

A DANÇA E O MOVIMENTO EM HÉLIO OITICICA, LYGIA PAPE E ABY WARBURG: CONVERGÊNCIAS OU FRICÇÕES?

Fernanda Pequeno da Silva¹

Resumo:

Essa comunicação é fruto de pesquisa em desenvolvimento no mestrado da UERJ em Arte e Cultura Contemporânea, acerca das poéticas de Lygia Pape e de Hélio Oiticica. Este trabalho tem seu foco na questão do movimento presente em proposições dos dois artistas. A dança e o movimento são explorados não apenas efetivamente, mas, sobretudo, como metáforas das transformações sociais que estimulam, ou mesmo efetivam. Como diretriz metodológica, usa-se o pensamento do historiador da arte Aby Warburg e sua abordagem antropológica da arte. Warburg pesquisou e escreveu sobre os índios Pueblo do Novo México e sua relação com o ritual e a dança da serpente, entendendo-a em seu sentido aglutinador e agregador. De Warburg também cooptamos a idéia de movimento, entendido enquanto pulsão e tensão e sua metodologia de abordagem da arte e de sua história com a dimensão fundamental do *sintoma*.

Palavras-Chave: Lygia Pape, Hélio Oiticica, Aby Warburg, dança e movimento.

Apresentação

A hipótese aqui levantada é a de que Hélio Oiticica e Lygia Pape ofereceriam possibilidades dionisíacas frente à arte geométrica (apolínea). Dessa forma, algumas questões poéticas dos artistas serão abordadas, no presente estudo, sob o viés dionisíaco devido a radicalidade das proposições que colocam os espectadores (transformados agora em participantes) em situações-limite e de re-configuração corporal, existencial, psíquica e social. Mais especificamente, as questões da dança e do movimento serão enfocadas, usando como ponto de partida a proposição de 1968 de Lygia Pape intitulada *O Divisor*, e os *Parangolés* de Hélio Oiticica, sendo o ponto fundamental a inauguração da mostra “Opinião 65”, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro no ano de 1965.

Por outro lado, seria inconseqüente apartar a dimensão “apolínea” das linguagens, uma vez que essa não poderia ser descartada, já que os artistas apesar de enfatizarem o *pathos*, de serem viscerais em suas propostas e colocarem os espectadores em situações-limite, o fizeram através de abordagem ética e estrutural, explicável até mesmo pela sua filiação construtiva. A referência ao dionisíaco, - previamente explorada por outros autores principalmente em relação a Hélio Oiticica – no entanto, será feita muito mais por aproximações literárias do que por uma análise literal.

Como nos diz Carlos Zílio, apesar de as proposições de Hélio Oiticica soarem como anárquicas, podemos notar uma “lógica construtiva estruturando todos estes elementos”². Além do mais, por mais libertárias que fossem, suas propostas sempre carregam consigo indicações, *scripts* e roteiros de ações. O espectador experimentaria as obras, porém deveria

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes da UERJ e bolsista da FAPERJ.

² ZILIO, Carlos. “Da Antropofagia à Tropicália”. In *O nacional e o popular na cultura brasileira*. Brasiliense, São Paulo, 1982. Pg. 31.

recorrer ao percurso sugerido pelo artista. Como fica claro, Oiticica propunha vivências sem, contudo, ser a favor de catarses ou psicodramas:

Minhas coisas são **estruturas** de elaboração e não entregues ao público para que ele as aniquile.

Em relação à Lygia Pape, notamos que o viés construtivo permeou toda a produção da artista. Percebemos, assim, uma fricção entre um princípio que ao mesmo tempo em que se quer libertário e questionador, também se propõe ordenador e agregador.

Sendo assim, as preocupações ético-políticas dos citados artistas trazem a arte para o mundo, para vida. Ao elaborarem concepções da arte que levam em consideração o coletivo manifesto por uma reunião de singularidades e não de individualidades e ao considerarem o artista como mediador na relação que se estabelece entre espectadores e objetos, Hélio Oiticica e Lygia Pape fazem com que a sua arte passe a requerer a intervenção direta do (e no) espectador, agora transformado em participante.

