DISSERTAÇÃO APRESENTADA À ESCOLA DE
ENGENHARIA DE SÃO CARLOS – UNIVERSIDADE
DE SÃO PAULO PARA OBTENÇÃO DO TÍTULO DE
MESTRE JUNTO AO PROGRAMA DE PÓS-
GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO TEORIA E HISTÓRIA DA
ARQUITETURA E DO URBANISMO.

LYGIA PAPE

espaços de ruptura

ERRATA

Folha:
172

Linha:
16

Onde se lê:

Gávea é a parte mais alta do navio, onde o marinheiro sobe para ver mais longe e tocaia diz respeito ao ato de ficar esperando atentamente o que vai acontecer.

Leia-se:

Segundo Hirszman (2001), gávea é a parte mais alta do navio, onde o marinheiro sobe para ver mais longe e tocaia diz respeito ao ato de ficar esperando atentamente o que vai acontecer.

àqueles para quem a ARTE é uma forma de conhecimento do mundo

Especialmente ao meu orientador, Prof. Dr. Fábio Lopes de Souza Santos, pela dedicação e todo o conhecimento transmitido no melhor humor;

aos professores Dra. Sônia Salzstein Goldberg e Dr. Ruy Sardinha Lopes, pela grande contribuição de seus apontamentos e orientações durante o Exame de Qualificação;

aos meus pais, Berenice e José Cláudio, e irmãos, Luciana e Tiago, pelo incondicional apoio e carinho;

ao querido Dennis, pelo companheirismo e pelos gráficos;

aos professores do Programa de Pós-graduação;

aos professores Agnaldo Farias e Aracy Amaral pelas elucidações;

aos colegas de percurso, pelas constantes trocas e conversas que ajudaram a desenvolver as idéias desta pesquisa, especialmente, Sara, Gabriel e Marininha;

à Érica, pela amizade e ajuda com as imagens;

à Associação Cultural Projeto Lygia Pape e a sua diretora Paula Pape, pelo acolhimento da visita, informações e acesso às obras e fotos;

à Cristina Pape, por todos os e-mails que ajudaram a compreender Lygia Pape;

ao César Oiticica e ao Projeto Hélio Oiticica pela concessão da versão preliminar do Catalogue Raisonné Hélio Oiticica;

ao Centro de Documentação da Funarte pela permissão de uso das imagens de sua publicação sobre Lygia Pape, especialmente à Márcia Cláudia Figueiredo;

aos funcionários do Departamento de Arquitetura e Urbanismo, da Biblioteca Central da Escola de Engenharia e dos demais acervos consultados;

à tia Célia, pelo texto corrigido. À tia Dalva pelas conversas sobre arte e ao prof. Romildo Paiva pelos esclarecimentos sobre gravura;

à Sandra pelas revisões, conversas e interesses compartilhados;

a todos meus familiares e amigos e

ao CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) pela concessão da bolsa.

agradecimentos

MACHADO, Vanessa Rosa. Lygia Pape: espaços de ruptura. 2008. 219 p. Dissertação (Mestrado) - Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, São Carlos, 2008.

O presente trabalho lança luz sobre a trajetória de Lygia Pape (1927-2004), artista experimental que atuou em diversas linguagens e suportes. Pautando a análise de sua produção pela relação com o contexto urbano no qual se inseria, enfocamos três momentos e conjuntos de obras: o primeiro, parte do amplo “projeto cultural moderno”, inclui as obras concretas e neoconcretas, como as xilogravuras “Tecelares” (1955-1959), o roteiro para um filme sobre Brasília (1959), o “Livro da criação” (1959) e “Balés neoconcretos” (1958-1959); o segundo, de crise do anterior conceito de projeto, contempla as obras participativas como “Ovo” (1968), “Divisor” (1968) e “Roda dos prazeres” (1968) e o terceiro, cronologicamente mais recente, no qual Lygia, menos propositora e mais crítica, evidencia características de uma cidade já permeada por outros discursos e práticas culturais, analisa obras como o projeto “Eat me: a gula ou a luxúria?” (1976) e os filmes “Wampirou” (1974) e “Carnival in Rio” (1974).

Palavras-chave: Lygia Pape. Arte contemporânea. Artes visuais.

MACHADO, Vanessa Rosa. Lygia Pape: spaces of rupture. 2008. 219 p. M. Sc. Dissertation - Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, São Carlos, 2008.

This work analyses the trajectory of Lygia Pape (1927-2004), experimental artist who worked in several languages and media. By the analysis of her production in relation with the urban context she was inserted, we focus three moments and piece sets: the first, part of the wide “modern cultural project” includes concrete and neoconcrete pieces, like the wood cut “Tecelares” (1955-1959), the script for a movie about Brasília (1959), the “Livro da criação” (1959) e “Balés neoconcretos” (1958-1959); the second, on the crisis of the previous project concept, embraces the participative pieces like “Ovo” (1968), “Divisor” (1968) and “Roda dos prazeres” (1968) and the third, chronologically most recent, in which Lygia, in a more critical way, brings to evidence characteristics of a city relating it to other discourses and cultural practices, analyses pieces like her project “Eat me: a gula ou a luxúria?” (1976) and the movies “Wampirou” (1974) and “Carnival in Rio” (1974)

Key-words: Lygia Pape. Contemporary art. Visual art

resumo
abstract

introdução I

capítulo 1 I7

capítulo 2 59

capítulo 3 95

capítulo 4 I36

considerações finais I70

referências I74

anexos I92

I92 anexo A: linha do tempo e iconografia

206 anexo B: gráficos

sumário

A arte dos anos 60 caracterizou-se pela intensa experimentação que se estendeu à superação dos suportes artísticos tradicionais. A expansão da prática artística materializou-se em manifestações como a arte conceitual, *land art*, *body art*, *performance* ou o *happening*.

O resultado limite dessas experiências foi a passagem da obra para a mesma dimensão do espectador, que deslocou a arte do caráter contemplativo, exigindo do público outras formas de percepção e mesmo um posicionamento ativo, como participação, manuseio e experiência corporal. No Brasil, as transformações sociais e políticas do período e o adensamento do debate cultural refletem-se em obras que incorporam todo um arco de novas questões, que vão desde a censura passando por temas tão díspares como a liberação do corpo ou o elogio da “marginalidade”.

Nesse contexto, a produção de Lygia Pape (1927-2004) é paradigmática pela rica relação que manteve com o conjunto dessas questões e pelas novas dimensões que conquistou para a produção estética. Lygia Pape produziu e exerceu um papel fundamental desde a década de 50.

O presente trabalho procura lançar luz sobre sua produção. Inicialmente interessados pela sua atuação dentro do Movimento Neoconcreto, fomos instigados a apreendê-la mais amplamente quando tomamos contato com a extensão de sua trajetória.

O levantamento de material bibliográfico nos revelou quão pouco ela havia sido estudada, apesar do seu reconhecimento como “grande artista brasileira” e da grande quantidade de estudos acadêmicos publicados sobre seus pares Hélio Oiticica e Lygia Clark.

As publicações acadêmicas referentes a Pape aumentaram recentemente. Porém, ainda abordam aspectos particulares de sua produção. Ou a situam como parte de um grupo de artistas que teve uma atuação específica durante certo período, como a dissertação “Espaço da experiência: as obras penetráveis e participativas de sete artistas brasileiros – décadas de 1960 e 1970” de 2002 de Andréa Vieira da Silva, que analisou obras de caráter experimental e participativo de sete artistas, entre eles Lygia Pape. Para a pesquisadora, Lygia Pape estaria entre os artistas que conceberam uma arte que rompia a própria “aura”, repartia com os participantes a possibilidade de criação. Maria Luisa Luz Távora estudou a contribuição de Pape com as xilogravuras, no artigo “Lygia Pape: gravuras ou

antigravuras? Deslocamentos possíveis da tradição” (2004), localizou essas experiências como anúncio e reafirmação do interesse da artista pela expressão da matéria e procura pela luz.

Outros estudos compararam a produção de Lygia Pape com a de outros artistas contemporâneos. Ana Paula Soares Berclaz redigiu como conclusão de curso de especialização o artigo “Antonio Dias e Lygia Pape - um paralelo” (2001), estabelecendo conexões entre ambos por meio da atitude experimental e da postura conceitual e reflexiva que compartiam, a qual se estende ao questionamento político e social. Recentemente, em 2007, Fernanda Pequeno da Silva, em sua dissertação de Mestrado intitulada “Lygia Pape e Hélio Oiticica: conversações e fricções poéticas”, relacionou as experiências desses artistas enfatizando afinidades e diferenças entre os artistas com relação ao tratamento da cor, luz e movimento. Seu trabalho examinou obras como o “Divisor” e o “Ovo” e fez interessantes constatações sobre os filmes experimentais de Lygia Pape em paralelo a obras de Oiticica.

O texto “Lygia Pape – Experimentation and Resistance” (2006), de Luiz Camillo Osório, introduziu a artista em um contexto internacional, por meio de uma leitura do conjunto da produção a partir da “procura pela luz” e do engajamento social e político.

Há ainda duas dissertações de mestrado que tratam especificamente sobre a obra de Lygia Pape. A pioneira, de Maria Clara Amado Martins, “Os LIVROS de Lygia Pape” (1996), avalia o aporte da artista na experiência da poesia concreta e neoconcreta. Por focar obras de Lygia Pape que fogem ao campo estritamente das artes plásticas, esse estudo acadêmico reafirma o caráter experimental das especulações da artista que extrapolaram a dimensão convencional das artes plásticas.

E, por último, o trabalho de Sheila Christina Ortega, “Lygia Pape: indigenismo e engajamento” (2004), interpretou obras de temática “indigenista”. Abordando primeiramente as xilogravuras “Tecelares”, do período concretista, e passando para os “Mantos” e “Memórias Tupinambá” (1996-2000), proposições mais recentes que possuem elementos característicos da cultura dos índios tupinambá, como as penas vermelhas do pássaro guará ou referências aos rituais antropofágicos, investigou a influência da “cultura indígena” na produção da artista. Embora Ortega iniciasse o debate através de uma aproximação exclusivamente visual entre as xilogravuras e a pintura corporal destes indígenas, desenvolveu a

dissertação de modo a problematizar o potencial destas obras de Pape em proporcionar visibilidade à questão indígena na sociedade contemporânea e em como a própria condição humana era colocada em debate quando Lygia Pape enfocava essa etnia.

Como se pode notar, o estado da arte dos estudos acadêmicos sobre Lygia Pape demonstra que apenas começaram as investigações sobre sua densa e complexa trajetória. As pesquisas recentes recortam seu objeto em grupos de obras ou temas, como o estudo de Martins (1996) sobre os “livros”; em uma determinada questão, como as referências indigenistas, no caso da dissertação de Ortega (2004), ou enfocam, dentro de um panorama mais amplo, um determinado período da produção de Pape, como o estudo feito por Vieira da Silva (2002) sobre as obras participativas das décadas de 60 e 70; ou ainda tecem paralelos entre a atividade de Pape e a de outros artistas, como as pesquisas de Pequeno (2007) e Berclaz (2001).

A pouca quantidade de estudos sobre Lygia talvez se deva ao fato de ela ter vivido até bem recentemente, ou ainda porque era ofuscada pelo destaque dado a Lygia Clark e Hélio Oiticica. Lygia Pape aparece mais como uma figura secundária nos escritos dos principais críticos das correntes construtivas de que participou, Mário Pedrosa e Ferreira Gullar. Só alcançou maior destaque quando Ronaldo Brito, em “Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro” (1999), a posicionou entre os artistas que conseguiram romper com os postulados construtivos e inaugurar outros caminhos para a arte contemporânea. Ao lado de Clark e Oiticica, Pape passou então a ocupar uma posição “heróica”: era parte do trio da “ruptura”, que aludia o título de seu livro.

Publicações não-acadêmicas sobre a trajetória de Lygia são igualmente escassas: além do “livro de artista” “Gávea de Tocaia” (2000) há outros dois pequenos livros de entrevista, “Lygia Pape – entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla” (1998) e “Lygia Pape – intrinsecamente anarquista” (2003), nos quais ela narra sua vida profissional e histórias particulares com suas próprias palavras. Ambos são parte de coleções de entrevistas de artistas ou figuras cariocas de destaque.

No ano de 2007, a trajetória de Pape transformou-se no objeto de estudo de um grupo de pesquisa da Universidade Federal do Rio de Janeiro coordenado pelo Prof. Dr. Murillo Mendes Guimarães, “Vida e obra de Lygia Pape”.

Algumas publicações inacessíveis através da Biblioteca Central da Escola de Engenharia de São Carlos foram conseguidas por meio de um intercâmbio de materiais estabelecido com pesquisadoras deste grupo, como a dissertação de mestrado de Martins (1996) e uma entrevista de Lygia Pape para a revista *Arte & Ensaios*, do programa de pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ (1998). Esse proveitoso intercâmbio deu-se também com outros pesquisadores, como Fernanda Pequeno e Sara Grubert, que através de sua dissertação de mestrado “Hélio Oiticica: limites de uma experiência limite” (2006) teve acesso e compartilhou conosco materiais importantes como a primeira versão do “Catalogue Raisonné Hélio Oiticica” (2004), em cujos arquivos encontramos algumas cartas trocadas por Hélio Oiticica e Lygia Pape entre 1969 a 1975, período no qual Hélio se encontrava exilado, primeiro em Londres, depois em Nova Iorque. As cartas revelam, além da estreita e carinhosa amizade, o apoio e estímulo constantes de Hélio Oiticica à produção de Pape, a qual ele considerava “inaugural” (como escreveu sobre o “Ovo” para a Revista francesa *Rhobo* em 1969).

Outras importantes fontes de informação foram os textos de catálogos de exposição, entre os quais aqueles redigidos por Paulo Herkenhoff, Paulo Venâncio Filho e Márcio Doctors. Esses críticos destacaram como característica marcante de Lygia Pape a constante invenção e mutabilidade. Doctors (2003), que escreveu sobre Pape em revistas e catálogos de exposição, afirmou que Lygia era “a constante reinvenção do novo”. Já para Venâncio Filho (1996), a constante mutação no trabalho da artista indicaria sua rejeição da estabilidade e perenização da obra no tempo. Por isso, Lygia Pape teria se voltado a obras abertas e inconclusas.

O embasamento teórico sobre a produção artística brasileira foi conseguido nos acervos da própria Universidade de São Paulo, em diversas unidades, especialmente através da Biblioteca Central da Escola de Engenharia de São Carlos, pela qual tivemos acesso a livros, dissertações e artigos de revista de outras diversas universidades, como as produções acadêmicas de Ortega (2004) da UNESP, de Vieira da Silva (2002) da FAU-USP, e a dissertação de mestrado da própria Lygia Pape (1980), da UFRJ.

As demais bibliotecas da USP, como a da Escola de Comunicação e Arte (ECA), a Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) e o Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) ofereceram as bases para o aprofundamento da compreensão dos movimentos artísticos, periódicos de época e catálogos de exposição. Cabe ainda destacar a coleção de artigos de jornal que o Museu de Arte

Contemporânea - USP possui sobre a trajetória dos artistas que compõem seu acervo, entre os quais Lygia Pape. Material que nos foi imprescindível, como o do acervo da biblioteca da Estação Pinacoteca. Nesta última tivemos contato com uma preciosa cópia do roteiro (não-realizado) para um filme sobre Brasília elaborado por Pape em 1959.

Antes e durante o período da pesquisa, através de visitas a exposições tivemos contato direto com algumas obras da artista, como “Jogo de tênis” (2001), “Narizes e línguas” (1996), pinturas e relevos do Grupo Frente (1954-1956), xilogravuras “Tecelares” (1955-1959), “Manto tupinambá” (2000) e filmes experimentais superoitistas do acervo da ECA-USP, “Carnival in Rio” (1974) e “Wampirou” (1974), além das embalagens Piraquê, fornecidas prontamente pela empresa quando do nosso contato.

Complementamos este contato direto com as obras de Lygia através da visita feita à Associação Cultural Projeto Lygia Pape no Rio de Janeiro, em fevereiro de 2008. A diretora Paula Pape, nos apresentou, acrescentando comentários, a “Caixa caveira q geme” (1968), “Caixa de baratas” (1968), “Livro da arquitetura” (1959), “Livro da criação” (1959), “Caixa Brasil” (1968), os “Poemas objetos” (1957) e os saquinhos com os “Objetos de sedução” (1976). Assistimos também aos filmes “Catiti catiti” (1978), “Eat me” (1975) e ao filme autoral de Paula Gaitán, “Lygia Pape” (1990), sobre as obras da artista, onde está inserido o curta “La nouvelle création” (1967).

Contamos ainda com a generosa colaboração de Cristina Pape, que explicou, através de e-mails, detalhadamente o contexto em que algumas obras que analisamos foram realizadas e deu bases, através de seus relatos, para que entendêssemos episódios particulares da vida de Lygia.

O levantamento e análise dos artigos de jornal sobre Pape publicados ao longo das décadas de sua produção foi um desdobramento de nossa revisão bibliográfica e revelou diversos aspectos desconhecidos sobre sua carreira. Esse complemento resultou na Atividade Programada: “Lygia Pape em artigos de jornal” (2007), por meio da qual nos debruçamos sobre artigos publicados desde a década de 50 até os dias atuais. Foram matérias, resenhas de exposição e entrevistas.

Tivemos a partir desta análise uma dimensão mais precisa da recepção de Lygia Pape ao longo da sua trajetória e, inclusive, das mudanças no papel assumido pelas publicações em jornal como veículo de difusão da produção e das idéias dos

artistas e críticos de arte. As declarações de Lygia e os dados vindos desse levantamento em artigos publicados em jornal foram incorporados às análises que fazem parte do texto da dissertação.

Se nos anos 50 e início dos 60 Pape contribuiu na difusão da abstração geométrica, esclarecendo sobre suas próprias produções em textos publicados no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (1957-1961), principal porta-voz das idéias da vanguarda construtiva, posteriormente, outros foram os veículos para o debate sobre arte.

Até anos 60 os artigos que mencionam Pape referem-se às experiências e exposições dos grupos concreto e neoconcreto dos quais participou, e revelam o quanto esta vanguarda era ainda pouco compreendida. A década de 70 marcou o início da publicação de resenhas e entrevistas propriamente com Lygia. A artista realizou sua primeira exposição individual em São Paulo quando apresentou as instalações do seu projeto “Eat me: a gula ou a luxúria?” (1976).

Até então Lygia era denominada como “artista neoconcreta”, todavia, na década de 80, já passa a ser referida a partir da diversidade de sua produção. Este período coincide com uma mudança de postura de Lygia, que começa a expor também em galerias comerciais, mais precisamente a partir de 1984. Com o aumento das matérias sobre ela, especialmente na década de 90, e com a realização de diversas exposições nacionais e internacionais, já recebe denominações como “musa do Neoconcretismo”, “artista consagrada” ou “uma das grandes artistas brasileiras”. O reconhecimento de sua importância ocorreu em paralelo à valorização comercial de suas obras. Nesse momento sua produção assumiu outro caráter, mais voltado aos espaços fechados de exposição, como os “Amazoninos” (1989-1992) e as “Ttéias” (1979-1991).

Na década de 90 iniciam-se também nos artigos de jornal revisões históricas em relação à produção de Pape, como a que fez a crítica Angélica de Moraes (1996) sobre a questão do corpo entre os neoconcretos, afirmando que a data dos “balés” comprova o pioneirismo de Pape.

Interessante notar que Lygia aproveitava a oportunidade das entrevistas para colocar seus pontos de vista sobre diversos assuntos e questões, entre eles a historiografia da arte brasileira, especialmente aquela que tratava dos movimentos concreto e neoconcreto, revelando uma postura contrária à narração tradicional feita a partir da rivalidade entre concretos paulistas e cariocas – para ela foram

momentos distintos de um mesmo movimento - e ainda para teorizar sobre seu próprio trabalho, o que fazia de maneira às vezes quase didática.

Se a escassez de publicações e de produções acadêmicas sobre Lygia Pape constituiu um empecilho na formação de um repertório sobre a apreensão e recepção da artista, por outro lado revelou-se uma oportunidade: teríamos uma maior liberdade para construir uma nossa leitura específica sobre a sua trajetória¹.

Percebemos, ao longo da pesquisa, a dificuldade de encarar uma produção tão extensa e diversificada. Pape produziu continuamente durante muito tempo, do início da década de 50 até meados dos anos 2000. Apesar da possibilidade de encontrar algumas linhas constantes em sua trajetória, caminhos recorrentes como o trabalho com a palavra (ou com a sua ausência), a busca pela luz, o embate com questões candentes da contemporaneidade ou da nossa história, Lygia não trabalhava a partir de predeterminações, não abraçou *a priori* nenhum tipo de linguagem ou material de trabalho. Lançava-se imprevisivelmente a uma ou outra linguagem e mesmo que encontrasse formas estéticas acabadas (como os “livros”), isso não determinava um longo esforço de exploração. Essa sua inquietação fica ainda mais clara quando a confrontamos com a trajetória de alguns de seus contemporâneos como Amílcar de Castro ou Franz Weissmann.

A própria Lygia brincava que já havia sido concreta, neoconcreta e que mais recentemente era “free-lancer” (1998, p.22). Entre as atividades que Pape desenvolveu estiveram a gravura, a pintura, o cinema, a programação visual, o *design*, eventos e performances, instalações ambientais, objetos... O crítico inglês Guy Brett, no significativo texto “A lógica da teia”, comentou a riqueza das experiências da artista:

O seu ludismo e sua liberdade particulares podiam ser vistos pelo modo com que ela estava disposta, desde o início, a experimentar, com uma ampla gama de linguagens e formatos – desde o balé até o livro! (BRETT, 2000, p. 309).

¹ Não foi possível desenvolver análises de obras e documentos que não tivemos contato direto ou não encontramos referências em outros autores, como, por exemplo, alguns filmes e os resultados das pesquisas desenvolvidas pela própria Lygia.

A complexidade formal de sua produção nos levantou o desafio de como enfrentá-la. Então, ao invés de pensar como problemática a diversidade de questões, formas e suportes encontrados por Pape ao longo de sua produção, percebemos que poderíamos relacioná-la à busca constante da artista por formas adequadas de inserção na nova realidade.

Nesse sentido, gostaríamos de reproduzir um comentário de Rosalyn Deutsche (presente em seu texto sobre a instalação de Hans Haacke sendo censurada pelo Guggenheim Museum) sobre o artigo de Griselda Pollock (POLLOCK² [198-?] apud DEUTSCHE, 1996). Pollock criticava a re-emergência da produção de monografias sobre artistas, as quais “promoviam a ressurreição precisamente das condições artísticas trans-históricas e de categorias estéticas idealistas – autor, estilo, obra – que artistas como Haacke começavam a desafiar no final dos anos 1960”. Para Deutsche (1996, p.161, tradução nossa):

[...] investindo contra o dogma aceito que as obras de arte são entidades autônomas e detentoras de significados definitivos e transcendentais, estes artistas exploraram o processo cultural de produção de significado. Eles também exploraram as mutáveis funções da arte com relação às contingências da história, que anteriormente haviam sido relegadas tanto pela crítica formalista quanto por sua suposta adversária, a história social da arte predominante, para um plano relativamente secundário.

Para entendermos as propostas de Pape em seus próprios termos (evitando estilizá-la em mais um “grande artista da História da Arte Brasileira”), devemos repensar os pressupostos e o alcance da forma da monografia de artista, cuja produção pode levar a formulações irrefletidas, mas automaticamente aceitas simplesmente por serem correntes. Neste caso, a narração monográfica então apareceria como a descrição do amadurecimento de uma subjetividade sem peias que dá origem a obras que “são entidades autônomas e detentoras de significados definitivos e transcendentais”. Este tipo de leitura da obra se vincula a concepções historicamente determinadas a respeito do trabalho de arte, as quais precisamente começaram a ser desafiadas por esta época.

2 POLLOCK, G. [198-?]. Arts, mythology and media – genius, madness and art history. Screen, v.21, n.3, p.57-96.

Ao escrever sobre Pape, poderíamos tentar encontrar uma série de nexos, como os apontados acima, que articulassem produções tão distintas como “Tecelares”, “Divisor”, o projeto “Eat me” ou ainda “Carandiru”. Porém, talvez seja mais produtivo encarar suas profundas diferenças e procurar entendê-las como resultado da vontade deliberada da artista em participar de questões e debates em diferentes épocas e envolvendo diversos agentes e cujo alcance incluía, mas também extrapolava, os limites da prática artística.

É nesse sentido, como alguém que investigou possibilidades de outros contornos para a arte, inclusive para além da contemplação desinteressada,, que imaginamos ser possível e produtivo considerá-la como um dos artistas que investigaram “processos culturais de construção de sentido”, que “exploram a mediação da consciência por representações e investigam as condições que possibilitam algo a ser percebido como real em um determinado momento histórico” (DEUTSCHE, 1996, p.162, tradução nossa).

A obra de Lygia Pape é plural, aberta a inúmeras interpretações. São muitos seus aspectos que despertam interesse. Porém, cumpre destacar a consciência que Lygia Pape, egressa do Neoconcretismo, um dos momentos culminantes da prática e da teorização artística no Brasil, sempre demonstrou sobre sua prática. Quando incorporou ao seu trabalho questões referentes à cultura encarada de forma ampla, Lygia Pape não perdeu de vista a especificidade do fazer artístico ou a singularidade do papel atual da arte, consciente de suas potencialidades e limites dentro do debate contemporâneo. Entre os diversos interesses que sua produção desperta, está sua capacidade de, sem qualquer concessão, levantar em suas obras sob a forma da especulação estética questões atuais - de tornar visível o invisível.

Pape produzia a partir da constatação de que a arte tem um ponto de vista particular e insubstituível para tratar questões contemporâneas. A artista manteve ao longo de sua trajetória o propósito de intervir ativamente em debates em curso na sociedade e de problematizar, por meio da própria prática, o lugar da produção estética no conjunto das produções simbólicas da sociedade.

Para empreender uma leitura sobre esse conjunto de questões, organizamos esse trabalho em quatro capítulos.

No primeiro, abordaremos de forma concisa o conjunto da trajetória de Pape, suas atuações artísticas e extra-artísticas, buscando entender aspectos que a mobilizavam e posturas que ela definia.

Sua trajetória foi marcada pela não-aceitação de pressupostos definidos, o que nos conduz a pensá-la como artista continuamente transgressora, postura essa sempre acompanhada por um forte senso de invenção, de criação. Eram transformações que se davam na ordem do tratamento estético.

Sua atuação como artista plástica, como veremos ao longo do primeiro capítulo, foi marcada por constantes reformulações das linguagens que experimentava. Conceituava profundamente seus trabalhos (era graduada em Filosofia e mestre em Estética), daí a conexão que manteve com o mundo acadêmico. Porém, também nesse meio não seguia à risca a ortodoxia. Nem sempre cumpria o que determinavam as ementas das disciplinas que ministrou na Escola de Belas Artes da UFRJ e da Universidade Santa Úrsula: incitava seus alunos do curso de Arquitetura a descobrir os espaços da cidade, do antigo Centro à Favela da Maré.

Este trabalho surgiu da constatação de que Pape merecia ser estudada e assumimos a tarefa de lançar sobre ela um olhar que permitisse apreendê-la de forma abrangente. Encontramos essa possibilidade no diálogo que ela inevitavelmente travou com as contingências dos vários períodos em que produziu, e em particular com as transformações ocorridas no ambiente urbano.

Se em nosso projeto de pesquisa inicial pretendíamos investigar a característica que Hélio Oiticica chamou de “estranha ligação” existente entre uma obra e outra, “como uma teia”, a ligar as diversas e inusitadas iniciativas de Lygia Pape - descobrindo o fio condutor que a mobilizava, com o decorrer da pesquisa, esta “estranha ligação” nos pareceu uma forma de resolução de questões de diferentes ordens, mas que tinham, muitas vezes, como ponto comum a forte referência ao urbano.

A relação entre obras e contexto urbano nos pareceu uma boa chave de leitura para enfrentar a produção diversificada de Pape, de certa maneira irregular ao se lançar em várias linguagens.

Em sua produção o elemento urbano pode aflorar assumindo inúmeras formas: como referência à cidade existente ou como representação de um imaginário, como constatação da falência do “público” ou como projeto social a ser

realizado, como espaço de conflito, de sociabilidade, de manifestações sociais ou ainda como lugar das dinâmicas da vida cotidiana.

Esta abordagem se aproxima das formulações da própria Pape. Na apresentação para a revista *Malasartes* (1976) do projeto “Eat me: a gula ou a luxúria?”, exposto na época no MAM-RJ, a artista apontou a origem de seu trabalho em suas xilogravuras, “o espaço topológico, ainda virtual, desdobrado, torcido, invertido, ambíguo, ambivalente”, definindo sua produção daquele momento como “Espaço Poético”, conceito que desenvolveu por toda sua trajetória, um contínuo dinâmico que deveria deflagrar um contínuo correspondente no interior das pessoas: “um dentro – fora permanente, sem lado privilegiado. O espaço interno e o espaço externo confundindo-se e nutrindo um ao outro”.

Doctors (2001) reafirmou a centralidade desta estratégia em texto onde definiu como a grande pista para a apreensão da obra de Lygia Pape a “experiência radical do espaço”, no qual “tudo o que está dentro está fora. Tudo o que está fora se fecha no dentro”, indicando a persistência em sua produção da relação entre as questões exteriores, do mundo, e as interiores, subjetivas.

Em outro momento de sua trajetória, a transformação da idéia em forma, trabalho de arte, foi levantada de maneira irônica por Pape, ao elucidar sua posição em relação ao entendimento de nossas raízes culturais. Disse certa vez ter pensado em um trabalho onde cavaría um grande buraco e ficaria dentro dele: “Quando as pessoas perguntassem: *que é que você está fazendo aí embaixo?*, eu responderia: *estou procurando as raízes brasileiras.*” (PAPE, 1998, p. 78).

A questão da cultura popular e da cultura indígena foram bem importantes para Pape, que as considerava fonte de criação e invenção. No entanto, junto à relevância dos temas que abordava, seus trabalhos estiveram constantemente envolvidos pelo humor, muitas vezes irônico, como o da citação anterior. Confirmam essa afirmação as fotos de Pape no livro “Gávea de Tocaia”. Em lugar das poses de artista intelectual Lygia aparece borrada pelo seu próprio movimento sendo seguida por uma seriema de uma perna só (como a que tinha de estimação quando criança) ou interagindo inusitadamente com suas obras. Esse mesmo humor a afastava do ranço moralista ou panfletário nas questões que abordava, mesmo as mais espinhosas, como a apropriação da mulher como mercadoria ou a censura. Pape explicou:

LYGIA PAPE
Revista "O Cruzeiro", 1968
foto: Ronaldo Câmara, Geraldo Viola e Claudine Petrolli
fonte: CATALOGUE..., 2004

Meus retratos têm todos um tom de humor assim porque acho detestável aparecer com uma cara de artista, com aquela pose. Não me tomo a sério nesse sentido. Inclusive é uma crítica aos retratos de artista, de cara profunda, mão preparada e aparência de pensamentos muito elevados. Fiz retratos irônicos (NAVAS, 2000).

Em vários momentos de sua carreira Lygia se referiu à presença da cidade e ao impacto por ela causado. Numa entrevista a Denise Mattar relatou suas andanças de carro e a decorrente percepção da cidade: "fui percebendo um tipo novo de relação com o espaço urbano, assim como se eu fosse uma espécie de aranha tecendo o espaço. [...] Subindo por um viaduto, descendo por outro, percebi que minhas idas e vindas pelas ruas eram como uma teia". Essas experiências, que ela disse terem originado as "Ttéias" (1979-1991), nos ajudaram a perceber o quanto Pape esteve atenta à cidade, a seus fluxos e dinâmicas e à possibilidade de interferências neste meio.

Em A ARTE... (1993), falando sobre sua decisão de participar de um evento multimídia, Lygia demonstrou não gostar de nada nostálgico, aceitou o convite por achar que seria uma coisa nova. Durante a entrevista declarou: "gosto de trabalhar sem muito método e sou aberta a muitas coisas. A cidade toda atua em cima de mim e nem sei precisar de que forma. É uma maravilha o *funk* da Baixada, por exemplo".

Lygia tinha um método próprio de trabalho e não trabalhava inicialmente a partir de uma linguagem determinada. O método consistia em elaborar mentalmente o problema até atingir uma solução formal e, depois, com a questão solucionada esteticamente, executar a obra. Lygia definiu seu trabalho como algo de forma circular, a transitar entre uma a outra linguagem. Em certa ocasião declarou que a arte era sua forma de conhecimento do mundo, ou seja, a maneira com que conseguia se relacionar, entender, questionar o mundo a sua volta.

Sua trajetória aconteceu em um período de grandes transformações na estrutura urbana, como a urbanização da população, inchaço das periferias, redesenho de vias em benefício dos automóveis, novos fluxos de informação, criação e abandono de áreas centrais, e deu-se prioritariamente na cidade do Rio de Janeiro, que foi particularmente afetada por inúmeras iniciativas de reforma urbana (desde o início do século XX até as mais recentes, preservacionistas) e que guarda

características muito peculiares relacionadas a sua história enquanto antiga capital do país, fonte de sua herança cosmopolita, e enquanto cidade turística por sua peculiar e exuberante conformação de paisagem.

Na medida em que as transformações ocorriam, sua arte se redefinía continuamente, experimentando diferentes possibilidades sobre seu próprio papel de artista e sua relação com o contexto contemporâneo. Esperamos que o conjunto de obras escolhidas aponte e revele aspectos importantes dessas transformações, interiores e exteriores à própria obra de Pape.

Uma das questões que tratamos foi precisar o que entendemos por cidade quando relacionamos este termo às propostas de Lygia Pape. Destacamos que em nossas análises não pretendemos vincular o conceito de cidade ao seu entendimento estrito como materialização ou territorialização de espaços urbanos; tentamos travar uma análise que compreendesse *cidade* num prisma mais amplo, em relação também às causas e implicações de transformações sociais, econômicas, políticas e culturais no campo da sociabilidade e subjetividade.

Notamos que de maneira constante as obras de Pape pressupunham um determinado espaço existente, recriado simbolicamente. Na medida em que seu trabalho se desenvolvia (“circularmente” e de acordo com as questões que a mobilizavam), renovavam-se as formas estéticas e os tipos de espaços referenciados. Nomeamos aqui essa relação com o espaço real, existente, por “cidade”, na falta de um termo que explicitasse melhor essa idéia. Poderíamos buscar outros conceitos como o de “lugar”, “território” ou “espacialidade” para transmitir a mesma idéia, porém a referência à cidade como um espaço de trabalho e de possível recriação, se não nos pareceu mais preciso, nos pareceu menos impreciso para fundamentar nossas análises.

Então, buscando situar melhor no tempo e no espaço a trajetória de Lygia, em nossa leitura, recortamos alguns conjuntos de trabalhos dentro de sua produção. Tais conjuntos caracterizam-se pela predominância (não pela exclusividade) de determinadas questões.

O primeiro grupo estaria diretamente ligado à construção de um “projeto cultural moderno” através de trabalhos do período concreto e neoconcreto, que poderiam ser considerados como parte integrante deste amplo projeto, como suas especulações sobre a forma “livro”, as xilogravuras concretas “Tecelares”, os

“balés” neoconcretos, o *layout* de embalagens e o roteiro para o filme sobre a construção de Brasília. Este conjunto de seus trabalhos iniciais dialoga com o projeto de reconstruir em outras bases a cidade, idealizada, moderna e reordenada.

A formação e a fase inicial de Pape está intimamente ligada à presença e consolidação do citado projeto cultural moderno no Brasil. Elas não apenas praticamente coincidem com as datas da concepção e inauguração de Brasília, como também com iniciativas decisivas deste projeto como a consolidação dos Museus de Arte Moderna ou a Bienal de São Paulo. É importante lembrar que parte da formação de Lygia Pape transcorreu dentro ou na órbita do MAM-RJ. E, também, não foi à toa que uma figura tão clarividente como a de Mário Pedrosa esteve presente, apoiando com seus textos e atuação crítica, várias destas iniciativas, procurando estabelecer pontes entre cada uma delas, na medida em que percebia que seu entrelaçamento ajudaria a consolidar um projeto maior.

Pape se afinava profundamente com as idéias de Pedrosa. Suas propostas artísticas constantemente se relacionaram às teorizações do crítico, especialmente durante a vigência dos movimentos construtivos. A profunda relação que tiveram frutificou em obras realizadas em homenagem ao crítico, quando em vida e postumamente, e no embasamento teórico da dissertação de mestrado escrita pela artista.

Este primeiro conjunto de obras de Pape pode ser relacionado a obras e trechos da cidade existentes: Brasília, o Aterro do Flamengo, o próprio edifício do MAM e um largo etc. Mas também se relaciona com um projeto ideal, utópico, para a cidade moderna. (Por outro lado, estamos conscientes que na relação entre este projeto e a obra da artista não deixou de haver conflitos ou contradições, como também havia nos escritos do crítico Mário Pedrosa, que apontou entre o entusiasmado apoio ao Plano-Piloto de Lúcio Costa as contradições inerentes ao programa da Nova Capital. Estudar a especificidade da postura de Pape neste contexto é uma das tarefas a que nos propomos).

No nosso segundo capítulo estudaremos este momento da produção de Pape e a maneira particular que ela empreendeu para colaborar com o projeto de modernidade brasileira: readequando criativamente os mais variados suportes para a linguagem concreta.

O terceiro capítulo abará o período imediatamente posterior, no qual Lygia Pape se lançou em propostas participativas e coletivas, já no final dos anos

FOTOGRAFIAS Hélio Oiticica, Lygia Pape, Mário e Mary Pedrosa, 1978
fotos: Regina Vater
fonte: CATALOGUE..., 2004

1960, como “Ovo” (1968), cubos coloridos de dentro dos quais as pessoas deveriam “nascer” num ato performático, “Divisor” (1968), imenso quadrado de tecido branco cheio de fendas por onde se deveria colocar a cabeça e ter uma experiência coletiva, e “Roda dos Prazeres” (1968), círculo montado no chão com diversos potes com líquidos de diversas cores que deveriam ser experimentadas.

Este segundo momento compõe-se de propostas que evidenciavam uma mudança em curso. Quando examinamos estas obras de Pape, damos-nos conta que, se a “superação” do neoconcretismo se relacionava com importantes redirecionamentos na pesquisa artística de ponta da época, ela também apontava para mudanças em esferas mais amplas.

Outra dimensão dessas propostas foi dada por Pape ao afirmar que em obras como a “Roda dos prazeres” havia a intenção de criar uma “arte pública” que pudesse facilmente ser reproduzida.

Se num primeiro momento Pape estava inserida num projeto de reconstrução de todas as esferas do ambiente humano através de remodelações das linguagens, agora, neste segundo período, ainda imbuída do desejo de reconstrução – evidenciada pela escolha do cubo, do quadrado e do círculo, ainda que os eventos criados os transfigurassem – propunha apropriações imediatas, em tentativas urgentes de recuperar uma cidade na qual ela percebia ainda possibilidade de interferência.

Por outro lado, experiências posteriores rompiam esse vínculo com uma tradição mais construtiva, deixavam ainda mais evidentes os sinais da falência do projeto moderno, senão da própria modernização da sociedade brasileira. Trabalhos como o projeto “Eat me: a gula ou a luxúria?” (1976), que tratava da transformação da mulher em objeto sexual, ou os filmes em Super-8 “Carnival in Rio” (1974), o registro de um desfile de carnaval na Av. Rio Branco, e “Wampirou” (1974), sobre a vida de um vampiro artista, revelam ainda outra postura estética de Pape. Ao invés de continuar sua participação na reordenação ou proposição de um novo (moderno) ambiente, Lygia, a partir dos anos 1970, prefere voltar os olhos à cidade existente, cuja estrutura sofrera mutações decisivas. Agindo como um sensível sismógrafo, sua produção acusa as transformações em curso. Tais obras marcam um momento de desencantamento, uma vez que têm lugar quando

começavam a ficar claras profundas transformações nas esferas culturais, econômicas e urbanas.

Deste período cuidará o quarto capítulo.

Lygia Carvalho Pape nasceu em 7 de abril de 1927 em Nova Friburgo-RJ. Na infância, chegou a morar em Niterói, mas estabeleceu-se na cidade do Rio de Janeiro, primeiramente no bairro do Rio Comprido, depois no Humaitá e definitivamente no Jardim Botânico. A segunda casa onde morou no Rio Comprido tinha cômodos e corredores amplos, onde ouvia-se muita ópera por influência do pai e do tio, que cantavam. O pai, Adhemar Carvalho, dentista e posteriormente funcionário público, criava diversos pássaros, o que fascinava Lygia: “Era fantástico! Tinha flamingo dentro de casa. Você estava tomando café; vinha o flamingo e pegava seu pão” (MATTAR, 2003, p. 59). Eram tucanos, seriemas, garças, araras, cacatuas que Lygia ajudava a cuidar, a cortar as pontas das asas quando filhotes pra que não voassem. “A nossa casa era uma taba, cheia de pássaros e bichos andando” (MATTAR, 2003, p. 59). A mãe, Maria José Torres de Carvalho, se dedicava ao lar. Como boa moça de classe média alta, Lygia tocava piano, mas admitiu ter sido uma libertação deixá-lo quando se casou, aos 22 anos, com o químico Günther Pape, vindo de uma culta família alemã de Blumenau, Santa Catarina.

Lygia, acompanhando o marido, morou por um período em Arraial do Cabo, perto de Cabo Frio, onde, segundo consta, se interessou definitivamente pelas artes plásticas ao se defrontar com a imagem e as cores do pôr-do-sol nas dunas. Depois de Arraial do Cabo, novamente em função de transferência do trabalho de Günther, foi morar em Petrópolis, onde por intermédio de Décio Vieira se aproximou de um grupo de estudantes de artes que se reunia no Palácio de Cristal para desenhar. Com Décio Vieira compartilhava já uma insatisfação em relação à arte mais tradicional e uma aproximação às formas geométricas³. Quando se mudou novamente para a cidade do Rio de Janeiro e entrou em contato com Ivan Serpa e outras pessoas com interesses semelhantes, iniciou sua relação profissional com as artes plásticas. Passou a freqüentar as reuniões do grupo, que mais tarde se tornaria o Grupo Frente, no então recente Museu de Arte Moderna⁴. Lá começou a tomar parte em discussões mais aprofundadas sobre arte nos constantes debates

3 Ela relatou que no início, apesar do direcionamento de alguns para as formas geométricas, os artistas eram mais intuitivos; existia o grupo que se reunia e que às vezes organizava festas e passeios, como a que narrou para Suruí, na Baixada Fluminense, para pintar: “Tínhamos aventuras desse tipo, mas nenhuma preocupação de ordem teórica. A atividade artística se tornou mais intensa no Rio, quando passamos a ter mais consciência do que queríamos e a nos ligar a pessoas com interesses semelhantes. Foi ali que surgiu o que mais tarde se chamou o Grupo Frente” (PAPE, 1998, p. 11).

4 O MAM-RJ se constituiu num importante meio de formação de artistas por ter incorporado, desde seu projeto arquitetônico, premissas de integração das linguagens artísticas.

sobre os trabalhos que produziam. Além do MAM, então localizado sob os pilótis do Ministério da Educação e Cultura, participava também de reuniões que ocorriam nas casas dos artistas participantes, freqüentemente na de Ivan Serpa, na época professor de artes do museu, e ainda na de outros artistas. Lygia também promovia as reuniões (com a participação de Günther, igualmente interessado). Até 1955, quando a primeira filha, Cristina, completou dois anos, moraram com os pais de Lygia numa casa próxima ao Parque Lage, no Jardim Botânico, antigo bairro operário da zona sul caracterizado pelo clima ameno oferecido pelos resquícios da Floresta da Tijuca, bairro em que Lygia moraria por toda a vida, embora em diferentes casas.

Lygia Pape experimentou ao longo de sua carreira várias linguagens e formatos e produziu, até pouco antes de sua morte, obras pertinentes às discussões contemporâneas de arte. Iniciou-se como artista próxima do abstracionismo geométrico. Estudou com Fayga Ostrower, tendo integrado entre 1954 e 1956 o Grupo Frente, liderado por Ivan Serpa. Foi signatária do “Manifesto Neoconcreto”, publicado por Ferreira Gullar em 1959. A partir de então, sua obra se expandiu na pesquisa de novas linguagens e relações com o espaço e com o público. Sua produção foi caracterizada por um forte apelo conceitual, formou-se em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro em meados da década de 60 e obteve o título de mestre em Estética Filosófica em 1980. Lygia Pape nunca se fixou a uma linguagem determinada; em sua trajetória encontramos muitas formas de atuação, no campo das artes e fora dele, no entanto, em todas elas destaca-se a postura experimental.

Mais que mencionar e comentar todas as experiências produzidas por Lygia Pape, o que seria quase inviável dada sua longa trajetória, procuraremos aqui analisar as atuações da artista que consideramos mais relevantes e significativas para caracterizar sua postura e interesses estéticos. Veremos neste primeiro capítulo o conjunto mais geral de sua produção, acompanhando as pautas importantes de sua trajetória e, nos capítulos seguintes, lançaremos nossa análise mais focada em alguns grupos de obras que definimos para travar uma leitura das produções junto a seus contextos sociais e urbanísticos.

O Concretismo brasileiro surgiu polemizando com a pintura modernista figurativa e de caráter nacionalista, propondo uma arte fundada na autonomia da linguagem plástica. Segundo Gullar (1962), a arte concreta não surgira apenas da

contraposição às tendências estéticas vigentes, ela derivava de um compromisso com a sociedade industrial.

A arte concreta trazia a marca de experiências anteriores, como o Construtivismo, o De Stijl, o Suprematismo e a escola alemã Bauhaus. Porém, uma referência central para os concretistas paulistas foi o suíço Max Bill, então ligado à Escola de Ulm, que ganhou prêmio na Bienal de São Paulo de 1951 com a sua “Unidade Tripartida”.

Dentro destas correntes, podemos primeiramente apontar os nomes de Piet Mondrian e Kasimir Malevitch. Nos anos 50, Max Bill acrescentou teorias matemáticas à estruturação da linguagem abstrata. A Bauhaus influenciaria o Concretismo na ambição de um projeto social para a arte, a arquitetura e o design, os quais, racionalizados e democratizados pela indústria, deveriam integrar-se à cidade. O vocabulário geométrico puro fundamentaria essa nova realidade (amparada na teoria da Gestalt, para a qual não há distinção conceitual entre forma física e forma como significação).

Em sua dissertação, escrita em 1980, “Catiti catiti, na terra dos brasis”, apoiando-se em textos de Mário Pedrosa, Pape propôs uma leitura mais ampla do Concretismo e Neoconcretismo: considerava limitada a visão de ambos como movimentos opostos no projeto construtivo brasileiro. Lygia defendeu que este último, entre nós, não se restringiu à assimilação ingênua de correntes internacionais, mas que, pelo contrário, estabelecendo suas próprias diretrizes, conseguiu situar o Brasil na globalidade cultural.

Lygia afirmou que a arte concreta no Brasil quis fundamentar-se a partir do pensamento do grupo “De Stijl” (do qual teria herdado as idéias de uma nova linguagem na pintura) e também do manifesto da Bauhaus (do qual teria recebido o conceito de “integração das artes”) por significarem tanto uma expressão estética objetiva e crítica como a compreensão da atividade artística ligada diretamente aos novos meios de produção, novas técnicas industriais e novas noções científicas. O Neoplasticismo de Mondrian teria apontado o ângulo reto como a relação posicional mais equilibrada e que continha todas as outras em si para a abstração da natureza. Mas Pape (1980, p. 27) apontou no Construtivismo russo a mais importante referência para os concretos, a fonte que alimentaria “o projeto concreto e mais tarde o neoconcreto no Brasil”. O problema fundamental da vanguarda russa, “a passagem da tela para o espaço”, encontraria interessados nas

idéias de Malevitch e continuadores no Brasil, “principalmente entre os neoconcretos” (PAPE, 1980, p.29).

Ao afirmar que aqui os preceitos das vanguardas não foram assimilados ingenuamente e que seus defensores conseguiram impor o projeto construtivo no contexto artístico nacional, Pape posicionou os artistas brasileiros como visionários que captaram e recriaram a essência dos movimentos internacionais: a possibilidade de renovação da arte. Escreveu que: “como bons descendentes dos povos primeiros dessa terra dos brasis – os tupinambás – devoraremos tudo, deglutiremos todos os bispos sardinha que encontrarmos, e devolveremos, ou melhor, já começamos a devolver, há muito, nossa profunda fúria de criação nova” (PAPE, 1980, p.4).

Para Pape, Concretismo, e Neoconcretismo constituíram-se como uma só vertente de oposição à arte vigente do período, dentro e fora do Brasil. Parte da literatura sobre o concretismo brasileiro afirma profundas diferenças entre as posições paulista e carioca. Vista em contraponto à postura do Grupo Ruptura (1952) de São Paulo, que seria mais comprometida com os ideais da Bauhaus e da Escola de Ulm, o Grupo Frente (1953), carioca, seria mais intuitivo e experimental.

Surgido inicialmente como um contraponto mais abrangente à arte figurativa nacionalista, o concretismo se apoiava numa linguagem abstrato-geométrica que, embora tivesse origem nas vanguardas artísticas européias, não era naquele momento a tendência predominante no contexto internacional⁵. Embora os grupos tivessem diferentes origens geográficas (São Paulo e Rio de Janeiro, com suas distinções espaciais, econômicas e históricas), e ainda diferentes modos de encarar a produção artística, os grupos mantiveram um diálogo constante e, sobretudo, uniu-os a constituição de uma linguagem abstrato-geométrica, uma contracorrente. A adoção da abstração-geométrica significava a rejeição tanto da arte “oficial” brasileira que representava nossas tradições, gentes e costumes (“o passado”), quanto da posição internacionalizante, representada pela pintura “tachista”. (Nesse sentido, o Neoconcretismo despontava como um momento de inflexão dentro desta contracorrente, uma vez que dava outro sentido à linguagem construtiva).

A adoção de uma linguagem abstrata e geométrica, ao mesmo tempo em que constituía uma alternativa à arte oficial brasileira e à tendência internacional,

5 Nos EUA ganhava força o expressionismo abstrato de Jackson Pollock. Na Europa, o “tachismo”.

significava também a escolha de uma linguagem mais coerente com o nosso momento particular de modernização. A abstração geométrica correspondia às expectativas desenvolvimentistas, de progresso e modernização do país.

O grupo paulista Ruptura, Lothar Charoux, Geraldo de Barros, Kazmer Fejer, Leopoldo Haar, Luís Sacilotto e Anatol Wladyslaw, liderado por Waldemar Cordeiro, lançou seu manifesto em 1952 no Museu de Arte Moderna de São Paulo definindo claramente uma posição contrária aos “que criam formas novas de princípios velhos”, uma intransigente posição crítica ao figurativismo que também se estendia ao “abstracionismo hedonista”, não vinculado aos princípios concretistas. Opondo-se a todas as principais tendências de arte do país, o grupo conduziu o debate para questões plástico-formais, desviando do enfoque mais corriqueiro das discussões da época em torno da expressividade da brasilidade, do regionalismo ou do realismo social. Defendiam uma arte concreta abstrata fundamentada na razão e na objetividade, onde a forma, em geral seriada, implicaria numa idéia rítmico-linear do movimento, e a cor, a ela subordinada, seria praticamente elementar (COCCHIARALE; GEIGER, 1987, p. 13-18).

Porém, nem todos os artistas geométricos assumiram essa posição. O grupo carioca Frente (1954), liderado por Ivan Serpa, que, por sua vez, era próximo a Mário Pedrosa, se reunia no Museu de Arte Moderna, que possuía cursos de formação abertos a diversas áreas, como música, cinema, dança, design e teatro. Do grupo participaram artistas com diversas posturas diante do abstracionismo geométrico, como o próprio Serpa, Eric Baruch, Aluísio Carvão, Lygia Pape, Lygia Clark, Hélio e César Oiticica, João José da Silva Costa, Décio Vieira, Vincent Ibberson, Rubem Ludolf, Franz Weissmann e Abraham Palatnik e ainda artistas figurativos, como Carlos Val e Elisa Martins da Silveira, primitivista.

Outros interesses permeavam as experiências do grupo. Parte desses artistas, conduzidos por Mário Pedrosa, fazia visitas periódicas ao Hospital Psiquiátrico Pedro II, onde a Dra. Nise Silveira desenvolvia um trabalho pioneiro de pintura com os internos, o qual deu origem ao Museu de Imagens do Inconsciente.⁶

⁶ Posteriormente Lygia Pape passou a frequentar o Hospital Psiquiátrico e fazer parte do Centro de Estudos da Dra. Nise Silveira (MATTAR, 1998, p. 62).

A produção de Lygia Pape no Grupo Frente, suas pinturas, ou, como chamou, “Jogos vetoriais” (1954-1956), e relevos, “Jogos matemáticos” (1954-1956), ajudam a entender a maneira como Pape utilizava o vocabulário geométrico concretista. Nas pinturas, sobre o fundo branco, Lygia distribuía formas como quadrados de cores intensas e linhas de diversas espessuras para dinamizar o espaço da tela, apontando para direções variadas. Eram composições que embora possuísem certo rigor que lhes conferia um dinamismo controlado, carregavam também um tipo de espontaneidade, de algo que foi solto na tela: havia um equilíbrio entre essas duas características, que resultava em composições de grande leveza.

Já nos relevos, a matemática aparecia, conforme as formulações de Max Bill, como contribuição para a arte (talvez aí Lygia se aproximasse mais das formulações que orientaram os concretos paulistas), uma vez que os “Jogos matemáticos” eram baseados em seqüências de elementos, como quadrados e retângulos em relevo, organizadas racionalmente e onde a base branca se tornava parte da composição e recebia uma cor que destacava sua espessura, como nos elementos menores. Era recorrente nos relevos haver um elemento que se desprendesse dessa ordem, aparentemente fora de lugar, realçado por outra cor, como se indicasse um “desvio”, uma arritmia naquela linguagem moderna - coisa presente também em experiências de outros artistas do grupo, como os “Metaesquemas” (1958) de Hélio Oiticica.

No entanto, a atuação de Lygia Pape se estendia para outros campos. Parte de sua produção esteve ligada ao *design*. Na 2ª Mostra do Grupo Frente (MAM-RJ, 1955), além de xilogravuras expôs um conjunto de jóias que desenhou. Por um longo período, de 1960 a 1992, trabalhou para a Indústria Alimentícia Piraquê desenvolvendo a logomarca da empresa, displays e o *layout* de todas as embalagens.

Investindo noutra direção, a partir de 1955 Pape produziu as “Tecelares”, sua primeira obra marcante, xilogravuras geométricas nas quais já se notavam diferenças substantivas com a produção dos concretos mais ortodoxos: Lygia escolheu trabalhar numa técnica artesanal no momento em que seus pares exploravam técnicas e linguagens que aproximavam suas composições aos produtos industriais.

Para Kossovitch e Laudanna (2000, p.20), Lygia utilizaria a gravura para resolver questões de espacialidade nas composições geométricas cujo ritmo

contínuo lançaria o olhar do “vedor” para o espaço, “a gravura também se pensa quanto a sua inscrição espacial”. A questão do espaço, dos possíveis diálogos com o espaço circundante à obra, sua interação com a obra (e vice-versa) no momento em que ela se descola do plano (assim como a incorporação do espaço da cidade) são desdobramentos que permearam a trajetória de Lygia das formas mais diversas, desde os relevos e xilogravuras, até os “poemas-objeto” e instalações; além de ser também uma direção a suas atividades extra-artísticas, como o ensino.

Importante frisar que durante a atuação das vanguardas construtivas brasileiras (e apesar de em países da América Latina terem também surgido correntes dessa vertente), a tendência abstrata predominante internacionalmente (“tachista” ou “informal”) era baseada na gestualidade e em manchas de cor. O que estas vanguardas realizavam aqui, em grupos formados por um pequeno número de artistas, era pouco apoiado pelos raros críticos na época, constituindo excepcional exceção a figura de Mário Pedrosa, seguida pela de Ferreira Gullar.

Pedrosa foi o grande responsável pela aceitação crítica da arte abstrata ou concreta no Brasil⁷. Difundiu e defendeu teoricamente a arte moderna como uma linguagem pura e universal. Nas palavras de Otília Arantes, a aposta do crítico na arte abstrata e suas pesquisas teóricas para justificá-la têm a mesma confiança “no poder regenerador da arte feita pelos artistas de vanguarda no início do século” (PEDROSA, 1998). Sua figura foi extremamente importante para Lygia Pape, que a ele creditou as análises que considerava mais coerentes no campo das artes e no contexto mais geral.

A participação de Ferreira Gullar foi tão importante quanto a de Mário Pedrosa⁸. Participou como poeta e artista no Movimento Neoconcreto, o qual teorizou em textos como o “Manifesto Neoconcreto” (1959), a “Teoria do Não-

7 Crítico de arte desde os anos 30, foi obrigado a exilar-se durante o Estado Novo e, voltando ao Brasil em 1945 passou a escrever para a seção de artes plásticas e jornais como o Correio da Manhã, Tribuna da Imprensa e Jornal do Brasil. Foi membro e vice-presidente da Associação Internacional dos Críticos de Arte.

8 Ferreira Gullar publicou grande parte da história e dos novos conceitos da arte em jornais, especialmente no Jornal do Brasil, no qual dirigiu o Suplemento Dominical de 1956 a 1961. Este último se tornaria o principal meio de divulgação das idéias neoconcretas, divulgando o debate artístico daquele momento. Para o crítico, a preocupação com a participação social e com a cultura popular ganhou importância e o conduziu à direção da Fundação Cultural de Brasília em 1961 e a integrar-se ao Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC – UNE), o que imprime outro viés aos seus escritos, a partir de então com evidente engajamento social e político e problematização da arte brasileira de vanguarda, já considerada inadequada à sociedade massificada.

Objeto” (1959) ou o “Diálogo sobre o Não-Objeto” (1960). Neles as experimentações foram definidas como “um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais”. A publicação dos textos ajudou a dar status de movimento ao Neoconcretismo. Gullar era parte do grupo que convivia com os artistas e discutia as produções junto a Pape, Clark e Pedrosa, entre outros; porém, sua participação se estendeu à produção artística, como a “Poema enterrado” (1959). Relacionou o Concretismo às vanguardas artísticas internacionais, analisando seu legado e as influências de cada corrente. Teorizou ainda sobre as diferenças entre paulistas e cariocas, estando à frente dos embates com os paulistas mais envolvidos com teorias, como Waldemar Cordeiro e os poetas Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari.

Em contraste com Pedrosa, Gullar não relacionava de forma tão direta o movimento artístico ao contexto político-cultural e arquitetônico do país. Suas teorizações se davam mais na perspectiva do desenvolvimento da Arte Moderna. Escreveu sobre as vinculações filosóficas das proposições (acontecidas primeiramente de modo experimental), buscando criar um embasamento teórico para elas, encontrado na fenomenologia de Merleau-Ponty (contrapunha o conhecimento gerado pela experiência do conjunto dos sentidos à teoria gestaltiana, preferida pelos concretos).

A 1ª Exposição Neoconcreta e a publicação do Manifesto Neoconcreto (1959) marcaram o surgimento do grupo. Ferreira Gullar mais tarde escreveria:

Ao contrário dos concretistas, que trabalham com elementos explícitos, decifrados [...] os artistas neoconcretos preferem mergulhar na natural ambigüidade do mundo para descobrir nele pela experiência direta, novas significações. [...] Tais afirmações poderiam levar a crer que artistas neoconcretos pretendem fugir a toda e qualquer objetividade para se alçarem no caos subjetivo. Mas, na verdade, refutando a objetividade exterior ao indivíduo, afirmam uma objetividade mais profunda resultante da íntima integração das faculdades mentais e sensoriais do homem. Apenas rejeitam o primado da razão sobre a sensibilidade, para colocar a percepção estética (percepção da forma) como uma faculdade capaz de apreender e formular, sinteticamente, as complexas experiências humanas (GULLAR, 1962, p. 77).

Para Gullar (1984), o Neoconcretismo representou a valorização da experiência como momento gerador da obra, o que deslocava o papel da teoria. Segundo ele, o Movimento Neoconcreto foi um movimento singular na arte brasileira, embora seu significado mais profundo estivesse ligado ao processo geral das vanguardas européias, da qual foi, em termos locais, “uma expressão particular e extremada”.

Se Mário Pedrosa fez a defesa da abstração-geométrica e das tendências construtivas em geral, Ferreira Gullar foi o teórico do Movimento Neoconcreto e o principal responsável pela construção histórica do Neoconcretismo como movimento de vanguarda nacional.

Surgiram no período novas especulações estéticas, vindas da maneira com que os artistas encaravam o fazer artístico. A princípio descomprometidos com teorias, eram estimulados pelas constantes reuniões de discussão nas quais as invenções eram mostradas. Ferreira Gullar narrou a sua concepção do “não-objeto” no momento em que Lygia Clark apresentou ao grupo uma nova experiência:

Um dia a Lygia [Clark] começou a desmembrar um quadro e fez um tróço com tábuas de madeira, umas em cima das outras, umas pretas e outras brancas. Ela queria nos mostrar isto, e nos convidou para jantar, olhei aquilo e achei um tróço bacana, diferente. O que é isto? Porque não era um quadro nem uma escultura, o Mário [Pedrosa] falou: isto aí é um relevo. Eu disse: não, não é um relevo; relevo é uma coisa cavada numa superfície e aí não tem nenhuma superfície cavada. Achei que era um outro objeto. Fiquei rodando, conversando, e falei: isto é um não-objeto. Mário, vem cá, Lygia, acho que descobri o nome para isso. É um ‘não-objeto’. [...] Achei que a experiência tinha dado um passo e começava a revelar seu aspecto novo (COCCHIARALE; GEIGER, 1987, p. 98-99).

