

Estado da publicação: O preprint foi publicado em outro meio.

DOI do preprint publicado: <https://doi.org/10.1590/2596-304x202527e20251120>

# Marginal e antropófago: a poética do corpo em Hélio Oiticica

Rejane Pivetta de Oliveira

<https://doi.org/10.1590/2596-304x202527e20251120>

Submetido em: 2025-10-29

Postado em: 2025-10-29 (versão 1)

(AAAA-MM-DD)

10.1590/2596-304x202527e20251120

Varia

## MARGINAL E ANTROPÓFAGO: A POÉTICA DO CORPO EM HÉLIO OITICICA

### *Marginal and anthropagous: the poetics of the body in Hélio Oiticica*

Rejane Pivetta de Oliveira

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Porto Alegre, RS, Brasil.

<https://orcid.org/0000-0001-6365-2215>

pivetta.rejane@gmail.com

#### RESUMO

Neste artigo, examinamos a antropofagia como matriz de interpretação da cultura brasileira, desde o imaginário colonial até a ressignificação modernista de Oswald de Andrade, destacando seus desdobramentos na obra de Hélio Oiticica. Concentramos a análise na tríade de parangolés que inscrevem os enunciados “Da adversidade vivemos”, “Incorporo a revolta” e “Estou possuído”, articulando-os à noção de corpo selvagem (Viveiros de Castro, 2017) como saber encarnado, manifesto na ginga, na incorporação e na possessão. Exploramos a performatividade dos parangolés no contexto da contracultura e da ditadura militar e concluímos que, apesar das tensões entre invenção coletiva e circulação institucional, os parangolés reativam a antropofagia como estratégia descolonizadora (Quijano, 2005) e afirmam uma contra-história da arte brasileira (Benjamin, 1991), centrada na potência do corpo selvagem e marginal.

#### PALAVRAS-CHAVE

Antropofagia; Hélio Oiticica; parangolé; corpo selvagem; cultura marginal.

#### ABSTRACT

In this article, we examine anthropophagy as a matrix for interpreting Brazilian culture, from the colonial imaginary to the modernist re-signification proposed by Oswald de Andrade, highlighting its ramifications in the work of Hélio Oiticica. We focus our analysis on the triad of parangolés that inscribe the statements “Da adversidade vivemos” [From adversity we live], “Incorporo a revolta” [I embody revolt], and “Estou possuído” [I am possessed], articulating them with the notion of the wild body (Viveiros de Castro, 2017) as embodied knowledge, manifested in the ginga, in incorporation, and in possession. We explore the performativity of the parangolés within the context of counterculture and the military dictatorship, and we conclude that, despite the tensions between collective invention and institutional circulation, the parangolés reactivate anthropophagy as a decolonial strategy (Quijano, 2005) and assert a counter-history of Brazilian art (Benjamin, 1991), centered on the power of the wild and marginal body.

## KEYWORDS

Anthropophagy; Hélio Oiticica; Parangolé; Body; Counterculture.

*Por cima do cotidiano estéril  
de horrível fixidez  
cureta demais  
Que máximo prazer, ser ou  
tros constantemente.*

(Wally Salomão, 2014, p. 113)

## O CORPO SELVAGEM E O OUTRO MARGINAL

O projeto eurocêntrico da modernidade consolidou um sistema de marginalização do corpo como eixo do domínio colonial. Segundo Aníbal Quijano, esse processo instituiu uma hierarquia dos corpos como princípio organizador das relações sociais, em que “o ‘corpo’ foi o objeto básico da repressão” (2005, p. 129). Com a chegada dos europeus à América, tal lógica se materializou na construção dos indígenas como “selvagens”, “bárbaros” e “canibais”, imagens que legitimaram não apenas sua sujeição, mas também a naturalização de sua inferioridade no nascente sistema-mundo colonial.

Essa codificação imaginária não se limitou ao plano do contato inicial, mas foi sistematicamente reiterada nos relatos de exploradores e cronistas<sup>1</sup> que, na esteira do colonialismo expansionista, produziram um vasto arquivo de representações monstruosas dos povos do Novo Mundo. Livros, ilustrações, obras literárias<sup>2</sup> e um conjunto de discursos consolidaram uma visão distorcida dos povos originários, revelando menos sobre o "outro" do que sobre os medos, desejos e projeções do próprio homem branco civilizado. Como demonstra Jáuregui, a América foi construída como uma espécie de

---

<sup>1</sup> Cristóvão Colombo, Américo Vespúcio, Jean de Lery, André Thevet, Hans Staden, Pero Vaz de Caminha, Gabriel Soares de Souza, Pero de Magalhães Gândavo são alguns dos nomes que documentaram o encontro colonial, forjando estereótipos sobre a terra recém descoberta e seus povos originários.

<sup>2</sup> A peça *A tempestade*, de Shakespeare (1995), publicada em 1611, é um exemplo literário da consolidação do canibal no imaginário europeu, na figura de Calibã, anagrama de canibal.

“canibalia”, um vasto espaço geográfico e cultural marcado pela imagem do “monstro americano comedor de carne humana” (2008, p. 18). O canibalismo, para o autor, é parte de uma semiótica colonial que transformou práticas culturais indígenas em sinais de barbárie, reforçando a dicotomia civilização/barbárie como estrutura fundamental do imaginário eurocêntrico. Nesse sentido, a desumanização dos corpos foi a condição necessária para a naturalização de seu extermínio, escravização e conversão forçada, processos nos quais violência física e epistêmica se entrelaçam.