Movimento e dança – Os *Parangolés* (1965) e o *Divisor* (1968)

Como nos diz Frederico Morais, “o corpo é o motor da obra”³. O citado texto nos permite a tomada de alguns conceitos como o de “retorno aos ritmos vitais do homem, a uma arte muscular”⁴, apesar de o autor abordar somente Hélio Oiticica e Lygia Clark, e não mencionar Lygia Pape.

Ou ainda, como quer a própria Clark - contemporânea e amiga dos dois artistas aqui abordados - o conceito do “Homem como suporte” também se torna muito pertinente. No entanto, é preciso frisar a diferença que Ricardo Basbaum⁵ levanta em relação à *performance* e a *body-art*, uma vez que o corpo utilizado, aqui, é o do Outro, o do espectador-participador e não o do próprio artista.

Assim, poderíamos abordar tanto os *parangolés* quanto o *divisor* como significantes e não como significados, uma vez que para que se realizem, as proposições precisam não somente da observação do Outro, mas da presença física do espectador para que possam ser efetivadas, transformando o corpo do mesmo em suporte artístico.

Esse interesse pelo Outro e ao mesmo tempo pela Imagem, os aproxima do historiador da arte Aby Warburg, seu interesse “antropológico” e sua visão visceral da arte:

L'image n'est pas le champ d'un savoir clos. C'est un champ tourbillonnaire et centrifuge. Ce n'est peut-être même pas un “champ du savoir” comme un autre. C'est un mouvement qui requiert toutes les dimensions anthropologiques de l'être et du temps⁶.

Georges Didi-Huberman, há algum tempo vem se dedicando aos estudos do historiador Aby Warburg. Em suas palavras, Warburg teria fornecido à história da arte uma

³ MORAIS, Frederico. “Contra a Arte Afluente: O Corpo é o Motor da Obra”. Texto originalmente publicado na *Revista Vozes*, jan. / fev. 1970.

⁴ Atualmente disponível como MORAIS, Frederico. “Contra a Arte Afluente: O corpo é o motor da obra”. In BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte Contemporânea Brasileira*. Rios Ambiciosos, Rio de Janeiro, 2001.

⁵ BASBAUM, Ricardo. “Clark & Oiticica”. In *Blast 4: Bioinformatica*, dez. 1994.

⁶ Georges Didi-Huberman. “Savoir-Mouvement (L'Homme que parlait aux papillons)”. In MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg et l'Image en Mouvement*. Macula, Paris, 1998. pg. 14.

dimensão antropológica fundamental, que seria a dimensão do *sintoma*, entendido como “movimento dos corpos”. Já segundo Hal Foster, o paradigma etnográfico da arte contemporânea substituiria a figura do artista / produtor pela do etnógrafo e, assim, o local de transformação política se confundiria com o próprio local de transformação artística.

Prosseguindo em nossa análise, podemos inferir que as experiências corporais propostas por Hélio Oiticica e Lygia Pape favorecem transformações nos espectadores, não somente a nível sensorio-perceptivo (subjetivo), como na esfera sócio-política, uma vez que funcionaram como espécies de rituais contemporâneos em que a subjetividade dá lugar à coletividade e a preocupações de indivíduos atuantes no Mundo. Segundo Hélio Oiticica:

Há como que uma violação do seu estar como indivíduo no mundo, diferenciado e ao mesmo tempo ‘coletivo’, para o de ‘participar’ como centro motor, núcleo, mas não só ‘motor’ como principalmente ‘simbólico’, dentro da estrutura-obra. É esta a verdadeira metamorfose que aí se verifica na inter-relação espectador-obra (ou participante - obra)⁷.

A essa pluralidade de significados e potencialidades, talvez, se deva a não-adaptação de trabalhos dessa natureza ao contexto institucional, ou mesmo à consagração da história da arte tradicional e ao debate acadêmico. Pelo contrário, seu local de ação parece ser a rua, lugar onde se tecem as lutas sociais e onde o jogo político se mostra declaradamente aberto. Dessa forma, a dança passa a funcionar como metáfora do movimento social que propõe: dinamização e consciência para posterior mudanças. Assim, as experiências com o movimento e a dança seriam capazes de desencadear uma auto-consciência corporal, psíquica e social e assim, propiciar câmbios que se fizessem necessários em cada uma dessas esferas.