O Neoconcretismo foi apontado por Pedrosa como a “pré-história” da arte brasileira contemporânea, o ponto de partida, a base de sustentação para outras manifestações que se seguiram. O movimento foi marcado por experiências nas quais a obra passava a compartilhar o mesmo “espaço” com o público. Da pintura eliminaram a moldura, da escultura o pedestal, levantando assim discussões que iam muito além da simples materialidade do suporte artístico.

Para Canongia (2005, p.38), o Neoconcretismo teria percebido o “cul-de-sac” onde a obra concreta desembocaria com a continuidade de seus pressupostos racionais, percebendo que o caráter intuitivo não era incompatível com a obra construtiva.

Uma outra dimensão de Lygia Pape se revela aqui: se de um lado atuava como artista plástica, por outro também não se furtava a participar ativamente dos debates teóricos sobre as posturas que a conduziam, como aos outros artistas concretos e neoconcretos, em meios tão importantes quanto o Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (1956-1961), dirigido por Gullar e principal veículo de difusão das idéias do grupo.

Lygia Pape se opunha e era resistente à teoria de Gullar sobre o não-objeto, à qual não relacionava seu próprio trabalho. Embora a teoria fosse aceita nos debates do grupo, para Lygia, que usava somente a expressão “objeto”, a produção dos neoconcretos teria sido, afinal, encarada como uma categoria. Afirmou: “a gente falava muito na teoria do não-objeto, uma coisa que o Gullar criou. Toda produção final do Neoconcretismo seria de não-objetos. A partir daí começaram a inventar uma série de objetos mesmo e de repente transformaram o objeto em uma ‘categoria’” (COCCHIARALE; GEIGER, 1987, p. 159). Em um momento posterior, Lygia declarou que a “Teoria do não-objeto” era mais adequada à produção de Lygia Clark e também seu descontentamento em relação à posição assumida por Ferreira Gullar como “papa do Neoconcretismo” (MATTAR, 2003, p. 65).

Entre os “objetos” neoconcretos de Lygia estavam os “Balés” e os “Livros”. Em 1958, Lygia Pape apresentou com o poeta Reynaldo Jardim o “Ballet Neoconcreto nº 1” e, no ano seguinte, o “Ballet Neoconcreto nº 2”. Os balés consistiam na coreografia de formas ou placas geométricas que deslizavam pelo palco em movimentos ortogonais.

Em texto de 1967, já com certo distanciamento, Mário Pedrosa avaliou a contribuição do Neoconcretismo afirmando que a “intuição fundamental esteve na descoberta do tempo”, ou no emprego de um tempo subjetivo. Ainda que afirmasse ter sido Lygia Clark a primeira a trabalhar a conquista do espaço abstrato, colocava Pape como um dos artistas que consolidaram suas conquistas. Pedrosa creditou ao “Ballet neoconcreto” uma expressão madura no novo tratamento dado à noção do tempo:

A importância hoje tão grande do Neoconcretismo consistiu nesse agregar do tempo para realçar na *démarche* verbivicovisual do Concretismo um elemento estranho, quer dizer, carregado de certa dose de subjetivismo. **A expressão mais “concreta” desse movimento foi o ballet neoconcreto realizado no Rio, com Lygia Pape e outros.** Outra derivação transcendental dele foi trazida por Clark quando com os “bichos” apontava para a necessidade de se estabelecer com o outro uma relação perdida, desde que a obra de arte – no domínio do puro plasticismo ou neoplasticismo – se apresentava em si mesma como única em sua solene soledade. Aqui está a origem da famosa participação do espectador na obra de arte (PEDROSA, 1998, p. 361-362, grifo nosso).

Embora quase sempre mencionasse o trabalho de Pape quando escrevia sobre os grupos e eventos artísticos dos quais participava, Lygia permaneceu como uma figura secundária nos escritos de Pedrosa, ofuscada pelo destaque dado a seus pares, principalmente a Lygia Clark. Em carta de 1969 a Lygia Pape, Hélio Oiticica mencionou que o crítico teria desde muito seu negligenciado o trabalho da artista em oposição à valorização das experiências de Lygia Clark⁹. Pape só foi tardiamente objeto de monografia no texto “Para Lygia Pape”, aliás, bastante enaltecendor, e que

⁹ Em carta de Londres, em 6 abr. 1969, Oiticica escreveu: “Liginha, recebi agora mesmo sua lindíssima carta; adorei; imagine que tenho dormido aqui, ou melhor, não dormido, mas trabalhando num élan louco aqui na casa do Guy [Brett] [...] Lígia, acho incrível o seu projeto: mostrei ao Guy e ele quer fotocópia, pois adorou o troço e acha que não tem nada com a outra Lígia, da qual Mário [Pedrosa] não esquece; também, depois do suadouro que deve ter levado em Paris; conto algo: Mário saiu daqui entusiasmado com tudo, e deve ter transmitido isso a ela lá; agora, imagine a reação; Lígia deve ter falado semanas explicando que nada criei e que tudo ela já tinha feito há séculos, etc. etc., quando nada tem a ver meu troço com o dela; nem o seu; ótimo que Guy vê isso; [...] Mário aqui, confesso, ficou enciumado quando dei-lhe um esculacho por ter desde muito negligenciado seu trabalho, e ainda disse que Frederico [Morais] tinha sido o único a fazer justiça, publicando afinal matéria sobre ele, e ainda que sua experiência era bem mais avançada porque não havia a preocupação esteticista de criar uma “obra”; ele então achou bem forte a idéia, apesar de dizer que Lígia Clark também pensa assim, mesmo que crie coisas, e que no fundo eu estava querendo afastá-la. Disse a ele que jamais tive a menor intenção disso, pelo contrário, vivo citando e reconhecendo coisas na obra de Lígia que nem ela vê, às vezes. Agora, querer dizer sempre que Lígia gerou tudo, não é verdade; conversei agora com o Guy e ele acha completamente absurda a idéia; Mário está obcecado, [...] agora quero ver dizerem que Lígia gerou Tropicália, Apocalipopótese, etc. Era só o que faltava, principalmente porque muita gente gera tudo, e não posso compreender minhas novas idéias sem as suas, ou as de Rogério [Duarte], ou sem os sambistas que adoro, etc. Acabou-se essa história de crítico com artista-vedete, etc. [...]” (CATALOGUE..., 2004, grifo nosso).

serviu como apresentação para o livro “Lygia Pape” publicado pela Funarte em 1983. Nele, Pedrosa destaca como características marcantes, a diversidade dos suportes e o experimentalismo de sua produção:

Dentre os artistas em circulação por aí nenhum é mais rico em idéias do que Lygia Pape. As idéias não são nela conceitos ou preconceitos, mas antes fragmentações de sensações que conduzem Pape de um espaço a outro evento e deste a um estado em que bruxuleiam cores e espaços que se devoram, entre o interior e o exterior. Cubos e ovos delimitam suas áreas e criam estados de perspectiva que se cortam para casar este e outro plano, vazios e plenos, enquanto os espaços, ou átimos de espaço surgem na esquina pelo camelô que tem o dom de chamar com seu apito os seres-senões que de repente se aglomeram em torno dele. Dos ovos do vento se erguem muros que acabam evocando uma trincheira de guerrilheiros sandinistas em ação; dando o toque de contemporaneidade ao estado-estrutura, onde tudo volta a ser o que não era, e as pós-e-pré-imagens recomeçam o ciclo da criatividade, desde o “Livro da criação” ao “Ballet neoconcreto”, dos saquinhos dos “Objetos de sedução” ao “Eat me”, da “Roda dos prazeres” aos “Espaços imantados”, que se aquecem nas improvisações do acaso e da poesia. Lá dentro de toda a trama, que representa a artista-motriz, é a pequenina partícula, o sopro vital a que se une tudo, arte e não-arte, forma e parte, cor e espaço, num circuito que se inicia aqui e não termina acolá, mas mantém sempre aberta a brecha, onde a idéia rebrota, e faz tudo recomeçar, desde o viço para as sensações, o calor para a forma e a vitalidade por onde a vida se engalana, e o prosseguimento das coisas indica que arte e idéia nunca param, traspassadas pela inspiração coriácea de Lygia Pape (PEDROSA¹⁰, 1983 apud PAPE, 1983).

Durante o período concreto e neoconcreto, Lygia Pape envolveu-se intensamente com a “poesia visual” (a qual nos ateremos mais detidamente ao analisar os “livros” e outras experiências concretas e neoconcretas no capítulo 2). Mais tarde, Ferreira Gullar destacaria a atuação da artista no conjunto dos poetas neoconcretos. Seus trabalhos foram inovadores em relação à participação do leitor

¹⁰ PEDROSA, Mário. (1983). Apresentação. In: PAPE, Lygia. *Lygia Pape*. Rio de Janeiro: Funarte. O texto de Pedrosa foi reproduzido em PAPE, L. (2000). *Gávea de Tocaia*. São Paulo. Cosac & Naify, p.298.

que, através do manuseio de páginas, explorava recortes, cores e a disposição de algumas poucas palavras e expressava, além de verbalmente, de forma visual o poema. São da época os “Livros-Poema” e os “Poemas-Xilogravura”. Lygia desenvolveu essa linguagem até suprimir a palavra, até atingir uma linguagem visual que constituía uma “alternativa à narração verbal”. Entre 1959 e 1960 Pape realizou o “Livro da Criação”, evolução da pesquisa anterior dos “Livros-Poema”. Nele, Pape “narrava” a criação do mundo em “páginas” quadradas de 30 cm em diversas cores, formas e recortes, tendo como referência o livro bíblico do Gênesis. Manuseadas, saíam do plano, ganhavam o espaço para depois retornar a bi-dimensionalidade. Nessa linguagem inusitada, a narrativa, surgida da estrutura física do livro, só se completava por meio da participação ativa do “leitor”. Seguiu-se o “Livro da Arquitetura” (1959), alusão poética e visual aos estilos arquitetônicos e o “Livro de Tempo” (1960), composto por 365 peças em recortes geométricos de madeira colorida.

A produção neoconcreta de Pape (as xilogravuras “Tecelares”, os “Balés neoconcretos” e os “Livros”) pautou-se pela ampliação dos suportes convencionais. Elas passaram a contar narrativas, exigir manuseio ou se desdobrar no espaço. Nestas obras já se encontravam latentes proposições futuras.

A importância do Neoconcretismo está associada não só a suas conquistas na linguagem, iniciadas pela quebra da moldura dos quadros e da supressão da base na escultura, capaz de descolar o espectador de arte da anterior postura contemplativa, tampouco à construção de um repertório formal próprio, mas ao intenso sentido experimental, que Pedrosa (1975, p.308) definiria como o “exercício experimental de liberdade”.

Para Pape (1980, p.38), o Neoconcretismo impôs critérios de maior liberdade quanto às linguagens e gerou uma infinidade de correntes que foram ampliadas por artistas que “não haviam participado do grupo, mas que absorveram as sementes geradoras, como Raymundo Colares ou Rubens Gerchman e outros”. Desde o início, as especulações neoconcretas intentaram intervir mais concretamente no mundo – daí a importância da eliminação da moldura e da base, tentativas de extinguir a diferença entre o espaço metafórico representativo e o espaço real – por exemplo, em experiências como as esculturas de Amílcar de Castro e Franz Weissmann, que exigiam que o espectador as rodeasse, circulassem em torno delas, para descobri-las, e também uma tentativa de

intervenção mais subjetiva, uma vez que esses “objetos” eram concebidos para a ação e modificação do outro: eram novas possibilidades de relacionamento com o espectador, nascidas da intenção de proximidade. Essas investidas frutificam em um novo espectador, capaz de partilhar com o artista a criação da obra.

O Neoconcretismo ainda cedo despertou atenção internacional, especialmente a do crítico inglês Guy Brett, interessado na produção brasileira desde os anos 1960. Brett teve um convívio muito próximo com Hélio Oiticica em Londres e, interessado nas produções dos brasileiros, percebeu as especificidades de cada artista. No texto “A lógica da teia”, Brett (2000, p.304-314) discutiu a obra de Lygia Pape como exemplo de reorientação do modernismo europeu sob condições brasileiras. Para o autor a vanguarda brasileira superou a dicotomia entre local e universal na recusa às imagens de exotismo escapista e na validação da realidade brasileira frente à tentativa de resolução dos dilemas contemporâneos.

Porém, para além das críticas de época, o Movimento Neoconcreto ganhou outras dimensões e perspectivas nos textos que o analisaram retrospectivamente. Aracy Amaral e Ronaldo Brito estiveram entre os pioneiros dessa revisão e aprofundamento. Um marco nessa revalorização foi a exposição (em São Paulo na Pinacoteca do Estado e no Rio de Janeiro no MAM) e a publicação do catálogo-antologia “Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962” (1977)¹¹, organizado por Aracy Amaral e de curadoria de Lygia Pape¹². Ainda que Pape fosse curadora da exposição, sua posição em relação às origens do projeto construtivo brasileiro era divergente à de Aracy Amaral. Para Pape, interessaria enfatizar as “raízes nitidamente brasileiras” dos movimentos construtivos, posição que desenvolveria em sua dissertação de mestrado, apontando na tradição popular e nas pinturas corporais e objetos artesanais indígenas a presença de expressões culturais de vocabulário geométrico¹³.

11 O livro “Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)”, de supervisão, coordenação geral e pesquisa de Aracy Amaral, tem origem numa exposição sobre as tendências construtivas do Brasil na década de 50 e início de 60, surgida a partir do ensaio elaborado por Ronaldo Brito sobre o Neoconcretismo. A antologia desta exposição compreende manifestos e textos originais dos teóricos das vanguardas construtivas européias e reproduz publicações de época.

12 O poeta Pignatari (2006), no artigo de época “A vingança de Aracy Pape”, criticou a publicação de um maior número de “textos de época” e “documentos” referentes aos concretos cariocas em detrimento dos concretos paulistas.

13 Para Aracy Amaral (2007) a participação de Lygia como curadora deu-se na última etapa da Exposição e em passagens por São Paulo para contatos e acompanhamentos de imagens no processo

Em 1975, quando os escritos sobre o movimento neoconcreto eram quase inexistentes, Ronaldo Brito atentou para as experiências do grupo¹⁴. Grande parte do que já havia sido publicado sobre o movimento estava restrita a artigos de jornais e catálogos de exposições, feitos pelos próprios artistas ou por críticos engajados e participantes do movimento.

Em “As ideologias construtivas no ambiente cultural brasileiro” (1977), analisou os movimentos construtivos como “forma organizada de estratégia cultural”, oposta à postura nacionalista ou populista, culminada com o CPC (Centro Popular de Cultura). No artigo, como no livro posterior “Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro” (1999), desenvolveria a tese que se tornaria referência para as pesquisas posteriores, de que o neoconcretismo teria representado ao mesmo tempo o vértice e a ruptura da tradição construtiva no Brasil.

Esta leitura de Brito se tornaria paradigmática: de um lado teriam surgido experiências classificadas como o “vértice da consciência construtiva no Brasil”, ou seja, as esculturas de Franz Weissmann e Amílcar de Castro, que prescindiam da base, as de Aluísio Carvão, que expôs um bloco de cimento pintado de vermelho como símbolo de sua concepção cromática, ou ainda, as pinturas de Willys de Castro, que exploravam a ambigüidade entre superfície bidimensional e o espaço real, seus “Objetos Ativos”.

Por outro lado, experiências ainda mais radicais teriam sido levadas a cabo dentro do Neoconcretismo, configurando uma tendência diferenciada. Caracterizada por Brito como uma verdadeira “explosão da consciência construtiva” - daí o título dado ao livro - constituiria uma ruptura com práticas vigentes no circuito artístico. Seus protagonistas: Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape.

de impressão do catálogo. Amaral (2007, p.6) afirmou que as colocações de Lygia não estavam no foco da organização da mostra e que tinha em mente “uma desejável equidistância da polêmica passional dos agentes da década de 50”.

14 Brito participou do grupo de editores da revista *Malasartes* (1975-1976) junto a Cildo Meireles, Waltércio Caldas, Carlos Vergara, Bernardo de Vilhena, Carlos Zílio, José Resende, Luis Paulo Baravelli e Rubens Gerchman, na qual os interesses se estendiam da arte, sua produção e circulação, para a cultura na perspectiva de que a arte pudesse desempenhar um papel mais decisivo no ambiente cultural da época, uma vez que os editores propunham-se a apontar alternativas para a realidade da arte contemporânea brasileira.

A produção de Lygia Pape foi abordada por Brito inicialmente como parte do grupo aristocrático que se apartava tanto de posições políticas definidas, como do próprio circuito de arte, sem planos imediatos de transformação social e operando quase de forma marginal (característica que teria permitido ao grupo romper com o estatuto de arte vigente). No entanto, sua produção, junto à de Hélio Oiticica e Lygia Clark foi considerada como pioneira de vários aspectos da arte contemporânea. Suas xilogravuras, junto às esculturas de Amílcar de Castro, foram apontadas como inaugurais quanto à noção de *tempo*, que permitia ao espectador quase completar o trabalho. Suas experiências em torno das geometrias não-euclidianas, como o fascínio pela fita de Moebius, compartilhado com Lygia Clark, avançaram em especulações sobre a continuidade do espaço¹⁵.

Na visão do crítico, Lygia Pape fez parte do grupo que contribuiu para a constituição de novas perspectivas para a arte contemporânea. Um passo importante para a construção de sua importância como artista deu-se a partir dessa posição de destaque. Pape foi finalmente alçada ao posto de integrante do trio da “ruptura” neoconcreta, a ala do movimento que superou de maneira conseqüente, em suas experiências radicais, os postulados construtivos.

Nesse período Lygia Pape ganhou destaque; foi incluída em exposições organizadas por Aracy Amaral, como a Expo-projeção (1973) e Projeto Construtivo Brasileiro (1977) e no livro “Projeto construtivo brasileiro” foi colocada entre os inauguradores do “novo espaço”.

A própria Lygia Pape foi, além de objeto, um dos agentes envolvidos na revalorização do “projeto construtivo brasileiro”: não só participou como curadora da exposição sobre o “Projeto Construtivo”, mas também escreveu um estudo pioneiro na produção acadêmica. Em 1980 defendeu a dissertação “Catiti catiti, na terra dos brasis”¹⁶ na Universidade Federal do Rio de Janeiro com a qual obteve o

¹⁵ Nas palavras de Pape, o conceito matemático presente na “fita de Moebius” simbolizaria a passagem de um espaço interno para um espaço externo, onde dentro e fora se trocariam, se sucederiam, se confundiriam: “quando você tem uma fita, inicialmente há sempre um lado de dentro e um lado de fora; mas se você torcer uma das pontas, tornar a ligá-la, e então passar a percorrê-la com o dedo, você não vai mais ter o dentro e o fora” (MATTAR, 2003, p.79).

¹⁶ Segundo Lygia, “Catiti catiti, na terra dos brasis” refere-se ao Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade, onde encontra-se o poema em tupi: “Catiti Catiti/Imara Notiá/Notiá Imara/Ipejú”, que significa uma invocação: “lua nova, ó lua nova”, na terra dos brasis. Quando questionada por Paulo Venâncio Filho, Glória Ferreira e Ronald Duarte sobre seu envolvimento com a Escola de Belas Artes, onde lecionou a partir de 1982, Lygia diz não ter se interessado pela escola anteriormente e ter feito

grau de mestre em Filosofia. O trabalho visou discutir o problema da crise da arte contemporânea para fazer a defesa de uma “arte genuína e verdadeiro testemunho de nossa invenção”, iniciada com os modernistas antropófagos de 1922. Definiu a figura do “artista-pintor-inventor”, relacionada ao homem do povo que, mesmo numa condição de miséria de país “subdesenvolvido” e a despeito da devoradora sociedade capitalista, encontrava soluções criativas em seus enfrentamentos, produzindo objetos ao mesmo tempo de uso e de beleza.

Pape também aproveitou para apontar o que considerava os equívocos da crítica de arte brasileira em relação ao Concretismo e Neoconcretismo propondo uma nova avaliação desses movimentos.

Parte da dissertação se contrapõe ao entendimento de alguns críticos, como Ronaldo Brito e Aracy Amaral, sobre o Neoconcretismo, segundo os quais o movimento teria sido gerado por artistas muitas vezes de classe média alta e desvinculado do trabalho prático na indústria, *design* ou comunicação visual. Lygia contestou os argumentos de Brito (1977) afirmando que o posicionamento político do grupo não se fazia num nível imediato. Escreveu: “[seu posicionamento político] era fruto de um trabalho diríamos indireto, revolucionário porque inventor, onde mesmo os postulados estéticos esvaziavam-se na medida das descobertas e conquistas” (PAPE, 1980, p.42).

Relevante na dissertação de Lygia Pape é o registro da valorização da cultura popular como algo essencial para uma arte genuína brasileira.

Em entrevista, mencionando seu interesse pela cultura popular, Lygia disse manter um olhar de proximidade com essa cultura. “eu olho como se fosse uma parte minha”, não de outros, uma vez que nossa cultura dita ocidental se impregna das culturas negra, indígena e popular:

Quando vou ao interior do Brasil, me emociono ao ver a reciclagem de material, os brinquedos, ou objetos produzidos. [...] Essa percepção matemática do espaço, esse espaço topológico, que permite aproveitar um cilindro de óleo e dar a ele outro significado, é um momento poético que me emociona. [...] A invenção me emociona e, sobretudo, a de caráter anônimo. Acho

concurso para ingressar como professora: “Eles exigiam o mestrado e eu era uma das raras pessoas que tinha mestrado no Brasil naquela época” (ARTE & ENSAIOS, 1998).

que esse impulso criador é inerente ao homem. É como se o homem tivesse a necessidade de criar, de dar um novo significado às formas. Para isso não é necessário ser criador no sentido profissional da palavra arte (PAPE, 1998, p. 20-21).

Interessante também é o fato de uma produção acadêmica conter o relato de um artista participante de períodos sobre os quais teoriza. No período em que redigiu sua dissertação, Lygia já dava aulas para o curso de Arquitetura na Universidade Santa Úrsula sobre Semiótica do Espaço. A dissertação de Pape aponta para duas questões fundamentais que norteiam muitas das suas produções: a questão do *popular* e a influência das *vivências urbanas*, essenciais para sua atuação como professora.

Podemos considerar seu trabalho acadêmico parte de um conjunto de produções que iluminaram o fazer artesanal, os saberes do povo, a cultura de povos indígenas, como os filmes “A mão do povo” (1975), sobre os saberes populares e “Catiti catiti” (1978), uma reflexão sociológica sobre os contrastes do país, os “Mantos Tupinambás” (1996-1999) e o projeto que tinha junto a Mário Pedrosa de fazer uma exposição no MAM – Rio de Janeiro sobre o índio brasileiro¹⁷. Como apontou Osório (2006), a produção acadêmica de Pape, assim como seus trabalhos artísticos, trariam visibilidade à resistência cultural de grupos marginalizados. Em seu estudo, Lygia Pape destacou experiências de culturas marginais ou primitivas, sobretudo culturas distintas da cultura estabelecida, nas quais a arte teria um sentido coletivo mais profundo (favelados, indígenas, artesãos nordestinos, ceramistas do Vale do Jequitinhonha) e cujas manifestações seriam a “fala dos mudos”. Complementando a citação anterior, Lygia declarou seu interesse pela cultura popular:

Não há nada mais sofisticado, intelectualmente falando, do que a cultura dita não erudita. A proximidade com as manifestações populares diz respeito à percepção do mundo que eu tenho como artista. Com relação ao meu trabalho pessoal

¹⁷ A exposição idealizada por Lygia Pape e Mário Pedrosa se chamaria “Alegria de viver, alegria de criar” e veria o índio brasileiro sob o ponto de vista estético, não antropológico ou etnológico, mostrando o índio como ser criador, produtor de beleza. Em 1978, quando o projeto estava finalizado o Museu de Arte Moderna foi incendiado. Pedrosa também elaborou o projeto do Museu das Origens, que seria formado por pelas fontes de criação da cultura brasileira: a cultura do índio, a cultura do negro, a arte contemporânea e a arte das imagens do inconsciente (PAPE. 1998, p.15-16).

posso me emocionar com as invenções populares, achá-las interessantes e criativas.

Tudo o que observo pode me alimentar e até servir de subsídio para uma manifestação ou invenção que eu vá fazer, mas não no sentido idealista de achar que a arte é algo vago, simplesmente belo. Acho que é mais incisiva, é uma linguagem. É a minha forma de conhecimento do mundo (PAPE, 1998, p. 21-22, grifo nosso).

Ao apontar para o potencial criador e renovador das invenções do homem comum (como os espaços e cores das favelas, as decorações geométricas do carnaval ou os objetos reciclados dos nordestinos), Pape também descolou a origem da criação de uma linguagem nova do trabalho artístico. Podemos entender, após a leitura de sua dissertação, que haja uma aposta (constantemente presente em sua trajetória) no poder criativo desvinculado da figura profissional do artista.

A segunda questão para a qual aponta Pape é intrínseca à primeira, a dos saberes populares, e versa sobre a descoberta dessas culturas não eruditas através da descoberta da própria cidade. A dissertação pode ser entendida como fruto de reflexões feitas a partir da vivência no morro, do samba e dos espaços da favela. Várias produções de Pape brotam desse mergulho nos espaços da cidade informal.

Posteriormente, essa vivência conduziria Pape a instigar seus alunos a descobrir a paradoxal riqueza de espaços criados pela precariedade. Durante um longo período Lygia se dedicou ao ensino. Deu aulas de arte no curso livre do MAM-RJ de 1969 a 1971 e de 1976 a 1977 na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, de 1972 a 1985 de Semiótica do Espaço e Plástica para os alunos do curso de Arquitetura da Universidade Santa Úrsula, e ainda lecionou disciplinas relacionadas ao desenho na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro de 1982 a 1989, para as quais, acreditando que “arte não se ensina”, inventou exercícios que consistiam em proposições que pudessem desencadear processos ou idéias criativas nos alunos¹⁸.

Suas vivências urbanas se deram, além do Morro da Mangueira, por outros espaços da cidade. Chamaram a atenção de Lygia: a Baixada Fluminense, o bairro de

A MÃO DO POVO (1975)
fotograma
fonte: PAPE, 1983

¹⁸ Na exposição “Eat me: a gula ou a luxúria?”, realizada no MAM-RJ em 1976, além da exposição em si, montada na “área experimental” do museu (a qual denominou “Espaço Poético”), Lygia reservou outro espaço, o “Espaço da Criação”, para seus alunos “exercitarem sua capacidade criativa” (MORAIS, 1976).

Madureira e diversas favelas, especialmente a Favela da Maré, onde realizou um filme (“Favela da Maré”, 1982, super-8) e desenvolveu uma série de exercícios de percepção do espaço com seus alunos do curso de Arquitetura.

Após a terceira exposição neoconcreta de 1961 os artistas se dispersaram, desenvolvendo experiências autônomas. Mesmo imersos em pesquisas individuais, os antigos participantes mantiveram o contato e o diálogo. Encontravam-se e trocavam idéias através de cartas, e, como todas, essas amizades tiveram seus períodos de altos e baixos.

Os artistas do “trio da ruptura” teorizaram constantemente sobre seus próprios trabalhos, assim como ajudaram seus pares na compreensão dos seus. Oiticica, por exemplo, teorizou fartamente sobre suas propostas e sobre as de outros artistas. Percebemos desdobramentos dessas formulações nas obras de seus colegas, da mesma maneira como conceitos que permearam as teorizações de Pape sobre sua própria trajetória também ajudaram a nortear a pesquisa de todo o grupo (Lygia repetidamente aproveitou de entrevistas para artigos de jornal para esclarecer sobre seu modo de trabalho).

TRAILER PARA CINEMATECA DO MAM-RJ (1963)
fotograma
fonte: PAPE, 1983

Após a dissolução do grupo neoconcreto, Lygia dedicou-se ao cinema. Em 1963, a pedido da curadoria, fez um trailer de 20 segundos para a apresentação da Cinemateca do MAM-RJ para filmes que seriam exibidos no Cine Paissandu:

[...] coloquei as sílabas CI NE MA TE CA separadas com fotos [de filmes antigos que tinham relação sonoro-visual com a sílaba], cada uma significando uma coisa, e me lembrei que quando as pessoas diziam “vou ao MAM, vou ao MAM...” aquilo para mim tinha um som de boi mugindo. Aí coloquei o letrero do MAM, que entrava algumas vezes piscando, e quando isso acontecia, ouvia-se a voz de um boi, que era o boi do “Vidas secas”, um boi mugindo assim: “maaaaam, maaaaam...” Quando passou isso no Paissandu, ele veio abaixo! De tão maravilhoso que ficou o filme. Foi um sucesso... Mas aí a Niomar [Muniz Sodré, então diretora do MAM-RJ] mandou tirar (MATTAR, 2003, p. 70-71).

O interesse de Lygia pelo cinema teria surgido a partir de uma gravura que fez toda branca. “No dia em que fiz uma gravura toda branca, parei. Cheguei à luz. Aí parei e fui fazer cinema” (COCCHIARALE; GEIGER, 1987, p. 160). Narrou que na época o Rio de Janeiro tinha vários festivais de cinema internacional, incluindo as exposições da Cinemateca do MAM-RJ, Festival de Cinema russo, a *avant garde* francesa, os cinemas inglês, japonês, italiano. Lygia teve um contato bastante produtivo e intenso com os cinema-novistas. Foi amiga de Glauber Rocha, que exibiu “O Pátio” (1959) pela primeira vez na casa da artista, assistiu a todos os copiões dos filmes do Cinema Novo na produtora Líder, entre 1960 e 1970, descrevendo-os como pura visualidade, imagens soltas, brilhantes, com as quais construía mentalmente estruturas de claro e escuro, como pinturas, o que, para ela, era destruído pelo processo de montagem, que transformava os filmes em estruturas fechadas, “poucas vezes me interessei em ver os filmes prontos” (PUPPO, 2004, p. 134), disse. Trabalhou na “programação visual”, ou, como descreveu, como “designer”, para diversos filmes do Cinema Novo, fazendo cartazes, letreiros e displays, como para “Vidas Secas” de Nelson Pereira dos Santos e “Deus e o Diabo na Terra do Sol” de Glauber Rocha.

Fez também seus próprios filmes, captados em 35 e copiados para 16mm. Em 1967, quando ainda começava a exploração do espaço sideral, foi premiada em um concurso internacional no Canadá com o tema “Terra dos homens”, do livro homônimo de Saint Exupéry, com “La nouvelle création”, filme de 50 segundos feito com imagens em preto e branco, cedidas pela NASA, de uma nave espacial de onde saía um cosmonauta que flutuava no espaço preso à nave por um “cordão umbilical”. A lentidão poética das cenas era interrompida pela entrada repentina de uma tela vermelha e um choro de bebê: “nascia um novo homem” (PUPPO, 2004, p.134).

Lygia idealizou o roteiro para um filme sobre Brasília (1959), no qual o encadeamento das imagens, a construção do filme, sugeria a construção da própria cidade: a partir da filmagem da linha do horizonte, fileiras de homens segurando instrumentos de trabalho caminhariam pela tela no intuito de construir a nova capital, revelando elementos de sua arquitetura.

Os aspectos urbanos foram retomados nos conceitos “O Homem e sua bainha” e “Espaços imantados”, ambos de 1968, nos quais Lygia retratou ou interpretou, com ótica própria, eventos corriqueiros da cidade.

CAIXA DE BARATAS (1967)
foto: Ana Vitória Mussi, Beto Felício, Lygia Pape e Maurício Cirne
fonte: PAPE, 1983

CAIXA DE FORMIGAS (1967)
foto: Ana Vitória Mussi, Beto Felício, Lygia Pape e Maurício Cirne
fonte: PAPE, 1983

Lygia ainda fez vídeos em períodos posteriores nos quais abordou aspectos da cidade, como “Sedução III” (1999), que segue o princípio da montagem matemática, encadeando repetidas vezes imagens de pessoas que parecem sair ou entrar em metrô ou espaços urbanos de grande aglomeração em movimentos de vai-e-vem. (No mesmo ano Lygia havia feito a instalação “Sedução II (Vem/Vai)” com máquinas eletrônicas que giravam lenta e incessantemente, em telas enormes, as palavras “vem” e “vai”). Também realizou o vídeo “Maiakovski” (1999), feito para ser mostrado nas ruas da cidade; nele há a colagem do perfil de Maiakovski (do pintor russo Rodchenko) com frases títulos de poemas seus saindo pela boca: “de rua em rua”, “no automóvel”, acompanhada de alguns carrinhos verdes que percorriam a tela em várias direções. O vídeo foi exibido em várias cidades no festival multimídia “Eletromídia” em 1999. O interesse de Pape pelo movimento do cinema (e do vídeo) esteve constantemente associado ao movimento da cidade, que carregava também o repertório dos “delírios ambulatórios”, suas vivências pela cidade do Rio de Janeiro com o artista e amigo Hélio Oiticica.

A cidade em geral e o Rio de Janeiro em particular apareceram constantemente e sob diversas formas nos trabalhos de Lygia, que acompanhou as mudanças bruscas de uma urbanização acelerada, em parte como habitante da capital do país¹⁹. Em especial, Lygia acompanhou a consolidação de um desenho de cidade em benefício do automóvel. Presenciou a construção de avenidas, ruas e túneis e soube lançar um olhar estético sobre essas transformações.

Após estas experiências com a linguagem cinematográfica na década de 60, e que posteriormente voltaria a desenvolver, Lygia tornou a fazer obras de artes plásticas mais “convencionais”. Participou da exposição Nova Objetividade Brasileira, articulada por Hélio Oiticica no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1967. Foi nesta exposição que Oiticica apresentou o celebre penetrável “Tropicália”. Além de expor obras, Pape também contribuiu na montagem. Lá, Lygia deu a medida de sua atitude iconoclasta ao ironizar a arte “morta dos museus” colocando como seu contrapondo formigas vivas, incontroláveis. Pape mostrou suas “Caixa das Baratas” e “Caixa das Formigas”²⁰; a primeira apresentava, à maneira das

¹⁹ Até a inauguração de Brasília em 1960 o Rio era a capital federal e até 1974 pertencia ao Estado da Guanabara, dissolvido nesta data.

²⁰ No catálogo da exposição Nova Objetividade Brasileira essas obras de Lygia Pape estão nomeadas de outra forma. Consta que Lygia apresentou 4 obras: o “Livro da criação” (1961), “A gula” (1967), “Maa...ravliloso” (1967) e “Antienigma” (1966) (CATALOGUE..., 2004). Lygia contou posteriormente

caixas dos entomólogos, uma coleção de baratas mortas dispostas em uma malha geométrica numa caixa acrílica de fundo espelhado, que refletia os rostos dos visitantes por entre os insetos mortos. Assim, pela aversão, conduzia uma crítica à instrumentalização das produções de arte pelas instituições. Para Herkenhoff (1995) a “Caixa das baratas” trazia inclusa uma estratégia política de desnudar o caráter repressivo das instituições do Estado autoritário e pertenceria, junto a obras como “O Porco Empalhado” (1967), de Nelson Leirner, ou a performance de Antônio Manuel no Salão Nacional de Arte Moderna de 1970, “O corpo é a obra”, quando inscreveu seu corpo como uma obra e apresentou-se nu, ao ciclo de embate artista/instituição. Lygia, contestadora, chegou a apresentar a “Caixa das baratas” quando o MAM-RJ recebeu uma verba para a compra de obras, porém, como esperado, foi recusada.

Importante frisar a maneira particular e paradoxal pela qual se concretizava essa crítica institucional, não era nada raro que essa produção fosse acolhida pelos museus.

Já a “Caixa das Formigas” trabalhava uma dimensão mais erótica, de devoração da carne, e da imprevisibilidade das coisas vivas (as formigas chegavam a escapar pelos orifícios de respiração da caixa e subir pelas obras de outros artistas). Continha enormes saúvas vivas que se agrupavam em torno de um pedaço de carne crua. No fundo da caixa, também espelhado, sobre uma série de círculos estava escrito “a gula ou a luxúria”.

Entre essas “Caixas de humor-negro”, como Lygia chamou, está a “Caixa Brasil” (1968), uma caixa de madeira forrada de feltro vermelho por dentro, onde ao abrir lê-se a palavra “Brasil” em letras prateadas e encontram-se os cabelos das três raças, do índio, do branco e do negro, por ordem de chegada.

Se na fase neoconcreta, a produção de Pape avançava no sentido de tensionar limites, após a dissolução formal do grupo, suas experiências continuaram a tarefa de ocupar espaços além daqueles oficializados pelo circuito de arte.

a história divertida sobre a compra das baratas. Tinham que ser baratas graúdas, bem escolhidas, então, sem ter como arrumar tantas, convocou os meninos de uma favela ao lado de sua casa para caçá-las: “Eles traziam baratas, eu selecionava as melhores e pagava. Fiquei pagando durante seis meses, porque já tinha baratas de sobra, mas eles não paravam de me vender. Todo dia tocavam a campainha trazendo mais. Eu precisava só de 30, mas assim eu livre a favela das baratas”. (MATTAR, 2003, p. 71-72). Essa pequena favela, onde Lygia apresentaria posteriormente o “Divisor”, foi uma das primeiras a ser deslocada para um conjunto habitacional em Irajá, ainda na década de 60, conforme Cristina Pape, que quando criança participava das brincadeiras entre os terrenos baldios e riachos daquele espaço.

CAIXA BRASIL (1968)
foto: Ana Vitória Mussi, Beto Felício, Lygia Pape e Maurício Cirne
fonte: PAPE, 1983

Incorporando conteúdos extra-artísticos, questões políticas e sociais contemporâneas, como a institucionalização da arte ou a indústria cultural, Lygia pesquisou os mais variados suportes e formas de expressão para dar forma material a essas questões. Neste ponto, é importante ressaltar como, em meio à busca empreendida por ela, emerge um novo perfil e novos papéis para a arte contemporânea, que reconfiguram sua prática de modo a constituir uma forma de reflexão, sem, contudo, perder sua especificidade.

Em meio ao contexto de manifestações populares contrárias ao regime ditatorial, Lygia Pape, junto com outros artistas, participou em 1968 e nos anos que se seguiram de manifestações artísticas coletivas em espaços públicos. O “Apocalipopótese”, evento organizado pelo crítico Frederico Moraes nos jardins do Museu de Arte Moderna no Aterro do Flamengo, foi decisivo no sentido de marcar uma posição dos artistas diante da situação. Lá propuseram a participação da população interessada, conformando outro público para a arte, e algumas propostas questionaram, mais ou menos diretamente, a situação política do momento.

OVO (1968)
foto: Ana Vitória Mussi, Beto Felício, Lygia Pape e Maurício Cirne
fonte: PAPE. 1983

Entre outras, fizeram parte do evento os “Dog’s act” de Rogério Duarte, performance com cães da polícia treinados para agredir violentamente e as “Urnas quentes” de Antônio Manuel, caixas de madeira que, quando abertas a machadadas, revelavam imagens e textos referentes à repressão. Na ocasião, Hélio Oiticica apresentou várias “Capas-Parangolés” e Lygia Pape apresentou seus “Ovos”, cubos com arestas de madeira, cobertos por uma fina película de plástico azul, vermelho ou branco dos quais as pessoas deveriam “nascer”, rompendo a “casca”.

Frederico Moraes ainda organizou no MAM os “Domingos da criação” (1970), nos quais os visitantes eram convidados a explorar esteticamente materiais corriqueiros como papel, metal e fios. Houve ainda no mesmo museu a manifestação coletiva “Orgramurbana” (1970), na qual o público, junto aos artistas e poetas, participou de performances e propostas que buscaram expandir o espaço do museu por toda a orla.

Esse grupo de proposições extra-espço institucionalizado buscou coletivizar a produção artística e ampliar o público de arte, não apenas pelos eventos serem gratuitos e realizados durante os finais de semana. Acompanhava essas investidas um lado lúdico, ou uma tentativa de celebração pela reunião, pela coletividade e pela proposta de participação ativa dos espectadores (herança do

Movimento Neoconcreto) e que pode ser encarado como forma de resistência à repressão de então.

O contexto urbano aparece nestas manifestações como o lugar para onde a arte deve se encaminhar, como o ambiente de uma possível plenitude (impossibilitada na obra de arte encapsulada no espaço do museu). A participação de Pape nos eventos, ainda que bastante diversificada, diz muito sobre seu inconformismo em relação ao sistema “oficial” de arte e sobre seu engajamento com manifestações mais radicalmente propositivas.

Em obras como o “Ovo” de Pape ou os “Parangolés” de Oiticica a inquietação por um novo ambiente e um novo público para a arte, assim como uma renovada postura da figura do artista, já encontrava uma resolução estética definida. Nesses exemplos o “espaço circundante”, urbano, aparece como o espaço do coletivo.

Nesta busca por uma arte que incrementasse a participação do público e coletivizasse a experiência, Pape projetou o “Divisor”, um grande quadrado de tecido branco de 30 metros de lado, cheio de fendas regulares que deixavam à mostra as cabeças e envolviam todo o corpo de quem participava. Nele, Lygia, além de quebrar o limite entre observador e participante, criava um público e um contexto qualitativamente novos, diferente daquele dos freqüentadores e das próprias galerias. O público, em atividade coletiva, era convidado a completar ludicamente a obra. Em propostas como essa, pode-se dizer que houve uma filtragem da mobilização política mais ampla da época sob o olhar estético, ao qual se soma a intenção de criar relações de interdependência, senão de cumplicidade, entre os “espectadores”. Oiticica escreveu que essas experiências propunham “condições sobre o comportamento, transformações num mundo repressivo” (CATALOGUE..., 2004)²¹.

É possível ver o “Divisor” (experiência que analisaremos adiante mais particularmente) como um comentário sobre a massificação e sobre a própria concepção moderna de habitar a cidade. Num período em que viver coletivamente implicava numa alternativa, Lygia colocou na mesma proposta os dois lados do

21 No contexto internacional, algumas obras de artistas egressos do Neoconcretismo foram interpretadas como forma de resistência política. Reckitt e Phelan (2002), reexaminando a história da arte feminina, afirmou que as experiências que Lygia Pape e Lygia Clark começaram a desenvolver durante os anos 60 são importantes obras nas quais a resistência política coletiva se revelava.

CAIXA CAVEIRA Q GEME (1968)
foto: Ana Vitória Mussi, Beto Felício, Lygia Pape e Maurício Cirne
fonte: PAPE, 1983

LÍNGUA APUNHALADA (1968), Antônio Manuel
foto: Lygia Pape e Antônio Manuel
fonte: CATALOGUE..., 2004

convívio coletivo: a liberdade de deslocamento de cada um e o movimento da maioria.

Ao realizar este tipo de proposta, Pape procurava tornar realidade trabalhos artísticos de reprodutibilidade fácil e barata. Concomitantemente, ela tinha como horizonte criar eventos nos quais a afirmação da autoria recuasse em favor da transferência da atividade criadora, de modo geral encapsulada na “obra” autoral, para o público.

A década de 60 marcou na trajetória de Pape o distanciamento das questões levantadas pelo abstracionismo em favor de um envolvimento consciente com o contexto cultural e político maior. Assim como Hélio Oiticica e Lygia Clark, Lygia Pape seguiu uma linha que, tendo como matriz o “não-objeto”, frutificou em propostas que implicaram na realização de ambientes, eventos e performances, muitas vezes com forte caráter interativo e coletivo.

Outra proposta que compartilhou desses princípios foi a “Roda dos prazeres” (1968), que requeria a degustação de várias cores contidas em pequenos potes e dispostas de forma circular. Os líquidos coloridos, que deveriam ser provados por conta-gotas colocados ao lado das vasilhas, tinham cores cujo sabor nem sempre condizia com o esperado, criando uma “ambivalência dos sentidos”. Nela Lygia também recorreu, como no “Ovo” e no “Divisor”, à simplicidade de materiais para torná-la reprodutível.

Se trabalhos como “Ovo” (1968) e “Divisor” (1968) tinham uma solução formal indireta em relação à situação política (como proposições de participação), algumas obras do mesmo período e outras um pouco posteriores se desviaram intencionalmente para o sarcasmo e para a ironia. A “Caixa caveira q geme” (1968), um objeto sonoro com a estampa de caveira na tampa, fazia o som de um lamento quando chacoalhado. Na “Língua apunhalada” (1968), da série de “poemas visuais”, Lygia (ou Antônio Manuel, em outra versão) mostrava a língua manchada de sangue. Ainda que essas propostas estabelecessem relação direta com o contexto político, à Lygia interessava, tanto quanto (ou mais que) tomar uma posição panfletária, ironizar, debochar, mostrar a língua pra aquilo tudo.

Constitui exceção a instalação “Wanted” (1974), montada na Galeria Jorge Glusberg – CAYC, em Buenos Aires, mais incisiva em relação à violência da censura e perseguição política. Nela, Lygia buscou dar continuidade ao espaço de exposição exibindo num circuito interno de televisão e em tela do lado de fora da galeria a

imagem de uma caveira com a palavra “wanted”, procurava-se a morte naquele contexto. (O princípio de continuidade presente nesta instalação, de deslizamento espacial entre o espaço da arte e o espaço público de fora, a cidade, o espaço da vida comum, foi retomado em outras obras).

No período da ditadura militar Lygia Pape permaneceu no Brasil, apesar da repressão e da ida de vários artistas, inclusive de Lygia Clark (Paris) e de Hélio Oiticica (Londres e Nova Iorque), para o exterior. Lygia sofreu graves sanções. Mesmo apesar dessa experiência decidiu permanecer no país, dedicando-se ao ensino. Além de trabalhos relacionados ao contexto político repressivo, Lygia voltou-se à experimentação, especialmente nos filmes em super-8.

Em “Wampirou” (1974), Pape ironizou a relação entre o artista, personificado por Wamp (Antônio Manuel), e o mercado de arte, na figura do *marchand* (Jackson Ribeiro). A personalidade de vampiro era completamente inadequada para o estilo de vida de Wamp e para o clima tropical em que vivia. A própria Pape aparece na cena de um banquete cuja conformação, a mesa vista de frente com todos sentados e apenas Wamp em pé ao centro, fazia lembrar as representações da “santa ceia”.

Em “Arenas calientes” (1974), Lygia refez “a saga dos palestinos”, através de cenas das aventuras de personagens com vestuário árabe que carregam armas num deserto (um grande terreno em Ipanema onde havia dunas).

Outros filmes superoitistas de Pape tinham características distintas. Nessa bitola Lygia fez “O guarda-chuva vermelho” (1971) sobre o gravador Oswaldo Goeldi. Nele, através da narração de Hélio Oiticica e do poeta Manuel Bandeira, que recitam poemas do próprio Bandeira e de Murilo Mendes, as fases da produção do gravador são contadas permeadas pela trilha sonora de Villa Lobos. Para Silva (2007, p.75-76), a escolha de Lygia por essas referências aponta, além da reunião de diversas propostas artísticas modernistas, para um gosto pelo popular empreendido pelos três artistas (Goeldi escolheu as paisagens que cercam pescadores, mendigos, bêbados e prostitutas, Villa Lobos se alimentou dos temas populares e indígenas para a construção de sua música erudita e Manuel Bandeira escreveu poemas sobre manifestações populares como as festas de São João e o carnaval). E também reflete a afeição da própria Lygia (e de Hélio) pelo tema.

O filme “Carnival in Rio” (1974), é o documentário das 24h de um dia de carnaval na Av. Rio Branco, onde Lygia, junto a sua câmera, se inseriu nos blocos de

O GUARDA-CHUVA VERMELHO (1971)
foto: Ana Vitória Mussi, Beto Felício, Lygia Pape e Maurício Cirne
fonte: PAPE, 1983

foliões solitários e capturou imagens vivas e descomprometidas com enquadramentos que são montadas no instante mesmo da captação.

“Our parents” (1974), outro super-8, foi descrito por Pape como um filme sobre os índios brasileiros, baseado nas imagens de cartões postais. Iniciava-se com uma imagem agressiva de um índio “caçador de cabeça” e terminava com a imagem de outro índio brincando com o filho, procurando desmontar a imagem do “selvagem”, “os únicos exemplares humanos que são vendidos junto com as *pin-up* nas bancas de jornais”, como escreveu a Hélio em 1975²².

Se por um lado, nos filmes, a cidade poderia ter outra paisagem, outro cenário, outro imaginário, como alternativas possíveis, por outro, nas propostas de instalações, como no projeto “Eat me: a gula ou a luxúria?”, Lygia Pape trabalhava aspectos da cidade real: informalidade, comércio e publicidade mais corrompida.

O projeto “Eat me: a gula ou a luxúria?” (1976) era composto por duas exposições e um filme. Nele foram utilizadas diversas imagens que rebaixavam a mulher à condição de objeto sexual. Nas exposições Lygia reproduziu bancas de camelô para vender (a um cruzeiro) saquinhos com “objetos de sedução”, batons, pêlos, cílios postiços acompanhados por textos feministas.

Canongia (1981), comentando o filme “Eat Me”, deu destaque à montagem não-convencional, na qual Lygia fez uma progressão matemática pelo encadeamento de duas seqüências: uma boca masculina que engolia e expelia algo parecido com uma pedra e outro de uma boca feminina que chupava uma salsicha com molho, ambos focalizados por uma câmera fixa que recortava e deixava nítida só a imagem das bocas. A montagem se dava de forma que o ritmo do filme se acelerava na exibição e alternância das bocas nos atos de chupar e expelir a salsicha e a “pedra”. Paradoxalmente a montagem métrica dava ao filme um ritmo sexual, cujo orgasmo corresponderia à superposição desses planos. Porém, a possibilidade do clímax era frustrada pelo aparecimento de um anúncio publicitário das “Conchas Cook”.

A partir deste período encontramos diversas obras que trazem à tona questões ou aspectos da cidade real, seus aspectos culturais menos nobres, vulgares como os artefatos que transformam a mulher em objeto sexual. No entanto, Pape não se utilizou de um tom sisudo, mas do humor, do título do projeto

22 Carta de Lygia Pape e Hélio Oiticica. Rio de Janeiro, 1º maio 1975 (CATALOGUE..., 2004).

à venda dos saquinhos com “objetos de sedução” com a assinatura da artista e um carimbo de batom.

Porém Lygia não deixou de lado outro tipo de investigação, mais voltado à experimentação formal. Parte de suas investigações ocorridas em paralelo aos eventos coletivos e filmes esteve voltada à criação de esculturas e instalações, como as “Ttéias” (1979-1991), “Ovos do vento” (1979) e “Amazoninos” (1990). Essas especulações, de natureza mais poética, revelam uma outra vertente de sua produção, menos voltada a questões exteriores e mais ligada a aspectos específicos das artes plásticas, afeitas de modo especial às possibilidades plásticas e expressivas dos materiais.

A instalação “Ovos do Vento” (1979) ou “Windbow” criava com sacos de plástico, balões e uma iluminação vermelha um tipo de abrigo, uma trincheira, à primeira vista sólida e consistente, mas que era feita praticamente apenas de ar e luz. Apresentada pela primeira vez na inauguração da “Galerie des Arts” do Hotel Meridien no Rio de Janeiro, os participantes deveriam percorrê-la até subir num ponto de onde se via a praia de Copacabana. A instalação foi descrita por Lygia como uma estrutura aberta onde a experiência de cada um poderia anexar novos significados:

O trabalho [...] é denominado “Gávea de Tocaia”, por estar localizado lá no alto daquele espaço fantástico e ao mesmo tempo ser uma tocaia, uma trincheira encravada naquela encruzilhada de ar, vulnerável, frágil enquanto trincheira, mas de uma força insuspeitada enquanto idéia, enquanto homenagem aos sandinistas, enquanto força solta no vento. Além disso, plasticamente apresenta incríveis efeitos de luz, uma transparência muito bonita e também um inegável sentido erótico. Aliás, as pessoas não resistiam e se encostavam nele, alisavam e beliscavam, porque era uma coisa pulsante, uma lindíssima pulsação vermelha e verde, uma coisa orgânica, uma molécula gigantesca (MATTAR, 2003, p. 86).

Como Lygia mencionou, a instalação tinha continuidade com o “Livro da criação” e os “Espaços Imantados”, pela idéia de algo que parte do plano, ocupa o espaço e volta o plano. “Ovos do vento” foi exposta junto à obra “Rijanviera PN27” (1979), um penetrável de Hélio Oiticica. Entre as obras é possível encontrar paralelos e dissonâncias. As duas trabalhavam questões desenvolvidas

OVOS DO VENTO (1979)
Revista “Veja”, 1979
foto: Walter Firmo
fonte: CATALOGUE... 2004

anteriormente por Oiticica nos “Núcleos” e “Penetráveis”, como a questão do entrar, percorrer e (re)aprender sensações táteis e corporais. No “Rijanviera” a construção do ambiente era feita a partir de materiais mais rudes como telas de arame, pedaços de asfalto, areia e brita, por onde se deveria caminhar descalço, além de um “rio” também construído para esse caminhar. Já no “Windbow” de Pape essa descoberta sensível dava-se de início por um fascínio visual e tátil (como a artista assinalou, as pessoas tinham necessidade de tocar e beliscar os balões). Já de início a instalação extasiava os sentidos, porém a materialidade, quase nula, do espaço da “trincheira” revelava quão ludibriante era aquela primeira impressão, quão falsa era a solidez do abrigo.

TTEIA N° I (1979-2002)

foto: Paula Pape

fonte: acervo da Associação Cultural Projeto Lygia Pape

Diferente da instalação de Oiticica, onde o material era aquele colhido na rua e levado para a “Galerie des Arts”, Pape atentava para as características de cada materialidade e para os possíveis enganos dos sentidos. Como escreveu Gullar (1979) sobre a exposição, Lygia parecia pretender “a desintegração da experiência atual objetiva pelo desencadeamento dos elementos subjetivos nela implícitos”, parecendo existir na instalação de Pape a intenção de sensualizar elementos banais como balões de borracha.

Em outras propostas Lygia retomou o uso da luz e a economia de material utilizado para instigar os sentidos. As variadas versões das “Tteia n° 1” (1979-1991) criavam um tipo de ambiente inédito nas experiências de Pape. As teias dos fios dourados de cobre criavam um ambiente quase inexistente materialmente, com uma existência breve (e quase sagrada) dada pela incidência de luz. Os fios saíam de determinados pontos do piso ou das paredes e cortavam o ambiente de forma muito delicada, provocando reflexões sobre as possibilidades da arte como instigadora do sensível. Lygia relatou que a idéia para as “tetéias” surgiu de suas andanças de fusquinha pela cidade, das aventuras junto a Hélio Oiticica, subindo e descendo ruas, “tecendo” a cidade. As primeiras delas foram feitas para crianças do projeto Espaço Poético “Tteias-redes” montadas em 1977 com barbantes entre as árvores na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, onde Lygia deu aulas.

Enquanto algumas obras anteriores tratavam de uma realidade concreta em seus aspectos mais dessublimados, Pape, nas “Ttéias”, usou o espaço do museu para configurar uma obra que, paradoxalmente inserida no ambiente e com características arquitetônicas – ocupavam e re-caracterizavam um determinado

espaço – aspirava a uma universalidade, falava de algo transcendente, cósmico, subjetivo.

A cada montagem as “Ttéias” ganhavam nova configuração. A “Tteia nº 7”, apresentada na galeria do IBEU (Instituto Brasil-Estados Unidos) em 1991, também era uma versão ambiental, mas feita a partir de projeções de luz em pirâmides de pigmento azul.

Apesar da mesma denominação entre essas experiências, Lygia trabalhou materialidades distintas, ligadas, segundo ela pelo tratamento dado ao *tempo*: nas “Ttéias nº 7” pela permanência da incidência de luz nas pirâmides de pigmento e nas “Ttéias nº 1” pela fragilidade da tessitura dos fios e pela efemeridade da obra, existente apenas durante o período de exposição. Para Lygia, as “ttéias” tinham a mesma fragilidade das teias, a mesma disposição para o rompimento dos fios, o que gerava uma espécie de “pânico fascinante” pelo fato da “teia” poder romper-se a qualquer segundo (PAPE, 2002).

Durante a década de 1980 Lygia voltou-se mais ao trabalho de ensino, o que fez sua produção do período menos vultosa que a das décadas anteriores. Além dessa atividade, dedicou-se também à organização do acervo documental e artístico do amigo Hélio Oiticica, falecido em 1980, com quem teria feito o acordo de cuidar da conservação da obra. Pape participou intensamente do “Projeto HO” até 1992, na qualidade de conselheira - inicialmente o Projeto possuía um conselho formado por pessoas mais próximas ao artista e que conheciam a fundo sua produção, como Pape e Pedrosa²³. Em 1992, quando a produção de Oiticica começou a circular internacionalmente, Lygia retirou-se da posição de conselheira e assumiu a de Diretora-técnica. Em 1985, junto a Waly Salomão e Luciano Figueiredo, realizou a seleção dos textos de Hélio Oiticica que compõem a coletânea “Aspiro ao Grande Labirinto”. Participou entre 1992 e 1993 da organização e curadoria da exposição de Hélio em diversas cidades européias e norte-americanas.

O falecimento do crítico Mário Pedrosa em 1981, próximo que era à artista, teve desdobramentos em sua trajetória. Em homenagem, Pape realizou diversas

23 Lygia disse, em entrevista a Moraes (2004), que do grupo neoconcreto a única a participar efetivamente do conselho foi ela. Do conselho também faziam parte a crítica de arte Esther Emilio Carlos, Luís Antonio Pimentel, Maurício Cirne, Antônio Manuel e Luciano Figueiredo. Lygia atribuiu a importância do Projeto HO ao fato de ter inspirado outros projetos de artistas, como o de Leonilson e de Sérgio Camargo.

obras nos anos que se seguiram intituladas “O olho do guará” (1984). (Do pássaro guará eram tiradas as penas utilizadas nos mantos dos rituais antropofágicos dos tupinambás). Nas palavras dela, as obras intencionariam mostrar “várias invenções em torno de um experimento de saturação da retina por uma cor fixada longamente e os recursos de recuperação pelo aparecimento de sua cor complementar”, fazendo uma leitura poética dessas sensações (LYGIA..., 1983). O público deveria seguir as prescrições e olhar fixamente as luzes néon coloridas durante 60 segundos e depois olhar a superfície branca e “ver a cor do outro olho do guará que está dentro do seu olho” (MATTAR, 2003, p. 90). Diferente do projeto “Eat me”, onde a luz néon ajudava a caracterizar um ambiente contaminado das boates ou dos anúncios publicitários, nessas obras o néon era usado por suas características perceptivas, objetivas.

Lygia fez várias versões d’ “O olho do guará” e retomou esse tipo de especulação com a luz e com a ilusão do surgimento de uma cor materialmente inexistente em obras como a instalação “Quadrado vermelho” (1999), composta de um quadrado desenhado por luz fluorescente vermelha instalado na parede e um quadrado semelhante desenhado com cal no chão, que o espectador viria se transformar num quadrado verde depois de um tempo olhando o quadrado iluminado da parede, e também na escultura “Verde” (1999), ambas apresentadas no MAM-RJ na ocasião em que Lygia recebeu o Prêmio Johnnie Walker (Cildo Meirelles e Gilvan Samico receberam o segundo lugar). Para Lygia toda essa ação se revestia de uma “disciplina do ver” e de uma redescoberta dos sentidos comuns a todas as pessoas. Essas experiências também revelam o interesse de Lygia pela luz, que perpassa diversas de suas produções em diferentes épocas e que encontra na obra “Faca de luz” (1975), uma construção poética, quase uma imagem representativa do conceito: o ato de rasgar uma cabine fechada para que entre a luz.

A década de 1980 foi marcada por várias exposições retrospectivas sobre o Neoconcretismo, coletivas e individuais de Pape, que iniciou então mostras de seus trabalhos em galerias comerciais, especialmente na Galeria Thomas Cohn. Artigos de jornal da época passaram a usar denominações como “artista consagrada”, “uma das grandes artistas brasileiras”, “musa do neoconcretismo” em referência a Lygia Pape, reconhecimento que ocorreu em paralelo à inserção da artista no mercado de arte. A galeria do marchand Marcantonio Vilaça, em São Paulo, foi a primeira a representá-la comercialmente.

Para Agnaldo Farias (informação verbal)²⁴, a partir da década de 1980, o então incipiente mercado de arte deixou de se interessar exclusivamente pelos artistas históricos, investindo também naqueles mais jovens que faziam experimentações inéditas. Tal mudança de interesse por parte das galerias, acabou por incluir a produção de Lygia, sempre experimental. O papel das galerias também se estenderia, no final da década de 1980, para a documentação e crítica presente, quase que de forma exclusiva, nos catálogos de exposição.

Ocorreu, como também em outros artistas, uma mudança de Lygia em relação ao mercado de arte. Passou a observar vantagens na circulação das obras. Disse: “É rápido, o trabalho circula. A galeria hoje me é simpática. Esse meu preconceito ficou mais atenuado” (PAPE, 1998, p.24). Em entrevista a Montejo Navas, Lygia deixou mais clara sua postura, defendeu que antes da comercialização importaria a qualidade do trabalho, uma vez que o capitalismo também teria tornado-se realidade no domínio das artes. No entanto, procederia “estar atento para não ser devorado”. Disse ainda que, para ela, as galerias assumiram o papel dos antigos mecenas com mais agressividade e em vários níveis de atuação e divulgação:

Existe uma maior expansão dos trabalhos que antes. Existe uma maior circulação de informação e uma ampliação de repertório. Talvez não estejamos no paraíso, dentro da atual realidade econômica, mas há sim espaço para a liberdade de expressão e respeito ao artista, o tão comentado mercado deve ser bem-vindo (NAVAS, 1999, p. 67).

Mencionar a representação comercial²⁵ de Lygia por galeristas não intenciona desvirtuar o significado de seu trabalho. Indica somente a incorporação inevitável do circuito de arte pelo capitalismo avançado (JAMESON, 1996).

O fato de ser representada comercialmente, contudo, não interferiu na postura permanentemente anárquica do trabalho de Pape. Sua proposta para o gabinete de Fernando Henrique Cardoso, em agosto de 1995, quando o então

24 Conforme conversa telefônica ocorrida em 15 jul. 2008.

25 Em entrevista a Carneiro e Pradilla, Lygia comentou achar produtiva a relação com o mercado de arte, uma vez que os museus não poderiam custear grandes exposições, ficando com as galerias particulares uma função divulgadora (PAPE, 1998).