Desde os primeiros tempos da colonização, o canibal constituiu-se como uma identidade originária a ser reprimida e convertida ao projeto civilizatório da modernidade. Esse processo encontrou expressão literária no Brasil do século XIX, particularmente nos romances indianistas de José de Alencar, em que o indígena é assimilado à lógica integradora da nação<sup>3</sup>. No século XX, o modernismo introduz um elemento de tensão que desestabiliza essa representação conciliatória. A figura do “selvagem”, antes estigmatizada como barbárie pela modernidade cristã, passa a funcionar como instrumento crítico para compreender a identidade cultural brasileira forjada em condições periféricas. Oswald de Andrade reelabora a herança colonial, transformando a antropofagia em dispositivo estético e político, pelo qual o colonizador é simbolicamente devorado e convertido em matéria-prima para a invenção de uma cultura própria. O *Manifesto Antropófago* (1990), de 1928, propõe a devoração crítica do modelo dito civilizado, subvertendo assim a lógica da cópia subalterna. Podemos ver nesse gesto a afirmação de um princípio de modernidade que não elimina o elemento primitivo, mas o reinscreve como força constitutiva da criação, fora da lógica temporal linear. Essa operação se manifesta de forma exemplar na visualidade híbrida do corpo em *Abaporu* (1928), obra de Tarsila do Amaral que oferece o impulso inaugural do movimento antropofágico.

Gonzalo Aguiar (2010) interpreta a pintura de Tarsila, assim como o *Manifesto* de Oswald, como uma crítica ao corpo disciplinado pela cultura ocidental e como afirmação de um corpo selvagem que opera por devoração e metamorfose. No *Abaporu*, a centralidade dos pés e o apagamento do rosto deslocam a primazia cognitiva da cabeça e

---

<sup>3</sup> Segundo Maria Cândida Ferreira de Almeida, “Alencar expurgou as referências diretas ao canibalismo, deixando permanecer no texto apenas alguns dos principais elementos do ritual antropofágico” (1999, p. 200). Para a autora, tal gesto resulta no apagamento de uma das práticas centrais e ordenadoras das culturas dos povos tupinambás do litoral.

desconstroem a unidade identitária moderna, posto que o “Abaporu no solo no tiene boca sino que ni siquiera tiene rostro” (Aguilar, 2010, p. 35). Antes de apresentar uma forma estável, a figura “compone un nuevo cuerpo no sin antes borrarlo y desnudarlo” (Aguilar, 2010, p. 37), gesto que já enuncia o trabalho antropofágico de desfazer e refazer o corpo. A desproporção corporal (pés desconunsais e cabeça mínima) inverte a hierarquia ocidental que privilegia a razão sobre o corpo. A identidade deixa de ser uma substância pré-fixada e se torna processo plástico:

La identidad no es algo dado sino que está por hacerse; la comunidad no es una cabeza que domina un cuerpo a partir de la jerarquía y la discontinuidad sino un cuerpo que plásticamente se va modulando sin cerrarse en un rostro o en una identidad” (AGUILAR, 2010, p. 38).

Para Aguilar, o *Abaporu* não é um retrato humanista, mas um corpo liminar, entre humano, animal e vegetal, que desestabiliza a lógica representacional europeia e expõe as fissuras do sujeito moderno. A antropofagia surge, assim, como práxis corporal de conhecimento, desfazendo a cisão entre sujeito e objeto, figura e fundo, de modo a constituir um “corpo-paisagem” indomesticado, que resiste à lógica da propriedade e da identidade fixa. Trata-se, assim, de uma imagem que devora as categorias que buscam defini-la.

Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade instauram uma zona de indiscernibilidade entre natureza e cultura, selvagem e civilizado, ao resgatarem a figura do antropófago e a transformarem em princípio fundador de uma modernidade outra, marcada por tensões e contradições. Nesse horizonte, a antropofagia não se restringe a repetir ou a negar o imaginário colonial, que via o nativo como corpo a ser dominado, mas se configura como ato deliberado de crítica e de agência criativa. Nessa nova chave, o “canibal” assume o papel de sujeito da história, devorando simbolicamente códigos, técnicas e narrativas do colonizador, não para replicá-los, mas para digeri-los e gerar uma cultura híbrida e descolonizadora. Esse gesto, tipicamente antropofágico, reverbera não apenas na produção modernista — como no caso emblemático de *Macunaíma*, de Mário de Andrade —, mas também em suas múltiplas reapropriações posteriores.

Na segunda metade do século XX, Haroldo de Campos reelabora a herança antropofágica, convertendo-a em paradigma crítico de leitura e tradução cultural. No ensaio “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”, o poeta e crítico afirma que

A antropofagia oswaldiana (...) é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do 'bom selvagem' (...) mas segundo o ponto de vista desabusado do 'mau selvagem', devorador de brancos, antropófago (2017, p. 234).

Haroldo de Campos elabora a antropofagia como um paradigma epistemológico, que se assemelha ao processo de tradução, em uma língua insubmissa, que não implica fidelidade servil, mas “recriação” ou “criação paralela, autônoma, porém recíproca” (2017, p. 35). A antropofagia, enquanto categoria crítica de incorporação do outro, implica um processo de recombinação e transfiguração que dissolve fronteiras rígidas entre sujeito e objeto, original e cópia, instaurando zonas de contaminação produtiva, espaços de encontro e metamorfose, onde corpos e textos saem alterados. Assim, devorar significa expandir os limites do corpo e da linguagem, multiplicar suas possibilidades expressivas e instaurar formas outras de sensibilidade.

Essa linhagem encontra continuidade na obra de Hélio Oiticica, em diálogo direto com a efervescência da contracultura e da cultura marginal dos anos 1970, quando arte, política e comportamento se mesclam em práticas que resistem à repressão da ditadura e aos padrões burgueses ditos “normais”. Na análise desse período da história cultural brasileira, Frederico Coelho (2010, p. 173) afirma que artistas, poetas e intelectuais assumiram o lugar simbólico do marginal para afrontar padrões sociais hegemônicos, conferindo densidade programática à *marginália* enquanto movimento que desafia as classificações tradicionais da história da arte, além de desmistificar o rótulo de marginal como “*categoria de acusação* utilizada por diversos grupos” (Coelho, 2010, p. 208). Nesse contexto, o corpo torna-se paradigma de ação cultural e centro de experimentações radicais, apresentando-se como um corpo que dança, ocupa o espaço público e, ao assumir uma feição marginal, afronta padrões estéticos e políticos. É nessa chave que se articula a poética de Oiticica, na qual o corpo transcende a condição de suporte para afirmar-se como território vivo de invenção e intervenção.