Os *penetráveis* de Oiticica (1960) parecem ser exemplo da primeira preocupação literal do artista em relação a movimento e percurso do corpo, embora trabalhos como os *relevos espaciais* (1959) ou mesmo os anteriores *metaesquemas* (1958) já propusessem uma tensão ou mesmo um transbordamento. Porém, nos *relevos espaciais* e nas *bilaterais*, a expansão se dava no sentido de rompimento com a bidimensionalidade e o conceito tradicional de quadro. Já nos *metaesquemas* o que fornecia a idéia de movimento era o desalinhamento dos retângulos e a quebra com o vocabulário geométrico tradicional, numa espécie de sensibilização / subversão daquela geometria seca.

Os *penetráveis* buscavam uma reintegração do espaço e das vivências cotidianas através de estímulos multisensoriais. Em ambientações, Hélio Oiticica recria ações do cotidiano, fornecendo-lhes caráter singular: ver televisão, ouvir música, tomar suco de laranja, pisar em pedras. Assim, o artista transforma experiências rotineiras em **ações** extra-ordinárias. Possibilitando uma *visão global*, a obra favorece uma integração completa, quando o espectador se coloca no centro dela, sendo a idéia de percurso, de movimento, portanto, já despertada.

Os *núcleos* (1960), os *relevos espaciais* (1959) e as *bilaterais* (1959 / 1960), embora já propusessem movimento, balanço e uma participação do espectador no sentido do andar e girar entorno da obra, funcionavam mais como expansão da pintura e ocupação do espaço através da cor. Nesses casos, a participação se dava através da visão, não havendo, ainda, uma exigência mais literal ou direta do corpo.

⁷ OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande labirinto*. Rocco, Rio de Janeiro, 1986. pg. 71.

Os *parangolés* (1960's) a princípio aparecem como tendas e derivam da experiência com os penetráveis, da preocupação ambiental e sua necessidade de ocupar o espaço com a cor. Também estão sob esse conceito os estandartes e as bandeiras que trazem palavras de ordem. O primeiro parangolé-capa (1964) incorpora uma espécie de vir-a-ser, uma vez que a obra só se realiza efetivamente no corpo do Outro, daí a referência antropológica, da qual tratamos no princípio desse tópico. Ao vestir o retângulo de pano, o indivíduo passa de mero observador a participante, uma vez que a obra só ganha vida com a sua movimentação. O indivíduo veste, dança, se observa: a obra se faz nele. O próprio ato de vestir já é deflagrador de movimento enquanto que o da dança é propiciador da dinamização da cor, da reverberação dela no espaço.

O interesse de Lygia Pape pelo movimento também é localizável ainda em suas primeiras obras. Em suas xilogravuras da década de 1950 nomeadas *tecelares*, observamos o sangramento das linhas e da luz para além dos limites efetivos da matriz e do papel, o que sugere uma expansão ritmada, numa espécie de intuição da dança, com a qual a artista vai dialogar posteriormente. Nessas gravuras, as paralelas e perpendiculares, convergentes e divergentes parecem contrair-se e expandir-se de forma compassada e ritmada. Já a dança como suporte literal aparece nos *balés neoconcretos* de 1958 e 1959. Ao falar dos *balés*, o crítico de arte inglês Guy Brett nos enuncia que:

Parece que o espaço teatral foi esvaziado da figura humana e os bailarinos foram substituídos por sólidos geométricos de cor. Estes, por sua vez, eram invisivelmente movidos por dançarinos ocultos no seu interior, criando uma coreografia lenta e retilínea de avançar-recuar, entrecruzar, separar e fundir. Em outras palavras, as convenções da 'arte viva' foram usadas para dramatizar a dicotomia entre a geometria e o orgânico⁸.