DECORAÇÃO DE CARNAVAL AV. RIO BRANCO
foto: Paula Pape
fonte: acervo da Associação Cultural Projeto Lygia Pape

DECORAÇÃO DE CARNAVAL AV. RIO BRANCO, MUSEU
NACIONAL DE BELAS ARTES
foto: Paula Pape
fonte: acervo da Associação Cultural Projeto Lygia Pape

presidente resolveu “impulsionar a pintura no Brasil e dar visibilidade a novos artistas” expondo a cada mês um novo trabalho pendurado atrás de sua mesa de trabalho, é um exemplo. Pape propôs “trancar o presidente dentro de uma obra de arte”, um “Amazonino” (STRECKER, 1995). Da parede, a partir de dois círculos, um verde e outro amarelo, saíam fitas de metal que envolveriam a mesa de FHC, forçando-o a uma nova experiência, incomodando-o e obrigando-o enfaticamente a uma maior reflexão sobre o caráter decorativo da arte.

O período marcou ainda o reconhecimento de Lygia como pesquisadora, curadora e organizadora de exposições, em atividades diversas ou paralelas a sua atuação como artista plástica, sendo algumas delas ligadas ao meio acadêmico. Em 1979 se tornou membro da assessoria do Instituto de Artes Plásticas da Funarte e realizou a pesquisa “A Mulher na Iconografia de Massa”.

Também participou de conferências e mesas de discussão de temas com os quais já havia realizado trabalhos artísticos ou educacionais. Em 1985 participou, com Wilson Coutinho e Ferreira Gullar, de mesa-redonda sobre o Neoconcretismo durante a remontagem da Exposição Neoconcreta, na Galeria de arte Barnerj. Além da curadoria da exposição “Projeto Construtivo Brasileiro na Arte” (1977), foi curadora de diversas exposições póstumas de Hélio Oiticica, como a realizada em 1994 no Museu de Arte de São Paulo.

Outra medida da amplitude de suas investidas pode ser tomada pela inusitada decoração de carnaval que realizou na Avenida Rio Branco em 1994, no Rio de Janeiro. Com o nome de “Branco sobre branco” Lygia comentava a influência de Malevitch pendurando bandeiras brancas tipo estandarte nos postes intercaladas por “cachos” de bolas de isopor de tamanhos variados. Na descrição de Cristina Pape “um fio e por ele passam um bolão enorme de isopor, depois outra menor, menor, menor e mínima”, formando os cachos. Interrogava sobre a cor e, por extensão, sobre o próprio carnaval, talvez já sem encantos para Lygia. No mesmo ano as bandeiras foram expostas no espaço do Museu Nacional de Belas Artes.

Os “Amazoninos” (1989-1992), como o proposto por Lygia para o gabinete de FHC, eram peças escultóricas que partindo da parede avançavam em maior ou menor grau no ambiente, lançando-se no espaço por dobras e cortes do ferro ou penduradas por um cordão. Foram variadas as maneiras empregadas para recortar chapas de ferro em formas que imprimiam leveza ao material, explorando, como em experiências anteriores a inversão dos sentidos da nossa percepção. Nos

“Amazoninos” Lygia declarou estar interessada em “explorar a ambivalência dos materiais” (CYPRIANO, 2003).

Em meados dos anos 90 Lygia descobriu que tinha mielodisplasia (doença na medula que afeta a produção de leucócitos e plaquetas sanguíneas). Sem anunciar a doença, nem para os mais próximos, continuou a trabalhar intensamente. Contava com a ajuda do genro Ricardo Fortes, marido da filha Paula Pape, para a montagem das exposições, para as quais fazia as maquetes. Foi assim, por exemplo, com a montagem da gigantesca versão da “Ttéia quadrada” no Paço Imperial em 2002. A partir dessa época os trabalhos se tornaram mais estritamente ambientais. A desdém da debilidade física que Lygia enfrentaria mais e mais, seu trabalho continuou vigoroso e provocativo. Foram incorporadas técnicas mais industriais e tecnológicas de corte e montagem, mas Lygia permaneceu ativa, uma vez que, como ela mesma esclareceu, nunca elaborava nada com as mãos, suas obras eram fruto de uma elaboração mental.

Parte da produção da Pape se desdobrou em especulações que têm um diálogo claro com sua produção do período construtivo, como as “Esculturas KV 256” (1961-1999), surgidas de especulações sobre os módulos dos “Livro do tempo” (1961) em outras dimensões e materialidades. Nelas Lygia testou construções a partir da reordenação de elementos geométricos que construíam ou desmontavam a forma base quadrada. As esculturas eram feitas em materiais reflexivos (nas fotos de Paula Pape para o livro “Gávea de tocaia” as esculturas aparecem fora do espaço do “cubo branco”, sobre uma rua de paralelepípedo, que é refletida nas laterais das peças).

Outras esculturas do mesmo período, as “KV 10” (1995), tratavam de outra maneira essas questões formais. Eram círculos feitos de folha de alumínio de diferentes espessuras que, recortados de variadas maneiras, criavam maior ou menor relevo, dando ao metal a impressão da leveza de uma folha de papel. Tais esculturas ficavam penduradas no espaço de exposição e foram exibidas junto à obra “Sedução” (1995) na Galeria Camargo Vilaça em 1995, apresentadas em artigo da época por Piza (1995) com o título debochado “Lygia Pape deseja feliz dia das mães”, já que em “Sedução” Lygia ironizava o mundo *kitsch* dos brilhos falsos da publicidade com corações verde e amarelo formados por embalagens (vazias) de bombons. Havia aí, no uso das embalagens de bombons, um proceder próximo ao executado por Lygia quando utilizou materiais tão desgastados quanto o néon: uma renovação transcendente e sensual do material. Pela apropriação estética Pape

imprimia virtudes, reencantava perpetuamente esses materiais descartáveis, representantes do consumo presente em todas as esferas da vida social.

Para além desse tipo de produção, Lygia continuou a investigar temas que extrapolavam as práticas usuais no circuito de arte. Na instalação “Narizes e línguas” (1996) podemos dizer que ela fez um paralelo entre o cerceamento dos espaços da cidade, representado por uma tela de alambrado coberta de pães, e a fome, representada pelos cheiros de comida (só pelos cheiros), bife acebolado, queijo, arroz ou feijão, contido nas gavetas de estreitos móveis de madeira de diferentes dimensões: há uma paridade entre a lógica da fome e a da territorialização da cidade, ordenadas segundo as diferenças sociais e que, em última análise, determinam também o acesso aos alimentos.

Em diversas obras Lygia tomou os sentidos como questão central. Para isso se utilizou de diversos recursos, como o aparecimento de uma cor inexistente pela saturação da retina, a fome provocada pelo cheiro de comida, os enganos provocados pela visão e confirmados pelo paladar, recursos capazes de provocar a surpresa da redescoberta quase mágica dos sentidos.

A instalação “Luar do sertão” (1995) representava o brilho fascinante da lua por meio da incidência de luz negra num piso forrado de pipocas. A superfície branca, brilhante e roxa, provocaria reações de memória, de lembrança da experiência de vagar pelo campo numa noite de lua cheia. Paradoxalmente, Lygia provocava esse tipo de sentimento através de um material demasiadamente banal. O alimento era, para Pape, um material como outro qualquer, que podia ser apropriado tanto por suas propriedades plásticas quanto pelos seus significados culturais.

O ambiente “DNA” projetado para a Bienal do Mercosul (Porto Alegre, 2003) tinha outra escala: uma sala muito ampla onde Pape montou “o DNA do brasileiro com arroz e feijão”. Era um conjunto de bacias brancas com água vermelha, alternadamente iluminadas, e agrupadas de modos diversos, em três, sete, nove, lembrando organizações biológicas e aglomerações celulares. Cercava os grupos, no chão, tapetes de feijão e depois de arroz, por onde se podia pisar.

Algo que Lygia explorou, desde a “Caixa das formigas” (1967) e o projeto “Eat me: a gula ou a luxúria?” (1975), foi a idéia de sedução, o encantamento dos sentidos, constantemente acompanhado de contrapontos perversos. Em “Cortina de maçãs” (1997) criou um ambiente a partir maçãs e bananas dispostas de forma

racional no piso da sala de exposição; uma faixa estreita e uma larga de maçãs eram separadas por um tapete de cabelos que tinha ao centro um grande cacho de bananas. Dessa composição saíam verticalmente colunas de maçãs e algumas bananas ficavam suspensas no ar. Todo esse conjunto de elementos de apelo sensual estava submetido à ação do tempo, à mudança de forma, à perda de brilho, à mudança de cheiros. Como disse Pape (2002), as frutas iam “amadurecendo, envelhecendo, secando e mumificando”. Assim como na “Caixa das formigas” (1967), onde os insetos rodeavam um pedaço de carne crua em cima da frase “a gula ou a luxúria”, na “Cortina de maçãs” (1997) também a sedução era comunicada através de um encantamento perecível.

Nas obras de temática indigenista, Lygia tratou um tema pelo qual se interessava dando-lhes os tratamentos estéticos os mais variados, desde uma esfera de poliestireno com baratas em relevo ou uma esfera coberta de penas vermelhas de onde saía um pé ferido (a sobra de um ritual?) até a grande rede vermelha cheia dessas esferas cobertas de penas montada para a Mostra do Redescobrimento em 2000, na Fundação Bienal em São Paulo.

“Memória tupinambá” (1996-99), “Manto tupinambá” (1996-2000), “Bus stop” (1999) e “Carandiru” (2001) contêm referências a esse grupo indígena - habitantes antropófagos da costa brasileira dizimados durante o período de colonização - através da cor vermelha, de pedaços de corpo e de penas do pássaro guará. Nas palavras de Pape:

Os tupinambás eram um povo que tinha uma série de mitos, cerimônias e dentre elas, a devoração do corpo no sentido de captar a força espiritual dos prisioneiros, geralmente chefes importantes. Eles ao devorarem: significava incorporar a espiritualidade do outro em você, no corpo. Não era só um canibalismo, era uma antropofagia. Aliás, a partir de 1922, Oswald de Andrade vai usar esse mito dos Tupinambás e criar a idéia do pensamento antropofágico na cultura brasileira (PAPE, 2002).

Um outro “manto tupinambá” idealizado e praticamente inexequível foi pensado por Lygia como uma imensa nuvem vermelha a cobrir a Baía da Guanabara, antigo território desses índios. De caráter mais idílico que os outros mantos, tratava o território como uma só paisagem, ou melhor, criava um

encantamento unificador da cidade, carregada de contradições e significados que insurgiam diante do manto-nuvem. Quando indagada em entrevista sobre a importância da cultura brasileira para suas obras, Lygia, numa longa resposta, mencionou a importância da consciência da origem de ações ou gostos corriqueiros, como, por exemplo, a farofa, que vem da mandioca ralada do índio, ou o hábito de deitar na rede, ou ainda comidas de origem africana. “Acho isso forte, algo que é meu. Mas não tem a ver com nacionalismo, tenho horror a esse conceito” (PAPE, 1998, p. 78-79). E, mais que mencionar a importância que atribuía à consciência de ser nascido aqui, Lygia emendou ao seu conceito das raízes culturais uma consideração sobre cidade e paisagem:

Eu curto certas fantasias poéticas que faço. Numa delas, por exemplo, vou caminhando por um bosque de abricó de macaco, um projeto de Burle Marx na ilha do Fundão, para entrar no prédio da reitoria da Universidade. No chão sempre tem cacos de louça antigos, franceses, holandeses etc. A minha teoria é que pertenceram a navios piratas que afundaram na baía de Guanabara. Tem uma quantidade enorme de navios piratas afundados no lodo. Quando construíram a Universidade, as dragas colheram a terra no fundo da baía, triturando tudo o que pegavam. Ali havia oito ilhas. Podiam ter feito uma bela Veneza brasileira onde hoje é a Universidade. Mas aterraram tudo, colocaram estradas em linha reta (PAPE, 1998, p. 80).

Esta fala de Lygia explicita o quanto ela sempre esteve atenta às questões da cidade, como arquitetura e urbanismo e como paisagem. Ela criticou as intervenções desprovidas de criação, como a adotada no projeto para a Ilha do Fundão, colocando, como contraponto, uma fantasia poética, tal como fez ao imaginar a grande nuvem vermelha cobrindo a Baía de Guanabara. Para ela, a paisagem da cidade, que no caso do Rio de Janeiro teve violentas interferências ao longo de sua urbanização, também estava aberta a intervenções criativas. O manto-nuvem buscava resgatar uma unidade perdida da paisagem já fragmentada.

(A partir do início do século XIX, com as reformas urbanas de Pereira Passos, as intervenções na cidade do Rio de Janeiro resultaram na valorização do solo urbano nas áreas beneficiadas pelas melhorias e na separação espacial das classes sociais. A urbanização envolveu um processo radical de interferência na paisagem natural. Houve modificações desde o início da ocupação da região, da drenagem

dos mangues, até o arrasamento de morros e a construção de sucessivos aterros, esplanadas e loteamentos; modificação no perfil da paisagem e no desenho da orla). A idéia do manto sobre a baía de Guanabara recobrava uma paisagem natural intocada, tropical, habitada pelos índios, que com ela conviviam harmoniosamente, como foi a paisagem do Rio de Janeiro antes de tornar-se cidade.

Na montagem fotográfica “Bus stop” (1999) Lygia Pape lê seu jornal diário enquanto aguarda a chegada do ônibus usando uma capa etérea e vermelha como a nuvem da Baía de Guanabara, um “manto tupinambá” para o uso cotidiano e reflexão histórica permanente.

Lygia Pape também se interessou pela arquitetura indígena. Como pesquisadora, estudou com bolsa de aperfeiçoamento do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) a arquitetura dos índios no trabalho “Espaços Poéticos: Uma Arquitetura do Precário”, em 1975. Quando falou a respeito da cultura do índio e de sua destruição no contato com o homem branco, mencionou a realização de um trabalho sobre a arquitetura indígena e relatou que a partir dele se deu conta de que a primeira coisa que o homem branco fez, ao aproximar-se do índio foi destruir sua casa, seu espaço original:

Os tupinambás habitavam malocas enormes, onde várias famílias viviam em conjunto. Com o descobrimento, os padres acharam aquilo um pecado, separaram as famílias e construíram casas em linhas retas, o que não faz parte da cultura indígena. Destruíu-se o âmago dessa cultura, que é sua maneira de construir e vivenciar o espaço. Certamente mitos originais foram feridos (PAPE, 1998, p. 19).

Já em “Carandiru” (2001), o caráter encantatório do manto-nuvem e de “Bus Stop” é desfeito: algumas fotos dos índios tupinambás, em preto e branco, foram justapostas a fotos dos encarcerados, em vermelho, sugerindo um paralelo entre o extermínio dos índios num passado remoto e o atual, dos 111 presos. Apresentada em 2001 no Centro de Arte Hélio Oiticica, possuía num segundo ambiente uma incessante cachoeira vermelha ecoando os relatos feitos pelos sobreviventes. A base da cachoeira onde escorria o “sangue” tinha a forma de um manto tupinambá. A instalação era quase um lamento à impossibilidade da representação desse tipo de acontecimento.

Juntamente a “Carandiru” (2001) foram expostos três outros ambientes, independentes conceitualmente. Em “New House” (2001), Lygia deu visibilidade à questão da arquitetura através da proposta de “uma nova habitação” construída de ruínas. Paredes de madeira e teto de placas pré-fabricadas de gesso foram construídas e, em seguida, demolidas para a obra, que interditava a própria sala de exposição. (Uma outra versão de “New House”, visitável e com paredes de vidro, faz parte do acervo do Espaço de Instalações Permanentes do Museu do Açude da cidade do Rio de Janeiro).

O segundo ambiente da exposição, “Livros” (2001), era composto de formas de ferro ou resina, cilindros, grandes placas dobradas e esferas que carregavam palavras, como “silencioso” e “luz”, ou a frase “a gula ou a luxúria”, repedida em vários idiomas e aplicada às formas como se estivesse escorrendo delas, letra abaixo de letra. No chão, tapetes de arroz acompanhavam as formas. O último ambiente, “Jogo de tênis” (2001), era um corredor escuro onde uma das paredes recebia a projeção de uma tela branca com dois grandes olhos (verdes, da Lygia) que acompanham o que seria o deslocar de lá pra cá de uma bola de tênis, que aparece só como som. A estreiteza do ambiente tornava impossível acompanhar o jogo, interminável e “um pouco estúpido” para Pape, e o próprio movimento dos olhos, fazia reduzir, pela pouca largura da sala e pela grandeza da tela, o visitante à escala da própria bola de tênis.

Permearam grande parte das experiências o humor, a sedução, a ironia, a construção poética do espaço, o diálogo com o popular ou com a cultura do índio. Lygia tinha a referência da filosofia de Heráclito de Éfeso, para quem no mesmo rio entramos e não entramos, somos e não somos. Sua trajetória refletiu essa referência, sempre esteve em constante movimento e mudança, e, ainda que alguns conceitos permeassem suas experiências, nunca se acomodou. Quando apresentou em 2003 o “Livro noite e dia”, iniciado em 1961 e finalizado mais de quarenta anos depois, afirmou que um trabalho antigo tinha a mesma força de um novo, pois “tudo sou eu” (CYPRIANO, 2003).

Nas ocasiões em que Lygia teorizou sobre o próprio trabalho, constantemente afirmou que quando algo lhe chamava a atenção procurava resolvê-lo na linguagem que considerava mais adequada, por isso experimentou tantas e ajudou a configurar outras tantas em suporte para a arte. Acompanhava as mudanças e as contingências do tempo e da cidade, elas se impunham e delas Lygia se nutria para produzir. Como o que lhe interessava prioritariamente era dar uma

forma estética a determinadas questões não se apegou a uma linguagem pré-determinada, sua opção por uma ou outra linguagem não era algo programado. Um exemplo é sua fala quando apresentou a exposição no Centro de Arte Hélio Oiticica em 2001 explicando que “cada expressão pede uma linguagem diferente. Cada vez uso uma língua porque minha arte anda pra frente” (MACHADO, 2001). Já tinha 74 anos, mas fazia questão de apresentar obras novas.

Lygia não era nostálgica e até o fim se envolveu em projetos que considerava inovadores. Porém, desse período em diante, sua saúde piorou. Faleceu por infecção generalizada em 3 de maio de 2004. Lygia não teve velório porque não queria quando morta se tornar uma instalação, teve sim uma recepção, como um festejo oriental, onde seus amigos compareceram para lembrá-la.

Lygia Pape elaborava os trabalhos em seu atelier, localizado em sua própria casa, na Rua Inglês de Souza, Jardim Botânico, bairro preferido pelo clima mais ameno conservado pela vegetação e onde viveu por quase toda a vida adulta, até meados de 2003, quando já muito debilitada foi viver na casa da filha Paula. Nesta casa, onde já havia morado, no mesmo bairro, na Rua Engenheiro Alfredo Duarte, é hoje o escritório da Associação Cultural Projeto Lygia Pape²⁶, dirigido pela própria Paula Pape. Era coerente que Lygia tivesse o atelier na própria casa. Por vezes falou que não tinha hora para trabalhar, que a arte invadia sua vida e que fazia parte da rotina, chegou a dizer que não conseguia separar seu trabalho da vida, das coisas que via e percebia todo dia (NAME, 2001). Seu trabalho estava embebido na vida cotidiana, nas mais diversas dimensões e formas que a complexidade das cidades, em especial o Rio de Janeiro, poderia apresentar: do que sobrou do cosmopolitismo à paisagem contemporânea, da mescla das classes sociais pelos espaços urbanos e naturais dos morros, praias, aterros, baixadas. A fonte estava naquilo que Lygia via e percebia, no que vivenciava pelos lugares por onde transitava a pé ou de carro, como gostava, pelo Mercado de Madureira, feira de Caxias, camelôs do Saara, praia do Arpoador, favelas da Zona Norte, cantina do MAM, exposições de arte nos museus e galerias e também nas discussões nas quais se engajava através da leitura diária de todos os jornais da cidade e das revistas de arte.

No decorrer de sua carreira preservou a postura de não-condicionamento a estruturas pré-definidas, tanto nas artes como nas outras atividades nas quais se lançou. Assim como nas teorizações de Hélio Oiticica, nos discursos de Pape alguns

26 O acervo de obras e documentos de Lygia Pape é mantido em duas casas vizinhas e intercomunicadas no bairro do Cosme Velho, Rio de Janeiro.

conceitos como “transgressão”, “marginalidade”, invenção” são associados à não-assimilação de algo imposto.

Ao longo do tempo sua produção foi ganhando maior destaque, percebido pela valorização mercadológica de suas obras e crescente número de exposições, sobretudo das coletivas de que participou. No decorrer de sua trajetória foi se tornando um nome de referência para a arte brasileira, tanto que suas atividades se estenderam para palestras, mesas-redondas, organização de exposições, etc.

Lygia participou de exposições coletivas no exterior, Cidade do México, Lisboa, Washington e Milão, e apresentou o “Divisor” nas ruas do Soho, em Nova Iorque. Pape teve reconhecimento internacional na comemoração a sua extensa produção artística com uma exposição no Museu de Arte Contemporânea de Serralves no Porto, Portugal, em 2000, onde expuseram também, em espaços menores, Arthur Barrio e Antônio Manuel. Sob curadoria do crítico João Fernandes, a exposição reproduziu pela primeira vez os “Balés neoconcretos” e reuniu 62 obras, desde pinturas da época do Grupo Frente até um “Banquete tupinambá”, idealizado por Lygia exclusiva e oportunamente para a mostra. Desse banquete, constituído por uma mesa e duas cadeiras cobertas pelas penas vermelhas do pássaro guará, restavam os seios de um ritual antropofágico que nos incluía tanto quanto aos visitantes portugueses.

Em texto para a conferência apresentada no Congresso Internacional de Críticos de Arte sobre “Brasília – Síntese das Artes”, em 1959, Mário Pedrosa defendeu a cidade nova, em seu conjunto urbanístico e arquitetural, como obra de arte coletiva. Apresentou Brasília apreendida de forma ampla, como empreendimento que abrangia uma totalidade social, cultural e artística:

Pela sua própria natureza, ela convoca a participação de todos os elementos que compõem a mais alta e mais universal aspiração artística e estética do nosso tempo, ou a síntese das artes, desde as mais nobres às mais particulares e utilitárias. A hipótese de Brasília os abarca num só complexo, numa só comunidade.

Nesta aspiração à síntese encontra-se um alto valor ético, o homem atribulado e neurótico de nossos dias aspira à unidade dos contrários e à comunhão espiritual perdida. A arte dita moderna terminou, digamos, na primeira metade do século a sua fase criadora-destrutiva, na qual não faltaram as iluminações do gênio. Mas hoje uma nova aspiração à síntese se impõe. Isto coincide com a necessidade da reconstrução do mundo que se reclama por toda parte. Começamos aqui com uma tentativa de reconstrução regional. **Em que consiste a aspiração à síntese ou à integração? Em dar novamente às artes um papel social e cultural de primeira plana nesta tarefa de reconstrução regional e internacional pela qual o mundo está passando ou passará...** a menos que seja destruído por um intercâmbio de teleguiados (PEDROSA, 1998, p. 420, grifos nossos).

Para Pedrosa, a aspiração à síntese das artes se impunha naquele período e coincidia com a necessidade de reconstrução do mundo. Ela daria novamente às artes um papel relevante social e culturalmente nessa tarefa. A fusão das artes, que para o crítico encontrava em Brasília uma importante possibilidade de se viabilizar, seria uma forma de reintegrar o artista na missão social de reconstrução do mundo.

Com as experiências do período concreto e neoconcreto, a sua maneira, Lygia Pape assumiu como artista a missão de reestruturar as linguagens para a construção de um novo ambiente. Seu roteiro para um filme sobre Brasília, realizado no mesmo ano da conferência de Pedrosa, clarifica esse posicionamento.

O roteiro de “Brasília” subdivide-se em três partes, que, como Pape anotou, deveriam fluir no “sentido da água corrente”: primeiro a “construção”, depois os “palácios” e por último a “Praça dos Três Poderes”. Iniciava-se com um quadrado vermelho, porém o filme se desenvolveria em preto e branco. A primeira tomada seria aérea de alguma construção em 45°, focalizando os andaimes numa fração de segundo, “como a descida de um jato”. Depois de uma tela escura, a segunda tomada seguiria a seqüência da “Verticalização do espaço”. Seriam cenas em que Pape comentaria, através do caminho que personagens-construtores fariam pela tela, carregando cada um seu instrumento ou veículo de trabalho, a construção da cidade. Eles surgiriam em fila indiana e subiriam a tela “como se fossem formigas”. Mais tarde, Lygia narrou que:

[...] pelos cantos da tela, começava a subir um homem a pé, seguido de outros segurando enxada, foice, ancinho etc., em seguida um com um carrinho e, finalmente, tratores, para mostrar a construção da cidade. Em suma, eles iam subindo pelo cantinho da tela como se fossem formiguinhas construindo. Depois começava a mostrar as construções, aquela maravilha que estava lá, porque na época era uma visão idealista lindíssima (PAPE, 1998, p. 47-48).

As tomadas seguintes explorariam essa “invasão” construindo mais uma linha de “formigas”, que fariam o mesmo movimento de subir a tela, agora pelo lado oposto. As filas, continuando o movimento de subir, se aproximariam e se afastariam. Depois, começando pela fila da direita, o movimento inverteria o sentido, as linhas se inclinariam para a diagonal e chegariam à horizontal, quando, aproximando-se, as duas fileiras se mesclariam e se tornariam uma única linha reta no meio da tela. Desta linha reta surgiria o Palácio da Alvorada, ao centro. A câmera se aproximaria de uma coluna, enquadrando-a. Quatro colunas fariam um movimento circular, como uma roda, e o branco produzido por este movimento “incendiaria”, nas palavras de Pape, a tela. Depois apresentaria todos os palácios e edifícios de Brasília enfocando primeiro uma coluna e depois o todo.

As tomadas finais seriam da Praça dos Três Poderes, os edifícios avançariam na tela e tombariam em 45° para a esquerda, voltariam para a vertical e tombariam para a direita ao som da nota si de um oboé. Uma tela escura. E, finalmente, outra tomada aérea em ângulo de 45°, mas agora de um edifício já pronto, também numa

fração de segundo, provocando um impacto visual, com a câmera se afastando “como se o jato se afastasse da Terra”. Pape escreveu: “estrutura circular, o fim liga com o início”. E, novamente, finalizando, o quadrado vermelho.

O roteiro de Pape apresenta uma visão inteiramente positiva da nova capital como reconstrução do ambiente; a exemplo do texto de Pedrosa, “Brasília, a cidade nova” (1959), aposta na mesma visão otimista e idealista sobre a nova capital.

O roteiro para o filme “Brasília” é uma leitura sobre a construção da cidade, sobre o movimento e o trabalho de seus construtores, e, não à toa, Lygia Pape fez analogia com as formigas, uma sociedade organizada: todas as formigas trabalham em prol do formigueiro. Parece assim refletir a idéia de uma construção coletiva, negando o trabalho individual, onde todos participem “livre e criativamente”, como Pedrosa mencionou, de uma obra coletiva como deveria ser a edificação de Brasília.

O roteiro de Pape levanta inumeráveis questões. A primeira é que Lygia era uma artista plástica, e ali fazia um trabalho de cineasta, escrevendo um roteiro. Assim como vários aspectos da linguagem dos concretos e neoconcretos, também a hibridização ou o tensionamento dos limites dos gêneros artísticos, para a qual aponta essa iniciativa de Pape, diz respeito ao legado das vanguardas modernas.

O roteiro originaria, se tivesse sido realizado, um filme de artista, e mais que isso, um filme “concreto”. Ele se constrói pelo encadeamento de imagens em movimento, que não contam narrativas nem tampouco são imagens colhidas da realidade. Representa a construção da cidade moderna numa linguagem construtiva afinada ao espírito da época. O filme de Pape rejeita as categorias tradicionais do cinema, não é comédia nem drama, é um filme abstrato. E, por ser um filme abstrato, nega categorizações: foge das definições de gênero. Assim, neste sentido, também coincide com o texto de Pedrosa de que estaríamos empreendendo uma reconstrução regional com base numa linguagem internacional.

Por outro lado, o roteiro se insere num contexto muito amplo de redefinições. Coincide com o surto de modernização e industrialização do período nacional-desenvolvimentista, com a abertura dos museus de arte moderna e inauguração das bienais internacionais. Era um período em que havia projetos para o desenvolvimento do país e de suas instituições. Pairava a crença na utopia de que variadas esferas sociais, econômicas, culturais e urbanas, embora em separado, pudessem articular planos com objetivos em comum, desenvolvendo projetos para

ações continuadas no tempo que tivessem como horizonte transformações modernizadoras. Fazem parte do período: o próprio Plano de Metas do governo Juscelino Kubitschek, o Plano-piloto para a Poesia Concreta, dos poetas concretos paulistas, e o próprio Plano-piloto para Brasília do arquiteto Lúcio Costa, que apontam para a idéia de universalidade e da reformulação para o ambiente moderno.

Grupo Frente, Concretismo e Neoconcretismo estiveram intrinsecamente ligados à história do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e aos ideais do crítico Mário Pedrosa em relação à arte e arquitetura modernas. Parte das produções de Lygia Pape que veremos neste capítulo tiveram ou como berço o MAM-RJ, fazendo parte de seu acervo, ou lá foram primeiramente expostas, como os “livros neoconcretos” (1959-1961) e as xilogravuras “Tecelares” (1955-1959).

No capítulo anterior tivemos idéia da proximidade entre o crítico Mário Pedrosa e os artistas concretos e neoconcretos. Ele teve contato intenso e determinante com o grupo - participava e sediava reuniões em sua casa, ajudando a formular as propostas realizadas pelos artistas. Nas palavras de Otilia Arantes, a arte moderna, para o crítico, teria atingido algo como uma “linguagem do absoluto”, em que tudo é puro e essencial, havendo paridade entre a utopia dos grandes mestres da Arte Moderna e a aposta que move toda a crítica de Mário Pedrosa. Para ele, arte e arquitetura modernas tinham em sua pureza uma dimensão universal que apontava para a realidade futura, utópica, que, em sua autonomia formal, representava “a primeira expressão emancipatória da marcha da humanidade para afinal enquadrar-se numa só história” (PEDROSA, 1998, p.19).

Pedrosa (1975) interpretou a arte moderna em conjunto com outras mudanças do período, especialmente com a nova arquitetura. Em texto de 1970, “Época das Bienais”, formulou análises que permitiram ao Concretismo se fortalecer no Brasil, descrevendo-o como o primeiro movimento brasileiro a apresentar resistência aos “ventos internacionais então predominantes” do tachismo. Atribuiu essa resistência ao fato do concretismo “ter raízes na própria dialética cultural do país”, no qual já despontava uma nova estética arquitetônica, que por sua própria existência trazia “o problema estético social da integração das Artes”. A partir dessa conjuntura, Pedrosa avaliava que se vivia um momento de “mudança de sensibilidade”. A arquitetura representava a imposição de uma ordem possível frente a uma tradição acomodada, romântica e sentimental que dominava as relações sociais e de produção: simbolizava possibilidades de reviravolta cultural.

O crítico destacara já em 1930 um grupo de jovens arquitetos dispostos a renovar o campo da arquitetura, entre eles o pioneiro Gregori Warchavchik. Para Pedrosa, a arquitetura era importante parte do projeto cultural de renovação que se estenderia às artes.

Importante frisar como a arquitetura ocupava um lugar de destaque no roteiro de Pape para o filme sobre Brasília. Os signos que identificavam cada obra arquitetônica da cidade apareceriam como elementos para uma composição visual concreta, as colunas do Palácio da Alvorada, por exemplo, quando enfocadas, comporiam uma roda.

Pedrosa interpretou o movimento concreto e neoconcreto como parte de uma reestruturação cultural que se dava no Brasil no período em que cresciam os índices de habitantes de cidades e o governo instituía um plano nacional de desenvolvimento. Nesse meio, cabia à arquitetura moderna que despontava conduzir as demais atualizações. Contudo, o crítico não deixou de observar o contraste com o cenário artístico internacional. Nesse sentido, é esclarecedor seu depoimento dado a Fernando Cocchiareale e Anna Bella Geiger em 1987 no qual responde sobre o predomínio da vertente concreta no Brasil, já com bastante distanciamento:

O predomínio do Concretismo se deve à vitória da arte na arquitetura moderna. O que eu sustentava é que ele era um movimento anti-romântico. O Brasil é um país romântico por excelência. O Concretismo era um movimento que precisava de uma disciplina e o Brasil também precisava de uma disciplina, de um certo caráter, ordem para educar o povo. Acho que o Concretismo foi importante nesse ponto. O europeu não se interessava pela nossa formação cultural, eles queriam sensações agradáveis, papagaios, exotismos e, naquele momento, havia uma luta pela afirmação cultural do país. Esta é a minha tese (COCCHIARALE; GEIGER, 1987, p. 106).

Com igual energia Pedrosa fez a defesa do Plano-piloto de Lúcio Costa para Brasília, visto por ele como plano de remodelação utópica do mundo. Para Pedrosa, enquanto os demais participantes teriam se perdido em pormenores, partindo das partes para o todo, Lucio Costa teria feito a operação inversa, nele “o pensador vencia o técnico”:

Brasília foi, enfim, definida por uma idéia. Transformou-se, portanto, numa utopia. Ora, quem diz utopia, diz arte, diz vontade criadora. A partir daí todos podemos trabalhar por ela (PEDROSA, 1998, p. 397).

Para Pedrosa a construção de Brasília supunha uma remodelação geográfica, social e cultural do país inteiro. Ele apresentou o problema da cidade nova ao congresso internacional dos críticos de arte como empreendimento que abrangia amplamente a totalidade social, cultural e artística do país. afirmou:

[...] Não existe, em nossa época, no gênero, empreendimento humano mais amplo e delicado, nem mais complexo e arriscado. Onde se encontram os precedentes?
Pela sua artificialidade e sua finitude, esse empreendimento é arte.
[...] Brasília é, na essência, uma obra de arte que se constrói [...] Edificar a cidade nova é a maior obra de arte que se possa fazer no século (PEDROSA, 1998, p.412).

Brasília surgia positivamente como obra de arte coletiva, como possibilidade ampla de uma experiência coletiva de reconstrução dos parâmetros da vida cotidiana.

O início dos anos 50 marcou no país um conjunto de ações que tinham em comum um projeto de modernização. Esse amplo projeto abarcou todas as esferas sociais e econômicas. O governo Juscelino Kubitschek (1956-1960) caracterizou-se pela abertura econômica ao capital estrangeiro e pelo desenvolvimento industrial, especialmente o da indústria automobilística. A cooperação internacional permitiria o alcance da prosperidade desejada e o estado de São Paulo despontava como pólo industrial. Esse período de nacional-desenvolvimentismo, designado pelo lema “50 anos em 5”, caracterizou-se ainda pela construção de Brasília, a nova capital escolhida em detrimento da antiga, a cidade do Rio de Janeiro, e que simbolizava a tese de prosperidade do governo. O Rio, no entanto, continuava a atrair grandes contingentes de migrantes e mantinha a imagem cosmopolita cultivada por inúmeras obras de “melhoramentos” urbanos e “afrancesamento” de modas e costumes iniciados no século XIX.

A modernização econômica foi acompanhada por um projeto de modernidade cultural, apoiado pelas elites, cujo alcance não se fazia notar somente nas artes plásticas ou na arquitetura, mas também, como dissemos, na institucionalização dos museus de arte e na consolidação das exposições internacionais, como as bienais de São Paulo. As ações modernizadoras empreendidas em todas as áreas extrapolavam o campo estético, e tentavam articular-se, apesar das constantes discordâncias que as permearam.

Nesse período, consolidou-se a formação dos museus de arte moderna no Rio de Janeiro e em São Paulo. O MAM-RJ sediou e muito contribuiu para a formação de Lygia Pape, como também a de outros artistas de vanguarda, como Hélio Oiticica e Lygia Clark, dando abrigo às mais distintas experimentações e mesclas de linguagens.

Parte dos artistas que seriam signatários do Manifesto Neoconcreto foi formada em cursos promovidos pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, cuja edificação pode ser entendida como um exemplo da institucionalização das propostas da vanguarda e também como exemplo do comprometimento do Estado com o Projeto Moderno (mesmo que não sem o pressuposto do intermédio do Estado para a realização de suas premissas). Consta da Ata de Assembléia Geral de Constituição do Museu de 1948 a pluridisciplinaridade das atividades: exposições de artes plásticas permanentes e temporárias, filmoteca, arquivo de arte fotográfica, biblioteca e discoteca, cursos e intercâmbios com instituições de outros países (BANCO SAFRA, 1999). Não era concebido como um museu no sentido tradicional, como uma instituição encarregada simplesmente de armazenar um acervo de obras de arte, mas numa perspectiva mais abrangente.

O projeto do arquiteto Affonso Eduardo Reidy foi executado a partir de 1953. Em 1958 foi inaugurado o Bloco-Escola, que concentrou todas as atividades do museu até a inauguração do Bloco de Exposições em 1967. As aulas ministradas por Ivan Serpa seguiam a proposta de formação pluridisciplinar, o que abriu possibilidade de atuação dos artistas em diversos campos, como os que se arriscaram posteriormente Oiticica e Pape na elaboração de encartes de discos, programação visual de filmes para o cinema, decoração de rua para desfile de carnaval, *layout* de embalagens.

O projeto cultural moderno no Brasil esteve ligado à difusão da cultura em uma escala de massa. Junto aos museus modernos houve a inauguração do Parque do Ibirapuera, em São Paulo e a abertura da I Bienal Internacional de São Paulo, no

MAM, exposição de porte que contribuiu para a difusão de produções estéticas inovadoras. A exposição foi realizada visando abarcar grandes públicos. Outro exemplo dessa intenção é o próprio projeto para o MAM-RJ. O projeto incluía variados blocos destinados cada um a uma função ou a uma expressão artística distinta, como o Bloco Escola, o Bloco de Exposições, Teatro, Biblioteca, Discoteca e Cinemateca e ainda incluía o Passeio Público projetado por Burle Marx visando integrar o edifício à natureza. Em conjunto, indicava o desejo de ali aglutinar todos os interessados nas manifestações de arte.

Mesmo antes de ficar pronto o Bloco-Escola, os lugares que sediaram temporariamente o Museu de Arte Moderna já tinham profunda relação com a arquitetura moderna. De 1948 a 1952, o MAM ocupou duas salas do Banco Boa Vista, prédio projetado por Oscar Niemeyer; logo depois se instalou na Rua da Imprensa, nº 16, onde tinha um espaço de exposições adequado pelo mesmo arquiteto sob os pilotis do então Ministério da Educação e Saúde (hoje Palácio Gustavo Capanema). Só posteriormente é que artistas e funcionários ocuparam as edificações no Aterro da Glória, no Flamengo, os 40.000 m² doados para instalação do museu. A terra para a realização do aterro vinha do desmonte do Morro Santo Antonio.

Cabe aqui retomar que a ocupação urbana da cidade do Rio de Janeiro deu-se através e em consequência da modificação de sua paisagem, afirmando o uso da razão instrumentalizada para modificar a natureza em nome da “estética” e da “higiene” - desde as primeiras drenagens de mangues e várzeas, até o desmonte de morros inteiros para o ganho de terras ao mar. A história da cidade foi pautada pelas interferências no perfil natural e o Aterro do Flamengo também é resultado desse tipo de intervenção. O MAM-RJ ocupa terra vinda de um arrasamento de morro, o que o faz especialmente ligado à história da urbanização da cidade²⁷.

27 No início dos anos 50, em função do adensamento populacional da zona sul e dos problemas de fluxo viário, deflagrados pelo crescente uso de automóveis, realizaram-se intervenções para facilitar o fluxo centro-zona sul. Na impossibilidade financeira do alargamento de vias, optou-se por uma nova conquista de terras ao mar, que viria da demolição do Morro Santo Antonio, o que, além de eliminar a favela ali existente, “permitiria tanto a criação de terrenos valorizadíssimos em plena área central, como forneceria a ‘matéria-prima’ necessária à construção de um grande aterro que, acompanhando o traçado da antiga Avenida Beira Mar, serviria de base à construção de vias expressas ligando o Centro a Copacabana” (ABREU, 1987, p. 131). Além das vias expressas, a terra do Morro de Santo Antonio permitiu a abertura da Avenida República do Paraguai e Avenida Chile e a construção do Aterro do Flamengo.

Os primeiros anos do MAM-RJ foram acompanhados por uma atmosfera nacionalista, afirmada pelo último governo de Getúlio Vargas (1951-1954) e pela administração JK. Havia o desejo de equiparar o Brasil com outras nações modernizadas. Neste contexto, a abstração significava uma linguagem internacional, mais relacionada às metrópoles européias e norte-americanas, tidas como modelo. No entanto, como todas as ações que fizeram parte dessas iniciativas de renovação das esferas culturais, urbanas e econômicas, também a abstração encontrou disparidades entre os grupos de artistas de tendência informal e o grupo dos construtivos geométricos.

Mais uma vez nos apoiamos na figura clarividente de Mário Pedrosa para relatar o quanto, em sua defesa, o museu era parte de um projeto mais amplo que colaboraria para a criação de uma sociedade moderna.

Pedrosa soube avaliar desde o início o potencial da produção dos artistas concretos e neoconcretos. Em textos do começo dos anos 50, revelava seu entusiasmo e apoio aos jovens artistas em artigos de jornal e textos de apresentação de exposições e catálogos, como o da Exposição dos Artistas Brasileiros no MAM-RJ em 1952 e o da 2ª Mostra do Grupo Frente em 1955, no mesmo museu. Esses textos eram marcados pelo apoio à abstração e pela crítica à linguagem figurativa dos pintores nacionalistas, que exaltava as qualidades do povo ou de determinada região, como Di Cavalcanti ou Cândido Portinari, então artista “oficial”. Marcaram a defesa de uma tendência internacional, postura à qual Pedrosa se referiu como “missão revolucionária”, “missão regeneradora da arte”, que atribuía aos artistas do Grupo Frente.

Nesses textos, Lygia Pape foi citada quando o crítico comentou cada artista participante das exposições. Não apareceu com destaque. No texto de abertura da 2ª Mostra do Grupo Frente, Pedrosa escreveu sobre Pape, exaltando suas xilogravuras:

Lygia Pape grava, com audácia crescente em preto e branco e em cores, numa matéria rica e delicada, formas que se vão depurando e universalizando cada vez mais, à medida que o pensamento plástico se alteia. A artista dá também outra medida de seu valor na coleção de jóias que apresenta (PEDROSA, 1998, p. 249).

CAPA DO CATÁLOGO DA 2ª MOSTRA DO GRUPO FRENTE (1955)
fonte: CATALOGUE..., 2004

Entre os pontos destacados por Pedrosa no grupo Frente estava o trabalho com diversas texturas, materiais, papéis - uma “aproximação com a matéria” - que poderia trazer melhorias aos produtos industriais, uma vez que “a indústria moderna precisa da imprescindível e inadiável colaboração dos artistas, sob pena de jamais se elevar à altura das exigências culturais da sociedade a que serve” (PEDROSA, 1998, p.250).

Nesse sentido, era coerente que destacasse experiências que extrapolavam o campo das artes plásticas, como a coleção de jóias²⁸ apresentada por Lygia Pape ou mesmo as invenções de Abraham Palatnik, que se aproximariam da produção industrial. Lygia, relatando sobre o começo de sua carreira disse ter feito muito desenho e muita pintura e que também se dedicou às jóias em cobre e esmalte: “desenhava jóias e executava tudo, desde o corte do metal até a queima e montagem” (COCCHIARALE; GEIGER, 1987, p.159).

Pedrosa, além de ajudar a difundir a arte abstrata entre os artistas, especialmente através de Almir Mavignier, Ivan Serpa e Abraham Palatnik, manteve-se próximo e participante, ainda que sem o objetivo de influenciar as produções, como declarou Lygia, ficando atento e percebendo elaborações e realizações, anunciando-as, “mas a coisa surgia do artista e ele ia buscar no artista suas elaborações” (PAPE, 1998, p.71). Em torno do crítico realizaram-se encontros permeados pelo debate teórico sobre as obras produzidas por artistas como Hélio Oiticica, Lygia Pape e Ivan Serpa, entre outros. Lygia declarou muitas vezes em entrevistas o convívio do grupo com Mário Pedrosa; as visitas, quase diárias à casa do crítico, foram assim descritas:

28 Cristina Pape, em e-mail de 4 dez. 2007, disse que Lygia produziu bastante esse tipo de acessório. O marido de Lygia, Günther, que era químico, ajudava na obtenção de pigmentos e regulação das temperaturas de queima para obter as cores desejadas. Cristina deu exemplos de como eram as jóias: “por exemplo: uma base de latão dourado, oval, com uns 7cm na sua dimensão mais longa, e então ela colocava o pigmento de base, que numa temperatura “x” ia ficar vermelho e no centro outros pigmentos que ficariam amarelos. Não eram geométricos mas completamente abstratos informais. O vermelho ao qual me refiro é lindo. Fez pulseiras, colares, tinha uns com fios de prata e uma placa esmaltada pendurada, pulseiras que se uniam por elos. Muita coisa mesmo. Ah, um colar de peças redondas de metal com uns 3cm de diâmetro cada uma, unidas por um ponto com elo e esmaltados em cor de abóbora clarinho, muito claro meio leitoso com pequenos pontos ao acaso. Eram simplesmente lindas”.

Na ocasião da 2ª mostra do Grupo Frente, Lygia apresentou 10 broches, 7 colares, 8 brincos e 5 pulseiras, segundo o Catálogo da 2ª Mostra do Grupo Frente, 1955 (CATALOGUE..., 2004).

Toda noite certas pessoas iam para a casa do Mário (...) ele já estava sentado na cadeira de balanço, chegava-se, sentava-se e ninguém falava nada. Ficava todo mundo para lá e para cá, quando dava meia noite, uma hora, todo mundo levantava (...) às vezes tinha grandes discussões, às vezes tinha visita de fora, então era uma espécie de proposta ambiental de performance. Você nunca sabia o que ia acontecer lá dentro (VENÂNCIO FILHO et al., 1998).

Além da casa de Pedrosa, outros lugares sediaram as reuniões do Grupo Frente, como a casa dos artistas do grupo, entre elas a da própria Lygia e de Ivan Serpa, que ministrava um curso livre de pintura no MAM, além do próprio museu.

Carmen Portinho também contribuiu para esse amplo projeto. Dirigiu o MAM-RJ de 1952 a 1961, colaborou, na posição incomum de engenheira, para a finalização do projeto do edifício sede do museu após o falecimento de seu esposo, o arquiteto Affonso Eduardo Reidy, e contribuiu com a difusão do ensino de arte e na instituição do ensino de *design* junto ao museu. O escultor suíço Max Bill, em visita ao Brasil em 1953, entusiasmado com o projeto de Reidy, propôs à diretoria do MAM a criação de uma escola de *design* para o Bloco Escola, nos moldes da Escola Superior da Forma de Ulm. A “Escola Técnica de Criação” se propunha abarcar, entre outras, as bases materiais de domínio da vida moderna, “desde os utensílios domésticos até os problemas do urbanismo” (BANCO SAFRA, 1999, p.10). Seria uma escola de formação superior que após quatro anos permitiria a especialização em desenho industrial, comunicação visual ou informação. O curso seria particular. No entanto, tal proposta mostrou-se inviável pela dificuldade em conciliar interesses particulares e recursos públicos. Tal impasse levou à criação de uma escola pública, a primeira escola da América Latina voltada ao ensino de *design*, a Escola Superior de Desenho Industrial. A ESDI contribuiu para a proposta de ampliação das linguagens artísticas empreendida pelo MAM. O projeto de Reidy para a área da Escola Técnica de Criação previa espaços para salas de aula e ateliers diversos, laboratório fotográfico, sala de tipografia, sala de encadernação, etc.

Para Lygia, concretismo e neoconcretismo influíram bastante no surgimento da programação visual no Brasil, contribuindo para uma “limpeza” na forma de expressão de idéias (COCCHIARALE; GEIGER, 1987, p. 157).

Embora Lygia Pape não tenha freqüentado as aulas ministradas por Serpa, nem tampouco cursado a Escola de Design, freqüentou os espaços do museu nas

reuniões do Grupo Frente, participou de exposições e eventos coletivos e lá deu aulas de 1969 a 1971 no Curso Livre do museu. Além disso, fez parte de seu convívio social cotidiano as reuniões com outros artistas na “cantina do MAM”, colaborando para o debate que então se estabelecia.

Nesse contexto de amplas redefinições em torno da modernidade, Lygia Pape, além da proposta do roteiro para o filme sobre Brasília, também deu sua contribuição na área do *design*.

A produção do *layout* das embalagens da indústria alimentícia Piraquê – Rio de Janeiro foi algo episódico na trajetória de Lygia, no entanto desenvolvido por um longo tempo, quase três décadas, de 1962 a 1990. Foi um trabalho relacionado com sua vida pessoal - seu marido Günther Pape ocupava o cargo de químico industrial responsável pelas massas e biscoitos - mas revela sua vontade de aplicar a linguagem abstrata aos domínios, tantos quanto possíveis, da vida cotidiana.

Este trabalho de comunicação visual desenvolvido por Lygia Pape compreendeu, além das embalagens, o desenho da logomarca e os displays de produtos da empresa²⁹.

Lygia ainda concebeu e desenhou a tipografia e a logomarca de uma pequena fábrica de cosméticos de nome “Queen”, nos anos 60, de propriedade de seu marido. Segundo Cristina Pape, a logomarca “era como uma coroa de rainha totalmente neoconcreta” num tom dourado claro e sem brilho.

Nas embalagens Piraquê, Pape dispôs imagens dos próprios produtos como elementos de composição organizados segundo uma ordem racional. Podemos interpretar que este trabalho, o mais intenso de Pape no *design*, tenha surgido inicialmente como produto de uma ideologia moderna, ligada especialmente ao programa da Escola Bauhaus, e, assim, compreender que no conjunto das embalagens poderia estar implícita uma relação entre arte e indústria e suas decorrentes implicações estéticas e sociais – daí a escolha por situar as embalagens nesse primeiro grupo de obras estudado.

29 Não foi possível obter mais informações, porém, conforme o relato verbal da Profa. Dra. Maria Luisa Luz Távora, em set. 2007, o desenho das embalagens como conhecidas hoje, empacotando os biscoitos, otimizando a própria embalagem como invólucro, desobrigando o uso de caixas, também foi idéia que partiu de Lygia Pape.

Segundo o historiador Giulio Carlo Argan a idéia de cidade como sistema de comunicação que abarca todas as esferas da vida social já estava indicada na Escola Bauhaus:

A concepção da cidade como sistema de comunicação, que hoje está na base de qualquer estudo urbanístico sério, já se encontrava presente, ainda que apenas como intuição, na teoria e na didática da Bauhaus. Constituem comunicação: o traçado da cidade; as formas dos edifícios, dos veículos, dos móveis, dos objetos, das roupas; a publicidade; as marcas de fábrica; o invólucro das mercadorias; todos os tipos de artes gráficas; os espetáculos de teatro, cinema e esportes. Tudo o que se inclui no vasto âmbito da comunicação visual é, na *Bauhaus*, objeto de análise e projeto (ARGAN, 1999, p. 271).

Para Walter Gropius, o *design* integrava o conjunto das transformações modernas na inauguração do novo ambiente concebido de acordo com o processo de produção industrial. A Escola Bauhaus teorizava e projetava o princípio da forma-padrão para a produção em série, sendo que muitos produtos industriais hoje difundidos nasceram das pesquisas analíticas da Bauhaus, como os móveis em tubos metálicos. Argan (1999) completou que na teoria e na didática da Bauhaus predominava a tendência de geometrização da forma: “Poder-se-ia dizer que a forma geométrica é uma forma pré-padronizada; é-nos tão familiar que podemos utilizá-la independentemente de seu significado conceitual originário, como um *signo* a que se podem atribuir, conforme as circunstâncias, diferentes significados”, por isso, uma sociedade em que tudo seja padronização não seria algo indesejável, uma vez que os objetos não teriam o mesmo significado para todos: os indivíduos teriam condições de decifrá-los e interpretá-los de maneiras distintas, a forma seria capaz de instigar uma tomada de posição, “mas sem condicioná-la rigidamente”.

As conquistas do projeto construtivo brasileiro foram embaladas pelas mudanças do novo ambiente cultural. Como descreveu Canongia (2005, p.31-32), o artista abstrato-geométrico brasileiro não aderiu ao construtivismo internacional só porque acreditasse na geometria como arte universal, de fácil compreensão para todas as culturas do planeta, mas porque “compactuava de sua crença na força da comunicação estética em termos de transformação social”. A experiência da

Bauhaus, por exemplo, revelando o nexos político do projeto construtivo, levou o senso da forma para toda a vida urbana.

Entendemos aqui que Pape estava mergulhada nesses conceitos quando iniciou a elaboração das embalagens Piraquê, que traduzem, por meio de sua linguagem, a idéia de comunicação com outras esferas, como a produção arquitetônica e urbanística por meio da associação desses produtos à “nova natureza”, à técnica. É claro que o tom de seriedade quase escapa quando tal afirmação diz respeito a embalagens de biscoito. Mas, por outro lado, também diz respeito à remodelação total do ambiente humano em voga na modernidade. Tentamos aqui encontrar nas embalagens uma possibilidade de leitura do todo que as produz.

Ainda por outro lado, o trabalho com as embalagens envolve, embora em outro nível, conhecimentos de artes plásticas, que assim seriam difundidos por todo o território nacional, para um público distinto dos frequentadores de museus. Tal trabalho nega especificidades quanto a gêneros artísticos, inserindo-se de maneira distinta que a dos objetos de arte.

Retomando as palavras de Argan (1999) de que a forma geométrica seria uma forma pré-padronizada e que por isso permitiria seu uso deslocado de seu significado conceitual originário, “como um *signo*”, e, analisando as embalagens Piraquê, percebemos o engajamento de Pape a esse tipo de formulação³⁰.

30 A associação da linguagem abstrata à idéia de desenvolvimento técnico tem sua origem nos escritos do sociólogo alemão Georg Simmel (1858-1918), especialmente no ensaio “Metrópole e vida mental” (1903) no qual entrelaça o comportamento *blasé*, expressão da indiferença ante os incontáveis estímulos da cidade, típico das metrópoles, e a abstração do valor. Os escritos de Simmel evidenciaram o início das transformações incutidas pela modernidade do ponto de vista de quem esteve inserido no contexto em que essas mudanças se deram, e indicam as origens das transformações culturais, econômicas e sociais provocadas pela divisão social do trabalho e a sua conseqüente transformação “dos meios em fins”. Os diagnósticos de Simmel ainda refletem-se em nossas relações com o mundo e permanecem atuais para o entendimento da contemporaneidade. (WAIZBORT, 2000).

As idéias de Simmel foram retomadas por Walter Benjamin (1892-1940) cerca de trinta anos mais tarde. No ensaio “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, escrito em 1936 e publicado em 1955, ele discute como o capitalismo e suas transformações técnicas modificaram totalmente a cultura, em seu modo de percepção e recepção pela massa através das decorrências da reprodutibilidade técnica da obra de arte, proporcionadas pelo advento da modernidade, como a perda da “aura” e da dimensão da autenticidade e a substituição da percepção tátil pela percepção ótica. O autor nesse ensaio mostra como o capitalismo e suas técnicas de reprodução em massa mudaram a forma e o sentido da produção e concepção da arte e aproximaram as produções artísticas do público através de um modo concebido para a recepção das massas através dos exemplos da

A disposição racional dos elementos numa embalagem Piraquê faz lembrar as composições formais mais rígidas dos pintores concretos que se fundamentavam em repetições formais em fundos monocromáticos.

A embalagem aberta traz a mesma repetição que se percebe nos pacotes empilhados na estante do supermercado e revela o princípio de comunicação visual adotado por Lygia, fazendo com que a identificação seja imediata.

Lygia trabalhou segundo uma linguagem que dominava; iniciou o trabalho na Piraquê quando era uma “artista neoconcreta” e utilizou-se de elementos repetidos e organizados racionalmente num fundo de cores puras, branca, vermelha ou amarela. As embalagens revelam seu conhecimento de semiótica e da teoria da Gestalt.

Nota-se semelhança entre as embalagens e alguns quadros do concretismo, especialmente com os “Metaesquemas” (1958) de Hélio Oiticica - quase lhe é rendida uma homenagem na embalagem dos biscoitos de “água e sal”. À repetição da forma geométrica Pape substitui a repetição do próprio biscoito, que aí funciona como um “signo”.

As embalagens compostas pela repetição de imagens de certa forma comentam a si mesmas enquanto objetos de reprodução industrial.

Relacionando as embalagens com os quadros da própria artista no período do Grupo Frente (1954-1956), notamos que elas possuem maior rigor construtivo que o adotado na composição das pinturas, onde os elementos são dispostos de maneira menos comprometida com ordens racionalizadas.

No entanto, em meio à distribuição racional dos elementos nas embalagens de Pape, há também elementos inusitados, como os papagaios na embalagem de “wafer morango”, que parecem debochar da própria rigidez utilizada para compor a embalagem ou parecem ainda existir como um comentário meio “fora de lugar” sobre as imagens estetizadas do Brasil tropical.

As composições se apóiam na ilustração do próprio conteúdo. O petisco “presuntinho” é representado por sua própria foto e pela imagem do pernil do porco, que, alternando-se, compõem as faixas sobre o fundo branco. A referência

fotografia e, principalmente, do cinema. Tal sentença indica o caráter otimista de Benjamin em relação à esperança de que através da arte houvesse uma transformação consistente nas implicações da crise provocada pela própria modernidade.

direta à origem do produto é um recurso utilizado por Lygia, o que nos dias atuais é praticamente omitida ou artificializada na publicidade e nas embalagens. No “roladinho de goiaba” os biscoitos aparecem em fotografias que fazem quase uma leitura arquitetônica dos rolinhos recheados, empilhados em vista lateral e de topo. Apesar do caráter de apropriação de um conhecimento artístico voltado para interesses comerciais, as embalagens têm uma maneira interessante de explorar a linguagem publicitária.

A produção das embalagens perpassou várias fases na trajetória da artista. A década de 1960, quando Lygia começou a desenvolver a comunicação visual das embalagens, é uma fase de transição para ela e para os outros artistas neoconcretos; transição que, na interpretação do crítico Brito (1999), revelou a contradição presente no neoconcretismo: a presença simultânea da crença nas premissas das vanguardas construtivas - a aplicação objetiva da arte na sociedade - e sua crise, presente nas experiências de expansão dos limites então definidos para a arte. A partir do neoconcretismo, as proposições de Lygia Pape, de Hélio Oiticica e Lygia Clark, entre outros, fariam da experimentação um campo de crítica às fragilidades do mundo construído a partir da racionalidade moderna.

Ainda para Ronaldo Brito, bem como para Aracy Amaral, os neoconcretos não teriam se lançado a experiências com a indústria. Parte da dissertação de Lygia Pape que analisa o Concretismo e o Neoconcretismo, seu segundo capítulo, oferece um contraponto a essa visão citando experiências do grupo carioca, inclusive sua própria, em trabalhos como *design* e programação visual:

No entanto, Amílcar de Castro foi o renovador da programação visual do Jornal do Brasil na época do movimento neoconcreto. Reynaldo Jardim trabalhava como diagramador do próprio Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (órgão de representação do grupo neoconcreto), Aluísio Carvão, Lygia Pape trabalham sistematicamente como programadores visuais, Lygia Clark e Hélio Oiticica, também fazem trabalhos gráficos. Ferreira Gullar é *copydesk* do jornal e Franz Weissmann é *designer* de uma fábrica de carrocerias de ônibus (PAPE, 1980, p.41).

No mesmo capítulo Lygia Pape recordou as experiências de Lygia Clark com a “linha orgânica” e a construção da série de maquetes que inseriu no espaço real, inclusive um projeto de reformulação espacial da casa de Mário Pedrosa que incluía a “linha orgânica” como elemento definidor. Lygia mencionou que os “Bichos” (1959) poderiam ter sido industrializados, uma vez que haviam sido programados mesmo para a reprodutibilidade sistemática. (Lygia Clark declarou a vontade de ver os “Bichos” vendidos em cada esquina pelos camelôs). Mesmo o “Livro da Criação” de Pape (1959) só se completaria na “edição de alguns milheiros, dado o caráter de livro” (PAPE, 1980, p.43). (Lygia tentou editar o “Livro da Criação” na época em que foi criado, mas foi rejeitado pelos editores por não conter palavras).

Lygia ainda se dedicou ao trabalho como “designer”³¹, como gostava de definir, na programação visual dos filmes do Cinema Novo, entre 1962 e 1966. Lygia definiu essa atuação:

Cheguei a trabalhar como *designer* para o Cinema Novo. Créditos, cartazes, *displays* para *Mandacaru vermelho* (o mais trabalhoso): gravei alfabetos em madeira e imprimi todos os letreiros, letra por letra, em precioso papel japonês para deixar aflorar a textura da madeira, como um cordel nordestino. Depois vieram *Ganga zumba*, *Deus e o diabo na terra do sol*, *O padre e a moça*, *A falecida*, *O desafio* e outros, e mais alguns curtas (PUPPO, 2004, p. 134)³².

31 Lygia admitiu que ao longo da carreira, quando precisava de dinheiro, fazia algum trabalho de programação visual (PAPE, 1998, p. 24). Mencionou ter feito logotipos para muitas empresas e pinturas de caminhão (COCCHIARALE; GEIGER, 1987, p. 158) e produzido capas de livros e discos (VOLTA..., 1988). No entanto, não foi impossível encontrar registros desses trabalhos.