Os parangolés consagram o corpo como espaço de diferença, operando uma tradução antropofágica do “corpo selvagem”, noção desenvolvida por Eduardo Viveiros de Castro (2017, p. 331) em sua teorização sobre o pensamento ameríndio. Como esclarece o autor, na concepção de muitos povos do continente americano, “o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanos e não humanos, que o apreendem segundo pontos de vista distintos” (2017, p. 301). Tais perspectivas são

encarnadas por um corpo que vê, sente, interpreta e se relaciona. Nesses termos, o corpo é a origem das perspectivas, cada corporeidade é portadora de um ponto de vista singular. Viveiros de Castro ressalta que o corpo “não é sinônimo de fisiologia distintiva ou de anatomia característica; é um conjunto de maneiras ou modos de ser que constituem um *habitus*” (2017, p. 330). Assim, compreende que, nas cosmologias perspectivistas ameríndias, o ponto de vista implica distintas modalidades de experiência corporal, uma vez que cada espécie oferece um ângulo de visão próprio e um saber encarnado sobre o mundo, já que o corpo “não é substância material, mas afecção ativa, o que diferencia” (2017, p. 331).

No caso dos parangolés, os corpos que dançam são dotados de um saber manifesto na ginga, na incorporação e na possessão. Assim, o corpo que veste o parangolé, frequentemente o corpo marginal, não apenas encarna a obra, mas a reconfigura como prática de participação coletiva, intensificando a operação antropofágica que converte a corporeidade “selvagem” em potência ética, estética e política, subvertendo hierarquias epistemológicas.

## **PARANGOLÉS: POTÊNCIAS DO CORPO MARGINAL**

O parangolé é, antes de mais nada, uma ação do corpo, em que o movimento e o ritmo compõem a criação, afirmando o corpo como linguagem capaz de subverter as estruturas de poder e seus sistemas de codificação e hierarquização. Nessas ações, o corpo recusa-se a ser mero suporte passivo de inscrições, mas ao contrário, constitui-se como agente desestabilizador das narrativas oficiais. Não por acaso, a dimensão orgânica do corpo irrompe em diversas produções artísticas da década de 1970, evocando a materialidade e a vulnerabilidade de corpos violentados, mortos e desaparecidos sob o aparato repressivo da ditadura militar. Vale a pena lembrarmos aqui a intervenção urbana intitulada *Trouxas ensanguentadas* (1970), de Artur Barrio, realizada com materiais orgânicos como lixo, papel higiênico, cabelo, fezes e carne putrefata que o artista espalhava por espaços públicos da cidade do Rio de Janeiro e Belo Horizonte. Barrio amarrou trouxas de tecido manchadas de sangue e as abandonou em bueiros, calçadas e margens de rios, transformando a cidade em palco onde expunha a violência de estado, de modo a denunciar a “desova” de corpos assassinados pelo Esquadrão da Morte, organização paramilitar que atuava a serviço da ditadura. A obra, parte do projeto que o

artista denominava *Situações*, dado o seu caráter efêmero, é constituída como memória (literalmente visceral, gravada em “carne viva”), na forma de registros escritos e visuais<sup>4</sup>.

O corpo do artista em movimento pelas ruas espalhando trouxas ensanguentadas, tendo muitas vezes que escapar da polícia, também é parte fundamental da efemeridade e vulnerabilidade da obra, elaborada nos termos de uma ação, mais que de um objeto. Essa performance, muitas vezes realizada sob o olhar atônito de transeuntes e a vigilância ameaçadora da polícia, transforma o espaço urbano em um palco de dessacralização da arte, uma vez que rejeita museus e galerias, lançando assim a experiência estética no caos das ruas, onde as trouxas podiam ser percebidas tanto como meros detritos quanto como vestígios de crimes assombrosos. Essa estratégia não apenas borra as fronteiras entre arte e vida, mas subverte profundamente as noções institucionais de permanência e valor artístico, propondo em seu lugar uma estética do efêmero e do marginal<sup>5</sup>.

No âmbito experimental da contracultura, os corpos se tornam superfícies sensoriais onde se inscreve a experiência coletiva. Celso Favaretto (2015), ao analisar a vanguarda brasileira dos anos 1960/70, destaca seu caráter singular: seu *locus* de atuação não se restringe ao sistema artístico institucional, mas se expande para a esfera da “atividade coletiva que intercepta subjetividade e significação social” (2015, p. 16). Essa disposição reflete o projeto da geração marginal de fundir arte e vida, não através da estetização do cotidiano, mas mediante a criação de estruturas artísticas espaciais, ou ambientações, conforme conceitua Hélio Oiticica. Nessa concepção, pulsa a vivência imediata, o ressurgimento de um “interesse pelas coisas, pelo ambiente, pelos problemas humanos, pela vida em última análise” (Oiticica, 1985, p. 95). O corpo torna-se então simbiótico do ambiente, tão maleável quanto os pigmentos, texturas e movimentos que compõem a obra.

Os parangolés materializam a poética do corpo marginal, resultante da imersão de Hélio Oiticica no Morro da Mangueira e de seu convívio com a cultura do samba. Mais

---

<sup>4</sup> O registro dos trabalhos do artista podem ser visualizados em <http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com/2008/11/situaocoossosacoossos1970.html>. Acesso em 30/03/2025.