Se nos trabalhos anteriores o que lhes dava vida era o movimento de bailarinos localizados no interior de figuras geométricas, com *O Ovo* (1968) e *O Divisor* (1968) vemos uma preocupação com o movimento do corpo do espectador, de forma que esse passe a figurar como co-autor das obras. Nesses trabalhos, já não existem caminhos pré-estabelecidos que deveriam ser percorridos, mas sim uma preocupação com o corpo do espectador. Em *Ovo*, Lygia Pape propõe movimentos de rompimento “das cascas” (estruturas de madeira cobertas com plásticos coloridos) para uma chegada ao mundo, numa dinâmica de ruptura do isolamento e chegada a uma congregação, numa metáfora do nascimento do indivíduo enquanto ser social. Com o *Divisor*, a artista enfatiza as noções de movimento e de coletivo. A proposição só acontece quando um grande número de pessoas se dispõe a integrá-la, de maneira a ocupar os espaços vazados no pano com suas cabeças, gerando, assim, grandes ondas através do movimento de seus ombros, braços, mãos.

Hélio Oiticica e Lygia Pape, como os demais artistas neoconcretos influenciados pela Fenomenologia de Merleau-Ponty, não concebiam a visão como uma simples experiência ótica. A visão envolve todo o corpo: a percepção depende das vivências. Dessa forma, há uma ampliação da experiência visual em direção ao “suprasensorial”: as proposições visam ocupar o espaço (físico e social) através de associações com o movimento, a dança e mesmo a música.

A obra só existe plenamente, portanto, quando da participação corporal: a estrutura depende da ação. (...) Assume, desse modo, um caráter literal de vivência, reunindo

⁸ BRETT, Guy. “A lógica da teia”. In: PAPE, Lygia. *Gávea de Tocaia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000. pg. 306.

sensação visual, tátil e rítmica. O ‘espectador’ vira obra ao vesti-lo, ultrapassando a distância entre eles...⁹.

Embora possamos intuir matrizes dionisíacas nas questões de movimento, expansão e dança, não podemos perder de vista as preocupações apolíneas e suas relações estruturais e construtivas.

Podemos traçar paralelos entre o interesse dos dois artistas pelas questões da dança e o conceito de movimento formulado por Aby Warburg. Warburg revolucionou a História da Arte com sua teoria que aborda o Clássico não enquanto harmonia, mas enquanto *pathos*, como tensão e contradição. Para tal, o historiador usa uma abordagem cênica e temporal das obras, aproximando-as da dança e entendendo o gesto congelado não como signo mas como **marca**, como memória. Para o autor, as idéias de movimento e de pulsão são muito preciosas, e essas questões permeiam várias de suas análises.

Georges Didi-Huberman, que tenta localizar e resgatar uma história da arte de matriz nietzscheana e mais visceral, apartando a tradicional abordagem kantiana, empreende análises das teorias de Warburg, valorizando o movimento “como objeto e como método”¹⁰, localizando assim, a própria teoria de Warburg como um saber-movimento:

La pensée de Warburg, pour mettre l’histoire de l’art em mouvement, a dû *sur elle-même* faire l’expérience, voire l’épreuve, de cette mobilisation¹¹.

Dessa maneira, Warburg enfoca o conhecimento como possibilidade de vertigem, que, inclusive, incorpora intuições. Para ele, o campo de saberes da imagem seria “turbulento e centrífugo”¹² e não segregaria a criatividade. Warburg possuía um entendimento amplo, plural e não-sistemático da arte, o que permitiria associações com as compreensões artísticas de Lygia Pape e de Hélio Oiticica. Segundo Didi-Huberman:

Avant, donc, que Panofsky ne nous rassure quant au statut de l’histoire de l’art comme discipline humaniste – statut illustré par la figure d’un Kant capable de transcender par l’*éthos* sa propre décrépitude physique –, Warburg, lui, se será abandonné au risque d’une entière perte de soi, à l’image de Nietzsche se jetant au cou d’un cheval¹³.