32 Lygia Pape colaborou nos seguintes filmes do Cinema Novo: “Vidas Secas” e “Mandacaru Vermelho”, longas de Nelson Pereira dos Santos, “Ganga Zumba”, longa de Cacá Diegues, “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, longa de Glauber Rocha e “A falecida”, longa de Leon Hirszman; nos curtas “Machado de Assis” e “Jornal do Brasil” e no longa “El Justicero”, de Nelson Pereira dos Santos, N”O Padre e a Moça”, longa de Joaquim Pedro de Andrade, “O desafio”, longa de Paulo César Saraceni, “Copacabana”, longa de Arno Sucksdorf, nos curtas “Memórias do Cangaço”, “Moleques de rua” e “O baleiro”, de, respectivamente, Paulo Gil Soares, Álvaro Guimarães e Gilberto Macedo, e “Maioria absoluta”, curta de Leon Hirszman.

CARTAZ “MANDACARU VERMELHO” (1961)

foto: Paula Pape

fonte: acervo da Associação Cultural Projeto Lygia Pape

Pode-se dizer que nesta fase moderna (como na fase que se seguiu, onde as obras tinham caráter propositivo), Lygia empreendeu a proposta de mudar o ambiente, readequando a maneira pela qual as pessoas teriam contato com os produtos industriais, apostando no caráter emancipador dessa produção. O projeto cultural moderno não pretendia intervir apenas na cultura material e no ambiente urbano, *design* e arte teriam um importante papel a desempenhar ajudando a adequar a sensibilidade e o comportamento do habitante urbano a pressões do processo de modernização.

TECELAR (1955)
foto: Paula Pape

fonte: acervo da Associação Cultural Projeto Lygia Pape

As xilogravuras de Pape representaram seu primeiro grupo de obras a ganhar notoriedade – Lygia dividiu com Maria Bonomi em 1956 o 2º lugar da categoria gravura do Prêmio Leirner do MAM-SP – participando, assim, de várias exposições na época em que foram produzidas e posteriormente, ao longo de sua trajetória.

Curioso é o fato de Lygia Pape ter escolhido trabalhar numa técnica artesanal num momento de ampla modernização como os anos 50 enquanto a maioria dos demais artistas utilizava técnicas e materiais industriais que resultavam em formas exatas e cores chapadas, que anulavam qualquer subjetividade ou traço artesanal. A produção das “Tecelares” (1955-1959) representa o esforço em imprimir rigor construtivo numa técnica tradicionalmente figurativa. Lygia declarou ter sofrido forte intoxicação causada pela tinta a óleo usada nas pinturas, assim teria se interessado pela materialidade da madeira e se dedicado à xilogravura, que em sua produção, para além de constituir uma alternativa à pintura abstrata de caráter industrial, tinha outra peculiaridade: a não reprodução. Fazia pouquíssimas cópias, o que teria feito o crítico Moraes (1975) nomear suas xilogravuras de “pinturas”, uma vez que se interessava pelo efeito da impressão dos veios da madeira, que seria anulado se houvesse saturação dos poros pela tinta.

Em entrevista a Cocchiarale e Geiger, Lygia explicou, de maneira muito clara, os aspectos que a mobilizaram na produção das xilogravuras:

Na xilo eu tinha que necessariamente trabalhar sobre um espaço horizontal, diferente da pintura. Mudou minha perspectiva em relação ao espaço. Eu tinha agora uma superfície negra, de madeira tintada, cheia de pequenos riscos brancos (o poro da madeira) e a minha faca abria o espaço branco: inicialmente fios e superfícies que iam aos poucos crescendo, contra o próprio sistema da xilo,

onde o branco era discreto e indicava, quase sempre, o limite ou perfil da imagem ou figura. O que me interessava era abrir espaços (o branco) cada vez maiores, atingindo o limite extremo da expressão através de um mínimo de elementos. Uma superfície quase toda branca (a própria negação da xilo) e fios negros vibrantes pela própria qualidade do poro da madeira, que a essa altura eu dominava com muita sabedoria. Se queria um negro de veludo eu lixava a peroba até cobrir o poro, se eu queria um cinza-claro tratava-a áspera e conseguia lindos gamas de pretos: mais abertos, mais fechados, infinitamente. Mas havia o problema do espaço: a relação construtiva, formas que se inter-relacionavam e criavam estruturas ambivalentes, onde não havia mais a posição privilegiada de ter uma única posição. Podia-se virá-la ao contrário e a estrutura permanecia a mesma: isso era intencional. A impressão final era o espelhamento dessas propostas: talvez por isso nunca me preocupei em fazer tiragens. Os problemas de espaço e relações de construção eram minhas preocupações: como eu as tinha na pintura. Na verdade, eu estava resolvendo problemas que iam além das limitações do tamanho da gravura. Acho que essas gravuras (*tecelares*) têm uma monumentalidade, como se fossem muito grandes. Elas comportam grandes ampliações, sem perder a sua *Gestalt* (CCCHIARALE; GEIGER, 1987, p. 159-160).

O grupo inicial das xilogravuras “*Tecelares*” era de composições que tinham como elemento recorrente e básico o triângulo, em diversas combinações de beleza matemática. O vazio do papel, o espaço não-impresso, ganhava a mesma vibração e importância compositiva das formas gravadas - Lygia trabalhava ambos com o mesmo rigor. Em contraponto à força e dificuldade impostas pela técnica, Lygia as imprimia em papel japonês³³, dando uma delicadeza de tecido rendado à gravura, preenchida em grande parte pelo vazio. Outra característica que colaborava para essa qualidade era a permanência insistente e ritmada dos veios e poros da madeira, a perpetuação da matéria, que à Lygia interessava ressaltar. Os veios acompanhavam e davam ritmo às composições, que dialogavam também com o espaço vazio das bordas do papel.

TECELAR (1955-1957)
Catálogo da exposição Nova Objetividade Brasileira, 1967
fonte: CATALOGUE..., 2004

³³ Além das “*Tecelares*” impressas em papel japonês, para serem penduradas, havia as “*Tecelares*” “de parede”, que eram expostas como quadros.

Já no segundo grupo de gravuras, a relação entre espaços impressos e vazios era radicalizada pela impressão de todo o espaço do papel. Linhas cadenciadas e contornos de geometrias circulares e retangulares surgiam escavadas e discordantes do ritmo dos veios da madeira. Essas novas geometrias eram encontradas sempre inseridas no espaço preenchido, no interior das impressões. Em algumas gravuras as linhas re-ritmizavam a composição e, por vezes, faziam surgir novas formas, como o círculo ou o retângulo, apenas por uma mudança de frequência. Havia ainda composições de linhas que faziam a gravura saltar para o espaço em diversos planos - sempre acompanhadas da interferência de uma vibração paralela à geometria: a vibração natural da matéria-madeira. A imagem de um ritmo que se impõem sobre uma textura, existente de forma natural, foi sintetizada com bom humor na fotografia que segue às imagens das “Tecereres” no livro “Gávea de tocaia” (PAPE, 2000, p. 130-131): Lygia aparece dirigindo um trator que cravou listras reverberantes num imenso morro de terra vermelha.

É possível ver nas “Tecereres” a crença de que a linguagem construtiva pudesse abarcar qualquer fazer artístico.

A opção pela xilogravura nesse período da trajetória de Lygia aponta para as contradições próprias da modernidade no contexto brasileiro. Indica a consciência de Lygia diante das limitações impostas pela nossa condição cultural e econômica. As xilogravuras parecem perguntar se teria a linguagem geométrica, ou a técnica, ou a industrialização, articulação suficiente para superar a condição periférica do Brasil. Não trariam a mesma contradição a escolha da xilogravura para a expressão de uma linguagem concretista e a escolha da isolada aridez do Planalto Central para a construção da Cidade Nova?

Concomitante às xilogravuras aconteceu a produção dos “livros” neoconcretos. Os “livros” aparecem na trajetória de Pape desde 1957 quando realizou os “Livros-Poema” e os “Poema-Xilogravuras”. Os primeiros “livros” e “poemas” deram origem aos “Livros-Objeto” (1957) e eles aos mais conhecidos “Livro da criação”, “Livro da arquitetura” e “Livro do tempo”, em 1959 e 1960, e daí às invenções que chamou de “Poemas Visuais” (1968-1999). Depois, o “Livro dos sentidos” (1963), o “Livro dos caminhos” (1976), “Livro noite e dia” (1976) e “Livro das nuvens” (1983), uma composição de cubos brancos de vários tamanhos afixados na quina entre a parede e o forro de uma sala de sua casa. “Livro”, ao longo do tempo virou uma denominação muito plástica, flexível, para Lygia, que o utilizou

para um ambiente de uma exposição sua no Centro de Arte Hélio Oiticica em 2001: lá cilindros, esferas e planos serviam como suporte para frases e palavras³⁴.

“Livros” e “poemas” aparecem aqui entre aspas, pois essas experiências, como veremos, relativizaram o sentido corrente de suas próprias denominações.

Lygia sempre manteve proximidade com a linguagem escrita, lia muito e também escrevia. De maneira que sua aproximação com essa área deu-se naturalmente. Lygia contou, em entrevista à Revista Arte & Ensaios em 1998, que sempre escreveu e narrou seu envolvimento com a poesia:

[...] e aí eu mandei [os “Livros-Poema”] com pseudônimo para o próprio Suplemento [Dominical do Jornal do Brasil], então o Gullar e o Reynaldo que recebiam e faziam a análise: Ah! Compareça maravilhosa... aí eu fui lá e disse: sou eu, ... Aí ele disse: Ah! É você! Aí eu passei a freqüentar as duas áreas (VENÂNCIO FILHO et al., 1998).

Os “Livros-Poema” (chamados “Poemas-objeto” no livro “Gávea de tocaia”, 2000), foram executados entre 1957 e 1959 e se constituíam por dobraduras, recortes, palavras e cores que se organizavam sobre uma base de cartolina, cartão prensado ou papel japonês e que possuíam uma relação poética e visual com a(s) palavra(s) empregada. Nos “Livros-Poema” a noção de tempo era esticada por Lygia ao “esconder” palavras, como no poema “em vão”, no qual a palavra era descoberta num fundo vermelho depois do “leitor” girar o disco branco que a cobria. Foram produzidos em paralelo aos “Poema-Xilogravuras”, nos quais Pape estabelecia uma relação entre a posição das palavras e a gravura, para exprimir a mensagem do poema; nas palavras de Lygia, a gravura surgia como “configuração plástica da disposição gráfico-espacial das palavras no poema” (PAPE³⁵, 1960 apud MARTINS, 1996).

34 Assim como “livro” passou a compreender várias formas e experiências distintas para Lygia, também a palavra “poema” teve seu significado ampliado, como mostra um pequeno filme feito por Paula Pape durante a montagem da exposição de Lygia no museu de Serralves, em 2000, quando a artista apanha um tecido branco e interage com ele, balançando e fazendo ondas, em cima da projeção da luz vinda de uma janela. Quando indagada sobre o significado daquela ação, Lygia disse ter sido um “poema”.

35 PAPE, Lygia. *Poemas invenção*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 26 nov., Suplemento Dominical.

LIVRO DAS NUENS (1983)

foto: Paula Pape

fonte: acervo da Associação Cultural Projeto Lygia Pape

Os “Poema-Xilograxuras”, junto a poesias de Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim, Carlos Fernando Fortes de Almeida e Osmar Dillon, foram publicados na Coleção Espaço, da editora do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, em 1960. Martins (1996) destacou na edição da artista soluções criativas não encontradas na publicação dos outros poetas, como a ausência de encadernação e o trabalho da capa, que dividida ao meio na vertical, permitia duas leituras do poema da primeira folha, dependendo do lado que se abrisse primeiro. Lygia explicou que:

O livro abria-se pela quebra de um quadrado e o espectador-leitor podia abrir pela esquerda ou pela direita que não prejudicava o poema: ele era também ambivalente em seu significado: “em quebra revela” [primeiro poema]. Dentro, o livro era formado por unidades soltas constituídas por duas partes: o poema e a xilo, que não era uma ilustração para o poema, mas sim uma complementação: ao abrir a unidade, você tinha duas formas de expressão, uma visual e outra não-visual ou ainda uma verbal e outra não-verbal, e o significado final era a soma das duas partes (COCCHIARALE; GEIGER, 1987, p. 160).

Os “poemas” foram expostos pela primeira vez na redação do Jornal do Brasil, em 1957, para somente depois, na II Exposição Neoconcreta (1960), serem expostos num lugar de artes plásticas. No entanto, foram expostos pendurados nas paredes, onde não se podia manuseá-los, o que evidenciava tanto a inadequação do espaço expositivo quanto o caráter inovador que possuíam.

Poesia concreta e neoconcreta reivindicavam a leitura visual do poema. Para Gullar (1984), era impossível entender o movimento neoconcreto sem levar em conta o realizado no campo da poesia; para o autor, a obra dos poetas neoconcretos não estava desligada da dos artistas plásticos do grupo, uma vez que se influenciavam mutuamente, o que teria permitido a ruptura das formas usuais e a criação de procedimentos inovadores.

Podemos interpretar que entre os poetas cariocas, especialmente em Pape, houvesse a busca de uma síntese, explicitada pela procura da limpeza e de pureza formal, revelada também no emprego das poucas palavras - muitas vezes um poema era composto por uma única palavra. Havia um trabalho mais associado à plástica da palavra e da página e sua integração ao poema.

A ruptura entre os grupos do Rio de Janeiro e de São Paulo, que se daria de forma definitiva quando da publicação do Manifesto Neoconcreto em 1959, foi iniciada pela publicação da posição dos paulistas e dos cariocas na poesia. A aparição simultânea dos dois textos no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil em 1957, “Cisão do movimento da poesia concreta (posição dos paulistas) – Da Fenomenologia da composição à matemática da composição” e “Cisão do movimento da poesia concreta (posição dos cariocas) – Poesia concreta: experiência intuitiva” marcaria as distintas posições.

Para Pedrosa (1977), no texto “Poeta e Pintor concretista”, havia disparidades entre poetas e pintores, mas, sobretudo, notava semelhanças entre o trabalho dos poetas paulistas e cariocas, afirmando que “os poetas concretistas aproximam-se das artes plásticas” pelo abandono do verso de natureza erudita e o apego a um “objeto bruto” relativo à experiência imediata.

Distintamente de Pedrosa, no Manifesto Neoconcreto, ao abordar a poesia neoconcreta, Gullar mencionou as diferenças entre o uso da palavra para os “concretos racionalistas” (paulistas) e para os neoconcretos. Lá Gullar atestou que arte e poesia neoconcreta compartilhavam posições como a oposição ao objetivismo mecanicista, a adesão a noções integradas, não-decomponíveis, de tempo, espaço, forma e cor e a busca (fenomenológica) da experiência plena do real através do uso do vocabulário geométrico. Colocou, assim, as linguagens da poesia e das artes plásticas como pares, como resultado de uma mesma postura.

Cabe destacar que os signatários do Manifesto Neoconcreto foram Ferreira Gullar, Amílcar de Castro, Lygia Pape, Lygia Clark, Theon Spanudis, Reynaldo Jardim e Franz Weissmann, além de Pape, três pessoas ligadas diretamente à poesia, o que indicava a proximidade entre as produções dos poetas e dos artistas neoconcretos.

Diferente dos outros movimentos de vanguarda, o Neoconcretismo não tinha programa pré-determinado, ou mesmo rígidas diretrizes estéticas. O grupo neoconcreto surgiu de especulações artísticas acerca da linguagem geométrica, e sobre a qual, conforme analisou Gullar (1984), “teoria e prática se alimentavam dialeticamente” conforme o andamento da produção dos trabalhos. Lygia declarou a não obediência desses artistas às prescrições do sistema cultural então conservador; trabalhando novas linguagens e suportes, rejeitariam os sistemas de produção vigentes. O Neoconcretismo, com a conquista da quebra das categorias artísticas, permitiria estabelecer os parâmetros para um novo proceder artístico,

pois teria imposto “critérios novos de criação – um comportamento de liberdade quanto às linguagens” (PAPE, 1980, p.38).

Lygia Pape, não foi na época creditada especialmente por Gullar em relação às conquistas das artes plásticas no Neoconcretismo. No entanto, em 1977, quando o crítico tratou da especificidade da poesia neoconcreta, Lygia figurou de forma relevante nesse quadro. Gullar afirmou a importância do que foi realizado pelos neoconcretos no campo da poesia para o entendimento correto do movimento e descreveu o salto dado pelos poetas ao conceber o poema como forma visual e permitir a participação mais efetiva do leitor no livro-poema e na posterior criação do poema-espacial:

Antes de chegarmos a isso, ainda explorando as possibilidades do livro-poema, Reynaldo Jardim realiza o livro-universo (ou livro sem fim) e Lygia Pape, o livro-natureza³⁶. Partindo dos poemas espaciais e da idéia de participação ativa do leitor, concebi o *Poema Enterrado*, que foi construído no quintal da casa de Hélio Oiticica, na Gávea [...]

No caso da poesia neoconcreta, como no caso da pintura, o rompimento com as formas usuais foi total e isso estimulou a criação de procedimentos inéditos e, com respeito à vanguarda, antecipadores. Contribuíram para ampliar o variado espectro da poesia neoconcreta outros poetas integrantes do movimento, como Theon Spanudis, Carlos Fernando Fortes de Almeida, Roberto Pontual e Osmar Dillon. Reynaldo Jardim escreveu ainda um livro de prosa neoconcreta e realizou uma experiência de ballet neoconcreto juntamente com Lygia Pape.

A obra dos poetas neoconcretos não estava desligada da dos artistas plásticos do grupo, uma vez que se influenciavam mutuamente (GULLAR, 1977, p. 339-340).

Ferreira Gullar atribuiu à poesia neoconcreta, como à pintura, o rompimento com as formas usuais e a criação de procedimentos inovadores e Lygia Pape foi mencionada, junto a “outros poetas”, como criadora de procedimentos inéditos. Se os poetas foram além da linguagem verbal para invadir o campo das

36 O texto contém um erro de referência ao “Livro da criação”, chamado “Livro-natureza”. Esse texto foi publicado posteriormente de forma mais completa sob o título “Arte neoconcreta: uma experiência radical” no catálogo do Ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro (1984).

artes plásticas, observando as experiências de Pape, notamos uma operação na direção inversa, ou uma operação paralela, em proposições que fundiam as linguagens verbais e visuais, de certo modo um desdobramento de suas experiências anteriores, invertendo a atribuição dada por Gullar aos poetas: passando das artes visuais para o território da linguagem “verbal”. As experiências com os “livros” e a menção de Gullar sobre a contribuição de Pape no campo da poesia reafirmam a idéia de que a artista operava no campo entre linguagens pré-definidas.

Pape iniciou nos “Livros-Poema” especulações que envolviam o leitor num manusear que revelava a poesia de forma poética e visual e avançou nesse tipo de trabalho, já sem a presença da palavra, nos “Livros da Criação”, “da Arquitetura” e “do Tempo”. Travaremos uma leitura sobre essas experiências baseados na afirmação de Gullar de que a poesia neoconcreta, como a pintura, ajudou a fundir as linguagens artísticas e quebrar as categorias artísticas então estabelecidas.

Martins (1996) enfocou os “livros” de Lygia Pape em sua dissertação de mestrado, reafirmando a importância da artista nesse campo. A autora analisou os “Livros-Poema” (1957-59), “Poemas-Xilogravuras” (1957-59), “Livro da Criação” (1959), “Livro da Arquitetura” (1959) e “Livro do Tempo” (1960) e sustentou que a aproximação corpo/obra e a participação espectador/leitor foram questões antecipadas pela artista e já presentes nessas experiências: os “livros” inaugurariam a relação de participação do espectador pelos princípios de que a obra se completaria na recepção.

O “Livro da Arquitetura” (1959) fazia alusão aos estilos arquitetônicos, das pirâmides egípcias às construções de concreto, através de recortes, dobras e cores no cartão. Nele, Lygia representou o período “Paleolítico” com desenhos que lembravam pinturas rupestres, o “Neolítico”, o “Oásis”, com um cartão coberto de serragem onde havia um pequeno cubo verde, a “Pirâmide”, formada por um cartão que possuía sulcos onde se encaixavam três peças triangulares (as próprias pirâmides), o “Jardim Japonês”, a “Casa japonesa”, na qual Lygia fez uma homenagem a Mondrian colocando na base um quadro seu; o “Grego”, o “Romano”, o “Gótico”, o “Barroco”, o “Árabe”, ressaltando os elementos que permitem a identificação dos “estilos”, e “Concreto”, que incorporava no papel a plasticidade possível das estruturas feitas com esse material. Não havia, no entanto, indicação escrita informando o nome das “páginas”; a narrativa das diferentes

arquiteturas era dada pela compreensão visual (e manipulação) de cada participante.

O “Livro do Tempo” (1960) talvez seja o mais particular dos “livros”, pois consistia na disposição de 365 peças de 16x16cm, executadas uma a cada dia do ano, recortadas e remontadas em formas e cores distintas dispostas na parede. Embora houvesse uma interação baseada no decifrar da composição das peças, ela não envolvia o “leitor” da mesma maneira que os outros “livros”, a interação ocorria num nível mais contemplativo, que consistia em desvendar a operação de recorte realizada: as peças eram recortadas geometricamente e remontadas, ganhando cores, em geral distintas nos planos e nas espessuras. O título remetia à ação da feitura ao propor um outro modo de marcação do tempo.

Lygia também denominou várias e diversificadas experiências como “Poemas-Visuais” (1968-1999), como a “Caixa Brasil” (1968), “Língua apunhalada” (1968), “Isto não é uma nuvem” (1997), “Mondrian”³⁷ (1997), “Caixa caveira q geme” (1968), “Das haus” (1995) e também como “Poemas-Luz” algumas experiências de 1956 a 1957 nas quais havia placas de vidro ou acrílico penduradas com alguma sobreposição em que as cores estavam associadas a algumas palavras, como “sendo”, “sono”, “em vão”. Outros trabalhos de Pape utilizaram palavras ou frases: “a gula ou a luxúria”, inicialmente empregada no fundo da “Caixa das Formigas” (1967), ao redor do pedaço de carne, foi usada posteriormente no filme “Eat me” (1975), pronunciada em diversas línguas, e nas instalações do “Eat me: a gula ou a luxúria?” (1976), inscrita em néon em cima das tendas da exposição, e ainda foi empregada em diferentes idiomas em quatro cilindros do ambiente “Livros” (2001-2002). A instalação “Sedução II” (1999) era formada por grandes telas por onde passavam as palavras “vai” e “vem” continuamente. Outros trabalhos como “Não pise na grana” (1996) e “Is your life sweet?” (1996) também utilizavam frases para evidenciar uma mensagem, o primeiro através de uma placa em meio a folhas de alface e o segundo, com os dizeres em meio a carreiras de açúcar, dispostas como se fossem carreiras de cocaína.

37 A entrevista que Lygia concedeu a Ileana Pradilla e Lucia Carneiro acompanhou o processo de elaboração deste poema visual, produzido para a exposição “Paralelo 23”, que acabou resultando no desmembramento da palavra em “monde riant” (mundo risonho). Lygia tinha como ponto de partida três imagens: a idéia de uma homenagem a Mondrian, a homenagem a um amigo que trabalhava com nuvens e terceira a Dostoiévski, relatou trabalhar normalmente com várias hipóteses, “mas eu as penso já concretizadas, como se já tivessem sido realizadas, e vou descartando as que não me agradam” (PAPE, 1998, p. 54-55).

O trabalho com a palavra - a relação poética entre palavra e imagem – e com a sucessão de imagens, produzida tanto pela seqüência de “páginas” dos “livros” quanto pela seqüência de movimentos nos “balés neoconcretos”, e ainda nos filmes, foram constantes na trajetória de Pape e revelam coerência entre essas investidas.

Centraremos nossa análise ao “Livro da Criação”, de 1959, formado por 14 “páginas” de 30x30cm que narravam a criação do mundo; nas palavras de Lygia, as unidades partiam do plano para o espaço:

[...] à medida em que se manuseia o livro, vão se armando as estruturas, e a *leitura* se faz a partir das formas coloridas. É bom que se diga que há duas leituras plausíveis: para mim ele é o “Livro da Criação” do mundo, mas para outras pessoas ele pode ser o “Livro da Criação”. Através de suas próprias vivências, um processo de estrutura aberta onde cada estrutura armada desencadeia uma *leitura própria* (MATTAR, 2003, p. 68).

“No começo era tudo água”, essa era a primeira “página” do livro, um quadrado todo azul anil. “Depois as águas foram baixando, baixando, baixando e baixaram”, e o quadrado inicial dava lugar a três ondas igualmente azuis diminuindo em altura. Seguiu-se a página “O homem começou a marcar o tempo”, um disco que ao ser rodado ia se preenchendo de cor-de-laranja; depois “O homem descobriu o fogo”, onde as chamas vermelhas avivavam-se pela dobra das diagonais pontiagudas do cartão. Na “página” toda vermelha “O homem era nômade e caçador” havia um círculo vazado ao centro e apontando para ele, saindo das quatro laterais, setas perfuradas. Em seguida, “Na floresta”, um cartão todo verde, que podia ser colocado atrás do cartão anterior, como se o homem, nômade e caçador, encontrasse seus alimentos na floresta. “O homem era gregário e semeou a terra” era um quadrado branco inteira e regularmente perfurado, como a regularidade das sementes plantadas no campo. Seguindo a ele, a “página” “E a terra floresceu”, onde listras coloridas em amarelo, laranja, lilás e verde faziam surgir um campo pronto para a colheita. N’ “O homem inventou a roda”, sucessivas dobras no papel branco, afixadas numa lateral, davam a idéia da roda. Em “O homem descobriu o sistema planetário”, os aros coloridos que representavam as

LIVRO DA CRIAÇÃO (1959)
 “O homem descobriu o sistema planetário”
 Catálogo da exposição Nova Objetividade Brasileira, 1967
 fonte: CATALOGUE..., 2004

órbitas dos planetas giravam através de um eixo em torno do sol, um círculo central amarelo. “A terra era redonda e girava sobre seu próprio eixo” e o mesmo esquema do eixo fazia um círculo azul, como a Terra vista de longe, girar, se destacando da base branca. Sobre outro cartão de base branca, um triângulo vermelho dobrado ao meio formava a “Quilha navegando no tempo”. A “Palafita” erguia-se da base por dobras triangulares e revelava o mesmo azul da água. No “Submarino – o vazado é o cheio dentro d’água”, o espectador era conduzido a lançar o olhar por baixo da base, como se quisesse encontrar o submarino, um recorte triangular no cartão azul, embaixo d’água. E, finalmente, a página “Luz”, vivamente amarela, deixava recortado um pequeno quadrado, como uma janela esperando pela passagem da luz³⁸.

Tal narrativa da criação do mundo só existia quando houvesse um narrador que apresentasse as “páginas” ao público, como Lygia fez quando apresentou o livro da 2ª Exposição de Arte Neoconcreta. Não havia nas peças nem nos espaços de exposição as indicações dos nomes das páginas, que poderiam interferir em como elas seriam apreendidas, deixando a possibilidade da “re-criação” para o espectador.

Se nos escritos de Ferreira Gullar posteriores ao movimento neoconcreto Lygia Pape não apareceu como figura importante por sua contribuição como artista, no artigo “Palavra, Humor, Invenção”, de 1960 (CATALOGUE..., 2004), da época da 2ª Exposição neoconcreta, o crítico, ao falar das produções dos poetas, designou o “Livro da criação” como uma das contribuições originais da exposição. Para Gullar, Pape teria notável capacidade inventiva, “tornando seu livro um mundo inesgotável de sugestões metafóricas e descobertas de experiência lúdica e poética”. Para Merquior (1977), que também analisou o “Livro da criação” nesta ocasião, ele seria uma sugestão simbólica apreendida quando “coloco os meus significados numa base significativa (a forma da página) que ao mesmo tempo norteia os meus achados e com eles se enriquece”, uma forma de entender o “livro” que pautou algumas análises posteriores.

O “Livro da criação”, assim como o “Livro da arquitetura”, não utilizava mais a palavra. Num “Poema objeto” de 1957, Lygia já havia trabalhado só com a possibilidade do papel e de seus recortes: uma faixa recortada na diagonal de um

38 Em 1998, Lygia disse haver atualmente 3 exemplares do “Livro da Criação” e dois protótipos. O “Livro do tempo” possui 4 edições, porém por tratar-se de um trabalho praticamente artesanal, entre eles há algumas variações de forma e cor (PAPE, 1998, p. 34).

círculo, quando manuseada projetava sobre uma base quadrada um feixe claro de luz sobre uma faixa negra que dialogava com o recorte da primeira página.

A artista afirmou que o “Livro da Criação”, na época em que foi produzido, criou um enigma dentro do grupo neoconcreto, pois “o livro podia ser um poema ou podia ser um objeto plástico” e relatou que na reunião feita em sua casa para apresentar o Livro, Ferreira Gullar teria dito não se tratar de um problema da linguagem verbal (VENÂNCIO FILHO et al., 1998).

Lygia declarou ter procurado nos “Livros-Poema” (1957) “o lugar da palavra”. Um exemplo da busca pelo “lugar da palavra” é o “Poema Enterrado” (1959) de Gullar, que consistia de uma sala subterrânea, na casa de Hélio Oiticica, dentro da qual havia um cubo de madeira de cor vermelha, dentro desse um outro, verde, de menor tamanho, e, finalmente, um último cubo de cor branca que, ao ser erguido, revelava a palavra “rejuvenesça”.

Já ao fazer o “Livro da Criação” (1959), Lygia disse não ter partido da palavra, mas da imagem. Descreveu que quando fazia os cortes não estava procurando um lugar para a palavra, mas “sematizando a forma” (DOCTORS³⁹, 1988 apud MARTINS, 1996, p.81). Um parâmetro para esse tipo de análise em relação à abstração e à síntese formal pode ser dado por alguns esclarecimentos da própria Lygia quando comentou o uso das formas geométricas nas produções indígenas; disse ela que quando um índio faz um losango está querendo falar de algo concreto, como o peixe pacu, e que essa forma, assim como outras que representem o caminho das formigas, da onça ou do jacaré, seria uma síntese e não uma abstração. Ao tratar do “Livro da Criação”, descrevendo as dificuldades encontradas pelo seu enfrentamento de sair do plano, ir para o espaço tridimensional e voltar para o plano, teria empenhado grande esforço de invenção, “porque tinha de *representar* o fogo, a água, o caçador, a casa de palafita [...]. Acredito ter conseguido o máximo de síntese e de expressão ali”. (PAPE, 1998, p. 31, grifo nosso). Logo, o livro teria um caráter representativo em suas formas geométricas, próximo, de certa forma, à maneira indígena de representação da natureza. No entanto, é preciso nuançar que para os índios a linguagem geométrica está inseparavelmente associada às dimensões mítica, funcional e estética.

Na ausência de palavras, o “Livro da criação” colocava em xeque sua própria classificação. Pape o nomeou “livro”, porém confiava à forma sua capacidade

39 DOCTORS, M. *A arte de ver pelas frestas*. Rio de Janeiro: O Globo.

expressiva, convencida que ela seria capaz de comunicar sem o apoio da palavra, ou de que a semântica seria inerente à forma. Lygia Pape realizou uma inversão, ou mais brandamente, uma remodelação do que se entende por livro. Ela o redefiniu segundo seus próprios princípios.

Os “livros” evidenciam uma pesquisa de linguagem e suporte ao envolver o leitor no ato de folhear (e manusear) “páginas” que revelam formatos inéditos de “narração” e de articulação da forma (poética) visual, avançando em relação às possibilidades de entrelaçamento entre a forma livro e a montagem de imagens. Apontam, assim, para a imprecisão na definição da linguagem, características das propostas neoconcretas, ou ainda, retomando as palavras da própria Lygia, trazem à tona “um comportamento de liberdade quanto às linguagens” (PAPE, 1980, p.38).

Na esteira da ampliação do conceito de poesia e da forma livro, Pape, durante o período neoconcreto, antes e depois da publicação do manifesto de Gullar (1959), ainda deu outro sentido ao que pode ser entendimento como balé. Em 1958 realizou o “Ballet neoconcreto nº 1”, junto ao poeta Reynaldo Jardim, e em 1959 o “Ballet neoconcreto nº 2”. Na primeira experiência trabalhou sobre um poema neoconcreto de Jardim, como descreveu, um poema em forma de leque, composto de cinco repetições de uma estrutura onde as palavras “olho” e “alvo” “desenvolviam uma espécie de coreografia sobre o papel ou o suporte”. Pape criou quatro cilindros brancos que se referiam à palavra “olho”, repetida quatro vezes no poema, com 2m de altura e 50cm de diâmetro. Os bailarinos ficavam escondidos dentro das formas fechadas, que só possuíam pequenos furos que permitiam que eles deslizassem no palco segundo a coreografia exigida. Para a palavra “alvo”, que também aparecia quatro vezes no poema, foram criados paralelepípedos cor zarcão. Dentro deles, os bailarinos ficavam igualmente escondidos. Segundo Lygia, o palco permanecia todo negro e somente o jogo de luzes dava o efeito modulador às cores: “Era magnífico de repente um cilindro avançar para o meio do palco, as outras formas paradas de lado, e uma luz vermelha incandescer aquele cilindro branco, incendiá-lo. Havia na platéia uma exclamação de surpresa, e mesmo de deslumbramento”. O som era regido por música concreta de Pierre Henri (COCCHIARALE; GEIGER, 1987, p.161).

Para essa “leitura visual, coreografada” do poema Lygia usou bailarinos profissionais do Teatro Municipal, o que, segundo ela, deu à movimentação “beleza e sincronia” (MATTAR, 1003, p. 66).

Já o segundo balé era composto por formas planas, um quadrado rosa e um retângulo formado pelo quadrado rosa e um prolongamento azul na parte superior. Neste balé, onde os bailarinos ficavam ocultos atrás dos planos, os movimentos eram somente ortogonais. Como no primeiro balé, o cenário era todo negro e as formas deslizavam suavemente pelo palco. Para Lygia, neste segundo balé também houve momentos que surpreenderam, “como quando o quadrado rosa vinha deslocando-se suavemente do fundo do palco rodeado pela ausência de luz e você tinha de repente a sensação de que a cor rosa era o espaço vazio e o negro (ausência de luz) a forma compactada. Os efeitos de percepção óticos eram infinitos” (COCCHIARALE; GEIGER, 1987, p.161). A música deste balé foi criada por Reynaldo Jardim, sob o pseudônimo de Gabriel Artusi, e se aproximava da música minimalista por possuir apenas duas notas repetidas em variados ritmos.

O Balé nº 1 foi executado por uma só vez na Apresentação Especial do Movimento Neoconcreto no Copacabana Palace, com a produção de Gilberto Motta, que também era bailarino. O Balé nº 2, como o primeiro, foi apresentado uma única vez no atual teatro Gláucio Gil, em Copacabana, e realizado para a 1ª Exposição Neoconcreta. Ambos foram repetidos somente em 2000, na exposição comemorativa da trajetória de Lygia realizada no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, na cidade do Porto, Portugal.

Assim como os “livros” integravam as linguagens da poesia e das artes plásticas, os “balés” associavam dança, poesia e música concreta. Despontava especialmente nos “balés” de Lygia Pape a integração de áreas distintas: o movimento dos bailarinos, escondidos nas formas geométricas, seguia a ordem racional ditada pela poesia concreta e era acompanhado pelo jogo de luz e pela música “quase minimalista”, como Lygia definiu, que por sua vez também relacionava-se ao movimento⁴⁰.

Em artigo de época, Pape (1977) sintetizou o balé como “uma dinâmica realizada no palco por um ou mais elementos seguindo um roteiro coreográfico e

40 Vieira da Silva (2002, p. 91) chamou a atenção para a semelhança existente entre as experiências do balé neoconcreto de Pape e o artista norte-americano Robert Morris. Em 1961, já numa estética minimalista, Morris apresentou um “espetáculo” em que uma coluna cinza de 2,4m de altura e 60cm de largura, feita em madeira, aparecia no meio do palco ao abrirem-se as cortinas. Depois de alguns minutos a coluna despencava, um novo intervalo de tempo era dado e as cortinas se fechavam. Para a autora, as semelhanças estariam numa “teatralização” das modalidades plásticas, mas Pape teria perseguido a magia de dar vida a essas estruturas através do movimento, diferentes do desejo e da busca de Morris pela mais completa simplicidade.

dentro de uma unidade absoluta: fenômeno sinérgico”. Essa unidade implicaria na necessidade de todos os elementos estarem íntima e necessariamente dependentes uns dos outros, formando “um todo orgânico e global”. Para ela, essa experiência neoconcreta, conseguiria uma integração orgânica pela dinâmica do espaço que transmitiria valores iguais entre positivo e negativo, ou entre figura e fundo. Nesse sentido, os “balés” encontram paridades com as xilogravuras, uma vez que o abandono da noção da separação absoluta entre figura-fundo era central para os neoconcretos.

O interesse de Lygia era mostrar o movimento do corpo sem revelar a figura humana. Sua intenção era, como disse, “captar o motor do corpo”, característica que a crítica de arte Moraes (1996) defendeu, ao fazer uma revisão histórica da questão do corpo entre os neoconcretos, como inaugural, afirmando que a data dos “balés” comprova o pioneirismo de Pape, “algo que ficou erroneamente identificado como território de invenção pioneira de Hélio Oiticica [Parangolés, 1964] e Lygia Clark [Bichos, 1959]”.

Se para o poeta Jardim (1977), a realização do “Ballet neoconcreto” significava a superação de sua “condição concreto-mecânica” ao apontar para uma dimensão subjetiva, para Brett (2000), o movimento dos sólidos pelos bailarinos dramatizaria a dicotomia entre a geometria e o orgânico. Para ele, os balés davam a medida do quanto Lygia “flutuava acima dos limites das disciplinas institucionalizadas”, fazendo suas próprias recombinações entre os mais diversos suportes da arte.

O fato dos balés serem obras efêmeras faz com que esse voo de Lygia acima das disciplinas institucionalizadas seja ainda mais alto, já que a opção pelo evento descola a obra da dimensão de objeto museográfico.

O caráter experimental que conduzia Lygia a linguagens tão distintas quanto o balé ou a poesia, associava-se, neste período, à vontade de incluir e tornar suporte para a linguagem abstrato-geométrica tantas formas de expressão quanto fossem possíveis, mesmo que para isso Lygia tivesse que redefini-las. “Balés”, “livros”, roteiro para um filme, gravuras ou embalagens teriam como horizonte comum a possibilidade de ampliar o campo de intervenção da sintaxe geométrica, sempre na crença que ela fosse mais coerente com o período de modernização então vivido e o projeto cultural moderno.

BALÉ NEOCONCRETO Nº I
Foto: Ana Vitória Mussi, Beto Felício, Lygia Pape e Maurício Cirne
fonte: PAPE, 1983

Lygia definiu ou redesenhou diversos suportes artísticos e não artísticos nessas investidas. Atuava no sentido da reinvenção revolucionária e criativa das linguagens artísticas. Intentava a reconstrução do mundo através da remodelação da arte, da readequação, muito afinada à “missão social do artista” de que falou Mário Pedrosa, à “necessidade da reconstrução do mundo” que clamava por isso “por toda parte”. Pape fez isso a seu modo. Tendo como força motriz (que a conduziu ao longo de toda sua trajetória) a renovação, conseguiu nova abertura ao que se chamava “livro” ou “balé”: construiu livros sem palavras e realizou balés sem bailarinos. Até ao cinema construiu uma alternativa: idealizou um filme abstrato.

Algumas vezes Lygia se referiu ao “ato revolucionário da invenção”, o qual podemos dizer que empreendeu nessas investidas modernas. Criou experiências inclassificáveis em relação aos gêneros estabelecidos: eram nomeadas como “poemas”, “livros” ou “balés”, mas tinham na ironia do nome o contraponto da contestação e da redefinição dessas mesmas linguagens. A reinvenção implicava na não-aceitação, na não-acomodação.

A atitude contestadora de Lygia deslocava para o artista a tarefa de redefinir, propor e determinar as possibilidades dos suportes e da própria arte.

Mesmo defendendo o Plano-piloto de Lúcio Costa para Brasília, Mário Pedrosa não deixou de observar questões referentes à escolha de um território ainda por desenvolver-se.

Em 1957, no texto “Reflexões em torno da nova capital”, já apontava as contradições intrínsecas à escolha geográfica da implantação de Brasília. A sabedoria de Lúcio Costa, para Pedrosa (1998, p.392), esteve em aceitar a incongruência inerente ao programa: evitando meio-termos admitiu que a solução possível era ainda na base colonial “uma tomada de posse à moda cabralina”, marcando a terra com o símbolo da cruz, ou com a imagem mais positiva do avião pousando suavemente nas terras áridas do planalto. (Como advertiu Otilia Arantes, essa era mesmo a imagem das incongruências da nossa modernidade, que ao mesmo tempo em que “queimaria as etapas” fixadas, em oposição à irradiação orgânica das estradas de ferro ou asfalto que varam o território criando raízes, as ultramodernas linhas aéreas “saltavam apenas e não penetravam”).

BALÉ NEOCONCRETO Nº 2

Foto: Ana Vitória Mussi, Beto Felício, Lygia Pape e Maurício Cirne
fonte: PAPE. 1983

Pedrosa assinalou o caráter contraditório que se escondia no “invólucro moderníssimo de sua concepção”: a distância entre a sede da nova capital e as áreas mais desenvolvidas, litorâneas, do país. Então seria Brasília “uma espécie de casamata impermeável aos ruídos externos, aos choques de opinião, como um estado maior que se abrigasse em cavernas subterrâneas [...]” (PEDROSA, 1998, p.392).

Em “À espera da hora plástica” (PEDROSA, 1998, p.423-427), texto escrito quase dez anos depois, já com certo distanciamento, o crítico retomou temas da conferência “Brasília, síntese das artes” (1959), porém já não alimentava ilusões quanto aos destinos utópicos da Cidade Nova, realizando uma revisão. Esclarecia no texto que a síntese das artes não poderia ser considerada como uma colaboração eventual entre arquitetos, escultores e pintores, mas como um plano social e cultural de ordem geral. E ainda explicava que utilizara a ocasião do Congresso Internacional dos Críticos de Arte em 1959 não para apresentar Brasília como síntese das artes, mas como uma valiosa oportunidade, em vasta escala, para a discussão deste problema.

O texto encarava uma outra dimensão do caráter utópico simbolizado em Brasília. Como resultado, a cidade não responderia ao esperado.

Lygia Pape, como Mário Pedrosa, realizou também uma revisão - que a conduziria a experiências outras. No período posterior à dissolução do grupo neoconcreto realizou, além da programação visual para os filmes do Cinema Novo, seus próprios filmes. Porém, não chegou a concretizar o filme sobre Brasília. Em entrevista Cocchiarale e Geiger (1987, p. 160), disse que o filme tinha uma grande visualidade e apresentava o caráter construtivo do neoconcreto e que hoje poderia fazê-lo facilmente, “mas perdi o *élan*”. No texto do catálogo na mostra de filmes experimentais dos anos 60 e 70, Lygia declarou ter realizado o roteiro sobre Brasília como imagens se construindo como a construção da própria cidade, mas já vislumbrava outra possibilidade:

Tenho o filme em anotações tipo *storyboard* – ainda vou fazê-lo.
Agora como a desconstrução da cidade (PUPPO, 2004, p. 134, grifo nosso).

Ao mesmo tempo em que tal comentário revelava a crise das utopias contidas no Plano-piloto de Lúcio Costa para Brasília (bem ilustradas pela foto que acompanha o texto de Pedrosa, na qual a Praça dos Três Poderes aparece em segundo plano a um bar improvisado, construído à desdém de qualquer projeto, com ripas de madeira) a crença na arte como promotora de uma remodelação ambiental e humana persistia, bem como também persistia em Pape a vontade de realizar um filme (ainda que fosse em outras bases, sobre a desconstrução da cidade, sobre o esgotamento das esperanças numa construção de modernidade). Importante apontar neste texto a citação de Mário Pedrosa a Nietzsche, falando da tarefa que a arte teria em tudo renovar e recriar a vida, para o autor a estética teria um importante papel a cumprir em face das ciências.

Os “planos” e “projetos” que foram marcantes na cultura do período, com o transcorrer do tempo encontraram percalços. A construção de Brasília revelou as contradições de sua concepção, apontadas por Pedrosa no Plano-Piloto de Lúcio Costa.

O Plano-piloto para poesia concreta também encontrou a seu modo sua revisão no documento da “Cisão” (1957) pelos poetas cariocas (e, como vimos, na superação da palavra, encontrou ainda a superação do próprio conceito de poesia).

O projeto construtivo brasileiro na arte encontrou no Neoconcretismo, para usar a expressão de Brito (1999), o vértice e a ruptura de seus postulados.

A década de 60 marcou na obra de Pape uma nova postura em relação às questões levantadas pelo abstracionismo em favor de um outro envolvimento com o contexto cultural e político. Assim como Hélio Oiticica e Lygia Clark, ela seguiu uma linha de desenvolvimento que, tendo como matriz a arte objetual, frutificou em propostas que implicaram na realização de ambientes, eventos, performances, obras de forte caráter interativo e coletivo. Artistas, crendo na afirmação de Nietzsche citada por Pedrosa, de que a arte renovaria e recriaria a vida, lançaram-se, a partir deste período, a experiências que, nutrindo-se da sintética sintaxe geométrica, já incorporavam outras questões, como participação ativa do espectador.

Os “Parangolés” (1964) de Hélio Oiticica e o “Divisor” (1968) de Lygia Pape adotaram outra estratégia para a reconstrução da vida e do mundo.

Para a mostra “Opinião 65”, organizada por Ceres Franco, procurando avaliar a abertura do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e a dimensão de seu apoio ao experimentalismo dos artistas, Hélio Oiticica programou a “Apresentação do Parangolé”. O evento consistia na apresentação de um grupo de passistas da Mangueira vestidos com os “Parangolés” - capas, faixas, estandartes e tendas com inscrições como “Estou possuído”, “Estou com fome”, “Sou o mascote do Parangolé, o Mosquito do samba”, “Cuidado com o tigre”, “Liberdade” - que os passistas apresentariam cantando e dançando. No entanto, foram impedidos pela direção de permanecer no interior do museu. Apropriaram-se, então, do extenso vão livre no térreo da edificação.

A proposta de Oiticica era fruto de sua intenção de justapor “cultura popular” e “arte oficial”. Produto de sua vivência na Mangueira e de sua relação com a escola de samba, as capas e estandartes investigavam outras maneiras de relacionamento com o corpo e com a cidade. Para Grubert (2006, p.63), nos “Parangolés” estava implícita a convicção de que o saber do morro poderia apontar para outra maneira de se portar, de se comportar, de portar o próprio corpo, aos habitantes do asfalto.

Pode-se afirmar que, nesta tentativa de medir a abertura do Museu de Arte Moderna às propostas vanguardistas, ia implícito o intuito de testar os limites do próprio projeto modernizador, uma vez que os museus haviam se remodelado aos novos tempos.

Como Hélio Oiticica, Lygia Pape, em algumas propostas, como “Ovo” (1968), “Divisor” (1968) e “Roda dos Prazeres” (1968), que analisaremos neste capítulo, também se voltou à crítica deste projeto.

Este capítulo se debruçará sobre algumas obras “participativas” de Lygia Pape datadas de 1968. Valendo-nos da grande amizade que Lygia Pape e Hélio Oiticica cultivaram ao longo de sua vida e, sobretudo, da importante e profícua troca de idéias que mantiveram, lançamos mão, para fazermos nossa leitura, da análise comparativa de posições que compartilharam e de como elas frutificaram, artística e teoricamente. Se no capítulo anterior as análises de Mário Pedrosa nos serviram de guia para mapear o ambiente moderno, agora buscamos em Hélio Oiticica chaves para compreender Lygia Pape na análise de um novo contexto.

O interesse por espaços específicos da cidade, como o morro da Mangueira, também fazia parte do cotidiano de Lygia. A artista muitas vezes mencionou sua

Hélio Oiticica APRESENTAÇÃO DO PARANGOLÉ (1965)
fotos: Desdemone Bardin
fonte: CATALOGUE..., 2004

atração por determinados lugares e por situações tão particulares quanto os “delírios”, suas vivências urbanas com Hélio Oiticica. Quando havia tempestades, aconteciam os “delírios molhados”: tão logo a chuva e os raios comessem, os amigos combinavam e se encontravam na praia do Arpoador para tomar banho de mar. Outros delírios, os “ambulatórios”, davam-se freqüentemente nas andanças de carro, no Fusca café-com-leite de Lygia, geralmente de madrugada pelo Rio: “Ele [Hélio] me dizia: vamos curtir. O delírio ambulatório era isso: você saía pela cidade toda, que não tinha perigo nenhum, e ia descobrindo as coisas, vendo e vivendo” (MATTAR, 2003, p.75).

Lygia narrou esses momentos de delirante descoberta da cidade e, especialmente do Morro da Mangueira:

Eu também gostava muito de subir os viadutos ali perto da Praça da Bandeira, porque era uma espécie de cruzamento de corpos, e depois íamos para a Mangueira. Pegávamos um ou dois meninos, por exemplo, o Nildo, que era muito amigo nosso, e eles iam no carro também. Não era uma coisa gratuita, era programada mesmo.

Na Mangueira comíamos no Buraco Quente, um bar que ficava logo ali na entrada, à direita, onde tinha uma espécie de declive. Era genial esse nome, mas acho que não existe mais.

O Buraco Quente era uma miscelânea de gente. As pessoas da Mangueira iam lá pra beber, para comer; tinha sempre uns tira gostos. Eu, como não bebia, só comia. [...] Então a gente ia porque lá estavam aqueles malandrões todos.

Havia vários caminhos para chegar à Escola de Samba da Mangueira: ou você ia pelo Campo de São Cristóvão ou pela Quinta da Boa Vista... Eu tinha vários amigos lá. Alguns, bandidões mesmo, que mataram não sei quem porque fez isso ou fez aquilo. Eu era amiga deles todos. De repente, aparecia alguém que tinha matado não sei quem, aí foi solto pela polícia, e estava lá, sentado na mesa com a gente, e tinha fuzilado não sei quem. Era uma coisa normal essa história do cara que tinha matado não sei quem numa briga. Era tudo assim. Havia uma certa naturalidade, muito louca, e que era aceita pelas pessoas que freqüentavam o lugar.

Eu achava natural me enfiar naqueles buracos todos. Lá em cima no telégrafo, subia com o Hélio, nós tínhamos amigos em vários grupos ali dentro. Me dava um prazer enorme sair por ali e estar com eles. Com alguns eu tinha mais identidade, porque achava que

eram mais criativos, e outros menos. Mas eram todos muito interessantes. Eu entrava no carro com aquela patota toda e dizia: vamos na casa do Miro; depois vamos não sei onde... Eu tinha o maior prazer. E não havia preconceito nenhum contra mim (MATTAR, 2003, p. 76-77).

A denominação de “delírio” dada por Pape a essas experiências dá a idéia do quão distintos eram esses momentos em relação à realidade cotidiana de classe média alta da qual procedia e indicam até certo deslumbramento ante uma cultura e uma maneira de viver tão particulares. Revelam ainda uma vontade experimental engendrada pela cidade.

Se o período anterior fora marcado pela formação do grupo de artistas de Pape e Oiticica em torno ao Museu de Arte Moderna, o período dos “delírios” marca a expansão de limites das experiências que buscaram em outros pontos da cidade fonte de informação. Tais experimentações, que apontam certa sensação de esgotamento das instituições como instigadoras do novo, frutificaram em produções tão paradigmáticas quanto os “Parangolés”, de Oiticica, e o “Divisor”, de Pape.

No texto “Bases fundamentais para uma definição do Parangolé” (1964), Hélio Oiticica descreve outras características dos “Parangolés”, relacionando-os aos espaços da favela:

O uso pois, de elementos pré-fabricados ou não que constituem essas obras importa somente como detalhe de totalidades significativas, e a escolha desses elementos responde à necessidade imediata de cada obra. [...]

O “achar” na paisagem do mundo urbano, rural, etc., elementos “Parangolé” está também aí incluído como o ‘estabelecer relações perceptivo-estruturais’ do que cresce na trama estrutural do “Parangolé” (que representa aqui o caráter geral da estrutura-cor no espaço ambiental) e o que é “achado” no mundo espacial ambiental. **Na arquitetura da “favela”, p. ex., está implícito um caráter do “Parangolé”, tal a organicidade estrutural entre os elementos que o constituem e a circulação interna e o desmembramento externo dessas construções;** não há passagens bruscas do ‘quarto’ para a ‘sala’ ou

MORRO DA MANGUEIRA (1965)
foto: Desdemone Bardin
fonte: CATALOGUE..., 2004

‘cozinha’, mas o essencial que define cada parte que se liga à outra em continuidade.

Em ‘tabiques’ de obras em construção p. ex. se dá o mesmo, em outro plano. E assim todos esses recantos e construções populares, geralmente improvisados que vemos todos os dias. Também feiras, casas de mendigos, decoração popular de festas juninas, religiosas, carnaval, etc. todas essas relações poder-se-iam chamar ‘imaginativo-estruturais’, ultra elásticas nas suas possibilidades e na relação pluri-dimensional que delas decorre entre ‘percepção’ e ‘imaginação produtiva’ (Kant), ambas inseparáveis alimentando-se mutuamente (CATALOGUE..., 2004, grifo nosso).

A vivência dos artistas nos espaços da favela assume um significado muito particular quando se considera a história das favelas no processo de urbanização do Rio de Janeiro. Na história da cidade, as favelas foram tomadas pelas administrações municipais, desde o início das reformas de melhoramentos urbanos, como formação que ocorria em oposição à cidade formal. Ao longo do tempo foram se perpetuando como uma organização territorial particular e como parte da paisagem urbana⁴¹.

Essa forma de ocupação existe desde o início do século XX. O Morro da Providência, desmontado durante a Reforma Urbana de Pereira Passos (1902-1906), já era conhecido desde 1897 como “Morro da favela”, quando passou a ser habitado por militares de baixa hierarquia regressados de Canudos (ABREU, 2006, p.66). No entanto, as favelas foram ignoradas pelos censos oficiais até sua proliferação na década de 40, quando passaram a localizar-se nas proximidades das áreas industriais, como é o caso da Favela da Maré.

O crescimento da cidade do Rio não foi acompanhado pelo crescimento da infra-estrutura de transportes. A cidade formal, abastecida de bondes e trens, tinha ainda terrenos públicos ou desprezados pela especulação imobiliária, como mangues, várzeas de rios e morros íngremes, onde ocorreram as primeiras invasões.

41 As intervenções urbanas, como os alargamentos de ruas e construção de avenidas, passavam preferencialmente pelas freguesias onde havia residência proletária. Parte da população removida acabava indo morar no subúrbio, mas a partir daí os morros do centro, Providência São Carlos, Santo Antonio e outros, até então pouco ocupados, passaram a adensar-se, “dando origem a uma forma de habitação popular que marcaria profundamente a feição da cidade neste século – a favela” (ABREU, 2006, p. 66).

Se na década 40, as favelas acompanharam o deslocamento das indústrias para o subúrbio, posteriormente, quando a zona sul se desenvolveu e verticalizou com os edifícios de apartamentos, entre 40 e 50, as favelas acompanharam também a descentralização das fontes de emprego (ABREU, 2006).

Lygia Pape acompanhou esse processo e suas implicações na paisagem e na dinâmica urbana. Diz-se que a partir desse período o Rio de Janeiro começou a apresentar uma ocupação urbana mais “democrática”, uma vez que as favelas ocupavam territorialmente os mesmos espaços das classes mais ricas. No entanto, as ocupações diferiam-se em muitos aspectos em relação às questões sanitárias e infra-estruturais. Para além da inexistência de assistência governamental e de melhorias urbanas ou sanitárias, o morro se distanciava do asfalto pela forma com que era entendido no imaginário dos habitantes do asfalto, da cidade formal: era um lugar perigoso, reduto da população negra e dos “marginais”.

Mesmo proliferando-se em paralelo à acentuação dos controles urbanísticos formais, foram pouco afetadas por ele, pois forneciam a mão-de-obra barata necessária para a acumulação de capital burguês, do comércio e da indústria. Afora isso, a partir de 1945 os contingentes das favelas também se tornaram eleitores⁴².

No processo de urbanização do Rio de Janeiro houve inúmeras tentativas de erradicação das favelas e também dos cortiços, iniciativas que implicaram em grandes interferências na paisagem e na conformação de cidade existente, que incluiu desde a eliminação dos morros que as abrigavam até as remoções para conjuntos habitacionais, mais recentes.

42 Segundo Abreu (2006), a inflação provocada durante o período Juscelino Kubitschek (1956-1960) pela abertura ao capital estrangeiro repercutiu na valorização do solo urbano, através de práticas especulativas, o que teve rebatimento numa crise habitacional que afetou principalmente a população mais pobre, multiplicando a população favelada e disseminando novamente os cortiços, combatidos no início do século. O governo previu uma reforma habitacional, que, no entanto, foi arquivada depois do golpe militar de 1964. A política econômica do novo regime, por sua vez, favoreceu uma concentração de renda sem precedentes. Tal processo manifestou-se espacialmente na cidade nas tentativas repressivas de restituir a separação espacial das classes sociais, enodada pela existência de favelas nas áreas mais nobres da cidade. De 1950 a 1960 as favelas registraram aumento de 98%; mas os anos 60 caracterizaram-se pela generalização do processo de erradicação de suas ocupações na cidade, notadamente as situadas na zona sul (facilitada pela suspensão dos direitos civis durante a ditadura militar).

A favela sempre representou o “atraso” em contraste com a imagem cosmopolita que se pretendia transmitir aos visitantes (especialmente estrangeiros) da cidade do Rio de Janeiro. “Atraso” que se queria (mas não se podia) superar.

Quando Lygia e Hélio passeavam pela Mangueira, invertiam este processo: valorizavam a cultura de um ambiente marginalizado, as soluções alternativas encontradas diante da ausência de condições econômicas, procuravam se aproximar, sem preconceitos, de outras esferas mais particulares como a música, o samba, a culinária e, até a produção de arquitetura⁴³.

A importância da vivência de Hélio Oiticica na Mangueira para suas proposições foi muito bem explorada pelo belo ensaio de Paola Berenstein Jacques, “Estética da ginga: a arquitetura das favelas a partir da obra de Hélio Oiticica” (2001), onde reflete sobre a relação entre as proposições do artista e a arquitetura vernacular. Como aluna da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, em seu percurso diário para a Ilha do Fundão, caminhava pela Favela da Maré. Ao andar descalça por propostas de Hélio Oiticica expostas em Paris, percebeu que lhe vinham à mente lembranças de espaços tão particularmente cariocas quanto os que vivenciava naquele trajeto.

Para Berenstein Jacques, a obra de Oiticica estaria intrinsecamente ligada à arquitetura vernacular em três figuras conceituais: *Fragmento*, *Labirinto* e *Rizoma*. Tais figuras surgiram da tentativa de entender a “estética das favelas”, espaços singulares até pouco tempo desprezados pelos arquitetos.

O *Fragmento* (do corpo à arquitetura): relacionava-se aos barracos construídos sem projeto de arquiteto, em função da necessidade do abrigo e sujeito à disponibilidade de materiais para aumentá-lo ou modificá-lo, o que substituiria a idéia de projeto pela da “bricolagem”, resultando numa imagem fragmentada.

A figura conceitual do *Labirinto* (da arquitetura ao urbano) relacionava-se à experiência no espaço urbano espontâneo, distinto dos espaços planejados dos urbanistas. A grande construção coletiva, complexa porque em constante transformação, incluiria as dimensões inesperadas do perder-se pelos labirintos das vielas.

43 É importante fazer a ressalva de que essa dimensão sublimada da favela era possível na época. Havia apenas um risco limitado no empreender esse tipo de vivência, impossibilitada pela ordem violenta imposta pelo tráfico de drogas e sua espacialização atuais.

O *Rizoma* (do urbano ao território) aludiria à ocupação territorial da favela, que, em oposição à “estrutura árvore” adotada pelos planejadores modernos, se constituiria como uma ocupação “rizomática”, comparada à da erva-daninha. Distinta da cidade formal, a favela encontraria em suas periferias a idéia de centralidade, pois lá estariam localizados os terrenos mais antigos e valorizados, diferente de seu centro geográfico, menos abastecidos de comércios e serviços.

As três figuras conceituais estariam ligadas pela idéia de movimento, presente em todas as dimensões nas favelas. Portanto, para Berenstein Jacques, a estética da favela estaria conseqüentemente atrelada à estética espacial do movimento. Movimento do espaço em transformação e, principalmente, do percurso, associado, inclusive, ao samba.

Essas formulações fundamentaram a defesa da “estética da ginga” que Paola empreendeu ao analisar a produção de Hélio Oiticica⁴⁴. Aqui, em nossa dissertação, sem forçar análises semelhantes às empreendidas pela autora, defenderemos que as vivências na favela repercutiram também nas produções de Pape. Lygia, como Hélio, também se “perdeu” pelos espaços da favela.

A arquitetura e os espaços do morro foram muito caros à Lygia em toda a sua trajetória, nas atividades artísticas e também nas não-artísticas. O ponto de vista através do qual Lygia Pape entendia a favela - como um todo orgânico, permeado por invenções criativas do espaço - coincidia em muitos pontos com a abordagem de Paola Berenstein Jacques. Já no primeiro capítulo da dissertação de mestrado de Lygia, “A fala dos mudos”, encontramos uma rica explanação dessas idéias:

Nós, os deserdados do mundo só temos em comum com nossos irmãos de destino – a miséria – como diz muito bem Mário Pedrosa.