<sup>5</sup> Para uma análise da obra *Trouxas Ensanguentadas* (1969–70), de Artur Barrio, explorando suas diferentes realizações e recepção no contexto da ditadura militar brasileira, e discutindo sua materialidade precária como forma de protesto, acessar Catálogo da 29ª Bienal de São Paulo (2010), disponível em <https://issuu.com/bienal/docs/29a-catalogo-pt/179>. Acesso em 30/03/2025.

do que simples inspiração estética, essa vivência representou um deslocamento da arte do espaço elitizado para o corpo coletivo em festa e movimento. O samba, enquanto prática popular estruturada no ritmo, no improviso e no senso comunitário, ofereceu a Oiticica um modelo alternativo de experimentação artística, em oposição à contemplação distanciada do museu. O próprio termo parangolé já desenha outro mapa de significações, enraizado na oralidade popular. Como registra Wally Salomão: “‘Qual é o parangolé?’ funcionava como senha polissêmica, assumindo sentidos como: ‘O que que há?’, ‘O que está rolando?’, ‘Qual a parada?’, ‘Como vão as coisas?’” (Salomão, 2015, p. 30). Em registro mais cifrado, a gíria também podia aludir à maconha, como estratégia de despiste diante do controle social. A palavra, em si mesma, comporta um manifesto estético, que Salomão soube decifrar ao apontar sua potência inventiva e insurgente.:

[o parangolé] nasce da constatação da contingência, nada tem de decorativo ou polido. Surge de uma vontade de apreender o sentido bruto do mundo em seu nascedouro. Cumplicidade e simbiose com as agruras e a volta por cima daqueles que na metáfora geométrica constituem a base da pirâmide social. Daqueles que vivem, o mais das vezes, de bicos, de bocas, de expedientes, de subempregos, de camelotagem? (Salomão, 2015, p. 30).

O parangolé desloca a arte do espaço institucional para o da rua, do carnaval e da favela, onde o samba se mostra como linguagem corporal e comunitária. Nessa perspectiva, o parangolé expressa a concepção de antiarte como "a mais alta expressão da ambientação – fusão de cor, estrutura, poesia, dança e fotografia" (Oiticica, 1985, p. 79). Mais do que obra, o parangolé é uma experimentação “ambiental”, pois só se realiza plenamente na experiência vivida do corpo em movimento e em contato com outros corpos, instaurando uma situação estética em que a arte deixa de ser contemplada para ser habitada. Sua forma é puro devir, uma vez que só se atualiza no movimento corporal, exigindo do participante uma vivência plena. Aqui, a "nova objetividade"<sup>6</sup> de Oiticica dissolve a dicotomia espectador/obra; todos são cocriadores que incorporam a arte ao fluxo vital. Não se trata de contemplação, mas de ativação, em que proposições abertas desencadeiam processos imaginativos, visando à desalienação, através de uma ressignificação ético-social. O parangolé é, em última instância, um dispositivo de

---

<sup>6</sup> Proposta por Hélio Oiticica em 1967, no texto “Esquema geral da nova objetividade”, incluído no livro *Aspiro ao grande labirinto* (1986), que consistia em uma redefinição radical da arte, rompendo com as convenções tradicionais para integrá-la à vida cotidiana e às urgências políticas e sociais do Brasil.

insurgência poética, uma verdadeira “máquina de guerra”<sup>7</sup> para reimaginar e refazer o mundo. No ano de 1967, Hélio Oiticica forjou uma tríade de parangolés, com a inscrição de frases-versos-manifestos. Trata-se dos parangolés *P16 Capa 12 Da adversidade vivemos*; *P15 Capa 11 Incorporo a revolta*; *P17 Capa 13 Estou possuído*, que passaremos a examinar nas cenas seguir.

## ENTRE CORPOS E PALAVRAS

### Cena 1: a ginga

O primeiro da série, *Parangolé P16 Capa 12 Da adversidade vivemos*<sup>8</sup>, aparece em um registro fotográfico, onde vemos um personagem negro, sem identificação de nome, vestindo o parangolé. A cena se desenrola em uma rua de paralelepípedos inacabada, com pedras de construção amontoadas ao redor. O homem posiciona-se frontalmente, com a perna esquerda avançada e levemente flexionada, em meio a um passo de ginga. Seu rosto voltado para a direita cria uma tensão dinâmica na composição. Nas mãos, ele segura firmemente um volume feito de material plástico costurado à capa, apontando-o na direção de seu olhar, como se fosse uma arma. A boca aberta em um grito silencioso transforma a cena em um manifesto corporal. Desse volume pende um tecido branco onde vislumbramos fragmentos de palavras, vestígios de uma mensagem que as dobras do pano e a imagem estática não permitem capturar em sua completude, mas que deduzimos a partir do título que identifica a obra. Essa frase emblemática, que Oiticica registrou nas conclusões de seu "Esquema Geral da Nova Objetividade", condensa o *ethos* da vanguarda marginal brasileira: uma poética de resistência nascida das próprias adversidades.

Para finalizar, quero ainda evocar uma frase que, creio, poderia muito bem representar Frase fundamental e que, de certo modo, representa uma síntese de todos os pontos e da atual situação (condição para ela) da vanguarda brasileira: seria como que o lema, o grito

---

<sup>7</sup> A expressão se refere ao conceito de Deleuze e Guattari (1997), que a definem não como um aparato bélico, mas como um agenciamento criativo de forças que subverte os poderes instituídos através de práticas artísticas, movimentos sociais e modos de vida desviantes (marginais, poderíamos também dizer), capazes de reconfigurar o possível.

<sup>8</sup> Ver site The Museum of Modern Art-MoMa, New York. A descrição que consta neste artigo baseou-se na foto do personagem vestindo o parangolé, logo à direita da peça exposta na parede. Entre as fotos aparece também o Parangolé P15 Capa 11 Incorporo a revolta, adiante analisado. Disponível em [https://www.moma.org/collection/works/205970?utm\\_source=chatgpt.com&installation\\_image\\_index=2](https://www.moma.org/collection/works/205970?utm_source=chatgpt.com&installation_image_index=2). Acesso em 20/3/2025.

de alerta da 'nova objetividade' - ei-la: DA ADVERSIDADE VIVEMOS!" (OITICICA, 2015, p. 98).

