Santos (2008), o início da performance está vinculado mais aos anos 60 e 70, mas tem-se referência desta arte nos primeiros anos da década de 1930, porém esta linguagem se desenvolve em sua plenitude no século XX e é com o advento da modernidade que o termo *performance* passa a ser utilizado.

As manifestações artísticas geralmente condicionam o público sempre como um espectador estático de forma que ele apenas aprecie a obra de arte. O surgimento de algumas manifestações de performance revertem essa forma de contemplação com a aproximação entre arte e vida nas produções artísticas, conforme Cohen:

*A performance* está ontologicamente ligada a um movimento maior, uma maneira de se encarar a arte; *A live art*. *A live art* é a arte ao vivo e também a arte viva. É uma forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado.<sup>7</sup> (COHEN, 2011, p.38).

Percebe-se que essa é uma arte ao vivo sempre a procura de uma arte viva, que acontece, em suma, sem ensaios. Em busca de uma manifestação artística que esteja mais próxima ao natural e ao espontâneo, aproximando-se da realidade sem ser um retrato do real.

Cohen afirma que, essa quebra do distanciamento entre arte e vida não define uma representação do real, mas sim de uma reelaboração do real. Inclusive porque, diferentemente da linguagem teatral, não existe a criação de personagens, a atuação do performer “será muito mais como pessoa do que como personagem” (COHEN, 2011, p.109), em cena ele trabalhará sempre na construção de sua própria “máscara” e não na do personagem, como forma de escapar do ensaiado para estar mais próximo da realidade.

Apesar de a mesma essencialmente buscar o vivo, a aproximação entre vida e arte, ela se afasta de toda tentativa de representação do real. Todo movimento dito “realista” é divergente das ideias da *live art*. Um quadro realista visa *representar* o objeto, da forma mais fiel possível. Essa representação, em si, é a morte do objeto. Nesse sentido, responderíamos às formulações iniciais, podendo colocar a função da arte dentro dessa concepção como sendo a de uma reelaboração do real (a obra de

---

<sup>7</sup> Grifos do autor.

arte tem vida própria, não se limita a representar o objeto) e não uma representação do real.<sup>8</sup> (COHEN, 2011, p.39).

A linguagem artística performance, talvez seja a arte mais completa, ela nasce de um encontro entre as Artes Visuais e as Artes Cênicas podendo envolver a música, a poesia, o audiovisual, entre outras artes. Por isso torna-se uma arte híbrida que acontece na junção de diversas artes e das várias formas de manifestação que procura escapar de rótulos e definições estéticas, assim:

[...] é impossível falar-se de uma linguagem pura para a *performance*. Ela é *híbrida*, funcionando como uma espécie de fusão e ao mesmo tempo como uma *releitura*, talvez a partir da própria ideia da arte total, das mais diversas – e às vezes antagônicas – propostas modernas de atuação.<sup>9</sup> (COHEN, 2011, p.108).

Existe uma busca pelo que há de mais natural, pela participação de um corpo cotidiano com todas as suas expressões espontâneas e naturais. Expressões mais puras e verdadeiras necessárias não só na arte, mas também na vida. Santos (2008) manifesta em seu pensamento que esse é o propósito do artista contemporâneo - considerando principalmente o artista performático - requerer cada vez mais a presença do corpo, com todas as suas características físicas e biológicas naturais, a fim de se ter presente em cena um corpo menos artificial e mais humano.

Apesar de abranger a integração de diversas linguagens artísticas e originar-se em suas primeiras manifestações com artistas plásticos, a performance é, segundo a conceituação de Cohen (2011, p.41), uma Arte Cênica. Devido a essa característica de integração presente na performance, e que a torna mais completa, é que ela pode ser uma importante ferramenta para a *Educação Sensível*, que como vimos anteriormente, é uma forma de ensino que equilibra-se entre razão e emoção para a produção de um conhecimento mais pleno. Essa inserção da vida na arte e vice-versa é o que melhor define o que conhecemos como arte-educação.

Vejamos, na última parte da tríade, a investigação do artista Oiticica em sua obra, será demonstrada a importância de manifestações artísticas, como essa, serem aplicadas no ensino escolar.

---

<sup>8</sup> *Grifos do autor.*

<sup>9</sup> *Idem.*

### 3. A investigação de Hélio Oiticica com o *Parangolé*

Não abordaremos detalhadamente todas as obras de Hélio Oiticica, pois o nosso objeto de estudo é a performance *Parangolé*, porém citaremos algumas que antecederam e que foram fundamentais à investigação do artista para essa performance. Sua criação sempre esteve atrelada a uma teoria própria e nela percebe-se como se dá a série de suas obras, sempre correlacionadas, e em um processo de continuidade. A partir dos relatos de Oiticica é possível perceber sua busca por uma construção do que ele denomina como *arte ambiental*. Todas as suas obras tem a proposição da criação de um ambiente. O artista comenta:

[...] o 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; será necessária a criação de “ambientes” para essas obras – o próprio conceito de “exposição” no seu sentido tradicional já muda, pois de nada significa “expor” tais peças (seria aí um interesse parcial menor), mas sim a criação de espaços estruturados, livres ao mesmo tempo à participação e invenção criativa do espectador. (OITICICA, 1986, p.76).