Mas vai ser a miséria (o denominador comum desses povos), o elemento desencadeador do processo criativo. O que dizer das favelas, das invenções, que nem o mais inventivo arquiteto já propôs? De que artimanhas se rodeia o espaço destinado às entradas e saídas rápidas de uma coisa denominada casa (ou mais

44 Os escritos sobre a “Estética da ginga” de Hélio Oiticica passaram pelo conhecimento de Lygia Pape. Em “conversa eletrônica” Paola Berenstein Jacques revelou que obteve a colaboração de Pape em entrevistas e conversas informais sobre a convivência entre eles e as vivências que tiveram no morro. Parte das falas de Lygia é mencionada no livro.

precisamente, por exemplo, como na Favela da Maré – Rio – palacete): em que a sobrevivência e a fuga apressadas se fazem no rigor de um traçado de entradas e becos simulados por entre tábuas e quebradas, ao assédio da polícia ou mesmo inimigos locais? Não, nada mais inventivo, gerado por essa miséria, que os “quartos-tudo” ou melhor, cubos de espaço, que possuem funções de reversibilidade que escorre pelo dia afora: leito à noite, sala de dia, passagem ou cozinha, sala de TV, ou ainda, quarto de doente, ou depósito, ou vendinha de quebra-galhos. Nenhum espaço é mais imaginosa e ricamente que esse aglomerado e conglomerado de tábuas, folhas de zinco, pedaços de duratex, escadas velhas, uma luz vermelha brilhando em seu interior. Essas construções desafiam as mais ousadas obras de engenharia. Equilibradas em um princípio, refazendo o perfil do morro, enclausuradas umas dentro das outras, como seres hermafroditas, cubos dentro de cubos.

Essa arquitetura espontânea pode ser registrada em qualquer sítio onde se faz presente a miséria – mola propulsora da vontade de viver e que determina o esforço de todo homem por uma integração, a melhor possível, com o espaço que lhes coube ser destinado – o espaço natural, sem tecnologia nenhuma, o espaço bruto, pobre, despreparado. [...]

E ele constrói, sempre, a partir de um nada, um gesto, um risco no espaço, e eis sua morada, e eis seu sentido afetivo, armados. [...]

Formam-se gestalts, signos identificadores, as manchas nos morros das cidades, como enormes fungos, cobrem e recobrem as topologias – e ele cria: sempre e sempre um objeto “que participa”. [...]

Subir o morro de uma favela é revelar ao mesmo tempo a trilha que leva seu morador a seu barraco e é também repetir o caminho que o leva à própria dinâmica do seu fazer-se-morador-daquela-local. **A sua casa tem uma exterioridade de objeto construído mas é também a subjetividade que o levou a organizar em torno e com o seu corpo a proteção denominada casa** (PAPE, 1980, p. 60-63, grifos nossos).

Como Hélio Oiticica, Lygia Pape também valorizou, e não apenas esteticamente, a favela. Sua arquitetura e conformação espacial foram freqüentemente mencionadas como referência a atitudes inventivas. Fizeram parte das teorizações que elaborou no período em que se dedicou ao ensino de “Plástica” para o curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Santa Úrsula. Ali propôs uma série de exercícios que envolviam os bairros centrais do Rio de Janeiro e,

especialmente a Favela da Maré, particular para Lygia por flutuar sobre a água. As aulas eram baseadas no entendimento das “invenções do espaço arquitetônico” (PAPE, 1998, p. 75). Em entrevista, Pape comentou suas intenções pedagógicas:

Entre 1972 e 1985, subi e desci muito morro. Fui uma freqüentadora de todas as favelas. Na época, lecionava na Faculdade de Arquitetura da Universidade Santa Úrsula (escola particular dirigida por freiras católicas). A aula supostamente se chamava Plástica, mas extrapolei para um trabalho com o espaço da cidade. Pegava minhas alunas, aquelas dondoquinhas burguesas todas, e botava em um trem da Central do Brasil. Íamos passear em Madureira ou no Complexo da Maré, naquelas palafitas sobre o lodo. Andava por lá para ver as invenções de espaço dos favelados e, também, para romper aquela visão elitista do mundo que elas tinham (MORAES, 1995).

Romper com visões pré-concebidas e lançar novo olhar sobre o mundo faziam parte dos objetivos didáticos de Lygia. No MAM-RJ, de 1969 a 1971, ministrou aulas no Curso Livre. A proposta inovadora dessas aulas consistia em exercícios que despertassem um processo criativo nos alunos. Respondendo a questionamentos de Venâncio Filho, Glória Ferreira e Ronald Duarte (1998), Lygia Pape disse que no Curso Livre do MAM não chegava a dar “aulas”, mais exatamente, “fazia proposições”. Essas proposições visavam desencadear no aluno um processo interno, “não é uma coisa psicológica, psicanalítica, nada disso. Comecei a ter uma certa percepção... uma certa habilidade para despertar através de certos exercícios que eu mesma fui inventando”. Lygia não fazia chamada, não dava prova nem nota. Só fazia questão de que o aluno não faltasse, pois havia um processo que iniciava com alguns exercícios e terminava com outros, alguns coletivos, outros individuais. Fazia questão de que os alunos verbalizassem, falassem sobre si mesmos, “que tivessem um espelho do próprio trabalho e deles mesmos, que se colocassem diante da turma para defender o trabalho”. Disse também que em primeiro lugar a aula tinha que ser profundamente lúdica e divertida, “tinha que ser uma coisa prazerosa pra mim, entendeu?!”

Em carta, o amigo Hélio Oiticica relatou sua felicidade em ver Lygia atuando dentro do MAM: “achei ótima a idéia de fazer conferências (ou aulas) no MAM: assim temos alguém como você agindo onde só cretinos agem, o que é um

milagre”⁴⁵. (É bom recordar que Oiticica não havia conseguido apresentar seus “Parangolés” no museu).

O trabalho com a palavra e com o som também esteve presente nas aulas do MAM. Eram exercícios nos quais Pape requeria dos alunos palavras que tivessem a mesma estrutura de som de outras: “eu propunha sons, onda, onda forte, cachoeira... O Milton Machado [artista plástico, ex-aluno de Lygia], por exemplo, quando fiz a proposta de cachoeira caindo, disse “Garrastazu”. Perfeito! Eu inventava essas coisas. O curso era interessantíssimo.” Definiu as aulas como um projeto de desenvolvimento, de “soltar as pessoas por dentro” (MATTAR, 2003, p. 91).

As aulas de Lygia faziam parte de uma postura maior adotada pela artista. Definiu-se como “intrinsecamente anarquista”, dona de uma vontade terrível de não respeitar as estruturas rígidas. Disse não suportar poder e hierarquias, “tanto é que minhas aulas são antiaulas” (PAPE, 1998, p. 74-75). Discorrendo sobre as aulas de Desenho ministradas na Escola de Belas Artes da UFRJ, disse que tentava passar para os alunos um conceito de liberdade. Nessas aulas recorria a materiais fartos e baratos como jornal e canetinhas coloridas, para que os alunos não temessem estragá-los ou gastá-los. Lygia, por exemplo, ensinava-os a encarar uma folha de jornal como um desenho, discriminando tonalidades de cinzas e manchas e interferindo nas imagens fotográficas⁴⁶. Sobre as aulas relatou a Pradilla e Carneiro (1998, p. 75) que deste modo o aluno ia criando as imagens e começando a ter um outro olhar em relação às coisas, “aprendendo a perder o sentido de discriminação do que é arte e do que não é”.

Além das aulas, despontou no período ainda outro caminho: Lygia manteve a atividade de pesquisadora. Obteve bolsas de estudo sobre temas como a condição feminina (em pesquisa de 1979 para a Funarte, intitulada “A mulher na iconografia de massa”) e, sobretudo, sobre a arquitetura da favela, como a de aperfeiçoamento do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) para o trabalho “Espaços Poéticos: Uma Arquitetura do Precário”, em 1975, e a bolsa da Fundação Guggenheim para o projeto “Arquitetura dos Índios e Favelas do Brasil”,

45 Carta de Hélio Oiticica a Lygia Pape. Londres, 14 fev. 1969 (CATALOGUE..., 2004).

46 Conforme relato verbal da Profa. Dra. Ana Maria Tavares Cavalcanti, da Escola de Belas Artes - UFRJ, ex-aluna de Lygia, em set. 2007.

em 1981⁴⁷. Lygia ainda proferiu conferências sobre a arquitetura da favela, como a “Arquitetura e Criatividade na Favela da Maré” apresentada em 1984 no Congresso Mundial de Educação através da Arte, promovido pela International Society for Education Through Art da Unesco, na Universidade Estadual do Rio de Janeiro, numa abordagem distinta da tradição de analisar esses espaços como um estigma da cidade, mas vendo as especificidades, identificando suas qualidades.

Esta busca por outros espaços da cidade tinha relação com a conjuntura política de vigilância e censura. A partir de 1967, vários setores sociais mobilizaram-se contra o regime militar instaurado após o golpe de 64. No Rio de Janeiro, em 1968, houve a passeata dos Cem Mil, na qual diversos artistas manifestaram-se contra o cerceamento da liberdade de expressão. A crescente vigilância já alcançava as instituições de arte, como evidenciou o boicote à Bienal Internacional de São Paulo. Da sua parte, alguns grupos de artistas procuraram inventar alternativas de atuação, dentro e fora do circuito da arte.

As alternativas encontradas refletem um compromisso de resistência à repressão e de proteção do caráter público e livre essenciais às manifestações de arte.

Arantes (1973, p.5) afirmou que “pode-se dizer que de 65 a 69 – até a revanche do regime – boa parte dos artistas pretendiam, ao fazer arte, estar fazendo política”. O caráter manifestadamente engajado da obra “L.U.T.E.” (1967) de Rubens Gerchman, composta por gigantescas letras vermelhas que impediam o trânsito da Avenida Rio Branco, é um exemplo da permanência de uma “liberdade relativa”, política e estética, que reinava entre 1964 e 1968, até a publicação do Ato Institucional número 5.

No mesmo período, nos Estados Unidos, ganhava força a Arte Pop, na qual o mundo empírico e a banalidade do cotidiano eram assumidos como objetos de interesse artístico.

A Arte Pop surgiu com a sociedade de massa, como fruto da indústria e comunicação de massa. No Brasil, a partir da mostra “Opinião 65”, no Rio de Janeiro, pela primeira vez surgiram manifestações distintas do “realismo” dos artistas de esquerda. A questão política aparecia integrada às novas linguagens.

47 Não foi possível encontrar os relatórios dessas bolsas.

Influenciados pelo retorno à figuração do pop norte-americano, artistas brasileiros como Rubens Gerchman e Antonio Dias não compreenderam a linguagem como esvaziamento, como cinismo à felicidade promovida pelo consumo. Nossa realidade de país sob um regime autoritário acabou refletida esteticamente na chamada “Nova figuração”. Nela se refletia a influência da arte pop, “através da retomada da figura, da eloquência cromática e da iconografia urbana” (CANONGIA, 2005, p.50), muito distintas das obras construtivas. Segundo Canongia (2005, p.51), “A Nova Figuração apenas tentou recuperar o imaginário da pop original naquilo que ela incorporava do *mass media* e dos ícones urbanos, mas estava longe de pensar o conceito pop com seus mesmos questionamentos e sua ética”.

Já nas obras de Lygia Pape, Lygia Clark e Hélio Oiticica essa resistência assumiu outras formas.

Nas mostras “Opinião 65”, “Opinião 66” e “Nova Objetividade Brasileira” (1967), exibidas no MAM-RJ, onde houve trabalhos censurados por serem ofensivos ao regime, muitas obras eram diretamente políticas, bem como outras mostras em galerias particulares, como a “Pare” (1966), da Galeria G-4, e em outras cidades do país, como em Belo Horizonte, “Vanguarda Brasileira” (UFMG, maio de 66) e o como o “IV Salão de Brasília” (1967).

Junto às obras diretamente políticas, outros artistas expressaram sua posição lançando-se em propostas que envolviam manifestações coletivas na cidade, obras “participativas” em espaços extra-artísticos. Nas palavras de Aracy Amaral (1984, p. 329), nesse tipo de investida havia o desejo de romper com o isolacionismo das artes plásticas e buscar formas de comunicação com um público maior, em experiências que tinham “a cidade como suporte”. Para a autora, o clima dos anos 60 foi marcado pelas tentativas dos artistas de construir algum tipo de articulação “com seu entorno coletivo/urbano, sair de sua interioridade/ateliê habituais em seu fazer artístico”. Numa revisão bastante posterior ao Neoconcretismo, Aracy Amaral, no texto “Aspectos do não-objetualismo no Brasil”, caracterizou de forma abrangente a experiência neoconcreta como uma abertura do objeto artístico ao espaço urbano:

Na verdade, toda a experiência neoconcreta foi um abrir-se, em início de articulação, do objeto artístico com o espaço circundante,

ou do artista tomando consciência do espaço urbano dentro do qual se movia (AMARAL, 1981, p. 379).

No texto, Amaral associou as “ações corporais” de caráter festivo/coletivo brasileiras às formas de expressão que começaram a surgir no meio artístico em meados de 60. Nesse sentido, no final dos anos 60 e início dos 70, houve iniciativas que procuraram se dirigir a um público, por assim dizer, leigo, para transformá-lo em público de arte, ou que, em outra medida, propuseram expandir o museu para os lugares públicos. Houve eventos coletivos inovadores, especialmente os organizados pelo crítico Frederico Moraes, como as mostras “Do corpo à terra” (1970), em Belo Horizonte⁴⁸, “Um mês de arte pública” (1968), “Apocalipopótese” (1968) e os “Domingos de Criação” (1970), ambas no vão livre e nos jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

A expressão “Apocalipopótese” foi inventada pelo artista Rogério Duarte para, nas palavras do poeta Waly Salomão, evocar o desvio ao consensual, algo como a “revelação de uma nova hipótese” ou uma alternativa àquela situação política repressiva. (SALOMÃO⁴⁹, 1996, p.74 apud GRUBERT, 2006, p.69). Da manifestação coletiva “Apocalipopótese”, que encerrou o evento “Um mês de arte pública” no Aterro do Flamengo, participaram diversos artistas. Lá, segundo Frederico Moraes, o público poderia “ver poemas sem palavras, [...] abrir urnas onde encontrará desenhos e perguntas, vestir capas “parangolés” ou reviver sua própria

48 O artigo de Francisco Bittencourt sobre a mostra evidencia tanto a perplexidade do público mineiro diante das obras mais violentas quanto sua incompreensão. As propostas que compuseram “Do corpo à terra” foram descritas num tom desdenhoso: “Lótus Lobo fez uma plantação de milho; [...] o americano Lee Jaffe executou um trabalho de Hélio Oiticica, uma trilha de açúcar na BR-3; Luis Alphonsus Guimarães queimou uma faixa de 30 metros; Teresa Simões carimbou as calçadas com frases em tupi; Frederico Moraes fez apropriações que chamou de Equações e Homenagens; Eduardo Ângelo rasgou papel; Dileni Campos apresentou uma paisagem e uma contrapaisagem; Décio Noviello explodiu bombas coloridas; Cildo Meireles fez fogueira de animais e Arthur Barrio jogou papel higiênico e trouxas ensangüentadas”. O posterior comentário à ação de Cildo Meireles, que amarrou cinco galinhas vivas a uma estaca e ateou fogo, revelava o quanto a arte mais engajada politicamente encontrava conflitos em seu entendimento enquanto proposta descolada da arte mais tradicional: “A possível beleza deste gesto está além da nossa compreensão”. Bittencourt, Francisco. “A geração tranca-ruas”. Rio de Janeiro. Jornal do Brasil. 09 de março de 1970 (CATALOGUE..., 2004).

49 SALOMÃO, Waly (2003). *Hélio Oiticica - qual é o parangolé?* 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco.

Artigo do jornal “Diário de notícias” convidando para o evento APOCALIPOPÓTESE, 1968
fonte: CATALOGUE..., 2004

APOCALIPOPÓTESE (1968)
Apresentação dos "Parangolés" de Hélio Oiticica, ao fundo "Ovo" de Lygia Pape
foto: Cláudio Oiticica
fonte: CATALOGUE..., 2004

criação rompendo – após entrar – cubos/ovos”⁵⁰. Durante aquele final de semana, poetas convidaram o público a participar, a completar ou compor seus próprios poemas. Alguns artistas, como Jackson Ribeiro e Roberto Lanari, apresentaram esculturas. Passistas das escolas de samba se apresentaram com as novas capas “parangolés” de Oiticica - “Guevaluta”, “Guevarcália”, “Nirvana”, “Xoxôba” e “Caetelesvelásia” (em homenagem a Caetano Veloso) – e duas capas realizadas em parceria com Rogério Duarte: “Urnarnona” e “Capa-poema”. Ainda Sami Matar mostrou, também com a ajuda dos passistas, as “Apocali-roupas” que tinham motivos orgânicos pintados com tinta fluorescente que brilhava sob a luz negra⁵¹.

O evento “Apocalipopótese” aparece de maneira farta nos escritos de Hélio Oiticica, em teorizações, em cartas a amigos (exilados), nas resenhas para jornais e revistas. Em todas há a presença de descrições de euforia, da festa urbana, do contentamento causado por aquilo que parecia então um acontecimento inaugural.

No evento, Lygia Pape apresentou “Capélio”, uma capa em homenagem a Hélio Oiticica, que segundo o próprio homenageado “fazia uso do som-ruído”. Formada por materiais e tecidos coloridos de diferentes texturas, com centenas de guizos costurados à parte interna, produzia sons na medida em que se dançava. Obras mais politicamente incisivas também estavam presentes: Rogério Duarte promoveu uma demonstração de cães adestrados “treinados para tudo, e, principalmente, para proteger pessoas contra pessoas” (o “Dog’s Act”) e Antônio Manuel pedia aos participantes para despedaçar a machadadas suas “Urnas Quentes”, que continham desenhos e perguntas referentes à repressão da Ditadura, os quais podiam ser levados por aqueles que conseguissem destruí-las.

Além da “Capélio” Lygia apresentou seus “Ovos”, cubos com arestas de madeira, cobertos por uma fina película de plástico azul, vermelho ou branco, dos quais as pessoas deveriam “nascer”, ao romper a “casca” num ato performático. Na ocasião ele foi apresentado pelo “trio do embalo maluco”, composto por Oiticica, Nildo e Santa Tereza, passistas da Mangueira, que experimentaram a sensação do abrigo, da proteção, do individual, e do romper o plástico e conhecer de novo o espaço do coletivo. “Uma proposição nítida e simples”, segundo Pedrosa (2004), que colocava de uma forma poética a possibilidade de fazer surgir um mundo novo.

50 MORAIS, Frederico. “Apocalipopótese no aterro: arte de vanguarda levada ao povo”. Rio de Janeiro. Diário de Notícias, 26 jul. 1968. Caderno 2. (CATALOGUE..., 2004).

51 MORAIS, Frederico. “Parangolé de Oiticica: da capa ao urbanismo”. Rio de Janeiro. Diário de Notícias. 28 jul. 1968. Caderno 2. (CATALOGUE..., 2004).

Para Hélio Oiticica o “Ovo” significou uma “transformação universal entre o dentro e o fora”, e a experiência de entrar num cubo coberto por uma camada de plástico colorido, azul, vermelho ou branco, e dele irromper para o exterior, “nascendo”, foi interpretada em texto publicado na revista francesa Rhobo (1969):

O ato de se abrigar dentro do cubo-cor e depois romper pelas paredes flexíveis, tem um ciclo, uma duração a que chamo crerepouso, não mais relacionada com o mundo das imagens, mas que o desafia: a estrutura-ovo não é uma imagem, mas uma transformação universal entre o dentro-fora, repouso-ação, o prazer das horas omitivas, como numa exposição, mas que sejam como a Apocalipopótese, onde os ovos se informavam-comunicavam muito melhor: nada da intelectualidade de “happenings” ou “events” – o ‘momento vital’ que esperava para ser “vivido” na própria manifestação, não um momento preconcebido, mas como uma improvisação de jazz, mas tão aberta mesmo em comparação a isto, que se torna quase que impossível descrevê-lo (CATALOGUE..., 2004)⁵².

O “Ovo”, como entendido por Oiticica, era uma estrutura aberta, a criação de um limite construído para ser transposto ou o “auto-parir”, como escreveu em carta a Pape⁵³.

As experiências de Clark, Pape e Oiticica durante este período se articulavam em vários aspectos. Esses artistas, como outros seus contemporâneos, trabalharam de forma experimental aspectos referentes ao corpo e à participação. Ligavam-nos propostas que abarcassem a dimensão de abrigo, materializada em obras para vestir, como para Pape o “Divisor” e o “Ovo” e para Oiticica os “Parangolés”, ou em outras formas, como as assumidas por Clark, onde surgia uma linha mais voltada aos aspectos do “eu”, psicológicos, de redescoberta das sensações, como a série “Roupa-corpo-roupa” (1967) ou as “Arquiteturas biológicas” (1968) ou um abrigo que resgatava a experiência uterina, n’ “A casa é o corpo” (1968). O corpo para Clark esteve mais relacionado à dimensão da subjetividade. O conceito de abrigo nos permite a leitura de que havia nessas experiências o viés arquitetônico. Lygia

OVO (1968) e passistas da Mangueira
Revista “O Cruzeiro”, 1968
foto: Ronaldo Câmara, Geraldo Viola e Claudine Petrolli
fonte: CATALOGUE..., 2004

52 OITICICA, Hélio. Série Tropicália 2. Londres-Paris. Maio 1969. Tradução-adaptação do original em inglês.

53 Carta de Hélio Oiticica a Lygia Pape. Londres, 14 fev. 1969 (CATALOGUE..., 2004).

CARTAZ “ORGRAMURBANA” (1970)
fonte: CATALOGUE..., 2004

Hélio Oiticica ÁREA ÁGUA (1970)
foto: Cláudio Oiticica
fonte: CATALOGUE..., 2004

Clark já havia feito maquetes de espaços estruturados a partir da linha orgânica e as versões da “Arquitetura fantástica” (1963), maquetes de esculturas arquitetônicas acompanhadas da escala humana, Oiticica fazia maquetes desde o início de 1960, com o “Projeto Cães de Caça” (1961), os “Penetráveis” (1960 em diante) e “Ninhos” (1969) que acompanharam sua trajetória (inclusive, o próprio apartamento em que morou em Nova Iorque foi transformado num “ninho”).

Acompanhou ainda essas investidas a decisão de realizá-las a partir de materiais banais, desprezados, colhidos diretamente da vida cotidiana, como veremos adiante.

Lygia participou ainda de outras manifestações coletivas. Nos “Domingos de Criação” (1970), seis, no total, o público era chamado a descobrir as potencialidades estéticas de materiais descartados por indústrias, sucatas e outros materiais comuns. Houve, por exemplo, o “Domingo por um fio”, o “Domingo do metal” e o “Domingo do papel”, para o qual Lygia fez uma piscina com esse material. Na ausência de registros desta intervenção, podemos supor que Lygia tenha feito uma área onde era possível entrar de corpo inteiro para ficar em meio a pedaços de papel, “nadando” e experimentando o novo ambiente⁵⁴.

Além das organizadas por Frederico Moraes, outras mostras coletivas agitaram o Aterro do Flamengo. É o caso da “Orgramurbana” (1970), idealizada pelos poetas visuais Flamarion e Luís Otávio Pimentel, que seguindo a esteira da “Apocalipopótese” (1968), apropriou-se dos espaços livres do Museu de Arte Moderna. Com o objetivo de expandir as proposições artísticas a partir do saguão do museu em direção ao mar, com as obras se espalhando pela orla, houve a “Área água” feita por Oiticica, performances como a de Borracha, o “Cospe-fogo”, o som de Naná Vasconcelos, projeções e realizações de filmes em super-8. Na ocasião, Pape escreveu no jardim uma imensa letra “M” - em homenagem a Mário Pedrosa - com latas de gasolina que eram lentamente consumidas pelo fogo. Além de constituir uma homenagem, tal como anunciada na época, a intervenção de Pape

⁵⁴ Lygia Pape apresentou-se também nos “Acontecimentos poéticos-urbanos” (1979-1980) e no happening “Mitos vadios” (1978), porém, uma vez que suas participações nestes eventos levantaram outras questões, reservamos sua discussão para o capítulo seguinte.

também se desdobrava em um ato político, uma vez que Mário Pedrosa se encontrava em Santiago do Chile como exilado político⁵⁵.

O ano de 1968 marcou um momento de inflexão na trajetória de Pape (e não só na dela, a bem da verdade). Os anos 60 assinalaram um período particular, no Brasil e em todo o mundo, em que houve grande produção de intelectuais e artistas, em geral orientados pelo pensamento de esquerda.

A aposta no progresso e nos avanços industriais, técnicos e científicos dos anos do pós-guerra traduzia-se na esperança em melhores e mais igualitárias condições de vida, com o atenuamento das diferenças entre as classes sociais. Aqui no Brasil o golpe militar de direita em 1964 instaurara a frustração desses ideais.

O início da década marcou entre nós a época do populismo nacionalista. As esquerdas viam no governo Goulart a possibilidade de uma revolução social. A luta contra o capital estrangeiro era acentuada pela disseminação entre intelectuais, artistas e estudantes do vocabulário de esquerda. A mobilização social era reduzida, mas abarcava, no entanto, diferentes classes sociais e tipos de trabalhadores, além do meio artístico.

Antes do golpe militar de 1964 havia certa abertura para a reflexão de questões sociais entre distintas camadas sociais. Os jovens artistas e estudantes engajados, concentrados nos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes propunham-se ser “educadores culturais” do povo, buscando quebrar a noção de arte elitista ao aproximá-la do público através da abordagem de temas do cotidiano, como forma de conscientizar a população sobre os problemas sociais. Em entrevista, comentando o afastamento de Ferreira Gullar do grupo, Lygia Pape avaliou a postura política na atuação do CPC em comparação à postura dos neoconcretos:

No final do grupo neoconcreto surgiu o CPC (Centro Popular de Cultura), que era nitidamente populista. Queriam fazer peças de teatro para conscientizar as massas. Ferreira Gullar estava nessa. Esse tipo de trabalho panfletário não me interessava. É verdade que Hélio (Oiticica) e Lygia (Clark) e eu éramos ativistas políticos, pessoas ligadas ao Mário Pedrosa, revolucionário número um. Mas

⁵⁵ Exilado obrigatoriamente desde o final dos anos 60, lá Mário Pedrosa dirigiu o Museo de la Solidariedad, transferindo-se posteriormente para Paris, onde permaneceu até 1977, quando retornou ao Rio de Janeiro (COCCHIARALE; GEIGER, 1981, p. 104).

atuação artística é algo diferente. O pessoal do grupo neoconcreto, mesmo sem ter feito política explícita, foi extremamente revolucionário porque inventou muitas linguagens para as artes visuais no Brasil. Isso foi muito mais revolucionário que o CPC, que aliás depois fez uma autocrítica admitindo que aquilo tudo foi inócuo, circunstancial, sem transcendência (MORAES, 1995).

Hélio Oiticica TROPICÁLIA (1967)
foto de autoria desconhecida
fonte: CATALOGUE..., 2004

Para Koury (2003, p.27), a época caracterizou-se por antinomias como “participação e alienação” e “opressão e liberdade”, que, mais que chavões, sinalizavam a polarização do debate entre direita e esquerda e seus respectivos projetos de transformação da sociedade. As manifestações políticas e culturais do período teriam mostrado a ansiedade com que se vivia a questão do papel social do artista materializada em projetos alternativos que contestavam os modelos de desenvolvimento e também os padrões de comportamento. Segundo Gorni (2004, p.7), a frustração da esquerda diante do golpe de 1964 transformou-se num primeiro momento na resistência das manifestações culturais: teatro, cinema, música, etc.

Para além de posicionamentos panfletários, surgiram contribuições estéticas experimentais que traziam à tona os conflitos que pairavam sobre o país, como por exemplo o Tropicalismo, o Teatro Oficina e o Cinema Novo⁵⁶. Eram manifestações culturais que, sem perder o vínculo com o comprometimento político, buscaram inovações estéticas.

O penetrável “Tropicália” (1967) de Hélio Oiticica, labirinto que simulava a ambiência cultural brasileira, repercutiu, pela ampliação e deformação dos meios de comunicação, no movimento Tropicalista da música brasileira de Caetano Veloso

56 O grupo dos cinemanovistas teve, em sua primeira fase, no início dos anos 60, um período de engajamento militante com as lutas políticas da época. Glauber Rocha filmou e construiu a *Eztetyca da Fome*. Mas o Golpe Militar de 1964 provocou a descrença nas aspirações revolucionárias e implicou em redefinições nas propostas do grupo. Como forma de resistência ao nacionalismo da cultura oficial e à dinâmica de uma cultura de massa, experimentaram a linguagem de um cinema político. Nesse clima de revisão, Glauber realizou “Terra em transe” (1967), que catalisava as questões do momento pós-64 e atualizava os impasses de uma geração comprometida com um projeto de luta frustrado pela ação militar. O Teatro Oficina de José Celso Martinez Corrêa também iniciava em 1967 uma nova fase, após o incêndio de sua casa de espetáculos em 1966, com a peça “O rei da vela”, de Oswald de Andrade, dedicado à obra de Glauber Rocha, com quem se identificava na linguagem experimental. Propunham-se a uma outra ordem de interlocução entre palco e platéia baseada no exercício provocador de um teatro ativo e diferente da linguagem educativa do Teatro de Arena. Rompia-se então com o teatro racionalista da militância intelectual da época em favor de uma nova linguagem que denunciava a fragilidade dos valores burgueses no cenário pós-golpe (ALMEIDA, 2000, p.22-23).

e Gilberto Gil. No “Tropicália” o público caminhava pelos meandros do penetrável reconhecendo em seus elementos a própria realidade/precariedade cotidiana, espadas-de-são-jorge, comigo-ninguém-pode, pisando descalço, e reconhecendo ao fundo a “voz” da TV, para onde apontava, como saída, o labirinto. A realidade do mundo industrial. Oiticica, em “Esquema Geral da Nova Objetividade Brasileira” (1966), texto de apresentação da mostra em que o penetrável foi exposto, proclamava: “da adversidade vivemos”.

Para Martins (KOURY, 2003, p.19), no contexto de indiferenciação entre cultura e política, a arquitetura apresentava-se como o campo em que essa indissociabilidade manifestava-se de maneira mais contundente. O grupo Arquitetura Nova, designação de Ana Paula Koury para o trabalho de Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro, segundo ele, propunha a compreensão da arquitetura simultaneamente como “ação cultural, como ação política e como ação produtiva”.

Enquanto que para Villanova Artigas, arquiteto brutalista, a construção esteve moral e eticamente vinculada ao sistema produtivo disponível mais desenvolvido no país, o do concreto, para o grupo Arquitetura Nova o saber construtivo deveria se vincular ao conhecimento presente na mão do trabalhador. O grupo encampava redefinições técnicas afinadas com a condição do país e propostas como a de construção coletiva em mutirões.

O grupo Arquitetura Nova empenhou-se na busca pelo estabelecimento do canteiro de obras como local de resistência aos processos de exploração do trabalho e de uma nova concepção técnica baseadas em soluções construtivas ligadas à “improvisação” e ao “miserabilismo”.

Em sua dissertação, Pape (1980, p. 62) defendeu as potencialidades da autoconstrução, numa linha afinada a do grupo. Para ela, o trabalho do homem nas periferias urbanas nunca seria alienante em si, pois teria “uma função precípua - ele se alimenta e se constrói a partir do próprio movimento de seu corpo”.

Essas expressões culturais compartilhavam de um intuito de transformação imediata do mundo, da sociedade, da condição política. O contexto se manifestava numa situação de crise diante da falência do modelo desenvolvimentista e do cerceamento da liberdade de expressão. Nas linguagens experimentais encontradas pelos artistas e arquitetos sobressaía a dimensão de coletividade.

Internacionalmente os anos 60, com o ápice em 68, marcaram um período de manifestações e movimentos por modos de vida alternativos, novos comportamentos e padrões. Os jovens lutavam pelo direito de agir e de pensar de maneira distinta ao que estava estabelecido, inaugurando a ruptura de convenções de uma sociedade, dando início à chamada contracultura.

O Brasil também sentiu a vibração deste movimento contracultural questionador.

Esse questionamento fez brotar outras possibilidades de vida e de felicidade “fora do sistema”, onde reinava a vontade de experimentar outros caminhos. Daí a época ter-se caracterizado pela revolução sexual, *rock n’ roll* e as drogas ampliadoras da consciência. A busca da felicidade extravasava a sociedade industrial (GORNI, 2004, p. 5-9).

Nesse clima de procura por novas formas de expressão, Lygia Pape empenhou-se, como outros artistas, em colaborar com a proposição de uma outra realidade possível através de obras que se constituíam antes como propostas.

Se num período anterior Pape produziu seguindo de perto e aprofundando os preceitos modernos, obras como “Divisor”, “Ovo” ou “Roda dos Prazeres”, embora ainda trabalhadas com base em uma linguagem de matriz construtiva, deflagravam um novo contexto, evidenciando o interesse em desenvolver pesquisas para além das premissas do projeto cultural moderno. Essa nova postura incluía um novo entendimento e maneira de se relacionar com o contexto urbano.

A presença de uma contracultura atuando no mesmo cenário onde se moviam os artistas mais propositivos, ajudou a imprimir outras dimensões em muitas produções do período, entre elas a radicalmente recriada participação do público, essencial para estas obras, muitas vezes performáticas.

Surgiu também, nesse contexto, um renovado interesse da arte pela cidade, que tem origem tanto no projeto de encontrar novas formas de relacionamento entre arte e vida cotidiana, quanto, a exemplo da tomada do espaço público pelas manifestações contrárias à ditadura, na reivindicação da cidade como campo de reflexão e ação.

Ao definir o “Divisor”, Pape afirmou tê-lo concebido inicialmente para o espaço da galeria IBEU (Instituto Brasil-Estados Unidos) de Copacabana, ambiente

todo branco no qual colocaria um enorme toldo de plástico cheio de fendas descendo do teto e baixando em direção à entrada, obrigando as pessoas a se abaixar ao entrar e em seguida a procurar uma altura razoável para colocar a cabeça numa das fendas. Haveria espelhos nas duas laterais e um vento gelado sopraria na parte de cima e outro quente na parte de baixo, o que, nas palavras de Lygia, provocaria uma divisão térmica e física dos participantes. Nos espelhos das laterais ver-se-iam todas as cabeças sem corpo: “Já imaginou todas aquelas cabeças sem corpo conversando umas com as outras naquele pano branco?” (MATTAR, 2003, p.74). Inviabilizado o projeto inicial por limitações financeiras, acertadamente Lygia reformulou a idéia transformando-a no quadrado de 30m de lado, um imenso tecido branco cheio de fendas, cortadas em espaçamentos regulares, forma na qual hoje é conhecido o “Divisor”.

O “Divisor” representa na trajetória de Lygia uma ampliação poética: capaz de provocar, subjetivamente, diversas questões, permite inumeráveis leituras. Ao longo dos anos, o “Divisor” passou por várias reformulações. Em depoimento a Figueiredo (1983), Lygia comentou também o leque de possibilidades de apropriação do “Divisor”: “cada espectador dará seu próprio significado ao enorme lençol [...]. Numa favela, o grande pano branco foi carregado pelas crianças [...] em São Paulo, um grupo de motoqueiros passou por baixo do lençol. Cada grupo propõe alguma coisa”.

Uma versão do “Divisor” foi apresentada no Museu de Serralves, no Porto em Portugal, por opção do curador, com uma das faces presas a uma parede. Para Lygia, daquela forma ele também poderia funcionar. Para Cristina Pape, para quem a opção alteraria profundamente o caráter inicial de mobilidade da obra, “o acaso [...] também fazia parte de sua forma de criar. Nada para ela [Lygia] era eterno. Sempre tive essa sensação. Tudo está em constante movimento e assim ela trabalhou”⁵⁷.

O “acaso” aparece na fala de Cristina descrevendo a postura de Lygia como receptível às diferentes circunstâncias nas quais o trabalho poderia se apresentar. Pode-se dizer que este acaso se opusesse a uma idéia de obra fechada, hermeticamente planejada, contrapondo a esse conceito o de trabalho mutável, aberto às situações em que pode ser realizado.

57 PAPE, Cristina. (2007). Mensagem recebida por vanvan.rosa@gmail.com em 22 ago. 2007.

Para Lygia, a proposta do “Divisor” comentava a massificação de “cada um dentro do seu escaninho”, forma como se referia ao trabalho. Foi, assim que pronto, entregue às crianças da favela vizinha à casa de Lygia⁵⁸. Em entrevista à própria filha Cristina, Lygia narrou essa experiência:

[...] Divisor, quando eu fiz, foi muito interessante. No final da minha rua, que é sem saída, há um rio, uma pequena ladeira e havia uma favelinha. Eu fiz o primeiro e não sabia muito bem como ia mostrar para as pessoas, então eu o abri na ladeira, espalhei pelo chão, que não tinha objetos interferentes. Ficou muito bonito com a projeção da mata sobre ele. Aos poucos as crianças da favela começaram a pular em cima do pano, escorregar sobre ele, acharam uma brincadeira fantástica até que um levantou uma ponta do pano e descobriu uma fenda, enfiou a cabeça nela e imediatamente a criança toda fez isso. E começaram a descer a ladeira, todos enfiados, com as cabezinhas dentro do Divisor. A própria estrutura levou à experimentação e realização do trabalho. Foi uma experiência emocionante e eu só tenho isso filmado em super-8. Depois disso eu o coloquei em praça pública, no MAM-RJ, levei para a Bahia, levei para Serralves e Nova York. Em Portugal ele ficou com um lado preso no teto e o resto descia até o chão, como uma curva. As pessoas podiam entrar nele também (PAPE, 2002).

Com o “Divisor”, Lygia não só quebrava o limite entre observador e participante, mas criava um público qualitativamente novo, convidado a completar a obra. Esse público era colocado diante de um “objeto”, um grande tecido cheio de fendas, que era só a potência da obra, onde a obra estava de certa forma contida, mas não explícita. Nele não havia prescrições: o poder da descoberta era deixado a encargo do público. Tratava-se de uma obra cujas significações eram encontradas pela experiência direta e fundada num repertório alheio ao conhecimento formal e corrente das artes plásticas. Somava-se a essas características o aspecto lúdico, que permitia a crianças ou adultos “brincar” com o tecido.

58 A favela, como esclareceu Cristina Pape através de e-mail, chamava-se Chácara do Cabeça, e era constituída por uma pequena quantidade de casebres e barracos que surgiram à margem do Córrego do Cabeça, que cruzava o final da rua Inglês de Souza, no Jardim Botânico, onde moravam. A pequena favela foi eliminada pelo poder público municipal numa das primeiras remoções para conjuntos habitacionais no final da década de 60.

A “obra” estava menos contida no objeto que no próprio evento gerado por ela. Sua amplitude transcendia seu caráter material: criava o evento, incorporava novos espaços de exibição e incluía um público distinto ao das galerias de arte. Sua proposta requeria dos participantes a condição de parte de um coletivo.

No contexto em que foi criado, final dos anos 60, havia a busca por maneiras alternativas de se viver, a busca por novas formas de subjetividade e sociabilidade, diferentes da vida centrada ou no indivíduo ou na família. Talvez, a expressão paradigmática disso tenha sido o sonho de uma vida em comunidade *hippie*.

Se anteriormente Mário Pedrosa havia feito uma defesa veemente da arte concreta, pensando na possibilidade de uma vida social em outras bases, nos anos 60, segundo Arantes (PEDROSA, 1998), apesar da experiência frustrante de Brasília e do avanço das técnicas de mercado, o crítico tentou enxergar o sopro libertário da arte moderna em movimentos como a arte ambiental, os *happenings* e na forma de vida dos *hippies*, que considerou iniciativas extremas para preservar alguma forma de autonomia numa sociedade que já chamava de *pós-moderna*.

Assim, Pedrosa percebeu a recusa de alguns artistas em integrar sua produção à sociedade de massa, uma postura contrária ao consumismo em geral e à produção da arte recortada para e pelo *marchand*. Apontou nessa recusa a fonte de novas experiências, que, distanciando-se da arte de galeria, propunham atos, gestos e ações coletivas:

Eles se entregam, consciente ou inconscientemente, a uma operação inteiramente inédita com esse caráter extrovertido de massa nas sociedades burguesas ou nas sociedades em geral: o exercício, o exercício experimental da liberdade. [...]

Em face dos prodigiosos produtos da arte e da cultura de massa, a despeito de seus poderes contagiantes, são aquelas experiências que pesam; elas é que no fundo estão mudando a figura da arte, a natureza da arte, o papel, a finalidade da arte; e talvez mesmo, pondo em questão o seu sobreviver numa civilização em naufrágio, num mundo em vias de transformações imprevisíveis (PEDROSA, 1975, p. 308-309).

A mudança da natureza da arte, de seu papel e de sua finalidade se evidenciava na concepção consciente de obras inapropriáveis pelo mercado. Um

DIVISOR (1968)
apresentação do DIVISOR no MAM-RJ em 1983
foto: Paula Pape
fonte: acervo da Associação Cultural Projeto Lygia Pape

exemplo dessa postura seria o próprio “Divisor” de Pape, onde a ação requerida pela obra a revelava e incorporava-se a sua significação. Pode-se dizer que era uma obra inconclusa, “aberta”, pois não revelada pela contemplação passiva. Nesse sentido, poderíamos atribuir ao “Divisor” a característica que Oiticica formulou como *antiarte*:

[...] é o princípio do que se poderia chamar de ‘proposições para a criação’, que culmina no que formulei como antiarte. Não se trata mais de impor um acervo de idéias e estruturas acabadas ao espectador, mas de procurar pela descentralização da “arte”, pelo deslocamento do que se designa como arte, do campo intelectual racional, para o da proposição criativa vivencial; dar ao homem, ao indivíduo de hoje, a possibilidade de “experimentar a criação”, de descobrir pela participação, esta de diversas ordens, algo que para ele possua significado (CATALOGUE..., 2004)⁵⁹.

Para o crítico Brett (2000, p.306), o “Divisor” representou uma das “imagens político-poéticas” mais memoráveis dos anos 60, por unir e individualizar ao mesmo tempo uma multidão de pessoas criando uma “metáfora ambivalente” relacionada tanto à atomização quanto à comunidade.

A “metáfora ambivalente” a que se referiu Brett, além da duplicidade entre separar cada um em uma fenda e unir a todos num corpo pelo tecido, pode ser estendida também ao duplo caráter dessa união. É claro que há uma dimensão de conflito nessa atitude coletiva: é impossível dentro da membrana fazer um caminho distinto daquele executado pela maioria, sob pena do tecido rasgar-se ou sufocar o mais rebelde. Na medida em que se impõe uma atitude coletiva, a “vontade” da maioria prevalece e a decisão do rumo do deslocamento é menos conflituosa quando tomada previa e coletivamente.

Para Pape, o “Divisor” comentava a sociedade massificada (MATTAR, 2003, p.74). Dele resulta uma ação coordenada entre pessoas muitas vezes desconhecidas, que na dinâmica do evento executam um mesmo movimento. Essa leitura permite a comparação feita por Silva (2007, p.27) entre o “Divisor” e as “olas” dos estádios de futebol.

59 OITICICA, Hélio. Esquema Geral da Nova Objetividade Brasileira. 1966.

Realizada em um difícil momento político, quando a ditadura começava a exacerbar a repressão, requeria a participação coletiva para sua concretização. Nesse âmbito, unificar, mesmo que de maneira efêmera, implicava numa atitude de resistência.

Lygia defendeu que durante o Neoconcretismo os artistas mantiveram um posicionamento político que não se fazia num nível imediato, mas que seria “fruto de um trabalho, diríamos, indireto, revolucionário porque inventor [...]” (PAPE, 1980, p. 42). Trabalho que encontrava uma resolução estética não-panfletária e distinta, portanto, daquela empreendida por artistas mais incisivos (como Rogério Duarte ou Antônio Manuel). O caráter indiretamente político do “Divisor” relacionava-se ao destaque dado às cabeças, únicas partes do corpo que ficavam à mostra, assim, os participantes eram naturalmente impelidos a conversar, trocar idéias, refletir, e a enxergar o mundo por cima. Apontava, então, para a necessidade do entendimento e reflexão sobre a situação política e, ao mesmo tempo, evidenciava que essa não era uma tarefa solitária, via-se um grupo, um coletivo, procedendo da mesma maneira. Em entrevista à crítica Angélica de Moraes, Lygia comentou a conotação política de obras como o “Divisor”:

[...] na época eu estava muito envolvida com essa questão [política]. Participava de todos os comícios, conhecia todo mundo que tinha uma atuação ideológica de esquerda na área cultural. Eram resistências que palpitavam. É um equívoco dizer que com a ditadura não se fez mais nada. Fazia-se apesar de tudo. Os militares podiam impedir ou até nos prender se fôssemos explícitos. Trabalhos como *Divisor*, que supostamente era alienado, na realidade não era. Era algo com uma estrutura muito rica, de uma semantização muito grande (MORAES, 1995).

Experiências como o “Ovo” ou o “Divisor” norteavam-se pelo desejo de ampliar o alcance da experimentação estética. Um sentido transcendente, porque vislumbrava a transformação da subjetividade de cada participante; intencionava-se que a experiência modificasse sua maneira de perceber a si mesmo e ao mundo que o rodeava. Assim como o “Ovo” simbolizava um nascer de novo para um mundo igualmente renovado, o “Divisor” poderia ser um real divisor de águas entre o antes e o depois da sua própria experiência.

RODA DOS PRAZERES (1968)

foto: Ana Vitória Mussi, Beto Felício, Lygia Pape e Maurício Cirne
fonte: PAPE, 1983

Insere-se na intenção de mudança um caráter pedagógico, ou o conceito que Hélio Oiticica havia formulado no texto “Esquema geral da nova-objetividade brasileira” (1966) do artista de vanguarda como “educador”, que através de proposições não-repressoras deveria opor-se a qualquer forma de condicionamento.

A “Roda dos prazeres” também fazia parte desse conjunto de experiências. Para Lygia, havia na “Roda” um dado de ironia, de humor negro: ela escolhia cores fascinantes para colocar em pequenos potes ao lado dos quais punha conta-gotas. “A pessoa vinha, rodeava e escolhia uma cor para pingar na língua” (MATTAR, 2003, p. 74). Lygia brincava que a ironia estava no engano causado aos sentidos: a cor que encantara os olhos poderia (ou não) ser terrivelmente aversiva ao paladar: um amarelo brilhante seria capaz de dissimular um amargor horrível.

Como as outras obras de Pape do mesmo ano, também à “Roda” importava mais a ação que a materialidade. Como no “Ovo”, havia algo de ritual: para degustar as cores, ter-se-ia que rodear o círculo formado pelos potes com os líquidos coloridos até que algum fosse escolhido para ser provado.

As fotos da primeira apresentação da “Roda dos prazeres”, de autoria de Maurício Cirne, foram tiradas num sítio que Lygia alugava em Vargem Grande – RJ, junto a outros artistas, como o escultor Jackson Ribeiro, e que era usado como atelier. As imagens mostravam seu caseiro, o “Mineiro”, usando chapéu de palha, experimentando as cores vivas dos potes de plásticos em meio a uma “roda” triangular formada pela disposição de três tábuas nas quais estavam dispostos os vasilhames. Em algumas das fotos ele aparecia tocando sanfona no meio da roda, por entre vasos de plantas, gaiola e chão de areia; ao fundo uma construção muito precária que lembrava um barraco, e por trás, uma paisagem verde e montanhosa. O caseiro era uma figura que Lygia parecia não ter escolhido ao acaso, mas sim para reafirmar o caráter pretendido de reprodução e alcance popular da “Roda”. Escolha que a afasta do entendimento romantizado da figura do “povo brasileiro”, deslocando-o para a dimensão concreta de participante.

As fotos de época da própria Lygia degustando deixam ver uma cor forte e pulsante, que mancha a língua e que também indica um sabor igualmente intenso. Outra referência da época é um pequeno filme (que permaneceu na página de abertura do site oficial do Projeto Lygia Pape, www.lygiapape.org, durante o mês de aniversário de morte de Lygia, em 2007) da performance da artista na “Roda dos prazeres” feita na areia da praia. Lá ela literalmente se esbalda, tingindo-se com

RODA DOS PRAZERES (1968)
foto: Ana Vitória Mussi, Beto Felício, Lygia Pape e Maurício Cirne
fonte: PAPE, 1983

cada cor provada. Na filmagem prevalece o clima espontâneo, desprovido de grandes preparativos.

Porém, se nos registros da época dominava um caráter mais anárquico, mais desprendido, as últimas montagens realizadas da “Roda”, no “espaço protegido” do museu enfatizam outros aspectos seus. Na montagem para a exposição “Anos 70: arte como questão” no Instituto Tomie Othake, por exemplo, os líquidos tinham cores transparentes e eram colocados em tigelas cerâmicas grandes e brancas, com o pires e o conta-gotas ao lado, e organizadas em círculo de modo que a repetição das cores fosse simétrica. O cuidado com a iluminação e o próprio “espaço de exposição” ajudavam a criar uma ambiência propícia ao status de “obra-de-arte” que Pape parecia ter abandonado nos registros da época. Esta disposição não impelia o visitante a provar os líquidos, ainda que houvesse ao lado da obra a inscrição “obra interativa” (e mesmo que em algumas montagens já organizadas houvesse a fotografia do caseiro de Lygia pingando a cor com o conta-gotas na língua), o visitante muito facilmente poderia acanhar-se em virar um “participador”. Esse tipo de montagem nos leva a refletir o quão “anacrônica” é a concepção de participação existente na “Roda”, o quanto deixou de fazer sentido esse caráter mais descomprometido frente a uma “interatividade” contemporânea que impõe novos códigos de participação onde o público atua de modo quase impessoal.

Tal observação não é algo particular a esta ou a outras obras de Lygia, e nem se restringe a sua produção. Muitas exposições realizadas com obras deste período, que requerem ação corporal ou apenas manuseio, não encontraram forma expositiva acertada, como nas diversas ocasiões em que os “Bichos” (1959) de Lygia Clark ou os “Parangolés” (1964) de Oiticica foram acompanhados de inscrições comunicando que era proibido tocá-los.

Há, na “Roda dos prazeres”, como nas outras obras que fazem parte desse grupo, a renúncia ao sentido sacralizado do objeto de arte, da obra enquanto artefato museográfico. Como as propostas partem de uma idéia a ser concretizada por meio de uma ação, sua materialidade se torna meio e não mais fim, levantando assim a delicada questão do processo de sua institucionalização.

A dessacralização do objeto de arte, já subentendida nas “Caixas de humor negro” de Pape, encontrou num comentário de Oiticica uma definição muito transparente: para ele, os “Parangolés” podiam ser muito mais facilmente

RODA DOS PRAZERES (1968)
foto: Ana Vitória Mussi, Beto Felício, Lygia Pape e Maurício Cirne
fonte: PAPE, 1983

apreendidos no programa do Chacrinha que em uma galeria de arte (CATALOGUE..., 2004)⁶⁰.

O que resta dessas experimentações de Pape, depois dos eventos que as realizam, mais do que uma armação cúbica de madeira com plásticos rasgados, potes com restos de líquidos ou um grande tecido branco, é o registro fotográfico (ou fílmico) das pessoas experimentando a obra. Na ausência do evento em si - que concretiza a própria obra - só o registro da ação, como o do nascer do “ovo”, ou a imagem das crianças usando o “Divisor”, é capaz de comunicar o que é a obra conceitualmente.

O tão mencionado caráter da ação coletiva é parte fundamental dessas propostas e faz parte do que Lygia Pape, em entrevista a Carneiro e Pradilla, formulou como “arte pública”:

O que eu queria fazer naquele momento era algo que fosse coletivo, e que as pessoas pudessem repetir sem que eu estivesse presente. O *Ovo* e o *Divisor* são estruturas tão simples que qualquer pessoa pode repetir. Ideologicamente esse tipo de proposta seria uma coisa muito generosa, **uma arte pública da qual as pessoas poderiam participar. [...]**

Ao desenvolver a idéia de arte pública, acho que cheguei ao limite da obra não-comercial, uma obra que qualquer pessoa poderia repetir em casa. Queria chegar ao máximo de doação ao espectador. Já não estava mais preocupada com o fato da participação, mas com a possibilidade de a pessoa poder usar aquilo até para si mesma. Esse era o caso da *Roda dos prazeres*, uma obra que poderia ser refeita em casa (PAPE, 1998, p.44-45 e 52, grifos nossos).

Na fala de Lygia identificam-se alguns aspectos relacionados à “arte pública”, entre eles a dimensão de obra coletiva, e não necessariamente participativa e a recusa da obra autoral, dada por um projeto de reprodução não-comercial – definido por Lygia como ideologicamente generoso, pois permitiria,

60 MORAIS, Frederico. Cultura ou loucura brasileira. Rio de Janeiro, Diário de Notícias, 13 jul. 1968. Coluna Artes Plásticas (CATALOGUE..., 2004).

através de estruturas muito simples, que cada pessoa fizesse e usasse a obra para si mesma.

A inexistência da reivindicação de autoria libertaria para a criação. Ela poderia e deveria partir do próprio participante, que sendo agente da criação, passaria a ser capaz de “encontrar” incontáveis “Parangolés”, “Divisores”, “Bólides” ou “Rodas dos prazeres” nos objetos mais corriqueiros que permeiam a cidade.

Experiências que abriam mão da autoria e eram de fácil reprodução, fizeram parte também da trajetória de outros artistas, como Lygia Clark, que com o “Caminhando” (1963) propunha um exercício de percepção de possibilidades espaciais através da ação do corte longitudinal de uma “fita de Moebius” e da descoberta e transformação de sua topologia.

Os registros de época, em fotos ou filmes, do trio “Ovo”, “Divisor” e “Roda dos prazeres” são, salvo poucas exceções, feitos na rua ou em outros espaços públicos ou abertos. O caráter público, então, se estendia para os espaços por eles ocupados. Há imagens das três obras na praia, inclusive um filme em que a própria Lygia nasce do “Ovo”, e o registro em super-8 feito por ela da ocasião em que entregou o “Divisor” à apropriação das crianças da favela⁶¹. (Essa intenção foi retomada quando Pape editou seu livro “Gávea de tocaia” e, com a ajuda da filha Paula, fotografou diversas obras em espaços abertos, muitos deles inusitados, como uma mesa de bar, rua de paralelepípedos, cabine telefônica, parquinho infantil ou estacionamento de bicicletas, como a “página” do “Livro da criação” (1959) “O homem era nômade e caçador”, fotografada sobre um muro pichado de onde se lê a palavra (incompleta) “arte”).

O conceito de reprodução nas obras de Pape encontra paralelo no conceito que norteia as experiências de Oiticica com os “Bólides” (1967), obras voltadas ao instigar a percepção dos sentidos. Neles o espectador deveria explorar os “objetos”, cheirando, enfiando a mão, mexendo. Os materiais escolhidos para a construção dos “Bólides” tinham relação direta com a cidade contemporânea na medida em que eram utilizados objetos industriais de baixo custo, como caixas de madeira e

61 Três filmes registraram a experiência do “nascer” a que o “Ovo” se propunha: o filme “Arte Pública” (1968) de Jorge Sirito, o “Guerra e Paz” (1968) de Raimundo Amado e “Lygia Pape” (Rioarte, 1990) de Paula Gaitán (Itaucultural, 2007). O último mostra a própria artista nascendo no “Ovo” numa praia. Lygia indiscutivelmente passa a idéia do “nascer” quando, ao romper o plástico, começa a sair do cubo primeiro com o topo da cabeça e depois, lentamente, com o corpo.

Mosquito da Mangueira veste Parangolé P10 capa 6 e
dança com Bólide Vidro 5 Homenagem a Mondrian
foto de autoria desconhecida
fonte: CATALOGUE..., 2004

BÓLIDES VIDRO
foto: Desdemone Bardin
fonte: CATALOGUE..., 2004

potes de vidro, sacos plásticos, etc. Oiticica mantinha a função original de cada objeto, mas modificava a maneira de uso dos materiais, mantinha a função para a qual haviam sido projetados, mas a convertia em veículo para a percepção de outro universo sensível (GRUBERT, 2006, p.58).

Os “Bólides” e as propostas de Pape dividem a intenção de compartilhar a autoria com o público através de estruturas que, de fatura tão simples, poderiam ser facilmente reproduzidas por qualquer pessoa. Assim como Oiticica criava seus objetos lançando mão de corriqueiros (e, portanto, facilmente acessíveis) potes de vidro ou caixas, Lygia também se apropriava, por exemplo, do tecido ou de potes de plástico, para fazer o “Divisor” ou a “Roda dos prazeres”.

Surgia, então, um aspecto supostamente emancipador: este conjunto de propostas de mudança de comportamento por meio da arte tinha como suporte objetos corriqueiros, que permeiam o cotidiano. Indicando apropriações criativas sugeriam outra forma de se relacionar com os objetos, com o espaço, com a cidade, com o mundo e com o outro.

Em oposição ao sentido mais ortodoxo de *design*, eles abririam a possibilidade de atribuir novos sentidos aos produtos industriais, inclusive a seus elementos degradados. Já vimos que, para Oiticica, a possibilidade de alguém “achar” um “parangolé” no ambiente urbano era algo que fazia parte mesmo da trama estrutural do “parangolé”.

Crescentemente, por outro lado, tal postura indica como para Pape e Oiticica o fazer artístico estava associado à vida cotidiana e a seus elementos. Hélio Oiticica, em carta de 1969 para Lygia Pape, deu um indicativo desse vínculo indissolúvel entre arte e vida. Ao contar fatos ocorridos em sua casa em Londres, escreveu que no dia anterior um grupo de pessoas, reunidas no banheiro (usado também como cozinha) descobriu “coisas fantásticas com canudos de refresco: olhando dentro, aspirando a fumaça da chaleira, toda sorte de mágica sensorial”⁶².

Para Lygia também essa dimensão podia ser explorada. Frequentadora do Mercado de Madureira, da feira de Caxias, do mercado informal do Saara no centro do Rio, encontrou, por exemplo, numa boneca que chorava o mecanismo interessante para inserir dentro do Poema Visual “Caixa caveira q geme” (1968) e dar o sentido de sofrimento que a caixa emitia ao ser sacudida. Como declarou,

62 Carta de Hélio Oiticica a Lygia Pape. Londres, 14 jan. 1969 (CATALOGUE..., 2004).

tudo o que via e vivia acabava por encontrar eco no que produzia. Certa vez afirmou: “tudo o que eu faço em arte é o que eu faço na vida” (LYGIA..., 1979).

Nesse período é possível perceber um tipo de relação com os produtos industriais distinto do idealizado pelo projeto moderno, que buscava abarcar através da produção em massa todas as esferas da vida social do homem, “do isqueiro ao urbanismo”. Nesse momento de crise do projeto, emergia outro comportamento. Este conjunto de obras, idéias ou intenções mostrava crença e empenho em outras possibilidades abertas pela produção industrial. No contexto dos anos 60 que analisamos neste capítulo, as propostas de apropriação dos objetos mantêm o objetivo anterior, emancipatório e pedagógico, porém já mostravam a vontade de distanciamento das práticas existentes da produção industrial. Contra o avanço do consumismo, agora Pape e seus companheiros investigavam a idéia de precariedade, de outro tipo de apropriação, de revalorização e/ou transformação desses objetos produzidos em massa pela indústria. Essa apropriação se distanciava da idéia duchampiana de atribuir outro significado a objetos banais por situá-los no ambiente do museu, dando-lhes status de obra-de-arte. Diferentemente, tinham o intuito de ensinar ao público outras possibilidades de apropriação.

Em carta a Hélio Oiticica, Lygia Pape, discordando de declaração de Lygia Clark (a quem chamou com certa maldade de Madame Lins⁶³), discorreu sobre o “precário” e a “participação”, esclarecendo sua visão sobre esses conceitos:

Madame Lins passou por aqui deu entrevista pro Walmir [Ayala, Jornal do Brasil]: “propomos o precário como novo conceito de existência contra toda cristalização estática na duração”. Ao mesmo tempo falava na participação como elemento fundador de uma nova etapa e na necessidade de ter quem realizasse a

63 A relação de amizade entre as Lygias foi pautada por alguns desajustes. Cristina Pape revelou que durante o período em que Clark realizou os “Objetos sensoriais” (1967) falavam-se muito e diariamente ao telefone. Disse Cristina, através de e-mail (22 ago. 2007) que “Lygia [Clark] ligava para cá e conversavam muito de noite. Horas mesmo ao telefone. Ela ligava praticamente todos os dias para minha mãe e conversavam sobre esse processo que a Clark estava desenvolvendo, meio terapêutico ainda meio arte, meio de caminho”. Lygia Clark não fazia muitas referências ao trabalho de Pape em declarações ou entrevistas sobre o Neoconcretismo. A própria Lygia declarou que ela e Clark tinham uma boa relação, “mas ela dizia sempre: a Lygia é muito inteligente, só que é preguiçosa. Era eu. Ela dizia que eu trabalhava pouco, queria que eu tivesse uma produção assim... grandiosa” (MATTAR, 2003, p. 65).

produção dos múltiplos de seus trabalhos para ganhar o devido tutu.

Mas aí coloco uma perguntinha: esse precário deveria ir até o fim: proposta-idéia a ser realizada por qualquer um em qualquer lugar. O ovo ou a cabine de Caetano tem esse sinal. Não precisam fisicamente de nenhum mecanismo ou material “nobre”. Eles são a IDÉIA, realizam-se de muitas maneiras, com vários materiais sucedâneos – e realizam-se com a PARTICIPAÇÃO não somente do gesto, MAS na fabricação e execução da IDÉIA lançada. ESSE É O PRECÁRIO E A PARTICIPAÇÃO (CATALOGUE..., 2004)⁶⁴.

À nova noção de reprodução, inerente à definição de “participação” de Pape, se relacionava a idéia de fácil execução, que, por sua vez, mais do que rejeitar a noção de tecnologia e *design* modernos, procurava não se deixar escravizar por ela. Ou seja, nesta “rejeição” se inscrevia uma outra dimensão para o *design*.

No “Divisor”, por exemplo, estava implícita a maneira como ele deveria ser usado (basta lembrar como as crianças descobriam prontamente a possibilidade de inserir as cabeças nas fendas ou retomar a fala de Lygia de que a própria estrutura do “Divisor” levou à experimentação e realização do trabalho). Ele apontava para uma ação e para como desenvolvê-la. Ou seja, ele modelava uma atitude; neste sentido mantém o vínculo com o objeto de *design*.