Este enunciado encena a devoração crítica das contradições sociais sob a ditadura militar, ao transformar a precariedade da condição dos corpos em força criativa. A frase “Da adversidade vivemos” adquire, assim, densidade performática: trata-se de uma arte que, como a ginga do capoeirista, se alimenta da exclusão e a converte em forma de resistência. Como lembra Muniz Sodré,

A capoeira implicava, como toda estratégia corporal dos negros no Brasil, um jogo de resistência e acomodação. Luta com aparência de dança, dança que aparenta combate (...), a capoeira sobreviveu por ser um jogo cultural. Um jogo de destreza e malícia em que se finge lutar e se finge tão bem que o conceito de verdade da luta se dissolve aos olhos do espectador e – ai dele – do adversário desavisado (1988, p. 200).

Síntese da mobilidade e da dissimulação, a ginga é um saber corporal que, para além de resistência, é a “afirmação de um corpo orgulhoso de sua vitalidade” (SODRÉ, 1988, p. 213), que incorpora à luta a alegria da dança e do ritmo. Nesse jogo que é combate, a adversidade se reinscreve como motor de criação e, ao modo da ginga, projeta-se no parangolé como prática estética e política.

De fato, o parangolé em questão não fala da adversidade, mas é tecido a partir dela. Sua potência crítica está em transfigurar a carência em experiência criadora, propondo uma arte que não representa a vida, mas nela se funda. Coloca-se então a questão da relação entre o artista e aqueles que vestem os parangolés. Wally Salomão, que acompanhava Oiticica nas visitas ao morro, observa que essa relação não se estabelece de modo frontal, como entre espectador e espetáculo, mas de forma “oblíqua e clandestina, de peixes do mesmo cardume” (SALOMÃO, 2015, p. 29). Na sequência, chega a nomear alguns dançantes dos parangolés, revelando uma intimidade construída no convívio: “Mosquito (mascote do parangolé), Nildo, Jerônimo, Tineca, Robertinho da Mangueira, Santa Tereza, Paulo Ramos, Vera Lúcia, Carlinhos Pandeiro de Ouro, Pedralto da Lacreia, Canhão, Lilico, Nininha Xoxoba” (id., p. 29). Ainda que essa experiência carregue tensões, pois, afinal, trata-se da incursão de artistas burgueses em um espaço do qual não fazem parte, ela sugere alternativas ao modelo de autoria individual, convertendo a criação em exercício de participação coletiva.

É justamente nesse ponto que o parangolé se configura não apenas como objeto artístico, mas como ação que transforma a adversidade em jogo criativo. Assim como a ginga, que emerge da experiência histórica da exclusão para reinventar o corpo como

saber e como arma, o parangolé faz da carência um campo de invenção. Desse modo, a frase “Da adversidade vivemos” deixa de ser apenas um lema para se tornar experiência compartilhada, uma afirmação de que a arte, quando fundida à vida, é também forma de luta coletiva que dribla o apagamento dos corpos.

## **Cena 2: a incorporação**

*O Parangolé P15, Capa 11, Incorporo a revolta*<sup>9</sup> radicaliza o diálogo de Oiticica com a cultura marginal e a tomada de posição frente à repressão da ditadura. Trata-se de uma das obras mais politicamente incisivas de Hélio Oiticica, que sintetiza sua insurgência poética em resposta às estruturas de poder. A célebre fotografia de Cláudio Oiticica – amplamente reproduzida em catálogos e livros – documenta a performance de Nildo da Mangueira<sup>10</sup>. Envolto em camadas de tecido rústico, Nildo ergue duas pesadas faixas de pano que parcialmente ocultam seu rosto, deixando à mostra um saco vermelho que parece pesar feito uma armadura precária, onde está estampada, em letras pretas e bem desenhadas, a frase “Incorporo a revolta”. Seu corpo em torção, joelhos flexionados e pés firmes no chão, com passos de samba, sugere que a revolta é “incorporada” no ritmo de dança.

Em depoimento a Ivan Cardoso, Oiticica define o parangolé não como objeto a ser vestido, mas como incorporação: “do corpo na obra e da obra no corpo” (Oiticica Filho, 2009, p. 229), radicalizando, em termos sensoriais, a noção de “luta corporal”<sup>11</sup>. No enunciado “Eu incorporo a revolta”, corpo e palavra se unem em um ato de insurgência estética que transcende o plano verbal, fundindo arte e existência. Outro aspecto fundamental reside na recodificação do conceito de “incorporação”. Oiticica ressignifica essa noção, originalmente vinculada aos rituais afro-brasileiros, onde o corpo se torna “cavalo” para a manifestação do sagrado. O saco vermelho pendurado figura como emanção de Exu - orixá do movimento, das transformações e dos caminhos, conforme a

---

<sup>9</sup> Imagem disponível em <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/122454-parangole-p15-capa-11-incorporo-a-revolta>. Acesso em 29/03/2025.

<sup>10</sup> Trata-se de um conhecido passista da Mangueira, que vestiu e dançou muitos Parangolés de Hélio Oiticica. Sobre a participação de Nildo da Mangueira na liberação do conteúdo estético do Parangolé, consultar o artigo “O Parangolé de Hélio Oiticica e a arte da transgressão”, de Renato Rodrigues da Silva. Disponível em <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/36517>. Acesso em 29/03/2025.

<sup>11</sup> Alusão ao título do livro de Ferreira Gullar, lançado em 1954, que metaforizava um embate com a linguagem, seguindo uma inspiração concretista.

cosmologia iorubá, que também o define como mediador entre mundos e dinamizador de todas as ações (Rufino, 2019). Elemento fundamental para o conhecimento e a comunicação, Exu não se ajusta a limites impostos: “não é nem o eu, nem o outro, ele comporta em si o eu e o outro e toda a possibilidade de encontro/conflito/diálogo entre eles” (Rufino, 2019, p. 29). Nesses deslizamentos, Exu se transfigura em princípio ativador da revolta social, abrindo caminhos para o transe do parangolé, que possibilita ao sujeito sair da condição de oprimido e experimentar a agência do corpo como potência estética e política.