Warburg, em estudos sobre os índios Pueblo do Novo México, inferiu que a dança não era encarada pelos nativos como jogo infantil mas como forma de entendimento do porque das coisas serem como são. Assim, o “ritual” possuía além do sentido existencial, também um viés cosmológico, de busca de respostas:

The Pueblo Indians have convinced you that their masked dances are not child’s play, but rather the primary pagan mode of answering the largest and most pressing questions Why of things¹⁴.

⁹ MATESCO, Viviane Furtado. “Hélio Oiticica: A questão da estrutura-cor”. In *Gávea*, nº 5, abril 1988. Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

¹⁰ Livre tradução da expressão de Georges Didi-Huberman. “Savoir-Mouvement (L’Homme que parlait aux papillons)”. In MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg et l’Image en Mouvement*. Macula, Paris, 1998.

¹¹ Op. Cit. Pag. 12.

¹² Livre da tradução de expressão em francês. In Op. Cit. Pag 14.

¹³ Op. Cit. Pag. 14.

¹⁴ WARBURG, Aby. “Images from the Region of the Pueblo Indians of North America”. In PREZIOSI, Donald (editor). *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford University Press, New York, Oxford, 1998. pg. 2002.

Dessa maneira, podemos também, encarar a dança não como signo ou referência mas como sintoma, como memória. E podemos focar a experiência de movimento nos *parangolés* e no *divisor* como ritualística ou como da ordem de uma experiência, como quer Bataille, que “responde à necessidade (...) humana de colocar tudo em jogo (em questão), sem repouso admissível”¹⁵.

Bibliografia:

- BASBAUM, Ricardo. *Arte Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- _____. “Clark & Oiticica”. In *Blast 4: Bioinformatica*, dez. 1994.
- BATAILLE, Georges. *A Experiência Interior*. São Paulo: Ática, 1992.
- BRETT, Guy. “A lógica da teia”. In: PAPE, Lygia. *Gávea de Tocaia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- BORNHEIM, Gerd A. *Introdução ao Filosofar*. Rio de Janeiro: Globo, 1983.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. “Savoir-Mouvement (L’Homme que parlait aux papillons)”. In
- MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg et l’Image en Mouvement*. Paris: Macula, 1998.
- FOSTER, Hal. “The Artist as Ethnographer”. In *The Return of the Real*. Cambridge, Massachusetts / Londres, The MIT Press, 1996.
- GULLAR, Ferreira. *Teoria do Não-Objeto*. Rio de Janeiro: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 1959.
- IVERSEN, Margaret. “Retrieving Warburg’s Tradition”. In PREZIOSI, Donald (editor). *The Art of Art History: A Critical Anthology*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1998.
- LINS, Daniel, COSTA, Sylvio de S. Gadelha e VERAS, Alexandre. *Nietzsche e Deleuze: Intensidade e Paixão*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- MATESCO, Viviane Furtado. “Hélio Oiticica: A questão da estrutura-cor”. In *Gávea*, nº 5, abril 1988. Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- MICHAUD, Philippe-Alain. “Introduction”. In *Aby Warburg et l’Image en Mouvement*. Paris: Macula, 1998.
- MORAIS, Frederico. “O corpo é o motor da obra”. In BASBAUM, Ricardo. *Arte Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- OTTICICA, Hélio. *Aspiro Ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

¹⁵ BATAILLE, Georges. *A Experiência Interior*. Pg. 11.

PEQUENO, Fernanda. “Um Evang’Hélio Pagão”. In *Concinnitas* n° 5, Revista do Instituto de Artes da UERJ, dezembro de 2003.

RODRIGUES DA SILVA, Renato. “Os parangolés de Hélio Oiticica ou a arte da transgressão”. São Paulo: *Revista USP*, n° 57, março / maio 2003.

ZILIO, Carlos. “Da Antropofagia à Tropicália”. In *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

WARBURG, Aby. “Images from the Region of the Pueblo Indians of North America”. In PREZIOSI, Donald (editor). *The Art of Art History: A Critical Anthology*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1998.

_____. “Notes inédites pour la conférence de Kreuzlingen sur ‘le rituel du serpent’”. In MICHAUD, Philippe-Alain. In *Aby Warburg et l’Image en Mouvement*. Paris: Macula, 1998.