Obviamente o conceito que atribuímos aqui a obras como o “Divisor” difere-se do conceito tradicional de *design*. No ambiente moderno, arte e *design* teriam a redentora tarefa de adequar o olhar humano para um novo ambiente, modernizado. Essa tarefa, conforme empreendeu Pape, por exemplo no roteiro para o filme sobre Brasília, tinha como instrumento a linguagem construtiva (na qual Lygia trabalhou e recriou tantas expressões artísticas quanto possível). Nesse outro conceito, elaborado aqui para compreender o “Divisor”, a anterior tarefa de reeducar o olhar humano para o mundo modernizado sofre uma inflexão e é expandida. O “Divisor”, como objeto de *design*, inclui um sujeito ativo, não mais passivo como anteriormente (ainda que mantivesse a mesma estrutura construtiva: era um quadrado com fendas regulares). À ação que realizava a obra, o ato de colocar as cabeças nas fendas, somava-se a “participação”, retomando as palavras

64 Carta de Lygia Pape a Hélio Oiticica. “Provinciadolorosa” (Rio de Janeiro), 17 mar. 1969.

já citadas da própria Lygia, pelo ato de fabricar e executar a idéia lançada pelo artista.

Nas experiências de Lygia Clark também encontramos uma apropriação semelhante de elementos cotidianos. As “Luvas sensoriais” (1967), por exemplo, mantém sua função de cobrir ou proteger as mãos, mas Clark as impregnava de um sentido mais amplo, o de despertar o indivíduo para as sensações que havia reprimido: re-sensualizava seu corpo. Para Clark, como para Pape e Oiticica, o sentido de completude da obra através da participação do “espectador” também era claro. Certa vez anunciou:

Nós somos os propositores: nós somos o molde, cabe a você soprar dentro dele o sentido de nossa existência. Nós somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Sós, não existimos. Estamos a sua mercê. Nós somos os propositores: enterramos a obra de arte como tal e chamamos você para que o pensamento viva através de sua ação (CLARK, 2006).

Quando indagada por Navas (1999) sobre as afinidades e diferenças entre o “trio” Lygia Pape - Hélio Oiticica - Lygia Clark, Pape respondeu que uma das afinidades foram as experiências com o corpo. Lygia Clark teria alimentado seu projeto com uma experiência pessoal psicanalítica, indo além do corpo, “avançou até a mente e seus conflitos”. Disse ainda que Hélio teria descoberto o corpo por outro aspecto, “através da música, do samba, da dança”. Em comum os três teriam tanto as experimentações com o corpo quanto as com a participação. Para Lygia, a diferença mais óbvia estava em que ela teria “uma visão mais aguda sobre o espaço do ser humano como ser político”, o que afluía em trabalhos como o “Divisor”, que teria elementos de extrema coletividade e massificação, no qual havia uma proximidade, mas também uma impossibilidade. “Este viés político-crítico nunca deixou de me acompanhar, inclusive nas obras de reconhecida leveza”.

Brett (1997), refletindo sobre a repercussão nas obras de artistas brasileiros das revoltas e do movimento de contracultura no final dos anos 60, anotou que “nessa busca de uma nova definição de “público” (em termos de “pessoa” e “lugar”), Clark voltou-se para dentro, para o mais recôndito e íntimo dos mundos, enquanto Oiticica se voltou para fora, para o mundo exterior”. Podemos retomar

hélío oiticica
1968

INSTRUÇÕES para feitura-performance de CAPAS FEITAS NO CORPO

- 1- cada extensão de pano deve medir 3 metros de comprimento.
- 2- o pano não deve ser cortado durante a feitura da capa, de modo a manter a estrutura-extensão como base viva da capa.
- 3- alfinetes de fralda devem ser usados para a construção da capa, que será depois cosida.
- 4- a estrutura da capa-construída-no-corpo deve ser improvisa pelo participante; se a ajuda de outros participantes vier a calhar, ótimo; a estrutura deve ser construída em grupo em cada corpo participante, e feita de modo a ser retirada sem destruir, como uma roupa.
- 5- um grupo pode construir uma capa para várias pessoas, numa espécie de manifestação coletiva ao ar livre.
- 6- o uso de dança e/ou performances criadas por outros indivíduos é essencial à ambientação dessa performance: assim como o uso do humor, do play desinteressado, etc. de modo a evitar uma atmosfera de seriedade soturna e sem graça.

Hélio Oiticica INSTRUÇÕES PARA FEITURA-PERFORMANCE
DE CAPAS FEITAS NO CORPO (1968)
fonte: CATALOGUE..., 2004

agora a metáfora usada pela própria Lygia Clark em carta a Hélio Oiticica de que ela seria o lado de dentro de uma luva, as sensações corpóreas, enquanto ele se identificaria com o lado de fora, com o “mundo exterior”, e que tal luva só faria sentido se alguém pudesse vesti-la (FIGUEIREDO (Org.) 1998).

Segundo Vieira da Silva (2002, p. 87), acompanhando esta simbologia, Pape poderia ser vista “como a linha limítrofe entre o interior e o exterior”, para ela interessaria “o deslocamento do que está dentro para o que está fora”. Desdobrando esse pensamento e refletindo sobre a metáfora da luva, podemos arriscar que as obras de Pape tenham intencionado que a luva não mais existisse. Lygia criou variadas membranas para que esse mesmo limite entre o dentro/fora, interior/exterior ou individual/coletivo pudesse ser rompido. Lygia estaria então afirmando a possível e desejada permeabilidade entre essas instâncias.

Retomando a já lançada idéia de recusa da autoria em favor da experiência, Hélio Oiticica encontrou a forma acabada da obra “faça-você-mesmo” quando redigiu as “Instruções para feitura-performance capas feitas no corpo” (1968) que foram usadas num evento na cidade de Pamplona em 1972. A autoria, apesar das instruções de como construir o “Parangolé Pamplona” - a partir de um tecido de 3m de comprimento, que não deveria ser cortado nem costurado, apenas preso com alfinetes de fralda – era dada ao não-artista, que inventaria a roupa que quisesse, incluindo ou não outros participantes. Oiticica havia escrito em 1967 sobre a idéia de um “Parangolé coletivo” - surgido da constatação da liberdade de criação e relações estéticas observadas nas roupas “sui generis” criadas por 4 moças durante a exposição Nova Objetividade Brasileira (MAM-RJ) – e quis propor um exercício de imaginação coletiva:

Parti, logo, para proposições a não “artistas” (artistas no sentido profissional, já que, a meu ver, se proponho algo para a imaginação alheia, considero que haja, em cada indivíduo, um artista, um poder criador atuante) (CATALOGUE..., 2004).

Nesse sentido, como exercício de imaginação coletiva, o “Divisor” adquiria as propriedades de um grande “Parangolé”, sobredimensionado, com o “poder criador atuante” desviado para uma coletividade de indivíduos. Também para Pape o poder de criação não estava centralizado no profissional-artista: ela fazia a defesa do

conceito do “artista-inventor”, que se associava ao homem do povo, que criava a partir das mais precárias condições.

O “Parangolé”, a seu modo, contestou os limites do projeto de modernidade quando Oiticica tentou apresentá-lo com o grupo de passistas no Museu de Arte Moderna e foi impedido. Já no “Divisor”, a contestação ao “projeto moderno” pode ser traduzida na relação que mantém com a cidade existente, massificada, ou ao projeto de urbanidade racionalista e funcional pretendido utopicamente (e que já se evidenciava em crise), expresso formalmente pelo quadrado e pelas fendas dispostas regularmente. No entanto, a ação produzida pelo evento, mais do que a simples distorção dessa racionalidade, é sua reinterpretação: o movimento dos corpos transforma o quadrado num corpo orgânico, dinâmico, ondulante, impondo a apreensão de uma realidade diferente.

Para além da expansão dos limites da linguagem moderna, base da formação desse grupo de artistas, as propostas desse período tiveram ainda outras implicações quando transpostas ao ambiente urbano. Se havia na regularidade das fendas do “Divisor” um comentário implícito sobre a constituição de um urbanismo pautado pela forma-standard, sua transformação pela participação do público apontava uma alternativa de mundo e também outras possibilidades de apropriação coletiva do urbano.

Tal forma alternativa encontra em parte sua origem na relação de Pape com espaços outros que não os da cidade formal, planejada e organizada funcionalmente. Lygia relatou a intenção de apresentar o “Divisor” no pátio de algum conjunto habitacional tipo BNH (MATTAR, 2003, p.74), como que uma tentativa de criar um espelho capaz de refletir aos habitantes de cada unidade - que à distancia configura uma estampa homogênea de janelas distribuídas uniformemente em grandes empenas - o quão padronizados e carentes de diversidade formal eram esses espaços destinados, mais que ao convívio ou a uma experiência qualificada de habitar, ao simples abrigo de grandes contingentes de pessoas⁶⁵.

Se por um lado a cidade periférica repercutiu nas obras participativas de Lygia, por outro, os investimentos públicos feitos na cidade formal (leia-se centro e zona sul, onde Lygia sempre morou) também chamaram a atenção da artista. Em

PARANGOLÉS CAPAS FEITAS NO CORPO
evento em Pamplona, 1972
foto de autoria desconhecida
fonte: CATALOGUE..., 2004

⁶⁵ Nesse período, o poder público municipal se empenhava em remover as favelas para esse tipo de conjunto.

torno da década de 60, configurou-se no Rio de Janeiro, o período “viarista” (ABREU, 1987, p. 131), caracterizado por reformas como o alargamento de ruas e avenidas, construção de viadutos e abertura de túneis. Foram intervenções em função da circulação, especialmente dos automóveis.

Para Abreu (2006, p.131-135), a década de 50 foi exemplar na preocupação governamental em solucionar os problemas da fluidez do trânsito da cidade, decorrente do aumento do número de veículos particulares, e os anos 60 caracterizaram-se pelas tentativas de adaptação do espaço da cidade às necessidades do automóvel, e, conseqüentemente, às classes de maior poder aquisitivo. O automóvel, “símbolo máximo do processo de concentração de renda que então se intensificava no país”, comandava as transformações da cidade⁶⁶.

Além de conduzir transformações decisivas relacionadas ao fluxo na cidade, a eleição do automóvel como o principal meio de transporte também conduziu a transformações na forma de “captar” a cidade. Os edifícios, avenidas, favelas, o mar, ante a mediação do automóvel, transformavam-se em imagens que rapidamente eram substituídas por outras, de acordo com a velocidade. Podemos dizer que a janela do fusca café-com-leite de Pape se transformasse em alguns momentos numa câmera.

Pape soube captar também este outro lado do desenvolvimento da cidade. Realizou fotos e elaborou conceitos nos quais revelava aspectos inusitados da cidade formal: “O Homem e sua bainha” e “Espaços imantados”, ambos de 1968. No primeiro, ela destacava o lado sensual de usufruir a cidade, a “erotização do espaço”, através de imagens como as de uma gaveta que se abre e na qual se enfia a mão, procurando chamar a atenção para a força erótica existente em qualquer situação de entrar e sair feita distraidamente, como as retratadas entradas e saídas dos túneis. Nos “Espaços imantados”, comparava os espaços imantados da cidade com a “imantação” causada pelo camelô, que conseguia agrupar as pessoas em torno do seu discurso e controlar o espaço que criava. Disse sobre a figura do camelô: “de repente ele fecha a boca, fecha a caixinha e o espaço se desfaz” (PAPE, 1983, p.47).

Lygia entendia como a cidade se organizava e desenvolvia e atentava para outros prismas que iam além da mera observação das mudanças. A partir delas,

ESPAÇOS IMANTADOS (1968)

foto: Ana Vitória Mussi, Beto Felício, Lygia Pape e Maurício Cirne
fonte: PAPE, 1983

⁶⁶ Durante o governo Lacerda (1961-1965), a “febre” traduziu-se na construção de viadutos e novas avenidas, como por exemplo o túnel Rebouças, no Jardim Botânico, e conclusão da via expressa do Aterro do Flamengo (ABREU, 2006).

passou a lançar um outro tipo de olhar sobre a cidade, revelando a persistência da possibilidade da experiência estética, como revelam os conceitos do “Homem e sua Bainha” e dos “Espaços imantados”.

Lygia apontou para outras organizações do espaço, diferentes do “escaninho” de cada um, onde a formação espacial estivesse, tanto quanto no “Divisor”, mais ligada ao corpo. Retomando sua fala ao descrever os espaços criativos conformados pela imposição da carência, notamos a dimensão orgânica dada à dinâmica do subir o morro pela trilha particular que leva o morador a sua casa e à subjetividade que conduz os moradores a “organizar em torno e com o seu corpo a proteção denominada casa” (PAPE, 1980, p.62).

Berenstein Jacques, discutindo a forma conceitual do *labirinto*, falou da dimensão das surpresas reservadas pelo caminho sinuoso e da ginga necessária para subir as vielas, coincidente com o dinamismo e organicidade mencionados por Pape, e associou tal ginga ao samba:

Subir o morro é uma experiência de percepção espacial singular, a partir das primeiras quebradas se descobre um ritmo de andar diferente, uma ginga sensual, que o próprio percurso impõe. Deambulando pela favela se descobre como as crianças que nascem nesse espaço começam a sambar antes de andar direito, na verdade é muito raro se andar reto no morro [...] Sambar é a melhor representação da experiência labiríntica de se percorrer uma favela, que é o oposto mesmo da experiência urbana moderna, sobretudo das ruas das cidades projetadas racionalmente (o zig-zag dos passistas na avenida retilínea do Sambódromo demonstra bem isso) (BERENSTEIN JACQUES, 2007).

A ginga do samba, constitutiva do movimento associado pela autora à obra de Hélio Oiticica, transposta para as artes plásticas trazia uma dimensão fundamentalmente nova do corpo.

No início da experimentação neoconcreta, a dimensão da ação corporal compreendia ações ainda tímidas, como o manuseio, o rodear a obra para observá-la nos ângulos distintos, e, não raro requeria paralelamente uma reflexão; o “Livro da criação” (1959), por exemplo, dependia, para sua completude, do repertório de

cada leitor, do modo como cada um, numa dimensão introspectiva, mesmo que partindo do “folhear”, complementaria a obra.

Nesse novo contexto, a dimensão do corpo e de sua participação ativa foi radicalmente expandida. Emergia, então, uma dimensão de corpo que já estava latente nos “Objetos sensoriais” (1967) de Lygia Clark, que procuravam retomar uma sensibilidade perdida com o processo de massificação, e que buscou explorar suas potencialidades nas esferas sensoriais, sensuais, biológicas nas quais o corpo, como lembrou Pape (1980, p.77) ao referir-se aos “Parangolés”, não era suporte para a capa, ele “era” junto com o parangolé a finalização expressiva da obra.

À dimensão orgânica do corpo somam-se as análises comparativas da favela como um mecanismo biológico de ocupação do território - para Jacques, na definição de *rizoma*, a favela foi relacionada ao tipo de crescimento da “erva-daninha” e, para Pape, aos “fungos”; porém, para ambas, a metáfora biológica buscava representar uma outra ordem de organização.

A incessante construção é uma das características da favela, que carrega a dimensão do incompleto, do inacabado. Berenstein Jacques coloca como a grande diferença entre o labirinto improvisado e espontâneo da favela e as cidades projetadas por arquitetos e urbanistas a inversão da prática projetual e de planejamento urbano: numa o projeto é preexistente à cidade real enquanto nos espaços da favela quando há uma planta, ela é desenhada *a posteriori*, a partir do espaço já existente.

Na opção de Pape e Oiticica pelos espaços não planejados da favela inscreve-se um certo distanciamento à formalização do saber projetar e construir edifícios e cidades, à própria disciplina arquitetônica e urbanística, incapaz de gerar projetualmente aquela espontânea riqueza espacial. Tão inacabadas quanto esses espaços eram as propostas do “Ovo”, “Parangolé”, “Divisor” e “Roda dos prazeres”, que, como a arquitetura da favela, eram inconclusas senão pela participação que as concretizava.

A escolha por um espaço constantemente em movimento derrubava a anterior noção de projeto e instalava outra, que dizia mais respeito à ação urgente, imediata, perpetuando o mesmo objetivo transformador de antes, porém com outra estratégia.

O “Ovo” era um rico exemplo de obra inconclusa. Ele era, igualmente, capaz de revelar alguns aspectos advindos da vivência de Lygia para além da cidade formal. Nas falas da artista sobre a arquitetura da favela, a idéia do cubo que é ao mesmo tempo sala, quarto ou cozinha era uma constante. Falando da flexibilidade espacial da casa japonesa, o puxar biombos para abrir ou fechar espaços, Lygia afirmou a grande identidade com “o espaço incrível do cubo da favela”:

Durante o dia elas funcionavam como cubos totalmente abertos, com um fogão aqui, uma mesa ali, e eventualmente uma cama. À noite, como são várias famílias a dividir o espaço, eles [os moradores da Favela da Maré, a qual se referia] puxavam umas cortinas em forma de cruz para formar diversos compartimentos. Em cada um desses compartimentos estendiam uma cama, transformando o espaço exíguo em casas isoladas, um espaço particular e privado. De dia, abriam o cortinado, aquela chitazinha colorida pendurada por um fio de arame, e aquele espaço voltava a ser comum para todos circularem (PAPE, 1998, p.37).

Tecendo algumas idéias é possível relacionar, ainda que por caminhos indiretos, o “Ovo” com os cubos-casas. Se o conceito de economia convier também à síntese da materialização de um cubo-casa para uma só pessoa, temos o “Ovo”.

O “Ovo” se relacionava à noção de abrigo. Se o “Divisor”, como um grande “Parangolé”, pode ser visto como uma roupa coletiva, o “Ovo” seria uma individualização daquela experiência, o abrigo para um.

Ademais, pode não ficar tão distante assim a ponte entre essa experiência e a arquitetura da favela se considerarmos os níveis de relações que são dadas entre os planos que configuram o dentro e o fora tanto do barraco quanto do “Ovo”. Na favela, ao menos na daquele período, parecia haver uma permeabilidade muito ampla entre a esfera pública, dos corredores e vielas, e a esfera privada da casa, o “cubo totalmente aberto” durante o dia, espaço devassável que quase gera um terceiro tipo de espaço entre o fora e o dentro. O “Ovo” seria a vivência dessa mesma passagem. Nele a experiência se dava de modo mais introspectivo, pessoal, mas em essência representava o desígnio da ruptura da membrana entre essas distintas esferas. O dentro do cubo-ovo seria o espaço que encerra a individualidade, enquanto que o fora, revelado depois de romper-se a parede-casca, seria o espaço público, a dimensão coletiva da alteridade.

TRIO DO EMBALO MALUCO (1968)
foto: Ana Vitória Mussi, Beto Felício, Lygia Pape e Maurício Cirne
fonte: PAPE, 1983

O “Ovo” pode ser ele mesmo o objeto “que participa” de que falou Lygia Pape ao se remeter à arquitetura da favela e ao quanto tais construções eram permeadas pela criação. Romper a “casca” do “Ovo” requeria uma atitude impetuosa que mostrava o intuito de desestabilizar os limites, materiais e imateriais, que distinguem os espaços entre individual e coletivo, privado e público. Havia urgência no ato de rasgar a membrana, de estender a toda cidade a permeabilidade com que se relacionavam essas esferas espaciais na cidade informal.

Na sua vontade de apropriação imediata do corpo e do espaço urbano, o trio “Roda dos prazeres”, “Ovo” e “Divisor” acusa reflexos das revoltas do final dos anos 60 que, no contexto brasileiro, manifestaram-se em protestos contra a ditadura ou na emergência de uma contracultura. O contexto onde foram apresentados “Ovo” e “Divisor”, o primeiro numa manifestação artística coletiva em espaço aberto no Aterro do Flamengo e o segundo numa favela vizinha à casa de Lygia, trazia as marcas de ambas revoltas. Devemos apontar a especificidade destas propostas derivadas da pesquisa neoconcreta sobre as formas que a relação entre a arte e o público deveriam assumir. No caso, a “participação” do público se convertia na experiência de novas formas de apropriação do corpo e do espaço urbano, que se caracterizavam por seu caráter de urgência, pela apropriação direta e imediata do “aqui-agora”.

Estas obras constituem uma proposição sobre o alcance da arte, do papel do artista e do espectador, renovando em todas estas dimensões uma série de conceitos. “Divisor”, juntamente com o “Ovo” e a “Roda dos prazeres”, representa o momento da passagem para experimentações que propunham novas formas de participação em contextos mais amplos que os do circuito das artes, para outros públicos e em espaços de escala urbana. Eram obras distintas, mas que ainda tinham claramente um caráter propositivo que revelava o desejo por uma arte com presença ativa no cotidiano.

Porém, tanto as ações propositivas quanto as manifestações artísticas coletivas, foram perdendo força na medida em que se reforçaram as medidas discricionárias do regime militar. A partir da publicação do AI-5, em dezembro de 1968, a repressão adquiriu violentas e indiscriminadas proporções.

O aprofundamento do autoritarismo do regime militar, até o início da abertura (1974), foi marcado pela repressão, tortura, prisões, desaparecimentos de presos políticos, fechamento do Congresso, cassação de mandatos, suspensão dos direitos políticos, estabelecimento da censura à imprensa e às produções culturais, demissões nas universidades, exacerbação da violência repressiva aos grupos de oposição.

O ambiente de resistência dado pelas ações coletivas se desmanchou, então, em função das medidas ditatoriais.

Assim, no início dos anos 70 o Brasil vive o período do milagre econômico, porém acompanhado de inúmeras contrapontos, como os exílios impostos ou voluntários de artistas e intelectuais engajados, entre eles os dois companheiros de Lygia Pape, Lygia Clark e Hélio Oiticica.

O autoritarismo militar teve seu período mais terrível depois da publicação do AI-5, que coincidiu e se apoiou no celebrado “milagre econômico”, a expansão da economia. Esse outro lado, que acabou por revelar aspectos do regime proveitosos especialmente para a classe média, multiplicou o número de postos de trabalho, permitindo a ascensão de diversos setores e, sobretudo, aumentou o poder de consumo.

Se iniciamos o capítulo anterior analisando investidas participativas de Hélio Oiticica e de Lygia Pape, como o “Divisor” e os “Parangolés”, como “paradigmáticas do período”, agora devemos trazer para primeiro plano um outro tipo de manifestação. A expansão da economia foi acompanhada por iniciativas e propagandas nacionalistas que espalharam o “orgulho” do Brasil, manifestado por *slogans* como “Ninguém segura este país” ou “Este é um país que vai pra frente”, que tomaram conta dos vidros das casas, dos automóveis e do espírito da maioria. Uma grande manifestação nacionalista foram as comemorações pela conquista do tricampeonato pela seleção brasileira de futebol do México em 1970. Embalados pela marchinha “Pra frente Brasil”, brasileiros uniram-se para comemorar na rua, no êxtase ufanista alimentado pelo regime militar, a conquista do título. Durante as comemorações de cada jogo nas grandes cidades presenciaram-se manifestações tão violentas quanto a depredação dos carros que não tivessem na antena a fitinha verde-amarela ou o adesivo “Brasil, ame-o ou deixe-o” (ALMEIDA; WEIS, 1998, p. 322).

Na economia, o crescimento do PIB entre 1968 e 1973 foi superior a 11%, o que permitiu uma outra inserção do Brasil no sistema capitalista mundial. A situação só mudaria depois do primeiro choque do preço do petróleo no final de 1973 e após o segundo choque do petróleo em 1979, que levaria a economia do país à chamada “década perdida”, os anos 1980. O crescimento econômico contribuiu para o estabelecimento de novos padrões de consumo, constatado, por exemplo, pelo aumento da venda de aparelhos eletrônicos de uso doméstico. As vendas de aparelhos de rádios transistorizados, de combinados de mesa e de aparelhos de televisão entre 1967 e 1980 tiveram um aumento superior a 600% (MACHADO, 2006, p.3). Ao mesmo tempo, também o tecido urbano se transformava para acomodar a crescente frota de veículos.

Segundo Almeida e Weis (1998), a combinação de autoritarismo e crescimento econômico deixou a oposição de classe média ao mesmo tempo “sob o chicote e o afago”:

De um lado, a rejeição da ordem ditatorial; o horror (e o pavor) da tortura; o desconforto bilioso e persistente com o cotidiano contaminado pela prepotência que descia do Planalto e se derramava pelas planícies; o distanciamento psicológico diante da maioria integrada à normalidade, cantando: “Eu te amo, meu Brasil, eu te amo”; o sufocamento duro e estúpido das artes e da cultura em um de seus momentos mais fecundos; a inconformidade com o caráter iníquo do modelo econômico, que já adensava nas esquinas a população de crianças pedintes. De outro lado, a proliferação de novas profissões e atividades bem remuneradas para quem tivesse o mínimo de formação, abrindo as portas à efetiva possibilidade de acesso a posições confortáveis na sociedade aquisitiva em formação. De um lado, não perder um número de jornais alternativos. De outro, para os novos aquinhoados, investir na bolsa. De um lado, comprar um televisor em cores, deixando o preto-e-branco para a empregada. De outro, torcer contra o Brasil na final da Copa. De um lado, ter dinheiro para fazer turismo na Europa. De outro, ter medo de não receber o visto de saída (ALMEIDA; WEIS, 1998, p. 333).

Com a exacerbação das medidas repressivas, com a institucionalização da violência, com as cassações de professores e com a passagem dos mais radicais para a luta armada, ganhava força entre os mais jovens, em contraponto, um grupo mais cético, descomprometido politicamente. Emergia entre os destroços a contracultura ou o chamado “desbunde”. Como vimos no capítulo anterior, esse tipo de comportamento deslocava a oposição ao *status quo* do âmbito político para o universo do comportamento e da sociabilidade cotidianos. A rápida modernização que se assistia foi acompanhada pela mudança de valores, como a liberalização sexual, a popularização da pílula anticoncepcional e o desdém ao “casamento burguês”. Ao mesmo tempo em que o consumo de drogas na classe média de esquerda tinha a ver com o desmoronamento das quimeras revolucionárias e o triunfo da esmagadora repressão, “puxar fumo” ou “viajar” eram, à semelhança da revolução sexual, um modo de contestar o conservadorismo sufocante da ordem política (ALMEIDA; WEIS, 1998, p.404-405).

Nesse difícil contexto insere-se o grupo de obras de Lygia Pape que agora analisaremos. Encaixam-se no período de repressão mais violenta do regime militar, que incluiu também produções culturais. Censuravam-se, desde o início do AI-5 jornais, canções, livros, peças de teatro, filmes, todos sujeitos arbitrariamente à

cortes totais ou parciais de frases, diálogos, estrofes, personagens. Por outro lado, nas artes, a música popular, que tivera importante papel na disseminação de críticas ao autoritarismo e na expressão de idéias libertárias, passara decididamente a fazer parte de uma nova cultura de massa que se instalara no Brasil com a força da TV, com o crescimento da indústria fonográfica e a popularização do cinema nacional. Podiam ser censurados, além de todos os indícios de crítica política, em algumas ocasiões, desacatos aos valores morais aceitos.

As artes plásticas, bem como as demais expressões culturais, foram alvo de censura e de atos repressivos. Segundo Cavalcanti (2005, p.39), as primeiras manifestações da censura nas artes ocorreram durante o “IV Salão de Brasília” (1967), onde os trabalhos de Cláudio Tozzi e José Aguillar foram censurados. No “3º Salão de Ouro Preto” (1968), algumas gravuras inscritas foram retiradas e, ainda, a “II Bienal da Bahia” (1968) foi fechada, seus organizadores presos e os trabalhos considerados eróticos ou subversivos recolhidos. Em 1969, na vigência do AI-5, o conflito com a censura chegou ao seu ponto mais tenso com a proibição da mostra dos artistas selecionados para a representação brasileira à “IV Bienal de Paris” no MAM-RJ, o que provocou um enérgico protesto da Associação Brasileira dos Críticos de Arte, então sob a presidência de Mário Pedrosa, na forma de um documento no qual a entidade anunciava seu propósito de não mais indicar seus membros para integrar júris de salões e bienais (fato que acabou repercutindo no fechamento da exposição do MAM e no boicote internacional à Bienal de São Paulo).

Além dos atos de censura houve acontecimentos como a bomba detonada no *foyer* do MAM-RJ em 1969 durante o 1º Salão da Bússola e o incêndio no mesmo museu, em julho de 1978, que deixou em cinzas 90% de seu acervo e destruiu completamente a biblioteca de artes plásticas.

Afora isso, como vimos, críticos de arte e artistas exilaram-se no exterior, voluntariamente, como Hélio Oiticica e Lygia Clark ou compulsoriamente, como Mário Pedrosa e Ferreira Gullar.

Alguns artistas plásticos foram perseguidos e até presos.

Em depoimentos e entrevistas, Lygia Pape assumia que havia passado por experiências bem duras e indicava que havia sido penalizada: “sou uma das raras artistas plásticas que participaram desse período, no sentido físico da coisa. Eu realmente sofri, mas atualmente só quero falar disso no sentido de liberdade” (PAPE, 1998, p.77). Em 2003, a Denise Mattar, revelou claramente que havia sido

presa e torturada. Lygia não se filiara a nenhum partido ou organização política, mas tinha “idéias de solidariedade e generosidade”, próximas às do “chamado antigo socialismo” (PAPE, 1998, p.78).

Lygia narrou que em 1973, quando se preparava para sair de casa, foi surpreendida, encapuzada e levada até o DOI-CODI (Destacamento de Operações de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna) da Polícia do Exército, onde sua filha Cristina também estava detida havia uma semana. Segundo o relato de Cristina, Lygia permaneceu lá por aproximadamente três semanas, isolada numa cela, e de lá foi deslocada para a Vila Militar da Aeronáutica. Foi localizada quase um mês depois de seu desaparecimento⁶⁷.

Foi julgada no Ministério da Aeronáutica e absolvida por quatro votos a três. Lygia e Cristina atribuíram a prisão a ações como apoio logístico, financeiro, hospedagem e tratamento médico feitas até 1970 em apoio a várias pessoas pertencentes a grupos dissidentes e que foram deflagradas pelas averiguações do governo Médici.

Depois disso, Lygia relatou ter decidido permanecer no Brasil e se dedicar ao ensino. Declarou: “quando saí, pele e osso, disse: não vou viajar não, vou dar aulas, quero dar aulas, quero muito ensinar” (MATTAR, 2003, p.82).

A formação acadêmica de Pape e suas atividades no ensino superior acompanharam o desenvolvimento político da ditadura, desde a mobilização anterior ao golpe militar de 1964, quando se apostava numa revolução em bases igualitárias - período em que estudou Filosofia, graduando-se em meados da década de 60, já sob a ditadura. No início das medidas mais repressivas que cercearam as liberdades individuais e os direitos políticos, a partir de 1969, deu aulas no Curso Livre do MAM. Depois da experiência da prisão e tortura, ensinou na Escola de Artes Visuais do Parque Lage e em universidades, primeiro na Santa Úrsula e depois na Federal do Rio de Janeiro. Em 1980, no início da abertura política, obteve o título de Mestre em Filosofia.

⁶⁷ Lygia relatou a Denise Mattar ter ficado no DOI-CODI presa numa cela com uma porta que emitia um ruído enlouquecedor permanentemente. Não comia, só ingeria um líquido azul que lhe era dado. Depois da passagem pela prisão continuou sendo vigiada e obrigada a pedir licença para sair da cidade do Rio de Janeiro e a frequentar o Ministério do Exército toda semana durante aproximadamente dois anos para assinar o nome. Ainda segundo Lygia, os relacionamentos que Günther mantinha com algumas autoridades militares foram imprescindíveis para sua localização e libertação (MATTAR, 2003, p. 79-82).

fotogramas dos filmes OUR PARENTS (1974)
 FAVELA DA MARÉ (1982)
 ARENAS CALIENTES (1974)
 fonte: PAPE, 1983

Sua formação encontrou contrapartidas e efeitos na situação política daqueles momentos. No entanto, a materialização de seu engajamento político foi solucionada de duas formas distintas. Nas produções de artes plásticas sua luta política era filtrada esteticamente, não aparecendo de forma direta ou panfletária, na grande maioria das vezes. Por outro lado, afora a esfera das artes, Lygia Pape envolveu-se com organizações de oposição ao regime, embora não pertencesse a nenhuma delas.

Nesse período, Lygia manteve a natureza experimental de seus trabalhos, porém sua atuação tendeu a ser crescentemente “marginal” em relação ao circuito de arte. Sua produção em filmes feitos em super-8 demonstra esta postura. Seja através da dedicação às aulas, seja através do super-8, no início dos anos 70, segundo ela mesma contou, preferiu ficar atuando à “margem da sociedade” (PUPPO, 2004).

“Marginal” na definição de Hélio Oiticica designava uma situação onde imperava a liberdade e a experimentação, uma vez que se atuava à margem dos padrões vigentes. Seriam “marginais” aqueles que exercessem atividades marginais ao trabalho produtivo alienante, ou, nas palavras dele: “[...] a posição do criador, que não só denuncia uma sociedade alienada de si mesma mas propõe, por uma posição permanentemente crítica, a desmistificação dos mitos da classe dominante, das forças da repressão [...]” (FIGUEIREDO (Org.) 1998, p. 74).

“Marginal” ganhou o sentido de desvio à ordem instituída. Nesse sentido, Lygia seria marginal ao assumir a “posição do criador”, ao produzir filmes experimentais (e críticos) e se distanciar do circuito do cinema e das artes plásticas mais convencionais. Porém, se Lygia assumia essa postura “marginal”, por outro lado, ainda que tivesse uma postura renovadora enquanto professora, não se distanciava das instituições, deu aulas no MAM e em universidades e participou da curadoria da exposição Projeto Construtivo Brasileiro na Arte, em 1977, com a crítica Aracy Amaral.

No período, Pape fez 6 curtas metragens em super-8, entre eles um filme sobre um “Ovo” (1970, em cores, 20 min), “Arenas calientes” (1974, em cores, 20 min), “Wampirou” (1974, em cores, 20 min), “Carnival in Rio” (1974, em cores, 20 min), “Our parents” (1974, em cores, 10 min) e “Favela da Maré” (1982, em cores,

10 min). Eles apresentam uma variedade de temas: ora ficções fantásticas, com mundos distintos da vida real, ora documentações poéticas da realidade⁶⁸.

A produção experimental de vídeos e filmes então emergente despertou o interesse da crítica. Aracy Amaral organizou em 1973 a “Expo-projeção”, da qual participaram Antonio Dias, Rubens Gerchman, Décio Pignatari, Hélio Oiticica e Lygia Pape, apresentando produções em várias bitolas e áudios-visuais. Em um texto no catálogo, Lygia Pape e Antonio Dias defenderam o super-8 como uma possibilidade de trabalho em contraposição ao cinema convencional. Surgido na década de 60 esta técnica foi popularizada na década seguinte devido a sua leveza, maleabilidade e facilidades técnicas como a visão direta do foco no visor, fotometragem automática, incorporação do zoom. Segundo Machado Jr. (2003), as imperfeições próprias da bitola, como tremidos e desfoques, foram utilizadas por artistas, arquitetos e poetas como proposição estética que, durante os anos de repressão e da “modernização conservadora” criaram um “contraponto dissonante e irônico”, agregando às produções um caráter marginal, estendido aos lugares alternativos da exibição.

Afora o sentido de desvio à ordem instituída atribuído por Hélio Oiticica, Lygia deu ainda outra dimensão à marginalidade desse cinema:

Ser marginal, estar à margem de uma sociedade, ainda permanece como um conceito burguês. Não foi esse cinema marginal de que participei ou participo. **Marginal era o ato revolucionário da invenção, uma nova realidade, o mundo como mudança, o erro como aventura e descoberta da liberdade: filmes de dez segundos, vinte segundos: o antifilme** (PUPPO, 2004, p. 133, grifo nosso).

O interesse de Lygia centrou-se nos curtas-metragens, considerava-os mais livres, burocrática e financeiramente, que os longas. Diferentemente da produção de Lygia em outras bitolas - 35, 16mm e vídeos, mais focados em aspectos culturais ou urbanos - alguns dos filmes superoitistas criavam situações descoladas da vida cotidiana, inventavam com doses de humor uma “nova realidade” disparatada onde referências à cultura erudita apareciam mescladas a toda sorte de elementos da

⁶⁸ Embora Lygia tivesse produzido uma quantia razoável de filmes, segundo ela cerca de 16, em diferentes suportes, alguns deles foram queimados durante as exibições, total ou parcialmente, e alguns foram roubados.

indústria cultural, tais como vampiros (“Wampirou”), palestinos no deserto ou dunas (“Arenas calientes”), tendo explicitamente como cenário a cidade do Rio de Janeiro.

“Wampirou” é um desses filmes. Inicia-se com Wamp (Antônio Manuel) passeando pela praia, andando pela pedra do Arpoador, vestido todo de preto e coberto com uma capa forrada de tecido vermelho. Parece contemplar a beleza da paisagem. As cenas, feitas num dia claro e ensolarado, têm a luminosidade particular dos filmes em super-8. Mas, o vampiro não se encaixa naquele cenário, fica evidente que sua figura é inadequada à paisagem tropical. Seu rosto é filmado de perfil e a barba e os cabelos compridos lhe dão a aparência de Jesus Cristo.

WAMPIROU (1974), Lygia Clark e Waly Salomão
fotograma
fonte: PAPE, 1983

Wamp lambe os lábios e fura seu pulso com uma seringa para depois tomar gota a gota seu próprio sangue. Segue-se uma cena de arrepiar (a única realmente de terror neste filme sobre vampiros): o rosto de Wamp sorrindo de ponta-cabeça.

As cenas seguintes mostram o vampiro passeando pela cidade. Ele tenta entrar numa grande igreja, que só lhe oferece as enormes portas fechadas⁶⁹.

Na cena seguinte, provavelmente na casa de Wamp, é realizado um jantar. A configuração da mesa, com cinco pessoas situadas atrás de uma mesa comprida com uma toalha branca lembra a iconografia da Santa Ceia. A própria Lygia Pape, além de Lygia Clark e do poeta Waly Salomão, aparece nessa cena. A refeição se resume a três baguetes e vinho. Dividem o pão, como fez Jesus, e o personagem de Waly, entre risos incontidos, tenta matar Wamp com um cutelo. Wamp deixa de morder o pão para morder o pescoço da personagem de Lygia Clark, revelando sua intenção de transformar a todos em vampiros. Waly tenta impedir, mas Wamp ataca também Lygia Pape. O vampiro bebe o vinho e suga seu pulso.

A religiosidade cristã aparece ironizada nesta Santa Ceia constituída de vampiros.

Num outro ambiente Wamp aparece acariciando uma pintura um tanto fálica em relevo.

69 Segundo Paula Pape, as cenas externas de “Wampiou” foram gravadas nas imediações do bairro do Jardim Botânico, onde Lygia residia. As cenas internas foram gravadas no atelier do artista Jackson Ribeiro, no bairro da Lapa. Conforme conversa ocorrida em 16 fev. 2008. Rio de Janeiro, escritório da Associação Cultural Projeto Lygia Pape.

Na cena seguinte, volta a andar pela cidade, onde parte do casario é antigo e pára num palacete em ruínas. Passeia pelos escombros e aparece numa janela já parcialmente destruída olhando a cidade.

Em casa, deitado em meigos lençóis floridos, é flagrado de óculos lendo um gibi do Hulk. No criado-mudo charutos, uma caneca e um despertador. Assiste pela televisão a desenhos do Pica-pau e do Urso Panda. Fuma um charuto, toma Coca-cola de canudinho. Tira os óculos e a dentadura de vampiro (!) e adormece.

Cobre-se e sonha com uma mulher semi-nua, maquiada em tons de vermelho nos olhos e boca, vestida com rendas pretas, também uma vampira. Estas cenas de sonho são mais escuras que o restante do filme. Ele balbucia algo e começa a sonhar com outro vampiro, magérrimo, feminilizado, com a boca coberta de sangue, uma pequena tanga preta e uma capa⁷⁰. Seus olhos também têm maquiagem vermelha. Ele morde o próprio braço e depois, deitado em cima da vampira, estendida num sofá, lhe morde o seio. A câmera focaliza as duas gotas de sangue escorrendo. Depois, olhando para a câmera, o vampiro se suicida com um tiro na testa.

Wamp acorda entre gibis, e, em outro ambiente, monta numa motocicleta.

Surge um outro personagem, um pouco mais velho, vestindo terno e gravata. Neste ponto o filme se abre para a leitura de que o vampiro é, na verdade, um artista, que mostra suas obras ao recém-chegado, um *marchand* (Jackson Ribeiro). Este parece sondar, com um ajudante, o ambiente em que Wamp trabalha. O vampiro os cumprimenta assustado e fica mais assustado ainda quando o *marchand* lhe mostra uma cruz montada ali mesmo com algumas peças de metal e, então, Wamp é impelido a deixar o lugar.

O *marchand* abre um cofre e encontra lá a dentadura e a capa de Wamp, e acaba furtando esses símbolos de sua identidade. Em sua casa, transformando-se em um vampiro, ele tenta furar o pescoço de uma moça com uma furadeira elétrica e cortá-lo com uma serra. Já tem os olhos vermelhos e a boca cheia de sangue como os outros vampiros. Ocorre então uma espécie de interrupção: uma irônica placa com a inscrição: “sangue é vida, doe sangue”.

⁷⁰ Os travestis por essa época começaram a figurar nos filmes experimentais dos artistas brasileiros, a exemplo dos filmes de Andy Warhol. Mário Montez, travesti que personificava Carmen Miranda, havia participado do filme em super-8 de Hélio Oiticica, “Agrippina é Roma Manhattan” em 1972.

E o filme se finaliza com Wamp sentado na janela de uma casa em ruínas sobre um fundo de céu azul.

O filme de Pape, ao apropriar-se da figura de um vampiro recorre ao universo do grotesco. Lygia refaz um personagem que permeia o imaginário das criaturas noturnas aterrorizantes para imprimir-lhe características que funcionam como contrapontos, resultando num vampiro tropical de vida diurna. As cenas vampirescas, que num filme de terror serviriam para assustar os espectadores, no filme de Pape tornam-se caricaturas, que somadas à maquiagem, ao improviso das cenas e à própria linguagem adotada conferem uma atmosfera cômica, propositadamente ridícula.

Se a postura anterior de Pape havia sido a de desenvolver trabalhos concebidos e executados de forma mais clássica, no sentido de racionalidade e concisão formal, com “Wampirou” ela rompeu com esse procedimento. O caráter marginal definido por Lygia, como vimos na citação anterior, incluía o direito ao erro, o mundo como mudança e a invenção de uma nova realidade. No caso de “Wampirou” incluía também o grotesco, a improvisação e a ironia.

Esse tipo de “ato revolucionário da invenção” e de “descoberta da liberdade”, nas palavras da própria Pape, ou o “exercício de liberdade”, definido por Mário Pedrosa, revelava também uma posição de descolamento em relação às exigências do mercado de arte e ao cinematográfico. Na produção de Pape, os filmes em super-8 tinham uma característica libertária, anarquista, que apontava para a ruptura da ordem imposta por meio da criação de outro contexto, de outra paisagem. Os filmes em super-8, como toda a produção de Pape, possuíam forte carga conceitual. Eram preenchidos por citações a uma tradição culta, onde além e apesar do absurdo da ficção, não havia gratuidade: encontram-se nos filmes apontamentos críticos sobre nosso contexto político-cultural. Wamp era inassertivo em suas ações e completamente inadequado para o ambiente em que vivia, um cenário de sol e praia. No entanto, referências e críticas apareciam de trás do humor.

Em “Wampirou”, a cidade era representada como em ruínas, como o palacete que Wamp visita ou a casa em que aparece no final do filme, ou como espaço fechado, como a igreja onde o vampiro não consegue entrar. Quando Wamp passeia pelo casario antigo ele faz referência não só ao nosso imaginário colonizado, mas ao deslocamento do artista perante a realidade.

WAMPIROU (1974)

foto: Paula Pape

fonte: acervo da Associação Cultural Projeto Lygia Pape

Pape registra um espaço público esvaziado. Wamp medita e passeia pela cidade e nela só encontra ruínas ou espaços vedados. As ações do filme, porém, transcorrem na esfera do espaço privado, dentro da casa do vampiro (a “santa ceia”, os sonhos eróticos e a visita do *marchand*). Inusitadamente Pape revelou o esvaziamento do espaço de atuação pública do artista, no filme personificado pelo vampiro deslocado.

Se retomarmos a realização do “Divisor”, por exemplo, veremos que a arte aparecia como uma transformadora experiência coletiva realizada no espaço público. A figura do artista despontava ali como a responsável pela recuperação do laço de coletividade e da própria experiência urbana. Porém, se compararmos a figura do artista implícita nas obras anteriores e a esperança depositada na arte com o artista representado por Wamp, a caminhar solitário pela cidade e interagir com escombros, veremos como o papel do artista se encontrava achatado, diminuído.

O filme em Super-8 “Wampirou” (1974) representou o lado experimental próprio da bitola e também aludia a diversos indícios da nascente indústria cultural. O inconsciente de Wamp era colonizado pelas imagens da TV que assistia durante o dia, repercutindo nos sonhos conturbados que tinha à noite. Seu cotidiano era também igualmente povoado por referências tais como a Coca-cola, os quadrinhos de super-heróis, o som de Jimmy Hendrix ou o Pica-pau. A vida do vampiro não era em nada anormal: ele tinha uma vida mais diurna, passeava pela cidade e assistia à TV; porém, apenas quando sonhava conseguia se descolar do marasmo cotidiano: nada atípico. Lygia Pape construiu um vampiro “normal”, sujeito à mesma avalanche consumista de produtos e comportamentos que então invadia a vida da classe média.

Igualmente relacionada ao mundo da mercadoria aparecia a arte. O filme era sarcástico ao retratar a relação entre o artista (Wamp) e o mercado de arte (*marchand*). A arte, como a Coca-cola, aparecia apenas na dimensão de mercadoria. Na cena da Santa Ceia, os artistas, Lygia Pape, Lygia Clark e Waly Salomão, apareciam se vampirizando e a figura do *marchand* evidenciava o caráter mercadológico da arte, uma vez que acabava se apropriando da identidade do artista, materializada pela dentadura e pela capa. A arte não aparecia mais, como nas obras anteriores, como elemento de mudança.

O filme de Lygia retratava um vampiro que assistia à TV. Por essa época a indústria cultural tornou-se um poderoso instrumento e encontrou na televisão seu

principal meio de difusão de novos modos de vida e costumes e de novos produtos para o consumo. De um lado, as empresas que cresciam aceleradamente se tornavam anunciantes, de outro, a expansão do emprego e da renda dos trabalhadores subalternos e da nova classe média foi dinamizando o mercado de bens de consumo. De 1950 a 1970, em apenas vinte anos, 75% dos domicílios urbanos já possuíam TV, difundida graças à estrutura de telecomunicações montada pelo Estado (MELLO; NOVAIS, 1998, p. 637-638).

A partir de 1964, durante o regime militar, o domínio da televisão, trazida ao Brasil em 1950 por Assis Chateaubriant, aumentou e mudou de qualidade. As telecomunicações foram consideradas estratégicas na política de desenvolvimento e integração nacional do regime e a partir de 1970 todo o Brasil já se encontrava integrado⁷¹.

Junto ao predomínio da indústria cultural e da TV, o espaço público encontrou, durante a ditadura, graves obstáculos para o seu estabelecimento enquanto tal.

Para Almeida e Weis (1998, p. 370), o fechamento do espaço público no período não esteve ligado somente à esfera do lugar. O AI-5 tirou da rua os grupos que comumente usavam-na como terreno de discussão política: estudantes, sindicalistas, jornalistas, artistas, professores. A rua, que antes concentrava o debate sobre a situação do país e sobre formas de agir mediante ela, depois do AI-5, teve seu esgotamento estendido a lugares como escolas, sindicatos, universidades, partidos políticos e imprensa. O cerceamento das liberdades políticas e individuais implicou na falta de condições para fundamentar as convicções que orientariam a formação e a legitimação do espaço público.

Tal perda do espaço público esteve presente, além do “Wampirou”, em outro filme superoitista de Lygia, “Carnival in Rio”.

O filme, realizado em 1974, possui uma linguagem bem particular: feito com a câmera na mão e sem pós-produção (exceto a mixagem do som), flagra as imagens de figuras e ações urbanas “ao acaso”, fora de quadro e sem continuidade de ação. Isto porque retrata, desde dentro da experiência, a trajetória de blocos de

71 O Estado sempre interferiu nas concessões e conteúdos veiculados pela TV, sendo que a Rede Globo foi a maior beneficiada pelas novas políticas e teve um amplo e rápido crescimento, se configurando, ao longo do tempo, como um poderoso instrumento de controle e de difusão de novos valores e comportamentos.

carnaval de rua até sua dispersão pela polícia. As tomadas registram a visão e movimentação (e os tropeços) similares as de um folião. Não registram objetivamente, de fora, a cena, registram, por meio da “precariedade” formal, a participação no evento.

O filme capta um episódio ocorrido na transição entre o carnaval de rua e o carnaval espetáculo televisivo. O título sugere um carnaval feito para turista, “para inglês ver”, o espetáculo vendável dos anúncios dos hotéis, mas, surpreende ao revelar o carnaval simples, de rua⁷².

O “carnival” de Pape é descontraído e vivamente colorido. Não há rigidez no registro das imagens ou preocupação com enquadramentos, foco, estabilidade da câmera ou luz. A montagem é feita na medida em que ocorre a própria filmagem.

Lygia flagra crianças e adultos sambando na rua. Blocos de travestidos, pessoas fantasiadas, capoeiristas, sambistas de biquíni ou esfarrapados vão construindo o registro de um carnaval popular.

O filme inicia com imagens de meninos pequenos, que usam saias ou vestidos, sambando e batucando em latas velhas numa rua de bairro, calçada com paralelepípedos, num espaço reservado⁷³. A câmera se atém aos pés saracoteando. O som de fundo é de instrumentos de percussão numa batucada de samba. Os meninos seguem e a câmera encontra o primeiro bloco, formado por homens travestidos usando sombrinhas. O olho de Pape, que registra as imagens na altura do olhar, é inquieto e coloca o espectador no meio do bloco, acompanhado pelo bumba-meu-boi, cobra, dragão e vaca. Um folião vestido de baiana brinca sozinho, outro travestido banguela, fumando cachimbo, ri para a câmera; eles dobram a rua à direita.

Nesse momento o espaço da rua já se caracteriza como o lugar da visibilidade e da festa: a Avenida Rio Branco, asfaltada e larga. Há a passagem de uma rua típica de cidade pequena, que a metrópole ainda conserva, para uma avenida, da

CARNIVAL IN RIO (1974)
fotograma
fonte: PAPE, 1983

72 Infelizmente, a versão do “Carnival in Rio” a qual tivemos acesso é de uma versão incompleta devido a acidentes de projeção.

73 Segundo Paula Pape, a rua onde o “Carnival in Rio” se inicia era a própria rua em que Lygia morava, Inglês de Souza, no Jardim Botânico. Ainda segundo ela, Lygia teria refeito o filme “Carnival in Rio” em 35mm posteriormente na Avenida Presidente Vargas, antes dos desfiles serem transferidos para o Sambódromo. Conforme conversa em 16 de fev. 2008, Rio de Janeiro, escritório da Associação Cultural Projeto Lygia Pape.

dimensão mais privada da rua estreita onde os meninos brincavam, para esse campo privilegiado da visibilidade, que espera pelo desfile.

Um zoom flagra um pajé conduzindo um bloco de “pais de santo”. Índios norte-americanos abrem uma grande roda. Sentados na calçada três foliões com a maquiagem já desfeita. Mais adiante, despreocupada, uma índia gorda vestida com penas cor-de-laranja.

Um grupo de sambistas uniformizados com a camiseta amarela dos “Filhos do seu 7” toca performaticamente instrumentos de brinquedo. Forma-se uma roda de capoeira e várias duplas se revezam. A maioria dos planos recorta os personagens, se atendo a alguns detalhes: “Diplomata da Miséria”, “Despejado de Guarapari”, “Miss Pobreza”. Um índio com berrante, um Preto-Velho. Um grupo que passa lendo a bíblia.

Ligia Canongia (1981, p. 45) sobre o filme de Pape, diz tratar-se do registro do submundo da alegria, da solidão. “O clima captado é o anticlimax do carnaval vendido pela propaganda, pelo cartão postal”. Porém, nesses momentos em que se registram as pessoas que não participam de nenhum bloco, as imagens são divertidas, na maioria das vezes essas pessoas estão brincando.

Aparece e desaparece um Garibaldi da Vila Sézamo.

Lygia mostra os blocos usufruindo da condição pública do espaço da cidade: a farra se dá na rua. Carros alegóricos pequenos, sem luxo. No primeiro deles uma mulata e uma criança vestida de baiana congelada em uma pose com os braços para cima. Noutros carros as mulheres com suas tangas brilhantes têm o reboledo registrado em closes.

Um corte para as pessoas apreensivas nas arquibancadas. A batucada abaixa o volume e escuta-se apenas o som do bumbo, como um coração a bater, enquanto a câmera capta a chegada de dois caminhões com policiais uniformizados sentados na carroceria, organizados em filas em dois bancos, um de costas para o outro: o contraponto a toda espontaneidade e vivacidade das cenas anteriores. O filme perde a agitação, o colorido, a trilha baixa de volume e se encerra⁷⁴.

74 Canongia (1981, p.45) descreve trechos que aqui não são analisados por não fazerem parte da versão à qual tivemos acesso, como momentos de uma seqüência de policiais durante um espancamento e o final do carnaval, com mulatas com as fantasias já desfeitas e pessoas lavando a rua.

Os poucos dias de carnaval revelam, pelas manifestações populares, o avesso da vida cotidiana regrada e disciplinada. São os dias de catarse em que pessoas ignoram as relações impostas entre as dimensões privada e pública da vida pessoal. É o momento em que se toma o espaço público para se expor (e rir) o que não é aceito: embriaguez, homossexualidade, nudez e da própria mesquinhez da vida cotidiana, revelada por seu avesso na folia do carnaval.

A crescente onda construída pelo filme de alegrias, folias, comemorações, partindo da simplicidade das crianças na rua de bairro, passando pelos blocos e carros alegóricos, já no espaço da avenida, o cenário montado para o acontecimento do desfile, é rompida com a chegada dos policiais, com a sugestão da repressão e a dissolução do espaço público como campo aberto à diferença e ao conflito. Ao mesmo tempo em que há o registro de um carnaval de rua de certa forma em esgotamento, em favor do carnaval voltado para a transmissão para a TV, há o registro do esgotamento do próprio espaço da cidade como lugar de manifestação, sendo o próprio filme sinal da urgência desses registros.

Frente à crescente restrição do uso da cidade, Lygia documenta uma situação (frustrada) em que os habitantes não são meros espectadores da cidade, indicando uma alternativa à banalidade cotidiana pela apropriação dos espaços urbanos.

Ancorados por essa abertura podemos dizer que neste filme Lygia documentou, antes de um carnaval, uma experiência urbana, o percorrer coletivo pela cidade em um dia de festa. Ao mesmo tempo em que se evidencia a manifestação popular do carnaval de rua (e também a vigilância desse espaço), há a revelação de um uso possível da cidade: o caminhar, o deixar-se levar pela cidade.

O filme é esclarecedor em relação à importância que o espaço urbano assumiu em diversas produções de Lygia: a rua é o cenário onde a ação ocorre e tem papel central como lugar privilegiado (e disputado).

Quando Lygia Pape realizou o “Carnival”, o carnaval já estava estabelecido como “produto brasileiro” de exportação. Porém, sua história revela que, enquanto representou mais uma afronta à moralidade católica do que uma forma de promoção de turismo, o samba e suas manifestações foram perseguidos. Os rituais africanos eram sumariamente proibidos quando começou-se a freqüentar nas

primeiras décadas do século XX o samba da casa da tia Ciata, na Praça Onze no Rio⁷⁵.

O “Carnival” de Pape finaliza num tom de luto. Se antes havia uma possibilidade de intervenção e de mudança nas proposições ligadas ao movimento e ao samba, como nos “Parangolés” de Oiticica, o samba trazia nesse período, uma atmosfera de agonia da alegria festiva.

No mesmo período outros artistas, como Gilberto Gil e Caetano Veloso, redescobriram carnaval de rua, ainda não espetacularizado, incluindo o carnaval de blocos da Bahia e o início dos trios elétricos.

Na mesma revista *Malasartes* (nº 2, 1976, p. 27-31) em que Lygia apresentou o projeto “Eat me: a gula ou a loucura?”, Carlos Vergara publicou a “Reportagem fotográfica sobre um bloco de carnaval carioca (1972 a 1976)” onde apresentou sua leitura particular sobre o bloco Cacique de Ramos. A reportagem mostrava várias fotos do bloco na rua e de participantes mescladas a conversas ouvidas ao acaso durante a passagem do bloco. Iniciava-se com a história do bloco nas palavras dos próprios fundadores, passava pelo crivo do artista: “percebe-se que o Carnaval, pouco a pouco, vai se transformando numa festa artificialmente montada em função da indústria do turismo. Isto tem pesado sobre quase todas as agremiações carnavalescas, que acabam por reproduzir o caráter competitivo da estrutura social, o que vem obscurecendo os aspectos fundamentais do evento, principalmente o de romper com a ordem vigente durante o resto do ano”. E finalizava com abordagens acadêmicas sobre o carnaval.

É evidente que Lygia não estava alheia aos percalços do samba e da cidade ao filmar o “Carnival in Rio” em 1974.

O filme se desenrolava na Avenida Rio Branco. Originalmente se iniciava na Praça Mauá e se estendia até o obelisco que coroava o final da avenida, quando esta foi inaugurada, acabando em cenas da lavagem da rua, depois que os foliões se dissipavam. É interessante retomar sua história.

A construção da Avenida Central, como era chamada anteriormente a Avenida Rio Branco foi, para vários autores, uma das maiores intervenções urbanas

75 Nos espaços sociais de frente da casa, as danças, que depois originariam os sambas, recebiam uma versão mais diluída (SEVCENKO, 1998, p. 544).

realizadas na cidade⁷⁶. Para a construção da Avenida Central foi necessária a demolição de várias quadras no centro da cidade, especialmente aquelas que comportavam cortiços. No final da avenida foi construído um obelisco e um calçadão à beira-mar, que hoje encontra-se distante da Baía de Guanabara, após sucessivos aterros (MACEDO, 2004, p. 37-38).

Foram demolidas cerca de 2.500 casas para a construção da Avenida Central. Segundo Abreu (2006, p.63), a avenida era decorrente da necessidade de representação simbólica do capital no espaço urbano. Uma vez construída, lá se instalaram as melhores casas comerciais, jornais, grandes companhias, além de vários edifícios do governo, como a Escola de Belas Artes, Biblioteca Nacional, Supremo Tribunal, Teatro Municipal e o Palácio Monroe (este demolido na década de 70 para as obras do metrô).

Para Sevckenko (1998), a Avenida Central foi o símbolo máximo da reurbanização. Inspirada nos bulevares da Paris do prefeito Haussmann, a avenida introduzira na capital a atmosfera cosmopolita ansiada pela nova sociedade republicana:

A Avenida, como se vê, operava como o principal índice simbólico da cidade, irradiando com suas fachadas de cristal e mármore, suas vitrines cintilantes, os modernos globos elétricos da iluminação pública, os faróis dos carros e o vestuário suntuoso dos transeuntes, mudanças profundas na sociedade e na cultura (SEVCENKO, 1998, p. 545).

Ela significava a modernização, a superação do atraso, perceptível apenas, daquela hora em diante, em outras áreas da cidade.

De outra maneira, sob a forma despretensiosa da documentação de um carnaval, Lygia Pape retomou esse mesmo embate. Em “Carnival in Rio”, a escolha da Avenida Rio Branco não foi acidental.

76 As intervenções do período da Reforma Urbana de Pereira Passos alteraram significativamente a estrutura da área central em mudanças, em sua maioria mantidas até os dias atuais, como a construção de um novo porto, término do arrasamento do Morro do Senado, saneamento e embelezamento da área central por parques e praças e alargamento e construção de várias ruas e avenidas, todas as intervenções implicaram na derrubada de muitos bairros operários.

A Avenida sofreu constantes e rápidas mudanças de fachadas, mas nunca perdeu a “centralidade” da cidade, como ocorreu no centro da cidade de São Paulo, por exemplo. O centro do Rio foi o palco de praticamente todas as manifestações públicas de caráter político, desde a Passeata dos Cem Mil, em 1968, até a luta pela redemocratização, em meados dos anos 70. O “Carnival” se localiza nesse intervalo.

Se Lygia aproveitou-se da linguagem marginal do super-8 para construir um campo experimental, “o antifilme”, “o erro como aventura”, também em outras bitolas deu a medida dessa postura marginal. “Catiti catiti” (1978), realizado em 16mm e “Eat me” (1975), em 16 e 35mm são alguns exemplos.

Em “Catiti catiti” (1978), realizado em preto e branco, Pape faz uma paródia dos relatos míticos do descobrimento do Brasil e das três raças que se mesclaram para constituir o “povo brasileiro”. (O filme abarca questões que Pape discutiu posteriormente, em 1980, em sua dissertação de mestrado, de mesmo nome).

A abertura do filme, composta por desenhos em branco das obras modernistas, como o “Abaporu” e a “Negra” de Tarsila do Amaral, sobre fundo preto indica que se seguirá uma releitura do movimento Antropofágico. Apresentado com o subtítulo “Xadrez de Palmeiras” e indicando a participação de Marcel Duchamp e do poeta Gonçalves Dias, faz referência à mistura de referências tão díspares quanto Dadaísmo e Romantismo literário e anuncia a justaposição inusitada de imagens referentes ao Brasil que Lygia fará no transcorrer do filme.