Nesse contexto, a noção de incorporação ultrapassa a dimensão individual, assumindo contornos de uma revolta coletiva das classes marginalizadas, que articulam uma nova forma de luta política. Uma leitura benjaminiana do significante “revolta” o revela como imperativo ético de interrupção do *continuum* histórico, com o propósito de resgatar as possibilidades frustradas do passado e fazer justiça à memória dos vencidos. Na tese XII de *Sobre o Conceito de História*, Benjamin postula que “o sujeito do conhecimento histórico é a própria classe oprimida em luta” (1991, p. 160), que emerge como “classe vingadora” ao resgatar, no presente, as promessas emancipatórias soterradas pelo progresso linear. Para o autor, a verdadeira revolução constitui-se como ato de vingança histórica - não como mera retaliação, e sim resgate dialético das potencialidades abortadas do passado.

Ora, a vingança como reparação das injustiças passadas, na perspectiva de um porvir que as redima, está no âmago da dinâmica da guerra tupinambá, como apontam Manoela Carneiro da Cunha e Eduardo Viveiros de Castro (2018). Segundo afirmam, “O ciclo da vida e o destino póstumo organizam-se ambos em torno da vingança. Um homem nasce como futuro vingador” (2018, p. 61). A vingança constitui uma complexa tecnologia temporal, articula a memória dos mortos no corpo coletivo do grupo, estabelece o equilíbrio das forças sociais e explicita uma condição de acesso à continuidade da vida: “há uma imortalidade prometida pelo canibalismo” (2018, p. 69), ou, em outros termos, “trata-se de morrer para haver vingança, e assim haver futuro. Forma de por a morte a serviço da vida, não combate contra a morte” (2018, p. 70).

A vingança tupinambá não é um simples acerto de contas, mas uma engenharia do tempo, um modo de garantir que a morte não seja o fim, mas uma estratégia de manter o mundo em movimento e transformação. De certa maneira, Oiticica opera uma tradução

dessa máquina temporal, inventando formas de vingança criativa para responder às adversidades do mundo. Para ele, a arte é um dispositivo de insurgência que conecta as misérias históricas à invenção de novos corpos políticos, projetando a revolta como potência transformadora. Vestir o parangolé é armar-se para uma guerra que se trava no corpo como um campo de batalha, em que o participante devora e é devorado no ritual criativo. Esse processo de incorporação funciona como modo de devorar o tempo histórico, pois, no transe da dança, ativa-se uma temporalidade outra que interrompe a trajetória de aniquilamento, vitaliza o corpo e o abre a futuros possíveis.

### **Cena 3: a possessão**

Na fotografia que registra o *Parangolé P17 Capa 13 – Estou possuído*<sup>12</sup>, novamente Nildo aparece em plena ação, tomado pela dança. Ele inclina-se levemente para frente, com a perna esquerda flexionada e a direita estendida para trás, como se estivesse em movimento rotativo. Seu torso nu aparece parcialmente coberto por uma capa preta, da qual se desprende uma longa faixa de tecido translúcido, esvoaçante. O braço direito estende-se para o alto, segurando a ponta solta do pano, deixando visível a frase “estou possuído” – palavras que parecem surgir e sumir conforme o giro, num efeito de revelação e ocultamento que remete ao transe religioso. O cenário é inconfundivelmente a favela: Nildo dança descalço sobre um piso rústico, em frente a uma casa precária de tábuas irregulares. Na porta, três meninos magros observam a cena, imóveis, como espectadores de um ritual.

A frase inscrita no parangolé abre uma dimensão em que o corpo, ao se deixar possuir pela dança, aproxima-se de uma experiência liminar entre a arte e o ritual. O “estar possuído” remete a estados de êxtase que encontram paralelo no transe xamânico. Conforme argumenta Viveiros de Castro, o xamanismo é uma habilidade de “cruzar deliberadamente as barreiras corporais e adotar a perspectiva de subjetividades aloespecíficas (2017, p. 310). Trata-se de um modo de agir que é, simultaneamente, um modo de conhecer, pois nesse movimento o sujeito não contempla o mundo de fora, mas o vivencia encarnando outras posições existenciais.

---

<sup>12</sup> A fotografia que serve de base à análise está reproduzida na tese *A trama da terra que treme*, de Paula Priscila Braga (2007, p. 100). Disponível em <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-05122007-145929/pt-br.php>. Acesso em 5/04/2025.

Nesse sentido, o transe do parangolé pode ser lido como uma epistemologia corporal, pois corporifica o saber e faz com que o sujeito se perceba transformado na ação. O corpo possuído não se separa do ritmo: o saber é a própria vida do corpo, experimentado na carne, na respiração e na vibração coletiva. Essa possessão estética configura uma forma de agência do corpo, pela qual o participante, ao entregar-se ao transe, converte-se em outro e escapa às zonas de controle, instaurando um espaço de criação no qual a realidade imediata se transmuta em campo de possibilidades.

Nessa chave, o parangolé se aproxima do xamanismo como “arte política”, que Viveiros de Castro interpreta como expressão da ação de um agente que manifesta uma intencionalidade, determinada pela “relação social com aquele que conhece” (2017, p. 312). Na dança do parangolé, a possessão do corpo instaura uma prática de metamorfose em que conhecer é transformar, e onde a performance se constitui como saber insurgente nascido da experiência vivida e compartilhada. “Estar possuído”, assim, significa abrir-se a outras perspectivas e ao imprevisível, de modo que a performance artística torna-se prática de reinvenção: o corpo é simultaneamente sujeito e meio do conhecimento, veículo de uma transformação estética e política.