É possível depreender, conforme a conceituação de arte ambiental, que esta arte sugere a transformação da estrutura do objeto artístico na livre invenção criativa do participante, essa por sua vez, se refere à experiência do público espectador, que como vimos na reflexão de Bondía, tem capacidade de formação/transformação do ser humano.

Com a frase “museu é o mundo: é a experiência cotidiana” é possível compreender a intenção de Oiticica (1986, p.79) de modificar o conceito de exposição relacionado aos museus e galerias de arte para “expor” as obras de arte no espaço urbano, a fim de que estas sejam estruturas que contribuam para a criação do ambiente e que proporcionem a interação com o espectador/observador.

Oiticica foi um pintor e em seus estudos sobre *estrutura-cor* deu-se o rompimento dos padrões estéticos tradicionais da arte onde a pintura emoldurada pelo quadro é removida da parede, como forma, segundo o artista, de “desmonte da figura na arte ocidental, da dinamização estrutural do quadro tradicional, da escultura etc.” (1986, p.67), a fim de “dar uma dimensão ilimitada à obra” (1986, p.21).

Ao remover a pintura da parede o artista expande-a para o espaço com os chamados *Relevos Espaciais* que são estruturas pintadas e presas por um fio ao teto. Para ver a obra de vários ângulos e de como gradativamente altera sua cor, devido à interferência recebida pela

luz do ambiente, o espectador precisa movimentar-se em torno da obra pendurada. Isso muda toda a forma de contemplação tida pelo público. Mesmo que ainda imperceptível o espectador já torna-se um participante. Sua posição de observador é desestabilizada. Ele é levado do seu modo estático de contemplação à mover-se em torno da obra para apreciar.

Oiticica foi muito influenciado por descobertas feitas no espaço urbano. Andando pelas ruas deparou-se com uma improvisação feita por um morador de rua com estacas de madeira, panos e cordões, onde havia escrito a palavra *Parangolé*, assim ele encontrou a denominação para as suas obras. O artista (1986, p.68) percebeu que nessa construção improvisada não havia divisões de um cômodo a outro, uma parte se ligava à outra em continuidade. Assim ele encontrou a denominação “Parangolé”. A improvisação encontrada em uma favela criava um ambiente e, por isso, Oiticica utiliza o termo a tudo que se refere à sua criação ambiental. Todavia, o *Parangolé* enquanto referência nesta pesquisa é a performance em que o participante veste a “capa” construída com panos coloridos, além de cordões, plásticos, entre outros materiais, e que contempla, além dos movimentos corporais, o ato de vestir também como uma expressão.

Das obras, *Núcleos*, *Penetráveis* e *Bólides* (que também requerem a participação do espectador na apreciação da obra), segundo Oiticica (1986, p.65), o *Parangolé* é o ponto marcante de todo o seu estudo sobre *estrutura-cor* no espaço. A partir dessa experiência ele tem uma nova definição do que seja a obra de arte, hoje, inserida no período da arte contemporânea.

O artista procura não especificar os objetos (plásticos, panos, cordas, etc.) utilizados na obra *Parangolé* para não fragmentá-la. Esses objetos são importantes na percepção da totalidade da obra, o artista não desfigura cada objeto e, sim, se apropria de seus elementos ao inseri-los na performance.

Segundo Oiticica (1986), o *Parangolé* é uma arte experimental. A livre criação e/ou expressão do participante nessa performance se dá a partir do que a sua imaginação recria sobre a obra com as percepções captadas pelas interferências externas e que resultam na sua experiência de participante.

Em 1964, quando começou a frequentar a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira no Rio de Janeiro, o artista teve um desprendimento da experiência visual no seu trabalho artístico e seu foco voltou-se para a experiência sensorial. A cor passa a ter vida, portanto, o *Parangolé* nada mais é do que a vivência corporal (sensível) da cor. Para ele:

A experiência da dança (o samba) deu-me portanto a exata ideia do que seja a criação pelo ato corporal, a contínua transformabilidade. De outro lado, porém, revelou-me o que chamo de “estar” das coisas, ou seja, a experiência estática dos objetos, sua imanência expressiva, que é aqui o gesto da imanência do ato corporal expressivo, que se transforma sem cessar. (OITICICA, 1986, p.75).

Percebe-se que a movimentação expressivo-corporal dá suporte ao que Oiticica define de *transformabilidade*, o movimento transforma, ao sair do estático dá forma à criação. O uso do corpo torna-se indispensável à performance, justamente por esse caráter de transformação da obra e, o alvo a ser atingido é a sensibilidade do participante para a sua expressão. Inegavelmente o *Parangolé* recebe influência de elementos da dança:

Desde o primeiro “estandarte”, que funciona com 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 estruturação 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”.<sup>10</sup> (OITICICA, 1986, p.70).