Tão logo o narrador anuncia “terra à vista” e inicia a narração por meio da carta de Pero Vaz de Caminha sobre as maravilhas naturais da terra recém-descoberta (acompanhada por vários trocadilhos), Pape acompanha com imagens da Baía de Guanabara. A câmera se volta para o mar, onde encontra boiando um exemplar do Jornal do Brasil com uma manchete sobre o AI-5: “Governo reduz arbítrio do AI-5 até final do mandato”. Enquanto o narrador (José Tenreiro) lê parte da carta, as imagens vão nuançando e contradizendo aqueles comentários ao mostrar o Rio contemporâneo.

A câmera passeia pela praia de Ipanema totalmente ocupada por banhistas enquanto o Rio continua a ser descrito pela carta. Ao falar das índias, nas quais Caminha nota maliciosamente as “vergonhas cerradinhas e limpas”, o filme mostra moças de biquínis com os cabelos igualmente “muito negros e na altura das

espáduas”, conversando e paquerando moços altos e loiros (portugueses?) encostados em seus carros.

Ao “ar puro” narrado, Lygia contrapõe imagens de postos de gasolina Shell e Esso.

Encerrada a paródia da carta, o poeta Luis Otávio Pimentel personifica o Bispo Sardinha destroçando uma sardinha, arrancando suas vísceras e brincando com a carcaça.

O poeta segue parodiando os estereótipos das “três raças”. Primeiro aparece vestido como um “índio”, de cocar manipulando o arco e flecha, tendo como fundo uma música indígena; depois, como o “branco”, um português vestindo a camisa do Vasco da Gama, e finalmente, na figura do “negro”, ao som de “Só danço samba”, mascarado como um criminoso, segurando um tijolo (pronto para atacar) e com um dos braços imobilizado, como alguém que se mete em brigas e assaltos. Sintetizou Silva (2007, p.70) que ao parodiar o índio, o branco e o negro, Pape preocupava-se com a configuração estereotipada, personificados no imaginário do canibal, do popular e do marginal.

Luis Otávio, como o “brasileiro”, a mistura das raças, aparece então junto a duas crianças num piquenique montado num quintal que tem como fundo a paisagem montanhosa da cidade do Rio de Janeiro. São flagrados devorando frutas, grandes pedaços de melancia, cachos de bananas, laranjas e um frango, engolidos ferozmente pelos três. A cena lembra a figura anterior do bispo Sardinha, devorado pelos tupinambás, e evoca o Movimento antropofágico de Oswald de Andrade, que se mescla ao lugar comum da fartura da terra descoberta.

Entre essa devoração impetuosa lê-se nos lábios do brasileiro “eu como tudo”, mais uma referência à antropofagia, à devoração das referências vindas de fora (como a devoração que Pape fizera da figura do vampiro em “Wampirou”). Se no “Carnival in Rio” havia certo luto no final, quando da chegada dos policiais e da repressão à manifestação do carnaval, aqui, em “Catiti catiti”, esse ambiente de anticlimax se repete. As últimas cenas do piquenique são acompanhadas pela narração de um discurso político autoritário.

Lygia conseguiu perceber e dar materialidade estética a outros matizes da época. “Eat me: a gula ou a luxúria?” desponta como um trabalho crucial na

CATITI CATITI (1978)
fotograma
fonte: PAPE, 1983

trajetória de Pape por dar forma material a questões ligadas à generalização do consumo, em suas dimensões mais vulgares, de maneira definitivamente sarcástica.

O projeto “Eat me: a gula ou a luxúria?” englobou duas exposições e um filme “Eat me” em 16mm (posteriormente refeito em 35mm). Segundo a artista, o projeto era uma crítica ao rebaixamento da mulher à condição de objeto de consumo.

Na primeira exposição, realizada em São Paulo, a galeria Arte Global⁷⁷, toda branca, permitiu que Lygia dividisse a exposição em duas partes, uma vermelha e outra azul, o que fazia com que o espectador tivesse que escolher em que cor penetrar. No meio de cada um desses ambientes um cubo com uma estrutura de ferro coberta por tecido transparente com várias lâmpadas, como se fossem barracas. Nas paredes havia objetos pendurados e nos cubos havia saquinhos, como se fossem saquinhos de pipoca, com a inscrição “objetos de sedução”. Neles, calendários de mulher nua, pêlos, loções afrodisíacas, amendoim, espelhos e textos feministas podiam ser comprados a Cr\$ 1,00 (um cruzeiro), o que, segundo Lygia, “também era uma forma de contestar o mercado de arte. [...] As pessoas mais diversas compravam esses ‘objetos de arte’. Eu carimbava, beijava, marcava de batom cada um deles, e assinava” (MATTAR, 2003, p. 84).

Os “objetos de sedução” eram artefatos extraídos do cotidiano e levados às vitrines das exposições sem a possibilidade de emancipação indicada anteriormente nos “Bóides” ou no “Divisor”. Tal impossibilidade indica também uma nova atitude de Pape. Assumia então uma postura mais crítica, que a afastava da anterior crença na possibilidade da intervenção direta na realidade.

Nesse ponto gostaríamos de esclarecer o que, em nossa análise, chamamos por *crítica*. Durante o período em estudo, como já dissemos, houve um aumento nas ações repressivas e de censura em relação às manifestações de arte. Para nós, no conjunto de obras que agora analisamos, parece vir à tona uma atitude já em latência (presente também em algumas obras anteriores de Pape), afinada mais ao anarquismo, ao deboche, à insolência, ao escracho, a qual identificamos como uma possibilidade encontrada em meio ao cerceamento das liberdades de expressão para evidenciar algumas situações – não apenas políticas, mas também referentes,

exposição EAT ME: A GULA OU A LUXÚRIA? (1976), MAM-RJ
fotos: Ana Vitória Mussi, Beto Felício, Lygia Pape e Maurício Cirne
fonte: PAPE, 1983

⁷⁷ A Galeria Arte Global pertencia a Rede Globo de Televisão, foi aberta na época como parte da iniciativa da empresa de estender seus domínios para outras áreas da cultura e das comunicações.

por exemplo, às transformações urbanas e ao avanço da indústria cultural. (Ainda que esse tipo de crítica tenha posteriormente, de forma ambígua, sido absorvida).

No MAM do Rio de Janeiro, onde remontou a exposição “Eat me: a gula ou a luxúria” (1976), Lygia fez um espaço negro com três tendas que vendiam os “objetos de sedução”. Vitrines exibiam perucas e outros objetos usados pela mulher para transformar-se em objeto de desejo, como seios, dentes e cílios postiços. A exibição destes “objetos de sedução” servia para chamar a atenção a atos corriqueiros como passar batom ou colocar cílios postiços, lançando luz sobre esses comportamentos. No exterior da Área Experimental do MAM-RJ, onde foi apresentada a instalação, um filme com a imagem de Pape chamando sedutoramente os visitantes por meio de gestos, projetado em uma empena cega, atraía a atenção dos transeuntes e de quem passasse de carro. O filme funcionava como um *outdoor* e reproduzia nos gestos de Pape sua linguagem de apelo aos sentidos. Mais uma vez Lygia se apropriava de uma imagem vinda da cidade para devolvê-la à cidade.

Nessas exposições, Lygia Pape descontextualizou na vitrine de um espaço de exposição, causando estranhamento, um grupo de objetos que a mulher cotidianamente usa para ser desejada, definindo esses artigos como “instrumentos recolhidos do cotidiano e oferecidos ao uso de uma visão crítica, de deboche ou de acomodação. São emblemas souvenir de uma situação” que deveriam ser levados para a casa como “sinal limite” (MALASARTES, 1976, p.23). Levar para a casa tais objetos, adquiridos numa exposição de arte na qual se problematizava a mulher como objeto de consumo, implicava em sua ressemantização. Eles não seriam mais colocados como aparatos para o deleite e olhar masculinos, mas, na categoria de *objetos de arte*, evidenciariam seus significados ocultos. A partir de então, a atitude crítica (ou melhor, a do deboche) se tornariam possíveis.

O crítico Frederico Moraes, em artigo da época da exposição no MAM-RJ, interpretou a proposta de Pape descrevendo o ambiente onde se encontravam os saquinhos com “objetos de sedução” como um misto de motel, boate e cabaré: “tudo escuro, painéis pintados de preto e alguns focos de luz vermelha” e três cabines onde o título da exposição brilhava em néon verde, vermelho e amarelo:

Se nas cabines o brilho se associa à luz – o luzirluzir, o tremeluzir ou luzimento das letras em néon como antecâmara do prazer – as vitrines também se apóiam no brilho (inclusive do espelho) para

EAT ME: A GULA OU A LUXÚRIA? (1976)

OBJETOS DE SEDUÇÃO

foto: Ana Vitória Mussi, Beto Felício, Lygia Pape e Maurício Cirne

fonte: PAPE, 1983

EAT ME (1975)
fotograma
fonte: PAPE, 1983

envolver o consumidor no mundo ilusório do consumo. Cegá-lo com o brilho falso de embalagens, promessas, de duplos. [...] Se numa das vitrines temos 20 maçãs vistosas (e/ou brilhantes) distribuídas sobre um colchão de cabelos (brilhantes e sedosos como diz um anúncio de shampoo), noutra vamos encontrar cílios postiços, unhas postiças, dentes postiços, cabelos postiços, além de cinta, isqueiro, ondulador, pó-de-arroz, espelinhos de mão, etc. O que temos diante de nós, brilhando, é uma espécie de vitrine da mulher, mostruários de duplos modernos – boca, olhos, etc. Para chegar à mulher verdadeira é preciso destruir esta vitrine, arrancar o véu ilusório, iniciar a rebelião. Contra a luxúria a gula antropofágica. Não se deixar cegar, mas lutar contra a “besta louca do consumo”, como dizia Breton. Antropofagicamente, isto é, criticamente. É neste sentido que deve ser compreendida a ambigüidade deste “eat me” do título.

Na terceira e última vitrine, Lygia revela o que se esconde atrás deste falso brilhante do consumismo – a sociedade patriarcal. O espaço do prazer e da lascívia é, também, o espaço do domínio do homem. Para cada Sandra Bréa vista nuazinha, em página dupla da revista “Status”, são necessários muitos manuais onde se ensina a arte do bordado e o papel da mulher na economia doméstica. Uma coisa e outra são criações da mesma sociedade patriarcal (MORAIS, 1976).

Acompanhando as exposições, Lygia fez um filme com o mesmo título. “Eat me” confundia os sentidos do espectador através de imagens em cores vibrantes que remetiam ao estereótipo da pornografia: uma boca feminina e uma masculina que, lembrando ambas uma vagina, chupavam e expeliam objetos.

O início do filme mostra uma boca masculina sensual, com bigode e barba, (do artista Arthur Barrio), que chupa e mostra repetidamente para a câmera, que a enquadra fixamente, equilibrando na língua, uma “pedra” vermelha, um objeto plástico lapidado como uma pedra falsa. O som que acompanha a seqüência é de gemidos sexuais femininos que vão aumentando de volume e acabam com um grito. A “pedra”, então, muda de cor, tornando-se azul. Depois disso, ainda lentamente, a câmera focaliza uma boca feminina com batom vermelho (na verdade, de Cláudio Sampaio), um pouco mais distante da câmera que a boca masculina, chupando uma salsicha com mostarda. A seqüência seguinte retoma a boca masculina, que, deixando cair a pedra azul, passa a dobrar a língua e brincar com bolhas de saliva. O som que acompanha as seqüências repete em várias línguas

a frase “a gula ou a luxúria?”. Novamente o filme mostra a boca feminina chupando a salsinha, depois a masculina dobrando a língua, a feminina com a salsicha, a masculina com a língua, a feminina, a masculina, acelerando o ritmo do filme na exibição e alternância das bocas nos atos de chupar a salsicha e salivar, na medida também em que se repetia, agora em português e em várias entonações, a frase “a gula ou a luxúria?”.

Em “Eat Me”, a artista realizou o que ela mesma chamou de “montagem matemática”, a junção de seções metricamente cortadas. Seguiu uma progressão matemática pelo encadeamento dos dois planos-base: a boca masculina e a boca feminina. A montagem se dava de forma que para cada dois metros de boca masculina correspondessem dois metros de boca feminina, depois um metro de cada um dos planos, depois ainda meio metro, um quarto de metro... A construção matemática a qual Pape recorreu, evidenciando seu vínculo com a tendência construtiva, foi usada para revelar uma outra dimensão das imagens de sedução. A montagem métrica dava ao filme um ritmo sexual, cujo orgasmo corresponderia à superposição desses planos. Porém, a possibilidade do clímax era frustrada pela narração abrupta do anúncio publicitário das “Conchas Cook”. Ainda enquanto as bocas se alternavam, o anúncio invadia a trilha sonora: “caldo de feijão, feijão sem caldo, feijão com caldo...”.

Lygia trabalhou com imagens de cores saturadas e forte apelo erótico, próximas da linguagem da propaganda, que se valem de apelos visuais para arrebatar o consumidor. Evidenciava nossa exposição constante aos recursos da comunicação de massa, comentava assim um aspecto fundamental da vida e da cidade contemporâneas: servirem de suporte a imagens esvaziadas de significado⁷⁸.

O tema da sedução e do erotismo esteve presente em outras propostas de Lygia. No filme “O homem e sua Bainha” (1968), por exemplo, ele estava vinculado ao caráter erótico notado por Pape em ações cotidianas e no uso da cidade e, na “Roda dos prazeres” (1968), à sedução causada pelo deslumbramento visual, que cobrava do corpo a ação de experimentar as cores pelo paladar. Em “Eat me”, a sedução provocada pelas imagens era sobrepujada pela frustrante propaganda

⁷⁸ Lygia, depois de refazer o filme “Eat me” em 35mm tentou, sem êxito, inseri-lo no circuito: “Fiz um filme sobre ela [a boca], mas até hoje não chegou ao circuito comercial, porque a Embrafilme considerou-o pouco educativo e os censores classificaram a obra de ‘pornográfica’. E, imagine, a única parte que aparecia na tela era a boca, uma boca sensual, admito, mas jamais pornô” (GONÇALVES FILHO, 1984).

publicitária. Em entrevista a Navas (1999, p.64), Lygia disse que a falsa sedução dos veículos de comunicação de massa sempre a preocupou muito.

O Projeto “Eat me: a gula ou a luxúria?” trouxe à discussão questões que até então não eram encontradas nas proposições de Pape, como a “imagem” e seu esvaziamento. Pode-se dizer, neste sentido, que ele é mais contemporâneo. O projeto foi realizado no momento inicial de amplas e profundas transformações nas esferas culturais, econômicas e urbanas, para as quais, defendemos, Lygia já atentava.

O crítico Pedrosa (1970) foi o primeiro a formular o início de uma arte “pós-moderna”, resultado da situação que então se instalava, na qual o horizonte utópico levantado pela arte moderna já se mostrava improvável. A sociedade de consumo de massa teria se interposto entre a arte e seu público potencial “pela comunicação de massa que deu à imagem uma força atributiva maior do que a palavra e forneceu à indústria, ao poder da publicidade, suas invencíveis armas ofensivas”. “Eat me: a gula ou a luxúria?” evidenciava a consciência dessa nova situação de paradoxal fortalecimento e enfraquecimento simultâneos da imagem pela comunicação de massa.

É possível que experiências fílmicas da “pop art” norte-americana tenham influenciado Pape nesse trabalho. Nesse período, os artistas estavam interessados em outras mídias – a produção de filmes aparecia como uma alternativa atraente. Segundo Canongia (1981), no contexto do fim dos anos 60, com o movimento “Fluxus” e o “New American Cinema” tentava-se estabelecer um circuito alternativo de difusão de filmes “marginais” e os artistas desenvolviam atividades como modo de intervenção social e política, o que também acontecia na área da pesquisa plástica. A autora assinalou que o que marcava o desvio destas produções marginais era sua recusa a trabalhar o filme como um “produto” vendável, como mercadoria, saindo da lógica dos filme-espetáculo; viam o cinema experimental como uma brecha na estrutura do espetáculo e tentativa de abertura da linguagem cinematográfica.

Pape comentava a ambigüidade na abordagem do filme: “Parte de um SINAL–fome e outro SINAL–sexo”. Para os dois sinais criou um clima de sedução capaz de confundir os sentidos, “É gula ou é luxúria?” (MALASARTES, 1976, p.23).

A artista esclareceu que as situações filmadas eram flagrantemente sensoriais, ou até mesmo sexuais: “A percepção, pelo jogo das imagens, pela

agressividade da cor, pela ação dos objetos/boca, torna-se quase tátil: um ver através da pele. O instrumento de captação das imagens no espectador não se restringe ao olho, apela para uma recepção de tal forma sensorial que abrange todo o seu corpo” (CANONGIA, 1981, p.44). Depois da seqüência de repetição das imagens que carregavam ao mesmo tempo os significados da gula e da luxúria, para finalizar, não concretizava nenhuma das expectativas. Através do humor, Pape evidenciava que isso acontecia também nos anúncios publicitários, que criavam um clima sedutor, erótico, para findar na possibilidade de venda de um produto qualquer: o consumo provocaria os desejos, não os satisfaria.

Desde 1967, nas “Caixas de Humor Negro”, “Caixa das baratas”, “Caixa das formigas” e “Caixa Brasil”, Lygia Pape disse ter tentado veicular idéias através da epiderme, de uma forma essencialmente sensorial, “o sensório como forma de conhecimento e de consciência” (MALASARTES, 1976, p.23). Na “Caixa das Baratas”, por exemplo, os insetos ali colados provocavam asco, possivelmente a mesma sensação da artista em relação à institucionalização das obras de arte, tema desta caixa.

Brett (2000, p.304), atento para o caráter inovador das experiências dos artistas brasileiros, comentou a “epidermização” considerando que não significava dizer que os vanguardistas tenham deslizado para um anti-intelectualismo, mas que as experiências de artistas como Lygia Pape, Lygia Clark e Hélio Oiticica promoveriam o encontro da mente e do corpo numa “mutualidade intensa”.

“Eat me” situava-se no contexto nacional das inventivas experimentações posteriores ao Neoconcretismo e num contexto internacional que incluía a arte feminista, no qual artistas lidaram com as questões do corpo da mulher e sua representação, tentativas iniciadas nos anos 60 e 70, que reivindicaram, como muitas obras de Lygia Pape, a transformação do campo da arte como território de reflexão⁷⁹.

79 Do mesmo período é “The dinner party” (1974-1979) da artista americana Judy Chicago, uma das mais populares instalações feministas. Nesse tipo de proposta feminista encontravam-se tentativas de localizar a mulher política, estética, histórica e psicanaliticamente. Exibida em 1979 no Museu de Arte de São Francisco, “The dinner party” consistia numa mesa triangular de 39 lugares, 13 de cada lado, coberta por toalhas bordadas com enfeites e o nome de antigas deusas e mulheres importantes para a história ocidental. Incluía relevos e pratos cerâmicos cuja representação sugeria a genitália feminina. Todo o conjunto era colocado numa superfície de porcelana na qual estavam escritos os 999 nomes de mulheres. A exposição foi recebida em meio a mal-estares e constrangimentos. A idéia para “The dinner party” surgiu da pesquisa de Chicago, iniciada no final dos 60, sobre a mulher. O projeto pertencia a uma geração de artistas feministas e historiadores de arte que reclamou a importância de

Grande parte das artistas que lidaram com essas questões negou a denominação “feminista”, o que não significa que os trabalhos não tenham sido influenciados pelas conquistas deste movimento. Lygia Pape, comentando a exposição “Eat Me”, disse que não tinha um discurso ideológico direto no sentido de ser uma “transação feminista”, por ter “sérias dúvidas sobre essas posições” (MATTAR, 2003, p.85). De fato, o humor cáustico encontrado por Lygia para abordar essa questão – seja reproduzindo barracas de camelô, seja vendendo e beijando os saquinhos, ou ainda expondo o ridículo dos apetrechos como seios e cílios postiços – a afastava do moralismo de muitas das obras feministas.

A instalação de Lygia Pape está inserida no contexto de tentativas de dar resposta às questões do corpo feminino e sua representação, experiência que ajudou a recriar, ampliar e recolocar a arte como lugar de discussão das situações políticas, culturais e sociais, e, junto a isso, redefinir o papel do próprio artista como veículo de revelação de questões candentes. Um trecho de uma carta⁸⁰ de Lygia Pape enviada ao amigo Hélio Oiticica em 1975 é bem elucidativa do seu pensamento a respeito da atuação do artista num processo ampliado no qual “a proposta é a mudança do estético para o ético”.

Entrevistando Hélio Oiticica, recém chegado ao Brasil em 1978, para a Revista de Cultura “Vozes”, Lygia Pape por vezes viu invertida sua posição de entrevistadora e respondeu a alguns questionamentos sobre a situação artística brasileira. Num desses momentos, quando conversavam sobre a posição do artista diante do mercado institucionalizado de arte, Oiticica perguntou: “Você, por exemplo, vendeu os saquinhos ‘objetos de sedução’ em sua exposição?” Lygia respondeu que sim, mas a Cr\$ 1,00, na tentativa de contestar o próprio mercado, desmistificá-lo. “Em São Paulo a Galeria de Arte Global fechou imediatamente a minha exposição. No Rio (MAM) a exposição funcionou normalmente, mas era interessante ver o novo tipo de consumidor de arte, como o varredor de rua, por exemplo, comprando uma ‘obra de arte’. De repente o espaço da galeria (ou o museu) passou a ter um novo significado para ele”.

trabalhos feitos por mulheres até então esquecidos ou marginalizados pela história tradicional da arte. No trabalho, Judy Chicago tratou da separação entre “arte oficial” e arte decorativa, a esfera feminina da arte aplicada, quando incluiu o artesanato, os bordados e os desenhos na cerâmica, colocados na categoria de high art, expostos no espaço do museu (PERRY, 1999). No contexto internacional do período, artistas como Yoko Ono, Eva Hesse, Adrian Piper, Susan Hiller, Miriam Schapiro, Louise Bourgeois, Mary Kelly, Mira Schor, Cindy Sherman, Judy Chicago e Bárbara Kruger, entre outras, responderam de formas diferentes às questões sobre o feminino.

80 Carta de Lygia Pape a Hélio Oiticica. Rio de Janeiro, 1º maio 1975 (CATALOGUE..., 2004).

Coincidente com esse relato de Pape é o texto de apresentação do projeto “Eat me: a gula ou a luxúria?” na revista *Malasartes* (1976, p.22). Foi definido como “sempre à margem do mercado”, em conformidade com sua autodenominação de marginal. Essa tentativa de atuação contestadora foi feita de forma consciente e determinada. Afirmou Lygia: “Ando cada vez mais pelas frestas”. Se nas décadas anteriores Lygia Pape trabalhara na linha de divisa entre as linguagens da arte (entre a poesia, o cinema, o balé e as artes plásticas), com o advento de uma nova ordem imposta pelo avanço do capitalismo, iniciou uma caminhada experimental pelo “sistema”, que já incluía o circuito das artes.

Em paralelo a esse debate, e, ao mesmo tempo complementar a ele, o projeto “Eat me” pode ainda revelar aspectos importantes das transformações contemporâneas do meio urbano.

Nesta instalação, Lygia reproduziu um tipo de configuração espacial da cidade: as tendas e barracas do comércio informal, dos produtos piratas, vendidos barato. Evidenciava, assim, a divisão da cidade entre espaços da legalidade e espaços marginais.

As imagens publicitárias do filme de Pape eram fortes, ultra-coloridas, sexualizadas, e ilustravam o poder que elas exerciam, tão intenso que, no mais das vezes, se consome mais a idéia abstrata que o produto em si – como qualquer comercial em que o que parece estar à venda é mais um estilo de vida, uma identidade perante os outros, e menos a casa, o carro ou o sapato. (Tais percepções a respeito do papel da imagem, em pouco tempo, seriam irreversivelmente radicalizadas na situação desenhada atualmente, na qual o domínio da pura imagem se estende a todas as esferas da vida cotidiana).

Se o título “a gula ou a luxúria” colocava uma dúvida entre dois pecados capitais, a montagem da exposição e a venda dos “objetos de sedução” traziam essas desvirtudes para a ordem do dia: o consumo, responsável pelo rebaixamento da mulher a objeto sexual. Logo, o “eat me” de Pape, retomando a citação de Frederico Moraes sobre a exposição, implicaria mais na devoração dos próprios consumidores pelo mercado.

Mello e Novais (1998, p. 563-567) lembraram os avanços pelos quais passou o país dos anos 1950 aos 1970, como o desenvolvimento da siderurgia, da indústria petroquímica, do alumínio, do cimento, do vidro e do papel. Também cresceram e se modernizaram a indústria alimentícia, têxtil, de confecções, calçados e bebidas, a

indústria farmacêutica e de produtos de beleza. Estenderam-se as redes rodoviárias, aumentaram os números de arranha-céus e os números da produção de todo tipo de veículo. Mas, ainda, a vida urbana privada e cotidiana passou a ser acompanhada de toda a sorte de produtos comercializados, ajudando a desenhar outros modos de vida:

Dispúnhamos, também, de todas as maravilhas eletrodomésticas: o ferro elétrico, que substituiu o ferro a carvão; o fogão à gás de botijão, que veio tomar o lugar do fogão elétrico, na casa dos ricos, ou do fogão a carvão, do fogão a lenha, do fogareiro e da espiriteira, na casa dos remediados ou pobres: em cima dos fogões, estavam, agora, panelas – inclusive a de pressão – ou frigideiras de alumínio e não de barro ou de ferro; o chuveiro elétrico; o liquidificador e a batedeira de bolo; a geladeira; o secador de cabelos; a máquina de barbear, concorrendo com o gilete; o aspirador de pó, substituindo as vassouras e o espanador; a enceradeira, no lugar do escovão; depois veio a moda do carpete e do sinteco; a torradeira de pão; a máquina de lavar roupa; o rádio a válvula deu lugar ao rádio transistorizado, AM e FM, ao rádio de pilha, que andava de um lado para o outro junto com o ouvinte; a eletrola, a vitrola hi-fi, o som estereofônico, o aparelho de som, o disco de acetato, o disco de vinil, o LP de doze polegadas, a fita; a TV preto-e-branco, depois a TV em cores, com controle remoto; o vídeo-cassete; o ar condicionado. [...]

Veio, também, o predomínio esmagador do alimento industrializado. O arroz, o feijão, o açúcar, as farinhas, de trigo, de rosca, de mandioca, já empacotados de fábrica em sacos de plástico e não mais na hora, retirados de tonéis, de sacos ou de vidros imensos e colocados em sacos de papel. Chegou o extrato de tomate; a lata de ervilha, de milho, de legumes picados; o leite condensado; o leite em pó, alguns só para crianças; o creme de leite; o iogurte; novas espécies de biscoito e de macarrão; os achocolatados; a lingüiça, a salsicha, a presuntada e os outros embutidos; o frango de granja toma o lugar do frango caipira, com grande perda de sabor; o mesmo acontece com os ovos; o queijo prato e a mussarela; a azeitona em lata e depois em vidro; as batatas *chips*; a aveia em lata, muito depois os outros cereais; salgadinhos para aperitivo; o doce de lata, a goiabada, a marmelada, a bananada; o pêssego ou o figo ou a goiaba em calda, mais caros; o pão tipo Pullman, para fazer torradas ou sanduíches, agora em moda. À cerveja, agora também em lata, à pinga, à cachaça, ao

conhaque vagabundo, já tradicionais, juntaram-se a vodca, o rum, o uísque nacional ou nacionalizado, os vinhos do Rio Grande do Sul, muitos deles de qualidade duvidosa. O cigarro com filtro causou furor entre os fumantes. O consumo de refrigerantes multiplicou-se, deslocando os sucos de frutas: o guaraná, o da Antártica preferido ao da Brahma, o Fratelli Vita, no Nordeste, a Coca-Cola, muito depois a Pepsi-Cola, as desprezadas Crush e Grapette, a um pouco menos desprezada Fanta, sabor uva ou laranja; o sorvete industrializado, primeiro o sorvete Kibon – o Eski-Bon imitando o Beijo Frio, os picolés imitando os de frutas verdadeiras – que triunfa logo, sobretudo em São Paulo e no Rio de Janeiro, sobre a “carrocinha” ou sobre a sorveteria modesta; mas as sorveterias elegantes se multiplicam. Cresce o consumo do chocolate, do Bis, do Sonho de Valsa, do Alpino, do Diamante Negro, nome dado em homenagem ao grande jogador de futebol Leônidas da Silva, o chocolate Kopenhagen e o Sonksen, só para os ricos e, uma vez ou outra, para os remediados; depois o Nestlé e o Garoto. O cigarrinho de chocolate faz grande sucesso entre as crianças. É lançado o chicletes Adams, algum tempo depois o chiclete de bola, primeiro o Ping-Pong, substituindo o Bazooca, contrabandeado, só para pouquíssimos. Aparecem as balas de melhor qualidade com sabor artificial de frutas, avançando sobre as balas mais tradicionais como a toffee e a de framboesa, e os dropes com sabor artificial de frutas que se colocaram ao lado dos muito apreciados, de hortelã. Os dropes passaram a ser embalados um a um, como o pioneiro Dulcora (MELLO; NOVAIS, 1998, p. 563-566).

Mudanças essas que foram acompanhadas pelo surgimento de outras formas de comercialização: os supermercados, os *shoppings centers*, as grandes cadeias de lojas de eletrodomésticos, as lojas de departamento. Difundiram-se novos hábitos como o de “comer fora” e disseminaram-se ainda neste período os hábitos de higiene pessoal e da casa, com o uso do novo detergente e bucha de plástico, e a difusão até às camadas mais baixas da escova de dentes e pasta, do uso do desodorante, shampoo, condicionador, cotonetes, modess, fio dental, bob de plástico, creme e espuma de barbear. Também o vestuário se modificou com a introdução do fio sintético, do uso de vestimentas antes estritamente masculinas, como a calça comprida, pelas mulheres (MELLO; NOVAIS, 1998, p. 568-569).

Fica, então, evidente que durante o período que analisamos houve um avanço desenfreado de produtos pela indústria e no padrão de consumo e, ainda,

que a sociedade se renovara rápida e drasticamente diante da indiscriminada produção de bens de consumo.

Entre as décadas de 1960 e 1970, a classe média perdeu sua homogeneidade. Os postos de trabalho mais ou menos valorizados ajudaram a definir diferentes tipos de classes médias e em cada seguimento se especializou um tipo de comércio. Surgiu uma outra classe média criada pela ocupação de postos de trabalho menos valorizados, criados pela rápida industrialização e urbanização, e que conseguiu ascender socialmente, uma vez que a maioria era constituída por migrantes de outras regiões e por populações expulsas do campo pela modernização dos trabalhos rurais. Essa nova classe média também se tornou consumidora e seguiu os mesmos padrões, comprando e usando os mesmos produtos ditados pela indústria cultural, em especial pela televisão, mas através de um outro tipo de comércio, que incluía os camelôs, usando serviços e produtos mais baratos. A partir dos anos 70, difundiu-se o comércio informal, associado à generalização para todas as classes sociais dos padrões de consumo impostos pela comunicação de massa.

Ocorreu, assim, uma uniformização, ainda que limitada, dos padrões de consumo moderno.

Mas, se a rua poderia abrigar outras ocupações, como os camelôs, e isso significava o predomínio absoluto dos valores consumistas, Lygia Pape conseguiu ver além: identificou as implicações sociais da difusão de alguns “produtos”, que incluíam a formação de um padrão de mulher, submissa ao olhar masculino. Revelou que a publicidade e os próprios produtos desempenhavam papel importante para a configuração desse padrão e que a cidade já era o suporte escolhido para a promoção desses novos “valores”.

Neste renovado espaço urbano, permeado por redes de comunicação, mudou significativamente o caráter da experiência urbana: esta já não se reduzia à percepção imediata do entorno construído ou de sua cultura material ou à relação direta entre seus habitantes. Experimentar a cidade era estar conectado a redes que difundem imagens-mercadoria. Estas imagens, ao se fundirem à percepção imediata cotidiana, davam lugar a inusitadas formas de vivência urbana.

Em lugar da utopia urbana modernista temos imagens díspares da cidade contemporânea da periferia do capitalismo, que cresceu a desdém do planejamento. Uma cidade complexa e contraditória, mas não fragmentada: nela o

conjunto dos diferentes territórios, mesmo que cada qual a sua maneira, segue uma mesma e única lógica. As imagens de Pape não apenas reconheciam as características particulares da cidade brasileira, como também registravam a dinâmica da mudança em curso no modo de acumulação capitalista.

Procuramos aqui situar o projeto “Eat Me: a gula ou a luxúria?” como um exemplo da consciência dos artistas em relação aos avanços do consumo. Essa consciência das transformações e distorções provocadas pela lógica da mercadoria pode ser interpretada como a consciência do próprio momento, após o moderno. A leitura de “Eat Me” se estende para a da transformação dos objetos em mercadoria que, diante da sociedade de consumo, perdem seus valores qualitativos.

Lygia pareceu indicar com essa instalação que a arte passara a ser um ramo a mais na produção de mercadorias neste novo período que superava as expectativas modernas.

“Eat Me: a gula ou a luxúria?” marcou um momento de desencantamento em relação à política, à indústria cultural e em relação ao comportamento “intestino-cultural”, como Lygia definiu, sobre a mulher, mas foi também definitivo em relação a uma postura mais anárquica e sarcástica sobre esse novo contexto.

Em última análise, a experimentação que Pape empreendeu por esta época se vinculou à necessidade de dar forma sensível a este conjunto de mudanças: a relação mantida entre a arte, a cultura, a produção material e o contexto urbano durante o modernismo se redesenhara radicalmente.

Como um desdobramento dessas questões e empreendendo a conquista de espaços alternativos na cidade, em novembro de 1978, Lygia participou de um *happening* organizado pelo artista Ivald Granato chamado “Mitos Vadios”. O evento, que reuniu quase 60 artistas, originou-se como oposição à Bienal Latino-Americana intitulada “Mitos e Magias” e ocorreu num estacionamento da Rua Augusta em São Paulo. A atuação de Lygia, personificada em “Aracipeipe”⁸¹, consistia em recepcionar junto a Hélio Oiticica vestido de sunga e peruca, dançando “Miss You” ao som dos Rolling Stones, Ciccilo Matarazzo (Ivald Granato), vindo de helicóptero. Lygia seria aclamada por Hélio a “Embaixatriz dos Stones” e rolaria no

MITOS VADIOS (1978)
Hélio Oiticica, Ivald Granato e Lygia Pape, à direita
foto: Andreas Valentin
fonte: CATALOGUE..., 2004

81 Uma ironia a crítica de Pignatari (2006) a “Aracy Pape”.

MITOS VADIOS (1978)
fotos: Andreas Valentin
fonte: CATALOGUE.... 2004

chão pelos cascalhos em homenagem à banda. A performance, televisionada pelo Fantástico, não tinha pretensões. Nas palavras de Lygia não havia comprometimento com ideologias de vanguarda: era a constituição de um espaço lúdico, de alegria, onde se daria o “exercício experimental de liberdade de que fala Mário Pedrosa” (TURCI, 2004). Lá os artistas participantes apresentaram variadas propostas (como a de Ubirajara Ribeiro, que oferecia uma gravura ao participante que conseguisse acertar o alvo com uma das carabinas do *stand* de tiros montado no estacionamento), questionando a posição do artista e das instituições de arte através da ocupação efêmera de um espaço vazio (e privado) da cidade; a efemeridade da ação do *happening* era uma oposição possível à perpetuação de um conceito tão redutor quanto o de “arte latino-americana”.

Outra apropriação estética da cidade foram os dois “Acontecimentos Poéticos-Urbanos” idealizados por Hélio Oiticica e com a participação coletiva de vários artistas. O primeiro, denominado “Kleemania”, a pretexto e em homenagem a Paul Klee, como escreveu Frederico Moraes, foi realizado em dezembro de 1979 no Bairro do Caju e tinha a proposta de apropriação do bairro como playground: para Oiticica “o Caju era o *ground*: a participação dos participantes fez o *play*” (CATALOGUE..., 2004)⁸². O evento consistia em leituras do bairro que já fora o quarteirão de recreio imperial e havia se tornado uma área industrial. Durante o evento artistas fizeram filmes e fotos, Oiticica realizou o Contra-bólido “Devolver terra à terra” e Pape, além de participar das leituras arquitetônicas e urbanas da área anteriormente ao evento, participou também como artista plástica num sentido mais estreito fazendo uma remontagem fotográfica de um desenho de Paul Klee intitulado “Contemplador de estrelas”. O segundo acontecimento, quase um *ready-made* urbano, que também contou com a participação de Pape, foi o “Esquenta pro carnaval”, em fevereiro de 1980, no Morro da Mangueira, tendo como ponto de partida o bar Buraco Quente.

82 MORAIS, Frederico. Acontecimentos Poético-Urbanos de Hélio Oiticica. O Globo. 9 dez. 1979. Seção Artes Plásticas.

Em relação aos eventos coletivos de 1968, podemos destacar algumas diferenças, especialmente nos “Mitos Vadios”. Não é irrelevante um *happening* de artistas ser televisionado, e ainda mais pela Rede Globo de Televisão. Tampouco é indiferente o espaço que ocuparam não ser um espaço público. Ambas as escolhas revelam aspectos importantes de então. A TV já havia conquistado seu lugar nos lares brasileiros e, ter um *happening*, *nonsense* para quase a totalidade dos telespectadores, transmitido pelo Fantástico significava, por um lado, colocar um grande ponto de interrogação nos meios de difusão da indústria cultural, e por outro, uma aceitação e escracho (ou deglutição) da própria televisão. Escolher um estacionamento também é outro indicativo de novos tempos, distintos daqueles quando artistas propuseram incorporar novos públicos à arte nas áreas livres do MAM-RJ, indicando, de certo modo, a inexistência real desse tipo de espaço na cidade.

Em nossa análise, a arte contemporânea ajudaria a compreender a cidade, a estabelecer um canal de leitura sobre ela. Ao mesmo tempo, o entendimento de questões da cidade auxiliaria o entendimento de obras como “Eat me: a gula ou a luxúria?”, “Wampirou” e “Carnival in Rio”, que, como defendemos, têm uma dimensão reflexiva e um diálogo evidente com a exterioridade. Na medida em que experimentam linguagens renovadoras, revelam faces inusitadas da experiência da cidade e instigam à reflexão e a uma percepção mais atenta do mundo. São recortes que, driblando discursos estereotipados, possibilitam a apreensão crítica do cotidiano. Montam situações referentes a questões em curso na cultura e na cidade.

Ao invés de continuar sua participação na reordenação ou proposição de um novo (moderno) ambiente humano, os trabalhos de Pape posteriores ao neoconcretismo preferem voltar os olhos a questões da cidade existente, uma cidade mais complexa onde a experiência urbana sofrera mutações decisivas.

Se de 1950 até o final dos anos 1970 havia a crença na construção de uma nação moderna, dos anos 1980 em diante o pessimismo tomou conta do cenário social. De 1945 a 1964 aconteceram os momentos decisivos no processo de industrialização, com a aceleração das migrações internas e do processo de urbanização. Em 1964 houve uma inflexão com o golpe militar e a mudança no “modelo” econômico, político e social de desenvolvimento, transformação que foi se consolidando até 1967-1968. De 1974 a 1979 havia a impressão de continuidade

Hélio Oiticica CONTRA-BÓLIDE DEVOLVER TERRA À TERRA (1979)
foto: Ronaldo Goyanes
fonte: CATALOGUE..., 2004

no progresso, impressão que só foi revelada a partir de 1980, quando a realidade se impõe na chamada “década perdida” pela estagnação econômica, superinflação, desemprego, violência, escalada das drogas. Os 21 anos que se seguiram à “Revolução de 64”, regidos pelo autoritarismo plutocrático, geraram, ao invés de uma sociedade com maior renda para as maiorias, o achatamento dos salários dos trabalhos subalternos (acompanhado do fechamento dos sindicatos) e ao mesmo tempo lucros astronômicos, o que teve como resultado a maior diferenciação entre a base e o topo da pirâmide social (MELLO; NOVAIS, 1998).

Se no ápice da crença nos ideais de modernidade, na década de 1950, a atuação de Lygia Pape fez parte, como outros artistas, das remodelações do ambiente para uma nova realidade, durante os anos que seguiram, especialmente no final dos anos 1960, enquanto se consolidava o modelo econômico dos militares, Lygia engrossou o grupo que, lançando-se a propostas de participação coletiva e/ou de apropriação de espaços urbanos, buscou ansiosamente construir uma realidade alternativa. Porém, enquanto o modelo econômico empreendido pela ditadura ia se sedimentando, e gerando uma irrecuperável desigualdade social, Pape percebeu as implicações sociais e comportamentais da avalanche de mudanças que chegaram com a expansão econômica, indústria cultural, televisão e com a enorme e variada produção de bens de consumo. E, por isso, o viés de suas propostas foi alterado.

O trabalho da Pape passou a encarar a realidade como algo estabilizado em seu desencantamento, não mais como algo a ser redefinido, revelando em seus trabalhos uma modernidade diversa daquela planejada, negativa se comparada às obras anteriores.

Nossa leitura tem mostrado o quanto a cidade e a vida cotidiana eram grandes fonte nas propostas artísticas de Lygia Pape. Porém, se havia antes, em propostas como o “Divisor” e o “Ovo”, um caráter positivo na percepção do movimento e da permeabilidade entre público e privado presente nos espaços marginalizados da cidade (notada por Lygia e Hélio em seus “delírios”) – e, por isso, as propostas representavam a urgência de transformação da vida urbana e do próprio sujeito - nesse último período Lygia passara a captar aspectos da cidade real, situações já consolidadas onde a intervenção transformadora se tornara difícil, se não impossível. Essas obras deixavam de enxergar na vida urbana possibilidades de conformação de ambientes mais transcendententes para trazer à tona outros discursos, mais afinados com uma realidade crua, num sentido mais duro e menos positivo.

A crueza do real aparece em diversos aspectos que permeiam os trabalhos. O *happening* “Mitos Vadios” foi incorporado à programação da Rede Globo; “Wampirou”, embora fosse uma ficção, tinha o personagem principal, um vampiro, bombardeado e colonizado, como todos, pelos produtos da indústria cultural; “Carnival in Rio” documentava a realidade antes que ela fosse completamente transformada em espetáculo televisivo e participava, através da câmera, do desfile, contudo, num tom melancólico. E o projeto “Eat me” revelava violentamente as características dessa nova realidade, a publicidade pornográfica, o consumismo que incluía em seus produtos os “objetos de sedução”, a cidade informal e, ainda que carregasse em si o caráter de tema provocativo e audacioso, aceitava novamente o espaço institucionalizado do museu, embora fizesse dele um espaço de reflexão.

Lygia Pape percebeu a impossibilidade de consolidação daquele anterior plano de modernização e apontou os “furos”: a perda do espaço público enquanto espaço da cidade, a generalização e indiscriminação do consumo. Se antes havia nas propostas participativas a crença de que uma mudança de estratégia pudesse finalmente colocar em prática uma sociedade liberta e igualitária, já no grupo de obras deste período mais contemporâneo não se encontra mais uma dimensão que espere alterar os rumos.

Dadas as novas contingências, a arte de Lygia Pape foi se transformando. Foi revelando aspectos ou antecipando situações diante de cada contexto. E seu novo papel enquanto artista foi reconfigurado para revelar e trazer essas questões ao debate.

Nessas “considerações” pretendemos retomar algumas questões que nos foram caras para a análise da trajetória da Lygia Pape. Em cada momento que recortamos para lançar nossa leitura destacaram-se questões distintas, que indicam o quanto sua produção esteve atenta às constantes mudanças do mundo e da cidade.

Depois do apanhado mais geral de sua trajetória feito no capítulo 1, as obras do Concretismo e Neoconcretismo formaram o grupo focado no segundo capítulo. Eram obras inseridas no contexto das amplas transformações do “projeto cultural moderno”.

Apoiamo-nos em textos de Mário Pedrosa na defesa da arte concreta e da Nova Arquitetura e sobretudo em sua defesa do Plano-piloto de Lúcio Costa para Brasília, a nova capital, para evidenciar como Pape esteve inserida como artista na digna missão de reconstruir o mundo em novas bases. Por outro lado, ela também não deixou de se posicionar diante daquele contexto. Sua contribuição nesse conjunto de “projetos” de modernização cultural, que incluía o Plano de metas de JK, a construção dos museus de arte moderna e a instituição das bienais internacionais, não foi só no trabalho com a linguagem concreta. Inseriu-se criativamente no sentido de reinventar os suportes de arte para que eles se reconfigurassem para um novo ambiente. Não aceitou as categorias de arte dadas, mas as redesenhou, ampliando o que se entendia por “poesia”, “livro”, “balé”, encampando a seu modo a tarefa de reconstrução do mundo designada por Mário Pedrosa à arte.

Nas palavras da própria Lygia o Neoconcretismo teria contribuído, com a conquista da quebra das categorias artísticas, para a emergência de um comportamento de liberdade frente às linguagens.

No terceiro capítulo constatamos a desestabilização e crise do anterior conceito de projeto como ação que se realiza no tempo. Em finais da década de 60 os artistas mais engajados, entre eles Lygia Pape, lançaram-se às manifestações coletivas em espaços para além dos museus, numa expansão que visava, a exemplo das manifestações populares contrárias ao regime militar, conquistar a cidade, como os eventos “Apocalipopótese” (1968), “Orgramurbana” (1970) e “Domingos da criação” (1970), que além de novos espaços criaram um novo público para arte, distinto dos frequentadores de museu.

considerações finais

Mas, se já se evidenciava a impossibilidade do projeto moderno tal como ele havia sido concebido anteriormente, nessas propostas o artista continuava a ter o importante papel de conduzir as transformações do mundo. “Divisor”, “Ovo” e “Roda dos prazeres”, bem como obras de Hélio Oiticica, como os “Parangolés”, nas quais nos apoiamos para analisar as experiências de Pape neste período, configuram propostas mais imediatas, que requeriam ações e movimentos do corpo, em geral em coletividade, de forma urgente.

Os “delírios ambulatórios” de Pape e Oiticica pela Mangueira indicaram outras formas de vivenciar a cidade. Viam potencialidades na cidade informal, configurada pela riqueza inusitada dos espaços não planejados. Apareciam então as qualidades de uma cidade distinta da funcionalista, como Brasília, fonte de outras experimentações estéticas que incluíam movimento, dança e a permeabilidade entre espaços públicos e privados.

Porém, tais características foram substituídas por outras da cidade real, menos positivas, no momento posterior. No quarto e último capítulo vimos que se configurava uma cidade distinta, já se conformando para um outro modo de vida, do capitalismo. Indústria cultural e imagens publicitárias permeavam a cidade por meio de discursos e práticas culturais distintas. Lygia soube intuir essas mudanças e transformar a arte em veículo de questionamento e criação.

Se o artista perdesse a função anterior de transformar o ambiente, assumia, por outro lado, a posição crítica, trazia à tona debates tão importantes quanto a transformação da mulher em objeto sexual (“Eat me: a gula ou a luxúria?”) ou os crescentes sinais do esgotamento do espaço público (“Wampirou” e “Carnival in Rio”).

Sociedade, economia e cidade sofreram profundas transformações durante as cinco décadas em que Lygia produziu e também sua arte foi se redefinindo. Mas, cabe destacar a persistência do experimentalismo em sua trajetória. Num primeiro momento, quando se inseriu no amplo projeto de modernidade, ampliou os limites de distintas linguagens. No agitado contexto do final da década de 60 lançou-se às manifestações coletivas nos espaços de fora do museu experimentando as possibilidades de uma arte participativa e coletiva, fazendo uso de materiais corriqueiros. Esse experimentalismo ganhou outras dimensões com seus filmes, em especial os realizados em super-8, criando público e circuitos alternativos, usando

“o erro como aventura e descoberta da liberdade”, para citar as palavras dela mesma.

Na experimentação empreendida por Pape figura uma dimensão pública da arte, seja como ela mesma definiu ao falar da “Roda dos prazeres”, como a possibilidade de que qualquer pessoa pudesse repetir em casa, seja problematizando questões contemporâneas, experimentando novos comportamentos e criando espaços onde era possível a crítica.

A produção de Pape a coloca entre aquelas engajadas na permanente investigação sobre o atual lugar da arte.

Nos primeiros momentos sua experimentação questionou as convenções e o local de sua prática (o circuito da arte), nas “Caixa das baratas” (1967) e “Caixa das formigas” (1967), para em seguida, estender a indagação sobre o papel da arte para o conjunto dos discursos contemporâneos.

Como a própria Lygia afirmou, o que via e vivia era o mesmo que fazia em arte, sua prática estava imersa na vida cotidiana. O título de seu livro “Gávea de tocaia” remete à preocupação de estar de olho no que ocorre adiante. Gávea é a parte mais alta do navio, onde o marinheiro sobe para ver mais longe e tocaia diz respeito ao ato de ficar esperando atentamente o que vai acontecer.

Nesse sentido, podemos observar uma continuidade entre a Lygia neoconcreta, “moderna” e a Lygia “pós-moderna” (no sentido de Pedrosa) das décadas posteriores: atravessa sua trajetória o desejo de uma arte com uma presença ativa no cotidiano. O otimismo dos anos neoconcretos, permeados pelas energias utópicas do projeto moderno, ainda perdura sob outras formas em produções na década de 60 como “Ovo” (1968) ou “Divisor” (1968), obras distintas, mas que a seu modo ainda tinham claramente o caráter de propostas. Este desejo de participação ganha posteriormente uma outra dimensão, de distanciamento crítico, em trabalhos como no projeto “Eat me: a gula ou a luxúria?” (1976), “Carnival in Rio” (1974), “Wampirou” (1974) ou no *happening* “Mitos Vadios” (1978).

Porém, após todas estas considerações, seria importante fazer uma ressalva, e lembrar que estamos discutindo uma parcela e não a totalidade de sua

obra. Desta maneira, lembramos que ao redigir este texto não tínhamos como intenção reduzir a complexidade de Pape.

Em relação à sugestão de pesquisas futuras devemos apontar que no acervo da Associação Cultural Projeto Lygia Pape, no bairro do Cosme Velho, Rio de Janeiro, encontram-se materiais no final do processo de limpeza e catalogação, como, por exemplo, os utilizados pela artista em suas aulas na Universidade Santa Úrsula e na Escola de Belas Artes da UFRJ, documentação da época das primeiras exposições, catálogos de exposição, artigos publicados em jornais e revistas sobre sua produção, que formam ampla e rica fonte de novas pesquisas sobre Lygia Pape.

- A ARTE DE OLHO NO FUTURO – PARA LYGIA PAPE EVENTO TEM UMA FORÇA INOVADORA. *O Globo*. Rio de Janeiro. 03 maio 1993. Segundo Caderno.
- A LUXÚRIA NA EXPOSIÇÃO DE LYGIA PAPE. *A Última Hora*. Rio de Janeiro, 11 ago. 1976.
- ABREU, Maurício. *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos, 2006.
- ADES, Dawn. *Arte na América Latina, a era moderna 1820-1980*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.
- ALMEIDA, Laura Beatriz Fonseca de. *Um poeta na medida do impossível: trajetória de Torquato Neto*. Araraquara: FCL, Laboratório Editorial, UNESP, São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2000.
- ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luiz. *Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar*. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord.); SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v.4.
- AMARAL, Aracy. (coord.). *Arte construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner*. Tradução Izabel Murat Burbridge. São Paulo: DBA, 1998.
- _____. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger*. São Paulo: Nobel, 1983.
- _____. *Arte pra quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1987.
- _____. (Org.) *Expoprojeção 73*. São Paulo: Centro de Artes Novo Mundo, 1973. Catálogo de exposição.
- _____. *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: MAM, São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.
- _____. *Uma curadoria/um catálogo: a exposição do Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*. Texto apresentado no Concretism and Neoconcretism: fifty years later - International Colloquium of 20th Century Latin American and Latino Art, Museum of Fine Arts, Houston, Texas, sept. 2007.

referências

- ANDRADE, Carlos Roberto Monteiro de. À *Deriva*, introdução aos situacionistas. Revista Ócullum, número 4, 1993, p. 16-19.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Tradução: Denise Bottmann, Frederico Carotti. Prefácio: Rodrigo Naves. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARTE NO BRASIL. Apresentação de Pietro Maria Bardi e Pedro Manuel. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- ARTE EM REVISTA. Ano 1, Número 1, janeiro/março de 1979. ARANTES, Otilia Fiori; FAVARETTO, Celso; SUZUKI, Matinas (Org.). São Paulo: Centro de Estudos de Arte Contemporânea.
- _____. Ano 1, número 2, maio/agosto de 1979. ARANTES, Otilia Fiori; FAVARETTO, Celso; SUZUKI, Matinas (Org.). São Paulo: Centro de Estudos de Arte Contemporânea.
- _____. Ano 5, número 7, agosto de 1973. ARANTES, Otília Fiori; FAVARETTO, Celso; COSTA, Iná Camargo; ADDEO, Walter César (Orgs.). São Paulo: Centro de Estudos de Arte Contemporânea.
- AS BIENAS NO ACERVO DO MAC: 1951 a 1985. MOTTA, Glória Cristina; CURTI Ana Helena (Coord.). São Paulo: MAC: USP, 1987.
- B., L. Brasileiros começam a ganhar espaço. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 07 maio 1995. Caderno 2.
- BANCO SAFRA. *O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro – São Paulo: Banco Safra, 1999.
- BALLET NEOCONCRETO. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 e 19 abr. 1959. Suplemento Dominical.
- BASBAUM, Ricardo. *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Contra capa. 2001.
- BASTOS, Oliveira; GULLAR, Ferreira. Em fevereiro. No Rio, a 1ª exposição nacional de arte concreta. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 dez. 1956. Suplemento Dominical, seção Artes Plásticas. In: Catalogue... 2004.

- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.
- BERCLAZ, Ana Paula Soares. *Antonio Dias e Lygia Pape, um paralelo*. Trabalho de conclusão do curso de especialização em Linguagens Visuais Contemporâneas. Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2001.
- BERNSTEIN JACQUES, Paola. *Estética da Ginga - A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Ed. Casa da Palavra, 2001.
- _____. *Apologia da deriva*, escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra. 2003.
- _____. *Estética das favelas*. Texto publicado em www.vitruvius.com.br. Acesso em 10 de dezembro de 2007.
- BERNARDET, Jean-Claude; AVELAR, José Carlos; MONTEIRO, Ronald P. *Anos 70 – Cinema*. Rio de Janeiro: Europa, 1979.
- BIENAL BRASIL SÉCULO XX , 1994, São Paulo. Nelson Aguilar (Org.); apresentação Edemar Cid Ferreira. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994. Catálogo de exposição.
- BITTENCOURT, Francisco. A geração tranca-ruas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09 mar. 1970. In: Catalogue... 2004.
- _____. A gravura neoconcreta na obra de Lygia Pape. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 25 jun. 1975.
- _____. A gula e a luxúria segundo Lygia Pape. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 21 ago. 1976. Suplemento da Tribuna.
- _____. Lygia Pape mostra, enfim, seus objetos de sedução. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 11 ago. 1976. Seção Artes Visuais.
- BRAGA, Julio. Teoria dual do conhecimento. Conceituação dual de linguagem. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. 12 nov. 1960. Suplemento Dominical.
- BRETT, Guy. *A lógica da teia*. In: PAPE, Lygia. *Gávea de Tocaia: Lygia Pape*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

- _____. *Brasil experimental*. Arte/vida: proposições e paradoxos. MACIEL, Kátia (org.); REZENDE, Renato (trad.). Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005.
- _____. *Um salto radical*. In: ADES, Dawn. "Arte na América Latina: a era moderna 1820-1980". São Paulo: Cosac & Naify, 1997.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. Espaço da arte brasileira.
- BUENO, M. L. *Artes Plásticas no século XX*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1999.
- CABALLERO, Mara. Lygia Pape construção e emoção. *Jornal do Brasil*, 27 jul. 1977. Caderno Bérqson.
- CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2005.
- _____. *Quase Cinema: Cinema de artista no Brasil, 1970/80*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- CATALOGUE RAISONNÉ HÉLIO OITICICA. Textos originais de Hélio Oiticica e outros em mídia digital - versão preliminar do Catalogue Raisonné Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, 2004. 3 CD-ROM.
- CAVALCANTI, Jardel Dias. *Artes Plásticas: vanguarda e participação política*. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, 2005.
- CELESTINO. Lygia Pape: a crítica de arte não serve para mim. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 15 fev. 1975. Suplemento da Tribuna.
- CHEMIAR, Carlos. Lygia Pape inaugura mostra na Santa Luzia. *A Gazeta*, Vitória, 20 jun. 1980. Seção Artes Plásticas.
- COCCHIARALE, Fernando. *Experiência Neoconcreta 1959-1991*. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1991. Catálogo de exposição.
- COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Comentário Waldemar Cordeiro. Rio de Janeiro: Funarte, 1987. Temas e debates, 5.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- COMODO, Roberto. O ferro reinventado com a leveza do papel. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 12 nov. 1992.

- CONILL, Eduardo. Ligia Pape – série tropicália. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 26 out. 1975. Seção Artes.
- CONSTRITO, CONCRETO, COMPLETO, CONSTRUTIVO. *Veredas*, Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil. Ano 1, nº 9 set. 1996.
- COSAC, Charles. Lygia Pape: gula, luxo e luxúria. *Bien'Art*, São Paulo, 2005
- COSTA, Teresa Cristina. Bom senso não combina com arte. *O Popular*, Goiânia, 5 dez. 1993. Caderno 2.
- CYPRIANO, Fábio. A biblioteca de Lygia Pape. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 2000. Caderno Ilustrada.
- _____. Noite e dia de uma carreira. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 out. 2003. Caderno Ilustrada.
- DEUTSCHE, Rosalyn. *Evictions: art and spatial politics*. Massachusetts: MIT, 1998.
- DEBORD, Guy. *Sociedade do Espetáculo*. Lisboa, Mobilis in Mobile.
- DEZESETE ARTISTAS NAS GALERIAS. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 11 maio 1976.
- DOCTORS, Márcio. Lygia Pape. *Galeria: Revista de Arte*. São Paulo: Área Editorial Ltda, n. 16, 1989.
- _____. *Lygia Pape*. São Paulo. Galeria Camargo Vilaça, 1992. Catálogo de exposição.
- _____. Lygia Pape, a radicalidade do real. *Galeria: Revista de Arte*. São Paulo: Área Editorial Ltda, n. 21, 1990.
- _____. *Imaginação e invenção*. In: PAPE, Lygia. Rio de Janeiro, Galeria Canvas. 1999. Catálogo de exposição.
- _____. *O enigma da objetividade*. In: Lygia Pape, Noite e Dia. São Paulo: Galeria André Millan, 2003. Catálogo de exposição.
- DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60*, transformações da arte no Brasil. Rio de Janeiro: Campos Gerais. 1998.
- ECO, Umberto, *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- FARIAS, Agnaldo. *Bienal 50 anos (1951-2000)*. São Paulo: Fundação Bienal, 2001.

- _____. *Arte brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2002.
- FIGUEIREDO, Catarina. Lygia Pape leva ao MAM sua proposta de arte participativa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 03 dez. 1983.
- FIGUEIREDO, Luciano (org). *Lygia Clark – Hélio Oiticica*. Cartas 1964-74. 2ª ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.
- _____. *Descoberta*. In: PAPE, Lygia. *O olho do guará de Lygia Pape*. São Paulo, Arco Arte Contemporânea. 1984. Catálogo de exposição.
- FIGUEIREDO, Talita. Vítima de infecção, Lygia Pape morre no RJ. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 04 maio 2004. Caderno Cotidiano, seção Ilustrada.
- FOSTER, Hal. *Recodificação: arte, espetáculo, política cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.
- FREDERICI, Sandra Maria. *A morte do plano na obra de Lygia Clark: formulação ética e estética da ideologia contemporânea*. Belo Horizonte. Programa de Pós-graduação “Lato sensu” em História da Arte da PUC-MINAS. 2007.
- FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Bienal Brasil Século XX*. São Paulo. 1994. Catálogo de exposição.
- GALERIA ARTE GLOBAL. *Lygia Pape*. São Paulo. 1976. Catálogo de exposição.
- GALERIA DE ARTE BANERJ. *Grupo Frente/1954-1956 e I Exposição Nacional de Arte Abstrata – Hotel Quitandinha/1953*. Textos de Frederico Moraes e Edmundo Jorge. Rio de Janeiro, 1984. (Ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro). Catálogo de exposição.
- _____. *Neoconcretismo 1959/1961*. Textos de Ferreira Gullar e Wilson Coutinho. Rio de Janeiro, 1984. (Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro). Catálogo de exposição.
- GALERIA NO RIO EXPÕE OBRAS DA FASE NEOCONCRETA DE LYGIA PAPE. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 jun. 1988.
- GAVEA - Revista de História da Arte e Arquitetura. Número 1. Rio de Janeiro, 1984.
- GEIGER, Anna Bella. *O grupo Frente e a reação neoconcreta*. In: AMARAL, Aracy (coord.). *Arte construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner*. Burbridge, Izabel Murat (trad.). São Paulo: DBA, 1998.

- GONÇALVES FILHO, Antonio. Lygia, o olho de néon do guará. *Folha da São Paulo*, São Paulo, 12 abr. 1984.
- _____. Gaitán mostra o mundo segundo Lygia Pape. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 nov. 1990. Caderno Ilustrada.
- _____. Sucata vai virar arte no Jardim Botânico. *O Estado de São Paulo*, Caderno 2. São Paulo, 28 ago. 1996.
- GORNI, Marcelina. *Flávio Império: arquiteto e professor*. Dissertação (Mestrado) - Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, São Carlos, 2004.
- GRAVURA - *Arte brasileira no século XX*. São Paulo, Cosac & Naify/Itaú cultural, 2000.
- GRUBERT, Sara. *Hélio Oiticica: limites de uma experiência limite*. Dissertação (Mestrado) - Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, São Carlos, 2006.
- GULLAR, Ferreira. *Arte brasileira, hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1973.
- _____. *Arte Concreta no Brasil*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 06 ago. 1960. Suplemento Dominical, seção Artes Plásticas. In: Catalogue... 2004.
- _____. Arte neoconcreta uma contribuição brasileira. *Revista Crítica de Arte*. nº 1, Rio de Janeiro, 1962.
- _____. Balanço do movimento neoconcreto. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 26 nov. 1960. Suplemento Dominical, seção Artes Plásticas.
- _____. Concretos de São Paulo no MAM do Rio. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 jul. 1960. Suplemento Dominical, seção Artes Plásticas. In: Catalogue... 2004.
- _____. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1965.
- _____. Diálogo sobre o não-objeto. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 26 mar. 1960. Suplemento Dominical, seção Artes Plásticas. In: Catalogue... 2004.
- _____. Diversificação da experiência neoconcreta. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 04 dez. 1960. Suplemento Dominical. In: Catalogue... 2004.