## **POR UMA CORPOPOLÍTICA ANTROPOFÁGICA**

Ao criar os parangolés, obra híbrida que mistura poesia, dança, cor e ritmo, Hélio Oiticica redefine o lugar do corpo na arte e na sociedade. Nesse projeto, articula a cultura marginal à tradição antropofágica, construindo uma poética em que o corpo deixa de ser objeto de representação para se tornar instrumento de luta e celebração, espaço onde se desenham novas formas de existência coletiva. Sua prática artística não apenas dialoga com as heranças indígenas e afro-brasileiras, mas as atualiza em um contexto de repressão ditatorial, transformando o gesto estético em ato de resistência.

A marginalidade, em Oiticica, não é uma condição passiva de exclusão, mas uma posição ativa de reinvenção. Aos imperativos colonialistas e ditatoriais que buscam disciplinar corpos, hierarquizando-os e silenciando suas potências, o artista responde com a estética da apropriação antropofágica, caracterizada por uma dialética entre devoração e recriação, onde elementos da cultura dominante e marginal são fermentados em novas sínteses críticas. Nesse processo, os parangolés devoram a própria “adversidade” do sistema opressivo e socialmente injusto, transmutando-a em dança e cor e fazendo do

corpo um laboratório de experimentação do sensível. O parangolé exige incorporação em duplo sentido, tanto físico, em que o participante veste a obra, tornando-se corpo-obra; quanto espiritual, em que o corpo é habitado pela energia da “revolta”, em nível estético e político. Em escala mais ampla, o corpo "possuído" é veículo de transmutação, uma força que atravessa o tempo e o espaço, dissolvendo as barreiras entre mundos e seres.

Os três parangolés aqui analisados, produzidos no final dos anos 1960, fazem parte da experimentação radical, *in progress*, que se processa ao longo de toda a carreira de Oiticica. Nas experiências que se seguem, nos anos 1970, quando de seu exílio em Nova Iorque, até o seu retorno ao Brasil, em 1979, pouco tempo antes de sua morte precoce, em 1980, o artista nunca deixou de inventar. Criar, para ele, era uma revolução permanente, uma maneira de viver em constante devoração e metamorfose. Nesse processo, o corpo nunca deixou de falar, em uma gramática própria e singular. Ao contrário do selvagem como figura do horror inventada pelo colonialismo, Oiticica valoriza o corpo na figura do outro marginal e, por meio do ritmo e da cor, digere a violência e a miséria impostas pelo sistema. Nessa articulação entre estética e política, a noção de vingança — que em Walter Benjamin guarda a promessa de redenção e, na cosmologia tupinambá, reorienta a temporalidade— encontra eco na arte do parangolé, que se consolida como dispositivo de participação coletiva e insurgência poética, atualizado no movimento dos corpos e no próprio fluxo da história.

Ao transpor sua obra para o Morro da Mangueira, Oiticica não apenas rompe com as instituições artísticas tradicionais, mas reinventa a própria geografia da arte como território de troca e confronto político. Nesse movimento, renova o paradigma moderno ocidental que reduz a arte à contemplação passiva e propõe a participação como cumplicidade criativa, em que sujeito e obra se possuem mutuamente, em uma experiência que dissolve as fronteiras entre o individual e o coletivo. Dessa forma, os parangolés se apresentam como realização de uma cultura marginal antropofágica e, mais ainda, configuram-se como dispositivos de uma contra-história, fazendo irromper corpos dançantes como territórios e vidas que resistem ao projeto colonial que sistematicamente buscou apagá-los.

Assim, a antropofagia reativa-se nas dobras sensoriais dos parangolés de Oiticica, vestidos por corpos marginais que devoram o mundo adverso para, em seguida, transmutá-lo em gesto de liberdade e invenção coletiva. Do ponto de vista do corpo

selvagem proposto por Viveiros de Castro, a devoração antropofágica revela-se como operação epistêmica. A ginga, a incorporação e a possessão transcendem a condição de meras manifestações estéticas para afirmarem-se como práticas corporais que enunciam modos específicos de ver, sentir e agir no mundo. Tais práticas produzem perspectivas alternativas, desestabilizando a dicotomia natureza/cultura e conferindo agência aos corpos marginalizados que as performam. Esses experimentos poéticos não prometem salvação, mas armam os corpos para a luta; seu legado ecoa em gestos de resistência que transformam o cotidiano em ritual, instaurando uma suspensão do tempo. Na década de 1960, em plena vigência do regime de repressão da ditadura, Oiticica mostra que o marginal não apenas ocupa a margem, mas força o deslocamento do centro, desafinado os poderes que pretendem confinar e imobilizar os corpos, proibi-los de habitar os espaços da cidade e da arte.

Porém, é preciso enfrentar os paradoxos dessa “revolução”. Como observa Michael Asbury, no ensaio “O Hélio não tinha ginga”<sup>13</sup>, a participação proposta por Oiticica esbarra em limites concretos: o artista burguês que sobe o morro não experimenta a miséria nem carrega o estigma racial daqueles que vestem seus parangolés. Ainda que revolucionária, sua prática não dissolve as hierarquias entre o intelectual que concebe o projeto e os corpos que o performam. A ginga do samba, saber corporal forjado na experiência da exclusão, ao ser transposta para um projeto artístico, passa a circular também nos circuitos hegemônicos da arte, o que tende a neutralizar seu caráter contestatório e a criar uma distância entre a prática vivida e sua representação institucional. A crítica formulada por Asbury não esvazia o caráter transformador dos parangolés, mas explicita sua tensão constitutiva, instigando a reflexão sobre os limites e as possibilidades de uma operação antropofágica verdadeiramente recíproca, capaz de reconfigurar as relações de poder entre artista, comunidade e instituições. Nessa ambiguidade, segue fecunda a convocação de Oiticica para que os corpos devorem o mundo adverso, em um gesto de revolta e possessão, para assim recriá-lo.