Voltando a dualidade mente/corpo mencionada anteriormente, Oiticica se apropria do samba também como uma forma de não priorizar apenas a sua criação teórica, ou seja, não priorizar somente os seus raciocínios e incluir a ação corporal expressiva na formulação de sua arte.

[...] o meu interesse pela dança, pelo ritmo, no meu caso particular o samba, me veio de uma necessidade vital de desintelectualização, de desinibição intelectual, da necessidade de uma livre expressão, já que me sentia ameaçado na minha expressão de uma excessiva intelectualização. (OITICICA, 1986, p.72).

Oiticica (1986, p.77) também define suas criações artísticas como *antiarte*. Trata-se do artista não impor seu padrão estético a ser contemplado, mas de estimular a criação do espectador, inserido como participante. Percebemos então, mais um dos pontos do *Parangolé* que atende a *Educação Sensível*. Apesar da teoria do artista não estar diretamente ligada à realização da obra ela constitui a mesma. Portanto, é uma performance que não faz uso de nenhum tipo de fragmentação do ser humano e também não impõe nenhum padrão estético, sendo assim, adequada para ser vivenciada no ambiente escolar, pois atende perfeitamente aos preceitos que nos referimos de arte-educação.

---

<sup>10</sup> *Grifos do autor.*

## CONSIDERAÇÕES FINAIS - Justificando a tríade

Diante das reflexões alçadas, se hoje é necessário contestar a dualidade mente/corpo dentro do sistema educacional, isso é possível também com a *Educação Sensível*. Fazer com que o aluno experimente os seus sentidos é uma forma de sensibilizar em arte. Não se trata de estabelecer padrões estéticos para as percepções adquiridas pelos alunos, mas sim de mostrar novas possibilidades de se perceber o mundo pelo sensível e a partir disso construir um conhecimento.

A partir de tais apontamentos percebe-se a relação quando Oiticica propõe a denominação *Antiarte* com princípios na disciplina de arte dentro do sistema escolar, em que não se pretende a formação de artistas e nem padronização de visões estéticas, mas proporcionar aos alunos outras formas de percepção de mundo para que ele possa ter a sua própria criação e livre expressão.

Tendo como referência a *Educação Sensível* pode-se oportunizar aos alunos a possibilidade de experiências, ou seja, que eles possam experimentar o que está sendo transmitido a ele por meio de conteúdos teóricos. Como vimos, geralmente aprendemos quando a informação que recebemos relaciona-se com uma experiência anterior. O pensamento, e assim, o conhecimento racional são formados a partir das nossas experiências de vida.

A manifestação da performance é uma grande referência para o ensino de arte, porque além de ser uma arte mais completa por integrar outras linguagens artísticas - dança, teatro, artes visuais, cinema, vídeo, música, fotografia, poesia - busca na vida cotidiana as mesmas contribuições que a *Educação Sensível*: conduzir as percepções para que os sentidos sejam aguçados em benefício da construção do sentido da vida. Da mesma concepção compartilha o *Parangolé*, quando Hélio Oiticica na construção da *antiarte ambiental* e na junção de vários elementos (cor, estruturas, sentido poético, dança, palavra, fotografia) formula a *totalidade-obra*. Não interessando-se por nenhuma parcialidade e sim pelo “ato total do ser” e o “ato total de vida”.

O fato de abranger diversas artes permite a performance essa característica de completude, semelhança que pode ser identificada na *Educação Sensível* para uma plenitude no processo de aprendizagem e, também presente no *Parangolé* de Oiticica na criação de uma totalidade na obra de arte. Tal atributo de totalidade talvez seja o que melhor atenda aos preceitos da arte-educação. Total no sentido que satisfaz à arte e a educação simultaneamente.

Um ser humano total, pleno e completo é o que se pretende alcançar na atualidade, tanto com a educação como com a arte.

São esses pontos que, unidos, tornam ainda mais claro o resgate da vida, onde as percepções dos sentidos são conduzidas para a compreensão do sentido da vida e da própria existência, fortalecendo assim a formação do homem num processo contínuo.

## REFERÊNCIAS

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber da experiência**. Tradução de João Wanderley Geraldi. UNICAMP, Departamento de Linguística, 2002.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. 3<sup>a</sup> ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DÁMASIO, Antonio R. **O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DESCARTES, René. **Discurso do método**. Porto Alegre: L&PM, 2013.

DUARTE JR., João Francisco. **O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível**. 2000. 234 p. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

\_\_\_\_\_. **Por que arte-educação?** 13<sup>a</sup> ed. Campinas: Papyrus, 2002.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PONTY, Maurice Merleau. **Conversas – 1948**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SANTOS, José Mário Peixoto. **Breve Histórico da “Performance Art” no Brasil e no Mundo**. Revista Ohun. Ano 4, n.4, p.1-32, dezembro/2008.