---

<sup>13</sup> Edição especial da Revista Fórum Permanente. Disponível em [https://www.forumpermanente.org/painel/coletanea\\_ho](https://www.forumpermanente.org/painel/coletanea_ho). Acesso em 8 de abril de 2025. O ensaio faz parte da coletânea *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*, organizada por Paula Braga (Perspectiva, 2008).

## REFERÊNCIAS

AGULIAR, Gonzalo. *Ensayos sobre la antropofagia de Oswald de Andrade*. Buenos Aires: Grumo, 2010.

ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira de. *Tornar-se outro: o topos canibal na literatura brasileira*. São Paulo: Annablume, 2012.

AMARAL, Tarsila do. *Abaporu*. 1928. 1 tela (85 cm × 73 cm), óleo sobre tela. Acervo Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires (MALBA), Buenos Aires, Argentina.

ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. In: NUNES, Benedito (org.). *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990.

ASBURY, Michael. O Hélio não tinha ginga. Edição Especial da Revista *Fórum Permanente*. Organização de Paula Braga. Disponível em <https://www.forumpermanente.org/revista/revista/edicao-especial-2013-seguindo-fios-soltos-caminhos-na-pesquisa-sobre-helio-oiticica>. Acesso em: 05 abr. 2025.

BRAGA, Paula. *A trama da terra que treme*. 2007. Tese (Doutorado) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-05122007-145929/pt-br.php>. Acesso em: 05 abr. 2025.

BRAGA, Paula (Org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BARRIO, Artur. O sonho do arqueólogo. *Philos: a revista das latinidades*. Disponível em <https://revistaphilos.com/artur-barrio-o-sonho-do-arqueologo/>. Acesso em: 30 mar. 2025.

BENJAMIN, Walter. Teses sobre filosofia da história. In: \_\_\_\_\_. *Walter Benjamin: Sociologia*. Organização e tradução de Flávio Khothe. São Paulo: Ática, 1991.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

CATÁLOGO da 29ª Bienal de São Paulo: Há sempre um copo de mar para um homem navegar / curadores Agnaldo Farias, Moacir dos Anjos. -- São Paulo : Fundação Bienal de São Paulo, 2010. Disponível em <https://issuu.com/bienal/docs/29a-catalogo-pt/179>. Acesso em: 30 mar. 2025.

COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CUNHA, Manoela Carneiro; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Vingança e temporalidade: os Tupinambás. *Anuário Antropológico* 10 (1):57-78, 2018. Disponível em <https://periodicos.unb.br/index.php/anuarioantropologico/article/view/6354>. Acesso em: 15 mar. 2025.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 5. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997.

FAVARETTO, Celso. *Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 2015.

JÁUREGUI, Carlos A. *Canibalia: canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Madrid ; Frankfurt am Main: Iberoamericana: Vervuert, 2008.

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

OITICICA FILHO (Org.). *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009 (Encontros).

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-*

americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005. Disponível em [https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12\\_QUIJANO.PDF](https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_QUIJANO.PDF).

Acesso em: 3 abr. 2025.

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das Encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SALOMÃO, Wally. *Poesia total*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SALOMÃO, Wally. *Qual é o parangolé? E outros escritos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SHAKESPEARE, William. A tempestade. In: \_\_\_\_ *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, Vol. 2.

SILVA, Renato Rodrigues da. O Parangolé de Hélio Oiticica e a arte da transgressão. *Revista Concinnitas*, [S. l.], v. 1, n. 32, p. 287–320, 2018. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/36517>. Acesso em: 23 abr. 2025.

SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Ubu, 2017.

**Declaração de conflito de interesse**

O autor declara que não há conflito de interesse.

**Declaração de disponibilidade de dados da pesquisa**

Todo o conjunto de dados de apoio aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

**Editora-Chefe:** Cássia Maria Bezerra do Nascimento

**Editor Executivo:** Gerson Roberto Neumann

**Editores Associados:**

Adriana Cristina Aguiar Rodrigues

Anderson Bastos Martins

Germana Henriques Pereira

## Este preprint foi submetido sob as seguintes condições:

- Os autores declaram que os necessários Termos de Consentimento Livre e Esclarecido de participantes ou pacientes na pesquisa foram obtidos e estão descritos no manuscrito, quando aplicável.
- Os autores declaram que a elaboração do manuscrito seguiu as normas éticas de comunicação científica.
- Os autores declaram que estão cientes que são os únicos responsáveis pelo conteúdo do preprint e que o depósito no SciELO Preprints não significa nenhum compromisso de parte do SciELO, exceto sua preservação e disseminação.
- Os autores declaram que os dados, aplicativos e outros conteúdos subjacentes ao manuscrito estão referenciados.
- O manuscrito depositado está no formato PDF.
- Os autores declaram que a pesquisa que deu origem ao manuscrito seguiu as boas práticas éticas e que as necessárias aprovações de comitês de ética de pesquisa, quando aplicável, estão descritas no manuscrito.
- Os autores declaram que uma vez que um manuscrito é postado no servidor SciELO Preprints, o mesmo só poderá ser retirado mediante pedido à Secretaria Editorial do SciELO Preprints, que afixará um aviso de retratação no seu lugar.
- Os autores concordam que o manuscrito aprovado será disponibilizado sob licença [Creative Commons CC-BY](#).
- O autor submissor declara que as contribuições de todos os autores e declaração de conflito de interesses estão incluídas de maneira explícita e em seções específicas do manuscrito.
- Os autores declaram que o manuscrito não foi depositado e/ou disponibilizado previamente em outro servidor de preprints ou publicado em um periódico.
- Caso o manuscrito esteja em processo de avaliação ou sendo preparado para publicação mas ainda não publicado por um periódico, os autores declaram que receberam autorização do periódico para realizar este depósito.
- O autor submissor declara que todos os autores do manuscrito concordam com a submissão ao SciELO Preprints.