- _____. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*. Prefácio de Aracy Amaral, Ferreira Gullar. 2. ed. Rio de Janeiro: Revan, 1998.
- _____. Leque carioca. *Revista Veja*. São Paulo. 11 jul. 1979. In: Catalogue... 2004.
- _____. Neoconcretos segunda-feira. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 nov. 1960. Suplemento Dominical, seção Artes Plásticas. In: Catalogue... 2004.
- _____. O fim do quadro? *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 17 dez. 1960. Suplemento Dominical. In: Catalogue... 2004.
- _____. O grupo do Rio. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 24 fev. 1957. Suplemento Dominical. In: Catalogue... 2004.
- _____. Palavra, humor, invenção. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 11 dez. 1960. Suplemento Dominical. In: Catalogue... 2004.
- _____. *Por que parou a arte brasileira?* Revista Civilização Brasileira, n.1, 1965.
- _____. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- _____. 1ª exposição neoconcreta. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 15 mar. 1959. Suplemento Dominical. In: Catalogue... 2004.
- HERKENHOFF, Paulo. *Lygia Pape: fragmentos*. In: PAPE, Lygia. *Lygia Pape*. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1995. Catálogo de exposição.
- HIRSZMAN, Maria. A arte sedutora de Lygia Pape faz 50 anos. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 21 out. 2003. Caderno 2..
- _____. A experiência e o experiencialismo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 07 jan. 2003. Caderno 2.
- _____. Mostra redescobre formas geométricas de Lygia Pape. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 05 ago. 1997. Caderno SP Variedades.
- _____. Livro revê a fértil trajetória de Lygia Pape. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 19 abr. 2001. Caderno 2.

- _____. Lygia Pape mostra obras inéditas na cidade. *O Estado de São Paulo*, São Paulo. Caderno 2.
- HOMERO, Vilma. A arte dribla a crise. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 19 ago. 1990.
- INSTITUTO ITAÚ CULTURAL. *Abstracionismo: marcos históricos*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1993. Cadernos história da pintura no Brasil, 4.
- INVENÇÃO COM RIGOR. Revista Veja, São Paulo, 29 ago. 1990. Seção de Arte.
- JARDIM, Reynaldo. *Duas formas no tempo*. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 22 mar. 1959. Suplemento Dominical. In: AMARAL, Aracy. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: MAM, 1977. P. 280.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática. 1996.
- KLINTOWITZ, Jacob. Lygia Pape, outra artista na idade do ovo. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 21 maio 1976.
- KOSSOVITCH, Leon; LAUDANNA, Mayra. *Gravura no Século XX*. In: *Gravura: Arte Brasileira no Século XX*. São Paulo, Cosac & Naify/Itaú Cultural, 2000.
- KOURY, Ana Paula. *Grupo Arquitetura Nova: Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro*. São Paulo: Romano Guerra Editora: Editora Universidade de São Paulo: FAPESP. 2003. Coleção Olhar Arquitetônico; v.1.
- KRAUSS, Rosalind E., *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- KWON, Miwon. *One place after another: site-specific art and locational identity*. Cambridge: The MIT Press, 2002.
- LAGNADO, Lisette. *Entre o desenho e a escultura*. Apresentação Cacilda Teixeira da Costa e Milú Villela. São Paulo: MAM, 1995.
- _____. Lygia Pape constrói relevos sonoros na parede. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 ago. 1990. Caderno Ilustrada.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.
- LEINER AGORA MENOS CONTESTADOR. Folha de São Paulo. São Paulo, 21 dez. 1975.

- LYGIA CLARK: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro. Musée des Beaux-Arts de Nantes, França e Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil. 2006. Catálogo de exposição.
- LYGIA PAPE. *Revista Galeria*, São Paulo, nº 16. 1988.
- LYGIA PAPE. *Revista Veja*, São Paulo, 17 maio 1995.
- LYGIA PAPE, CRIANDO ESPAÇO COMO OS CAMELÔS. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01 jul. 1979.
- LYGIA PAPE EXPÕE NO CENTRO EMPRESARIAL RIO. *O Fluminense*, Rio de Janeiro, 01 dez. 1983.
- LYGIA PAPE RECEBE PRÊMIO HOJE. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 16 dez. 1999. Caderno SP Variedades, seção Visuais.
- M., C. E. Lygia Pape expões prenúncio de sua liberdade. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 05 ago. 1997. Caderno Folha Acontece.
- MACEDO, Mirela Arcangelo da Motta. *Projeto Corredor Cultural: um projeto de preservação para a área central do Rio de Janeiro (1979-1993)*. Dissertação (Mestrado). Escola de Engenharia de São Carlos São Carlos da Universidade de São Paulo, São Carlos, 2004.
- MACHADO, Cassiano Elek. Lygia Pape exhibe coleta de astros poéticos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 2001.
- MACHADO, Gustavo Barletta. *Transformações na Indústria Fonográfica Brasileira nos anos 1970*. Sonora – Revista Eletrônica. v.1, 2006.
- MACHADO Jr., Rubens. *A pólis ironizada: sobre a dimensão política do experimentalismo superoitista*. In: *Golpe de 64, amarga memória*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2003.
- MAISON DE FRANCE. *Lygia Pape*. Rio de Janeiro. 1975. Texto de Hélio Oiticica (Série Tropicália 2, Londres-Paris, maio de 1969). Catálogo de exposição.
- MALASARTES. Rio de Janeiro, Números 1, 2 e 3. Rio de Janeiro. Imprinta. Setembro de 1975/ junho de 1976.
- MAM VÊ A LUXÚRIA DE LYGIA PAPE. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 10 ago. 1976.

- MARTINS, Maria Clara Amado. *Livro do Tempo*. Artigo para Associação Nacional dos Pesquisadores de Artes Plásticas – ANPAP. 1996.
- _____. *Os LIVROS de Lygia Pape*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1996.
- MATTAR, Denise. *Lygia Pape - Intrinsecamente Anarquista*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 2003.
- MATTAR, Denise; COSTA, Marcus de Lontra. *Transparências*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1996. Catálogo de exposição.
- MAURÍCIO, Jaime. O grupo acrescentou um “neo” ao concretismo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 mar. 1959.
- MELLO, João Manuel Cardoso de e NOVAIS, Fernando A. *Capitalismo tardio e sociedade moderna*. In: NOVAIS, Fernando A. (coord.) e SCHWARCZ, Lília Moritz (org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v.4.
- MERQUIOR, José Guilherme. *A criação do Livro da Criação*. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 03 de dezembro de 1960. In: AMARAL, Aracy. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: MAM, 1977. P. 276-8.
- _____. Concretismo e Verbalismo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 nov. 1959. Suplemento Dominical.
- _____. Galatéia ou a morte da pintura. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. 26 nov. 1960. Suplemento Dominical.
- MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. *2ª exposição neoconcreta*. Rio de Janeiro, 1960. In: Catalogue... 2004. Catálogo de exposição.
- MONACHESI, Juliana. Lygia Pape vence Johnny Walker 99. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 07 out. 1999. Caderno Ilustrada.
- _____. MAM-Rio expõe inéditas de Lygia Pape e Cildo Meireles. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20 dez. 1999. Caderno Ilustrada.
- MORAES, Angélica de. Discreta subversão. *Revista Bravo!* Ano 4, nº 37. Out. 2000.
- _____. Espaço de Memória. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 maio 2004. caderno Mais!

- _____. Lygia Pape exhibe obras neoconcretas em SP. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 05 ago. 1997.
- _____. Lygia Pape faz retrospectiva no CCSP. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 07 out. 1996. Caderno 2.
- _____. Sob medida. *Revista Bravo!* São Paulo, Ano 6, nov. 2002.
- _____. Trabalho combina estética e ação política. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 22 abr. 1995.
- MORAIS, Frederico. A gravura como forma de conhecimento. *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 jul. 1975. Seção Artes Plásticas.
- _____. A institucionalização da vanguarda brasileira. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 1º jan. 1966. Seção Artes Plásticas. In: Catalogue... 2004.
- _____. A crítica, o museu e o mercado de arte. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 23 dez. 1966. Seção Artes Plásticas. In: Catalogue... 2004.
- _____. Acontecimentos poético-urbanos de Hélio Oiticica. *O Globo*. Rio de Janeiro, 19 dez. 1979.
- _____. Apocalipopótese no aterro: arte de vanguarda levada ao povo. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 26 jun. 1968. Caderno 2. In: Catalogue... 2004.
- _____. Arte na rua: jogo, rito e participação. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 04 jul. 1968. Caderno 2. In: Catalogue... 2004.
- _____. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro: da Missão Artística Francesa à Geração 90: 1816-1994*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- _____. Cultura ou loucura brasileira. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 13 jul. 1968. Coluna Artes Plásticas. In: Catalogue... 2004.
- _____. De Mojica Marins a Hélio Oiticica, sem pompas. *O Globo*. Rio de Janeiro, 08 out. 1979.
- _____. Mulheres, primitivo e um destaque: Lygia Pape. *O Globo*, Rio de Janeiro, 13 jul. 1975. Seção Artes Plásticas.
- _____. Neoconcretismo: cavar novas linguagens. *O Globo*, Rio de Janeiro, 22 jul. 1975. Seção Artes Plásticas.

- _____. Nova objetividade brasileira. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 29 dez. 1966. Seção Artes Plásticas. In: Catalogue... 2004.
- _____. O brilho, a gula e a luxúria na exposição de Lygia Pape. *O Globo*, Rio de Janeiro, 31 ago. 1976.
- _____. *O Corpo é o Motor da Obra*, in Arte em Revista, ano 5, número 7, ago. 1973. ARANTES, Otília Fiori; FAVARETTO, Celso; COSTA Iná Camargo; ADDEO, Walter César (Org.), pp 47-52.
- _____. Objetos de sedução: decifrar ou comprar. *O Globo*, Rio de Janeiro, 08 ago. 1976. Seção Artes Plásticas.
- _____. Parangolé de Oiticica: da capa ao urbanismo. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 28 jul. 1968. In: Catalogue... 2004. Caderno 2.
- _____. Vanguarda em manifesto e exposição. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 13 jan. 1967. In: Catalogue... 2004. Seção Artes Plásticas.
- MOTTA, Morgan. Na área do experimental. *Diário da Tarde*. Belo Horizonte, 03 set. 1976.
- MULHER-OBJETO: DA FOME AO SEXO, DA GULA À LUXÚRIA. *A Última Hora*. São Paulo, 12 maio 1976.
- MUSEU DE ARTE MODERNA. 2ª *Mostra do Grupo Frente*. Rio de Janeiro, 1955. Apresentação de Mário Pedrosa. In: Catalogue... 2004. Catálogo de exposição.
- _____. *Nova Objetividade Brasileira*. Rio de Janeiro. 1967. Textos de Mário Barata, Waldemar Cordeiro e Hélio Oiticica. In: Catalogue... 2004. Catálogo de exposição.
- NAME, Daniela. Estou em busca do poema. Entrevista com Lygia Pape. *O Globo*, Rio de Janeiro, 13 dez. 2001. Segundo Caderno.
- NAVAS, Adolpho Montejo. O Poema tupinambá de Lygia Pape. Entrevista com Lygia Pape em 20 de novembro de 2000. Disponível em: www.no.com. Acesso em: 15 de julho de 2004.
- _____. Un horizonte de horizontes – entrevista com Lygia Pape. *Lápiz Revista Internacional de Arte*, n. 154, ano XVIII. Madri, jun. 1999.

- NAVES, Rodrigo. *Um azar histórico*. Desencontros entre moderno e contemporâneo na arte brasileira. In: Novos Estudos n.64, novembro de 2002.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Seleção de textos. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. FIGUEIREDO, Luciano; PAPE, Lygia; SALOMÃO, Waly. (orgs).
- OPINIÃO 65. Apresentação Frederico Morais. Rio de Janeiro: Galeria de Arte Banerj, 1985. Ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro.
- ORSINI, Elizabeth. As baratas e as tetéias. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 10 maio 1991.
- ORTEGA, Sheila Christina. *Lygia Pape*, indigenismo e engajamento. Dissertação (Mestrado) - Universidade Julio de Mesquita Filho, São Paulo, 2004.
- OSÓRIO, Luiz Camillo. *Lygia Pape*, experimentation and resistance. Third Text, vol.20. sept. 2006, pp. 571-583.
- PAPE, Cristina. Trabalho vivo e renovador. Entrevista com Lygia Pape realizada em fevereiro-março de 2002. (jornal eletrônico) Disponível em: http://www2.uerj.br/~labore/entrevista_ligia_meio.htm. Acesso em: 15 de julho de 2004.
- PAPE, Lygia. *A chave de leitura*. In: PAPE, Lygia. O olho do guará de Lygia Pape. São Paulo: Arco Arte Contemporânea, 1984. Catálogo de exposição.
- _____. Balé, experiência visual. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 mar. 1959. Suplemento Dominical. In: AMARAL, Aracy. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: MAM, 1977. P. 280-1.
- _____. *Catiti catiti, na terra dos brasis*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1980.
- _____. Debate sobre a gravura, afirma Lygia Pape: os jovens devem abrir o seu próprio caminho. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 dez. 1957. Suplemento Dominical.
- _____. Gravura: depoimento de Lygia Pape. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 22 mar. 1959. Suplemento Dominical.
- _____. *Lygia Pape - Gávea de Tocaia*. São Paulo, Cosac e Naify, 2000.
- _____. *Lygia Pape - Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998. Coleção Palavra do artista.

- _____. *Lygia Pape*. Apresentação de Mário Pedrosa e poemas de Luiz Otávio Pimentel. Rio de Janeiro: Funarte. 1983. Coleção Arte Brasileira Contemporânea.
- _____. *O Olho do Guará*. São Paulo, Arte Contemporânea, Galeria Bruno Musalli, 1984. Catálogo de exposição.
- _____. *Trabalhos da Artista*. Rio de Janeiro, Centro de Artes Hélio Oiticica, 2001. Catálogo de exposição.
- PECCININI, Daisy. *Novas figurações, novo realismo e nova objetividade*, Brasil anos 60. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo. 1987.
- _____. (Org.). *Objeto na arte – Brasil anos 60*. São Paulo: FAAP. Catálogo de exposição.
- PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. ARANTES, Otília Beatriz Fiori (Org.). São Paulo: Edusp, 1998.
- _____. *Arte e vida. Forma e percepção estética: textos escolhidos II*. ARANTES, Otília Beatriz Fiori (Org.). São Paulo: Edusp, 1996.
- _____. *Dos murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. AMARAL, Aracy (Org.). Perspectiva: São Paulo, 1981.
- _____. *Mundo, homem, arte em crise*. AMARAL, Aracy (Org.). São Paulo: Perspectiva, 1975. Coleção Debates.
- PEDROSA, Vera. De Capélio a Guevarcália. *Correio da Manhã*, 10 ago. 1968. In: Catalogue... 2004.
- PERRY, Gill. *Gender and Art*. The Open University. Copyright, 1999.
- PIGNATARI, Décio. *A vingança de Aracy Pape*. 1977 In: FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- PIMENTA, Ângela. Cor que flutua. *Revista Veja*. São Paulo. 11 nov. 1992.
- PIZA, Daniel. Lygia Pape deseja feliz dia das mães. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 05 maio 1995. Caderno Ilustrada.
- _____. Lygia Pape navega no barco dos sentidos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 nov. 1992. Caderno Ilustrada.

- _____. Lygia Pape volta a expor em São Paulo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 29 out. 1992. Caderno Ilustrada.
- PONTUAL, Roberto. Águas ao vento. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 14 jul. 1979.
- _____. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Apresentação Antonio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- _____. *Entre dois séculos: arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand*. Prefácio Gilberto Chateaubriand; apresentação M. F. do Nascimento Brito. Rio de Janeiro: Edições Jornal do Brasil, 1987.
- _____. Lygia Pape: o neoconcretismo em dia. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 17 jun. 1975.
- PRÊMIO PARA LYGIA PAPE. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 07 out. 1999. Caderno SP Variedades, seção Visuais.
- PUPPO, Eugênio (Ed. e org.). *Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras: filmes produzidos nos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Heco Produções. 2004.
- RECKITT, Helena; PHELAN, Peggy. *Art and feminism*. Nova Iorque: Phaidon, 2002.
- REIS, Daniel Aarão. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. Col. Descobrindo o Brasil.
- SALZSTEIN, Sônia. *Uma dinâmica da arte brasileira: modernidade, instituições, instância pública*. São Paulo: Novos Estudos CEBRAP, v. 50, 1998.
- SCHMITT, Rogério. *Partidos políticos no Brasil, 1945-2000*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. Col. Descobrindo o Brasil.
- SCHWARTZ, Roberto. *Nacional por subtração*. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das letras. 1985.
- SETE POEMAS DE LYGIA PAPE. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. 20 jul. 1959.
- SEVCENKO, Nicolau. *A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio*. In: NOVAIS, Fernando A. (coord.); SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v.3.
- SIMMEL, Georg. *Metrópole e Vida Mental*. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). *O fenômeno urbano*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores. 1973.

- SILVA, Andréia Vieira da. *Espaço da experiência: as obras penetráveis e participativas de sete artistas brasileiros – décadas de 1960-1970*. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, 2002.
- SILVA, Beatriz Coelho da. Museu do Açude ganha novas obras monumentais. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 17 dez. 2002. Caderno 2.
- SILVA, Fernanda Pequeno da. *Lygia Pape e Hélio Oiticica: possíveis conexões poéticas*. Anais do I Encontro de História da Arte do IFCH. Unicamp, 2005, p. 233-9.
- _____. *Lygia Pape e Hélio Oiticica: conversações e fricções poéticas*. Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2007.
- SILVA, Maria. Lygia Pape na Global. *A Gazeta*, São Paulo, 10 maio 1976. Seção Artes Plásticas.
- SÍNTESE. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 10 ago. 1976.
- SONHANDO COM LYGIA. *Revista Interview*, Rio de Janeiro, [s.n.], nº 111.
- STRECKER, Márion. Galeria FHC. *Folha de São Paulo*, 21 ago. 1995. Caderno Opinião.
- SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-modernismo*. São Paulo: Nobel, 1984.
- TÁVORA, Maria Luiza Luz. *Lygia Pape: gravuras ou antigravuras? Deslocamentos possíveis da tradição*. Arte & Ensaios – Revista do Mestrado em História da Arte – EBA, UFRJ. Nº 11, 2004.
- THE AMERICAS SOCIETY. *Lygia Pape*. Forma: Brazil, a five-month series of art, literature, music and policy programs at The Americas Society. Nova Iorque, 2001. Catálogo de exposição.
- THE LIVERPOOL BIENNIAL OF CONTEMPORARY ART. *poT*. Liverpool, 2002. In: Catalogue... 2004. Catálogo de exposição.
- UM PONTO QUE FALTAVA NA CIDADE. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 12 abr. 1984. Seção Divirta-se.
- VELASCO, Antonela. Lygia Pape cineasta. *A Notícia*. Rio de Janeiro, 29 out. 1977.

- VENÂNCIO Filho, Paulo. *Transitoriedade*. In: Martins, Maria Camila Duprat Ferreira. *Lygia Pape*. São Paulo. Centro Cultural São Paulo, Espaço Caio Graco. 1996. Catálogo de exposição.
- VENÂNCIO FILHO, Paulo; FERREIRA, Glória; DUARTE, Ronald. Dossiê Lygia Pape. *Arte & Ensaios* – Revista do Mestrado em História da Arte – EBA, UFRJ. N° 5. 1998.
- VOLTA PARA O FUTURO. *Revista Veja*. São Paulo. 6 jun. 1988.
- VOZES – Revista de Cultura. Ano 72, volume LXXII, jun./jul., número 5. Editora Vozes. 1978.
- ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil - II*. São Paulo: Fundação Djalma Guimarães: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.
- WAIZBORT, Leopold. *As aventuras de George Simmel*. São Paulo: Editora 34. 2000.
- WEISS, Ana. 3º Johnny Walker premia Lygia Pape no MAM. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16 dez. 1999. Caderno 2.
- WWW.ESTADAO.COM.BR. Acesso em: 10 jul. 2004.
- WWW.FOLHAONLINE.COM.BR. Acesso em: 10 jul. 2004.
- WWW.FORUMPERMANENTE. INCUBADORA.FAPESP.BR. Acesso em: 5 maio 2005.
- WWW.ITAUCULTURAL.ORG.BR. Acesso em: 12 ago. 2006
- WWW.LYGIAPAPE.ORG. Acesso em: 4 abr. 2005. Site oficial da artista.
- WWW.MAMRIO.COM.BR. Acesso em: 12 ago. 2006
- WWW.UOL.COM.BR/BIENAL. Acesso em: 10 jul. 2004.

As presentes Linha do Tempo e Iconografia sintetizam os dados disponíveis em nossas referências em relação às imagens, exposições e atividades de Lygia Pape.

As obras referenciadas e ilustradas constituem não a totalidade da produção de Pape, mas exemplos que consideramos importantes. Não pretendemos que esses instrumentos de leitura sejam definitivos, mas acreditamos que permitam mostrar as relações existentes entre as atividades e a produção de Lygia Pape ao longo de sua trajetória.

As fontes utilizadas foram: Amaral (1977), Cocchiarale; Geiger (1987), Duarte (1998), Moraes (1995), Pape (2000), www.itaucultural.org.br, www.mamrio.com.br e www.lygiapape.org.

anexo A

Linha do Tempo e Iconografia

LEGENDA

- obras
- filmes e vídeos
- exposições individuais nacionais
- exposições individuais internacionais
- exposições coletivas nacionais
- exposições coletivas internacionais
- prêmios
- atividades acadêmicas
- vida particular
- trabalhos como *designer*
- aulas
- curadorias, assessorias, organização de livros, conselho ou júri
- produções acadêmicas e livros sobre Lygia Pape

1927:
nascimento em 7 de abril, em Nova Friburgo-RJ

1949:
casa-se com o químico Günther Pape,
vão morar em Arraial do Cabo-RJ, onde Lygia descobre interesse pelas artes plásticas

1951:
transferem-se para Petrópolis-RJ
Lygia conhece Décio Vieira, com quem compartilha interesse pelas formas geométricas

1952:
mudam-se definitivamente para o Rio de Janeiro, Jardim Botânico
Lygia entra em contato com Ivan Serpa e seu grupo e, participando das reuniões no recém-inaugurado Museu de Arte Moderna, inicia sua vida profissional
■ Prêmio SAPS

1953:
■ nascimento da filha Cristina
■ Petrópolis RJ - 1ª Exposição Nacional de Arte Abstrata, no Hotel Quitandinha
■ Rio de Janeiro RJ - 3º Salão de Natureza-Morta
■ prêmio Sul América
■ Rio de Janeiro RJ - 4º Salão de Naturezas Mortas,

1927 a 1953

1954:

- pinturas e relevos - Grupo Frente
- Rio de Janeiro-RJ - estuda com Fayga Ostrower no MAM-RJ
- Reidy projeta o edifício do MAM e Burle-Marx seus jardins
- Rio de Janeiro-RJ - 1ª Exposição do Grupo Frente, Galeria IBEU, Copacabana

1955:

- pinturas e relevos - Grupo Frente
- xilogravuras “Tecelares”
- Fundação da Cinemateca do MAM, sessões no auditório da ABI
- Posse de JK, Plano de Metas, industrialização, início da construção de Brasília
- Rio de Janeiro RJ - 2ª exposição do Grupo Frente, no MAM/RJ
- São Paulo SP - 3ª Bienal Internacional de São Paulo, no Pavilhão das Nações
- São Paulo SP - 4ª Salão Paulista de Arte Moderna, na Galeria Prestes Maia
- Resende RJ - 3º Grupo Frente, no Itatiaia Country Club

1956:

- pinturas e relevos - Grupo Frente
- xilogravuras “Tecelares”
- “Poemas-luz”
- Prêmio Leirner - MAM-SP, categoria gravura, 2º. lugar
- Resende RJ - 3ª Exposição do Grupo Frente, no Italiana Country Club
- Volta Redonda RJ - 4ª exposição do Grupo Frente, na Cia. Siderúrgica Nacional
- Zurique (Suíça) - Exposição Internacional de Arte Concreta, na Kunsthaus
- São Paulo SP - 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta, no MAM/SP

1954 a 1956

1957:

- xilogravuras “Tecelares”
- “Poemas-luz”
- “Poemas-objetos”
- “Livros poema”
- “Poema xilogravuras”
- Rio de Janeiro RJ - 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta, MEC
- Rio de Janeiro RJ - Livros poemas, Redação do Jornal do Brasil
- Petrópolis RJ - Poemas luz, Palácio Cristal
- Buenos Aires (Argentina) - Arte moderna no Brasil, Museo Nacional de Bellas Artes
- Rio de Janeiro RJ - 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta, no MAM/RJ
- Rio de Janeiro RJ - 6º Salão Nacional de Arte Moderna - prêmio aquisição/gravura
- São Paulo SP - 4ª Bienal Internacional de São Paulo, no Pavilhão Ciccilo Matarazzo
- Criação do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, junho, Rio de Janeiro, para o qual Lygia Pape colabora escrevendo artigos e teorizando sobre o próprio trabalho
- Cisão do movimento da poesia concreta

1957

1958:

- xilogravuras “Tecelares”
- “Balé neoconcreto n° 1”
- Rio de Janeiro RJ - 7º Salão Nacional de Arte Moderna, no MAM/RJ
- Prêmio isenção de júri e medalha de prata
- Prêmio FORMIPLAC - Menção Honrosa.
- Rio de Janeiro RJ - 1º ballet neoconcreto, Teatro Copacabana
- Plano-piloto para a poesia concreta.
- Conclui-se a construção do Bloco Escola, que passa a ser a sede do Museu de Arte Moderna.

1959:

- ”Ballet neoconcreto n° 2”
- Xilogravuras “Tecelares”
- “Livro da criação”
- “Livro da arquitetura”
- nascimento da filha Paula
- Rio de Janeiro RJ - 2º ballet neoconcreto, Teatro Gláucio Gil
- Rio de Janeiro RJ - Exposição de Arte Neoconcreta MAM-RJ
- Salvador BA - Exposição de Arte Neoconcreta, Belevare da Sé
- Leverkusen (Alemanha) – 1ª Exposição Coletiva de Artistas Brasileiros na Europa
- Munique (Alemanha) – 1ª Exposição Coletiva de Artistas Brasileiros na Europa, no Kunsthaus.
- São Paulo SP - 5ª Bienal Internacional de São Paulo, no Pavilhão Ciccilo Matarazzo Sobrinho
- Viena (Áustria) – 1ª Exposição Coletiva de Artistas Brasileiros na Europa
- Rio de Janeiro RJ - Mostra dos Livros-Poemas no Jornal do Brasil

1958 a 1959

1960:

- “Livro do tempo”
- Hamburgo (Alemanha) – 1ª Exposição Coletiva de Artistas Brasileiros na Europa
- Lisboa (Portugal) - 1ª Exposição Coletiva de Artistas Brasileiros na Europa
- Madri (Espanha) - 1ª Exposição Coletiva de Artistas Brasileiros na Europa
- Paris (França) - 1ª Exposição Coletiva de Artistas Brasileiros na Europa
- Utrecht (Holanda) - 1ª Exposição Coletiva de Artistas Brasileiros na Europa
- Zurique (Suíça) - Konkrete Kunst, na Helm haus, organizada por Max Bill
- Rio de Janeiro RJ - 2ª Exposição de Arte Neoconcreta, no MEC
- São Paulo SP - Contribuição da Mulher às Artes Plásticas no País, no MAM/SP
- Indústria de Produtos Alimentícios Piraquê S/A, marca da empresa e embalagens (1960 a 1992)
- Inaugurada Brasília recebendo, posteriormente, o título de capital federal.
- Surgimento do grupo Cinema Novo

1961 :

- Rio de Janeiro RJ – Exposição Prêmio Formiplac, no MAM/RJ
- São Paulo SP - 3ª Exposição de Arte Neoconcreta, no MAM/SP
- Termina o Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, dezembro, Rio de Janeiro
- Mandacaru Vermelho. Longa de Nelson Pereira dos Santos

1962:

- Moleques de Rua. Curta de Álvaro Guimarães
- Difusão internacional da “pop art”

1960 a 1962

1963:

- Vinheta para Cinemateca MAM-RJ, P/b, 16mm, 35mm, 20 seg
- Ganga Zumba*. Longa de Cacá Diegues
- Vidas Secas*. Longa de Nelson Pereira dos Santos
- Inaugurada a Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI)

1964:

- Golpe militar
- Iniciam-se as perseguições políticas e prisões
- Maioria absoluta*. Curta de Leon Hirszman
- Memórias do Cangaço*. Curta de Paulo Gil Soares
- Meados anos 60: Forma-se em Filosofia – UFRJ

1965:

- Esculturas “Livro do tempo”
- Hélio Oiticica tenta apresentar os “Parangolés”, na abertura da mostra Opinião 65, dentro do MAM e é impedido, ocupando o vão livre do térreo
- A Falecida*. Longa de Leon Hirszman
- O Desafio*. Longa de Paulo César Saraceni
- Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Longa de Glauber Rocha
- Machado de Assis*. Curta de Nelson Pereira dos Santos
- Jornal do Brasil*. Curta de Nelson Pereira dos Santos
- Copacabana*. Longa de Arno Sucksdorf
- Surge o termo “arte minimalista”
- Inaugurada a TV Globo

1963 a 1965

1966:

- O Padre e a moça*. Longa de Joaquim Pedro de Andrade
- Governo fecha Congresso por um mês
- TV Record lança os programas Jovem Guarda e O Fino da Bossa

1967:

- “Caixa das baratas”
- “Caixa das formigas”
- El Justicero*, de Nelson Pereira dos Santos
- vídeo *La Nouvelle Création*, cor, 16mm, 35mm, 50min
- Prêmio de Cinema, no Festival de Montreal no Canadá
- Rio de Janeiro RJ - Nova Objetividade Brasileira, no MAM/RJ
- É criada a Empresa Brasileira de Telecomunicações, a Embratel
- Organiza-se, de norte a sul, a oposição estudantil à ditadura
- O projeto do MAM-RJ foi dado por concluído com a inauguração do Bloco de Exposições.

1966 a 1967

- "Roda dos prazeres", "Ovo" e "Divisor"
- Poemas visuais "Caixa Brasil", "Língua apunhalada" e "Caixa caveira q geme"
- conceitos-imagens "Espaços imantados" e "O homem e sua baina"
- Rio de Janeiro RJ - *Apocalipópótese*, no Pavilhão Japonês - Aterro do Flamengo
- Rio de Janeiro RJ - *Arte no Aterro*: um mês de arte pública, no Aterro do Flamengo
- Rio de Janeiro RJ - *O Artista Brasileiro e a Iconografia de Massa*, na ESDI
- Rio de Janeiro RJ - *Divisor*, no MAM/RJ
- Rio de Janeiro RJ - *Ovo*, no MAM/RJ
- Vargem Grande RJ - *Roda dos Prazeres*, no Ateliê da artista
- Rio de Janeiro RJ - *Roda dos prazeres*, jardins do MAM
- Diversos países são sacudidos por movimentos estudantis
- Jorge Sirtio realiza o filme *Arte Pública*
- Raimundo Amado realiza o filme *Guerra e Paz*
- Auto-exílio de Lygia Clark, até 1976, quando retorna ao Rio de Janeiro
- Auto-exílio de Hélio Oiticica, em Londres e depois, em 1971 para Nova Iorque
- Realizam-se manifestações de rua nas principais capitais do país
- É realizada a passeata dos Cem Mil, Rio de Janeiro
- Proibição das manifestações de rua
- Conflito entre estudantes da Universidade Mackenzie e da Faculdade de Filosofia da USP
- Polícia invade congresso clandestino da UNE em Ibiúna e prende 1200 estudantes
- É editado o AI - 5, em dezembro, restringindo as liberdades e direitos civis

1968

1969:

- 1969 a 1971 - Rio de Janeiro RJ - Professora do curso livre do MAM/RJ
- "Marginália", evento no Aterro da Glória, Rio de Janeiro
- Peru - Viaja para esse país e estuda a arte inca
- Concerto de Woodstock, nos EUA
- Seqüestro do embaixador dos EUA no Rio de Janeiro por integrantes da ALN e do MR-8
- Vários artistas deixam o país

1970:

- O Ovo, cor, Super 8, 20min
- Rio de Janeiro RJ - "Domingos da Criação" vão livre do MAM, "piscina de papel"

1971:

- *The Super*, cor, 16mm, 10min
- *O Guarda-Chuva Vermelho* (roteiro, direção e montagem), cor Super 8, 20min
- *A Matemática e o Futebol* (direção de montagem), P/b, 16mm, 35mm, 10min
- *Nossa vida com saúde* (direção de montagem), cor, 16mm, 35mm, 19min
- Vargem Grande RJ - "O homem e sua baina", atelier
- Vargem Grande RJ - "Espaços imantados", atelier
- Rio de Janeiro RJ - "Espaços imantados", centro da cidade
- Vargem Grande RJ - "Língua apunhalada", atelier
- Rio de Janeiro RJ - "Orgramurbana", jardins do MAM
- A marchinha "Pra frente Brasil" torna-se sucesso nacional
- Conquista do tricampeonato de futebol, no México, assistida ao vivo pela TV Globo

1969 a 1971

1972:

- 1972 a 1985 - Rio de Janeiro RJ - Leciona na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Santa Úrsula

1973:

- *linguAGem*
- *Ivan o Terrível*
- São Paulo SP - Expo-Projeção 73, no Espaço Grife
- Rio de Janeiro RJ - Desenhos (com Ivan Serpa), Galeria Grupo B
- Prisão de Lygia, decisão de permanecer no Brasil e dedicar-se ao ensino
- O Brasil vive o período chamado de "milagre brasileiro"

1974:

- "Wanted"
- Buenos Aires, Argentina - Wanted, Galeria Jorge Glusberg, CAYC
- *Wampirou*, cor, Super 8, 20min
- *Carnival in Rio*, cor, Super 8, 20min
- *Arenas Calientes*, cor, Super 8, 20min
- *Our parents*, cor, Super 8, 10min

1972 a 1974

1975:

- "Faca de luz"
- *Eat me*, cor, 16mm, 35mm, 10min
- Bolsa CNPq na Categoria de Aperfeiçoamento com a pesquisa: "Espaços Poéticos: Uma Arquitetura do Precário".
- *A mão do povo*, cor, 16mm, 35mm, 10 min
- Prêmio Festival de Cinema do Rio
- Rio de Janeiro RJ - 40 Gravuras Neoconcretas, na Galeria Maison de France
- Rio de Janeiro RJ - *Facas de Luz*, na Universidade Santa Úrsula
- Rio de Janeiro RJ - Mostra de Arte Experimental de Filmes Super-8, Audiovisual e Videotape, na Galeria Maison de France

1976:

- "Eat me: a gula ou a luxúria?"
- São Paulo SP - *Eat me: a gula ou a luxúria?*, Galeria Arte Global
- Rio de Janeiro RJ - *Eat Me: a gula ou a luxúria?*, MAM/RJ
- 1976 a 1977 – aulas na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro

1977:

- São Paulo SP - Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962, Pinacoteca do Estado
- Rio de Janeiro RJ - Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962, MAM/RJ
- Rio de Janeiro RJ - Espaços poéticos - Tteias, Escola de Artes Visuais, Parque Lage (Projeto de Tteias-Redes entre árvores, para crianças)
- Rio de Janeiro RJ e São Paulo SP - curadora da mostra Projeto Construtivo Brasileiro na Arte

1975 a 1977

1978:

■ “Tteia n.1”

■ *Catiti catiti*, Pb, 16mm, 10min

■ São Paulo SP - O Objeto na Arte: Brasil anos 60, no MAB/Faap

■ São Paulo SP - “Mitos vadios”

■ São Paulo SP - “Teia nº 1”. Galpão, Brooklin

Incêndio no MAM-RJ, em 8 de julho

1979:

■ “Ovos do vento”

■ Rio de Janeiro RJ - Apresenta, no Hotel Meridien, a obra *Ovos do Vento* ou *Windbow*, junto ao penetrável *Rijianviera PN27*, de Hélio Oiticica

■ É membro da assessoria do Instituto de Artes Plásticas da Funarte

■ Realiza a pesquisa “A Mulher na Iconografia de Massa”, para a Funarte

1978 a 1979

1980:

Falecimento de Hélio Oiticica

■ Rio de Janeiro RJ - Mestre em Filosofia pela UFRJ

■ Vitória ES - Ovos do Vento, UFES

■ Rio de Janeiro RJ - Homenagem a Mário Pedrosa, Galeria Jean Boghici

■ Rio de Janeiro RJ - Expoema, UERJ

1981:

Falecimento de Mário Pedrosa

■ Integrou a Comissão Organizadora para a Competição Internacional de Projetos de Arquitetura - Prêmio UNESCO, XIV Congresso da U.I.A.

1982:

■ 1982 a 1995 - Rio de Janeiro RJ - Leciona na Escola de Belas Artes da UFRJ

■ Rio de Janeiro RJ - Contemporaneidade: homenagem a Mário Pedrosa, no MAM/RJ

■ Rio de Janeiro RJ - Que Casa é essa da Arte Brasileira

■ Curadora do encontro Arte, Necessidade Vital, na Universidade Santa Úrsula
Favela da maré, cor, Super 8, 10min

1983:

Inaugurada a galeria Thomas Cohn, Rio de Janeiro

Lygia inicia exposições em galerias comerciais

■ A Funarte publica o livro “Lygia Pape”, com texto de abertura de Mário Pedrosa

1980 a 1983

- “O olho do guará”
- Paris (França) - Corpo e alma, Espaço Latino-americano
- Rio de Janeiro RJ - O Olho do Guará, na Galeria do Centro Empresarial Rio
- São Paulo SP - O Olho do Guará, na Arco Arte Contemporânea, na Galeria Bruno Musatti
- Curitiba PR - 6ª A Xilogravura na História da Arte Brasileira, na Casa Romário Martins
- Curitiba PR - 6ª Mostra da Gravura Cidade de Curitiba, no Museu da Gravura
- Rio de Janeiro RJ - 1ª Exposição Nacional de Arte Abstrata - 1953, na Galeria de Arte Banerj
- Rio de Janeiro RJ - A Xilogravura na História da Arte Brasileira, na Funarte.
- Rio de Janeiro RJ - Grupo Frente: 1954-1956, na Galeria de Arte Banerj
- Rio de Janeiro RJ - Madeira, Matéria de Arte, no MAM/RJ
- Rio de Janeiro RJ - Neoconcretismo 1959-1961, na Galeria de Arte Banerj
- Volta Redonda RJ - Grupo Frente 1954-1956
- Rio de Janeiro RJ - Conferência “Arquitetura e Criatividade na Favela da Maré” no Congresso Mundial de Educação através da Arte, promovido pela UNESCO, na UERJ
- 1985:
- Rio de Janeiro RJ - Esculturas, no Artespaço Escritório de Arte
- Niterói RJ - Uma luz sobre a cidade, Galeria de Arte, UFF
- Rio de Janeiro RJ - Participa, com Wilson Coutinho e Ferreira Gullar, de mesa-resonda durante a Exposição Neoconcreta, na Galeria de Arte Banerj
- Realiza seleção dos textos de Hélio Oiticica para Aspiro ao Grande Labirinto (Ed. Rocco)
- Rio de Janeiro RJ - Arte Construção: 21 artistas contemporâneos, no Centro Emp. Rio
- São Paulo SP - 16º Panorama de Arte Atual Brasileira, no MAM/SP
- São Paulo SP - Tendências do Livro de Artista no Brasil, no CCSP
- Sonia Miranda realiza filme sobre a artista

1984 a 1985

- 1986:
- Niterói RJ - 1083º, na Universidade Federal Fluminense. Núcleo de Documentação
- Resende RJ - Grupo Frente 1954-1956
- Curitiba PR - Participa do Congresso de Antropologia da UFPR e apresenta conferência com o tema Projeto Convergência - Museu Mário Pedrosa
- Rio de Janeiro RJ - Presta assessoria no Salão Nacional de Artes Plásticas para a sala especial sobre Hélio Oiticica

- 1987:
- Rio de Janeiro RJ - 11º Salão Carioca de Arte, na Estação Carioca do Metrô
- Rio de Janeiro RJ - Algumas Mulheres, na Galeria de Arte Ipanema
- Rio de Janeiro RJ - 1ª Abstração Geométrica: concretismo e neoconcretismo, na Fundação Nacional de Arte. Centro de Artes
- São Paulo SP - Palavra Imágica, no MAC/USP
- São Paulo SP - 1ª Abstração Geométrica: concretismo e neoconcretismo, no MAB/Faap
- Rio de Janeiro RJ - Corpo e alma, Exposição de fotografia contemporânea no Brasil, Funarte
- New York (USA) - Conexions Project/Conexus. Museum of Contemporary Hispanic Art

- 1988:
- Falecimento de Lygia Clark
- Rio de Janeiro RJ - Exposição neoconcreta, Galeria de Arte Banerj
- Rio de Janeiro RJ - Ponte para o século XXI, Rio Design Center
- Rio de Janeiro RJ - Papel no espaço, Galeria Aktuel
- Rio de Janeiro RJ - Lygia Pape neoconcreta, Thomas Cohn Arte Contemporânea

1986 a 1988

1989:

■ "Amazoninos"

- Estocolmo (Suécia) - Art in Latin America: the modern era 1820 - 1980
- Londres (Inglaterra) - Art in Latin America: the modern era 1820-1980, na Hayward Gallery
- Rio de Janeiro RJ - Pequenas Grandezas dos Anos 50, no Gabinete de Arte C. Wanderley
- Rio de Janeiro RJ - Rio Hoje, no MAM/RJ
- São Paulo SP - 20ª Bienal Internacional de São Paulo, na Fundação Bienal
- São Paulo SP - Recebe a Bolsa Vitae de Artes, na área de artes visuais, com o projeto Tteias Brasil elege novamente um presidente da República por voto direto.

1990:

■ "Amazoninos"

- Curitiba PR - 9ª Mostra da Gravura Cidade de Curitiba, no Museu da Gravura
- Estocolmo (Suécia) - Art in Latin America: the modern era 1820-1980, no Nationalmuseum and Moderna Museet
- Madri (Espanha) - Art in Latin America: the modern era 1820 - 1980, no Palacio de Velázquez
- Rio de Janeiro RJ - Projetos Arqueos, na Fundação Progresso
- São Paulo SP - Coerência - Transformação, no Gabinete de Arte Raquel Arnaud
- Rio de Janeiro RJ - Amazoninos, na Thomas Cohn Arte Contemporânea
- Brasília DF - Exposição Prêmio Brasília de Artes Plásticas, Museu de Arte de Brasília
- Rio de Janeiro RJ - Paula Gaitan realiza o filme *Lygia Pape* (Rioarte Vídeo)

1989 a 1990

1991:

■ "Amazoninos"

■ "Tteia nº 7"

- Prêmio Mário Pedrosa, melhor exposição de 1990, Amazoninos
- Prêmio IBEU, Viagem a New York, melhor exposição realizada em 1991, Tteias
- Rio de Janeiro RJ - Tteias. Galeria IBEU
- Rio de Janeiro RJ - Tteia nº 7, na Galeria IBEU Copacabana
- Rio de Janeiro RJ - Imagem sobre Imagem, no Espaço Cultural Sérgio Porto
- Rio de Janeiro RJ - Rio de Janeiro 1959/1960: experiência neoconcreta, no MAM/RJ
- São Paulo SP - Construtivismo: arte cartaz 40/50/60, no MAC/USP

1992:

■ "Amazoninos"

- Rio de Janeiro RJ - A caminho do museu, coleção João Sattamini, Paço Imperial
- "Livro do tempo", Kunsthhaus, Zurique, Suíça
- Curitiba PR - 10ª Mostra da Gravura Cidade de Curitiba/Mostra América, no Museu da Gravura
- Niterói RJ - Galeria de Arte UFF: 10 anos, na Galeria de Arte da UFF
- Rio de Janeiro RJ - Brazilian Contemporary Art, na EAV/Parque Lage
- Rio de Janeiro RJ - Escultura 92: sete expressões, no Espaço RB1
- Rio de Janeiro RJ - Gravura de Arte no Brasil: proposta para um mapeamento, CCBB
- Niterói RJ - "Lygia Pape" na Universidade Federal Fluminense. Núcleo de Doc.
- São Paulo SP - "Lygia Pape" na Galeria Camargo Vilça
- Curadoria 1992 e 1993 Exposição Hélio Oiticica, Europa e EUA
- Diretora Técnica- Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro

1991 a 1992

Milão (Itália) - Incisione, na Galeria L'Originale Galeria
Brasília DF - Novamente Papel, no Museu Vivo da Memória Candanga
Curitiba PR - Brasil Contemporâneo, na Galeria Casa da Imagem
Fortaleza CE - Esculturas Efêmeras, no Parque do Socó
Fortaleza CE - Livro de Artista, no Centro de Artes Visuais Raimundo Cela
João Pessoa PB - Xilogravura: do cordel à galeria, Fundação Espaço Cultural da Paraíba
São Paulo SP - A Presença do Ready-Made: 80 Anos, no MAC/USP
Rio de Janeiro RJ - Projeto Arqueos, Fundação Progresso
Curitiba PR - Mostra de gravura, Museu de Gravura
São Paulo SP - A presença do ready-made - 80 anos, MAC - USP
Veneza (Itália) - Brasil: Segni d'Arte, na Fondazione Scientifica Querini Stampalia
Milão (Itália) - Brasil: Segni d'Arte, na Querini Stampalia, Biblioteca Nazionale Sala Dantesca
Florença (Itália) - Brasil: Segni d'Arte, na Querini Stampalia, Centro de Estudos Brasileiros
Roma (Itália) - Brasil: Segni d'Arte, Querini Stampalia
Washington D.C. (USA) - Ultramodern: the art of contemporary Brazil, NMWA

1994:
Rio de Janeiro RJ - decoração de carnaval da Avenida Rio Branco
Curadoria, Exposição Hélio Oiticica, MASP-SP
Rio de Janeiro RJ - Branco sobre branco, Museu Nacional de Belas Artes
Belo Horizonte MG - O Efêmero na Arte Brasileira: anos 60/70
Fortaleza CE - Livro de Artista, no Centro de Artes Visuais Raimundo Cela
Niterói RJ - A Extensão da Arte, na Universidade Federal Fluminense. Núcleo de Documentação
Penápolis SP - O Efêmero na Arte Brasileira: anos 60/70
Rio de Janeiro RJ - Exp. Comemorativa dos 40 Anos de Fundação do Grupo Frente, Galeria IBEU
Rio de Janeiro RJ - Livro-Objeto: a fronteira dos vazios, CCBB
São Paulo SP - Bienal Brasil Século XX, Fundação Bienal
São Paulo SP - O Efêmero na Arte Brasileira: anos 60/70, Itaú Cultural

1993 a 1994

Poema visual "Das haus", Esculturas "KV 10" e "Luar do sertão"
Rio de Janeiro RJ - "Lygia Pape", Centro de Artes Calouste Gulbenkian
Rio de Janeiro RJ - Libertinos/Libertários MEC
Santos SP - 5ª Bienal Nacional de Santos, no Centro Cultural Patrícia Galvão
São Paulo SP - Entre o Desenho e a Escultura, no MAM/SP
São Paulo SP - Livro-Objeto: a fronteira dos vazios, no MAM/SP
Vitória ES - Pape/Apollinaire, Universidade Federal do Espírito Santo
Rio de Janeiro RJ - Coordena a exposição Objetos Poéticos
São Paulo SP - Individual, na Galeria Camargo Vilça

1996:

"Narizes e línguas", "Não pise na grana", "Is your life sweet?", "Mantos tupinambá" (1996-99)
São Paulo SP - Narizes e línguas, Centro Cultural São Paulo
São Paulo SP - Lygia Pape, Centro Cultural São Paulo
Rio de Janeiro RJ - Recebe Bolsa Rioarte
Belo Horizonte MG - Impressões Itinerantes, no Palácio das Artes
Brasília DF - O Efêmero na Arte Brasileira: anos 60/70, na Itaú Galeria
Rio de Janeiro RJ - Tendências Construtivas no acervo do MAC/USP: construção, medida e proporção, no CCBB
Rio de Janeiro RJ - Transparências, no MAM/RJ
São Paulo SP - Desexp(l)os(ign)ição, na Casa das Rosas
São Paulo SP - Ex Libris/Home Page, no Paço das Artes
Rio de Janeiro RJ - Garrafas e Espuma, no Jardim Botânico - Projeto Brahma ReciclarTE
Nova York (EUA) - Realiza a performance *Divisor* nas ruas do Soho
Maria Clara Amado Martins defende dissertação de mestrado "Os LIVROS de Lygia Pape", UFRJ
 Inaugurado o Museu de Arte Contemporânea de Niterói projeto de Oscar Niemeyer.

1995 a 1996

■ “Cortina de maçãs”, “Isto não é uma nuvem”, “Mondrian”, “Alva de prata”, “Verde”
 ■ Rio de Janeiro RJ - A fronteira dos vazios, CCBB
 ■ Belo Horizonte MG - 25º Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte
 ■ Curitiba PR - A Arte Contemporânea da Gravura, no Museu Metropolitano de Arte de Curitiba
 ■ São Paulo SP - Tridimensionalidade na Arte Brasileira do Século XX, no Itaú Cultural
 ■ Recife PE - Alva de Prata, na Fundação Joaquim Nabuco. Instituto de Cultura

1998:

■ *Out of Actions Between Performance and the Object: 1949-1979:*
 ■ Los Angeles (EUA) - The Museum of Contemporary Art
 ■ Viena (Áustria) - Austrian Museum of Applied Arts
 ■ Barcelona (Espanha) - Museo de Arte Contemporáneo
 ■ Cidade do México (México) - Lygia Pape, Individual, no Museo de Arte Carrillo Gil
 ■ Belo Horizonte MG - Tridimensionalidade na Arte Brasileira do Século XX
 ■ Brasília DF - Tridimensionalidade na Arte Brasileira do Século XX, na Itaú Galeria
 ■ Niterói RJ - Espelho da Bienal, no MAC/Niterói
 ■ Penápolis SP - Tridimensionalidade na Arte Brasileira do Século XX
 ■ Rio de Janeiro RJ - 16º Salão Nacional de Artes Plásticas, no MAM/RJ
 ■ Rio de Janeiro RJ - Poéticas da Cor, no Centro Cultural Light
 ■ Rio de Janeiro RJ - Trinta Anos de 68, no Centro Cultural Banco do Brasil
 ■ Rio de Janeiro RJ - Palavreiro, Museu Nacional de Belas Artes
 ■ São Paulo SP - 24ª Bienal Internacional de São Paulo, na Fundação Bienal
 ■ São Paulo SP - Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner, no MAM/SP
 ■ São Paulo SP - Fronteiras, no Itaú Cultural
 ■ São Paulo SP - Teoria dos Valores, no MAM/SP
 ■ O Baleiro. Curta (letreiro, cartaz, display), de Gilberto Macedo
 ■ Letreiro para a MostraRio no Estação Botafogo
 ■ Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla publicam “Lygia Pape”, livro de entrevista

1997 a 1998

■ Esculturas “KV 256”, “Eu como eu”, “Toys”, “Volantes”
 ■ “Mantos tupinambás”, “Memórias tupinambá”, “Bus stop”, “Sedução II”
 ■ Realiza os filmes *Sedução III* e *Maiakovski*
 ■ Primeiro Prêmio Johnnie Walker, Rio de Janeiro
 ■ 3ª *Eletromídia de Arte: exposição virtual* “Maiakovski, painel eletrônico”:
 ■ Belém PA, Belo Horizonte MG, Campinas SP, Campo Grande MS, Cuiabá MT, Jundiaí SP, Manaus AM, Osasco SP, Porto Alegre RS, Recife PE, Ribeirão Preto SP, Rio de Janeiro RJ, Salvador BA, Sto. André SP, Santos SP, S. Paulo SP, S. Vicente SP
 ■ Porto (Portugal) - Circa 1968, no Museu Serralves
 ■ Tóquio (Japão) - *Out of Actions Between Performance and the Object: 1949-1979*, no Hara Museum of Contemporary Art
 ■ Brasília DF - LHL: Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape, na Galeria da Caixa Econômica Federal
 ■ Rio de Janeiro RJ - Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner, no MAM/RJ
 ■ Rio de Janeiro RJ - Campo Randômico, no Museu do Telephone, sedução 111
 ■ Rio de Janeiro RJ - Mostra Rio Gravura, Paço Imperial
 ■ São Paulo SP - Cotidiano/Arte. A Técnica - Máquinas de Arte, no Itaú Cultural
 ■ São Paulo SP - Esculturas, Galeria Camargo Vilaça II
 ■ Niterói RJ - Esculturas (Coleção João Sattamini), MAC
 ■ Rio de Janeiro RJ - Artecinema, CCBB
 ■ Porto (Portugal) - Individual, na Galeria Canvas
 ■ Rio de Janeiro RJ - Gravura, nos Museus Castro Maya, Museu da Chácara do Céu
 ■ Rio de Janeiro RJ - *Sedução II - Vai/Vem*, no Paço Imperial
 ■ Rio de Janeiro RJ - Toys, na Casa Amarela
 ■ São Paulo SP - Jean-Claude Bernardet realiza o filme *Sobre os anos 60*

1999

- “Manto tupinambá”
- Inglaterra - Experiment/Experiência: art in Brasil 1958-2000, Museum of Modern Art
- Lisboa (Portugal) - Um oceano inteiro para nadar, Culturgest
- Lisboa (Portugal) - Século 20: arte do Brasil, no Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão
- Porto (Portugal) - Lygia Pape, Museu de Arte Contemporânea Serralves
- Livro *Gávea de Tocaia*, textos de Mário Pedrosa, Guy Brett, Hélio Oiticica, Cosac & Naify
- Rio de Janeiro RJ - Quando o Brasil Era Moderno: artes plásticas no Rio de Janeiro de 1905 a 1960, Paço Imperial
- Rio de Janeiro RJ - Situações: arte brasileira anos 70, na Fundação Casa França-Brasil
- São Paulo SP - 2ª Território Expandido, no Sesc Pompéia
- São Paulo SP - Arte Conceitual e Conceitualismos: anos 70 no acervo do MAC/USP, Galeria de Arte do Sesi
- São Paulo SP - Brasil + 500 Mostra do Redescobrimento. Arte Contemporânea, Fundação Bienal
- São Paulo SP - Investigações. A Gravura Brasileira, no Itaú Cultural
- Rio de Janeiro RJ - Imagens Paradoxais, Escola de Artes Visuais do Parque Lage

2000

- ”Jogo de Tênis”, “New House”, “Livros”, “Carandiru”
- Villeurbanne (France) - Divisor, Institut d'art contemporain
- Nova York (EUA) - Forma Brazil, America's Society
- Nova York (EUA) - Brazil: body and soul, no Solomon R. Guggenheim Museum
- Pequim (China) - Museum of Fine Arts of China
- Oxford (Reino Unido) - Experiment/Experiência: art in Brazil 1958-2000, Museum of Modern Art
- Washington D. C. (Estados Unidos) - Virgin Territory: women, gender, and history in contemporary brazilian art, National Museum of Women in the Arts
- Porto (Portugal) - Lygia Pape, Galeria Canvas Arte Contemporânea
- Rio de Janeiro RJ - Filmes e obras, homenagem a Lygia Pape, Mostra Internacional do Filme
- Rio de Janeiro RJ - Gravura, Chácara do Céu
- Rio de Janeiro RJ - Lygia Pape, Galeria Fortes Vilaça
- Rio de Janeiro RJ - Lygia Pape, Centro Cultural Hélio Oiticica
- Rio de Janeiro RJ - A cor e suas poéticas, Tribunal de Contas do Estado
- Penápolis SP - Investigações. A Gravura Brasileira, Itaú Cultural
- Porto Alegre RS - Coleção Liba e Rubem Knijnik: arte brasileira contemporânea, Margs
- Rio de Janeiro RJ - A Imagem do Som de Antônio Carlos Jobim, Paço Imperial
- Rio de Janeiro RJ - A Trajetória: o experimento do artista, a trajetória e o processo, Funarte
- Rio de Janeiro RJ - Espelho Cego: seleções de uma coleção contemporânea, Paço Imperial
- São Paulo SP - Anos 70. Trajetórias, Itaú Cultural
- São Paulo SP - Espelho Cego: seleções de uma coleção contemporânea, MAM-SP
- São Paulo SP - Lygia Pape e Nicola Tyson, Galeria Camargo Vilaça
- São Paulo SP - Rotativa Fase 1, Galeria Fortes Vilaça
- São Paulo SP - Trajetória da Luz na Arte Brasileira, Itaú Cultural
- Brasília DF - Investigações. A Gravura Brasileira, no Itaú Cultural
- Palestrante “Os movimentos cariocas de Arte Contemporânea”, Tribunal de Contas do RJ
- Monografia de Ana Paula Soares Berclaz, “Antonio Dias e Lygia Pape - um paralelo”

2001

■ “New House”
 ■ Cidade do México (México) - El aire es azul - the air is blue, Casa Museo Luis Barragan
 ■ Liverpool (Inglaterra) - POT, Liverpool Bienal of Contemporary Art
 ■ Graz (Áustria) - Divisor/Enactments of the self, The steirischer herbst, Festival of New Art
 ■ Londres (Reino Unido) - Vivências: dialogues between the works of Brazilian artists from the 1960s to 2002, New Art Gallery Walsall
 ■ Prêmio “O Globo” Personalidade do ano
 ■ Rio de Janeiro RJ - Tteia 1/C, no Paço Imperial
 ■ Rio de Janeiro RJ - New house, Museu do Açude, Rio de Janeiro
 ■ Rio de Janeiro RJ - Ttéia quadrada, Atelier Finep, Paço Imperial
 ■ Brasília DF - Fragmentos a Seu Ímã, no Espaço Cultural Contemporâneo Venâncio
 ■ Fortaleza CE - Ceará Redescobre o Brasil, no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura
 ■ Passo Fundo RS - Gravuras: Coleção Paulo Dalacorte, no Museu de Artes Visuais Ruth Schneider
 ■ Porto Alegre RS - Gravuras: Coleção Paulo Dalacorte, no Museu do Trabalho
 ■ Rio de Janeiro RJ - Arquipélago: o universo plural do MAM, no MAM/RJ
 ■ Rio de Janeiro RJ - Caminhos do Contemporâneo 1952-2002, no Paço Imperial
 ■ Rio de Janeiro RJ e São Paulo SP - Paralelos: arte brasileira da segunda metade do século XX em contexto, Collección Cisneros, no MAM
 ■ São Paulo SP - A Forma e a Imagem Técnica na Arte do Rio de Janeiro: 1950-1975, Paço das Artes
 ■ São Paulo SP - Coleção Metrôpolis de Arte Contemporânea, na Pinacoteca do Estado
 ■ São Paulo SP - Geométricos e Cinéticos, no Gabinete de Arte Raquel Arnaud
 ■ São Paulo SP - Nefelibatas, no MAM-SP
 ■ São Paulo SP - Ópera Aberta: celebração, na Casa das Rosas
 ■ São Paulo SP - Paralela, em Galpão localizado na Avenida Matarazzo, 530
 ■ São Paulo SP - POT, na Galeria Fortes Vilaça
 ■ Dissertação de mestrado de Andréia Vieira da Silva, “Espaço da experiência: as obras penetráveis e participativas de sete artistas brasileiros – décadas de 1960 e 1970”, FAU-USP

2002

■ Veneza (Itália) - Utopia Station, projeto paralelo a Bienal de Veneza
 ■ Veneza (Itália) - 50ª Bienal de Veneza, no Arsenale e Giardini della Biennale
 ■ Milão (Itália) - Immaginando Prometeo, Palazzo della Ragione and Loggia dei Mercanti
 ■ Cidade do México (México) - Cuasi Corpus: arte concreto y neoconcreto de Brasil, Museo Rufino Tamayo
 ■ Campos dos Goytacazes RJ - Poema Planar-Espacial, no Sesc
 ■ Nova Friburgo RJ - Poema Planar-Espacial, na Galeria Sesc Nova Friburgo
 ■ Porto Alegre RS - 4ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, no Cais do Porto
 ■ Rio de Janeiro RJ - Fiat Lux: a luz na arte, no Centro Cultural da Justiça Federal
 ■ Rio de Janeiro RJ - Múltiplos Inéditos, na H.A.P Galeria
 ■ Rio de Janeiro RJ - Ordem x Liberdade, no MAM/RJ
 ■ Rio de Janeiro RJ - Projeto em Preto e Branco, na Sílvia Cintra Galeria de Arte
 ■ São Paulo SP - A Subversão dos Meios, no Itaú Cultural
 ■ São Paulo SP - Escultores - Esculturas, na Pnakothke
 ■ São Paulo SP - Noite e Dia, na Galeria André Millan
 ■ Vila Velha ES - O Sal da Terra, no Museu Vale do Rio Doce
 ■ Denise Mattar publica o livro “Lygia Pape, intrinsecamente anarquista”

2004:

■ morte: Rio de Janeiro RJ - 3 de maio
 ■ Porto (Portugal) - Lygia Pape, Galeria Graça Brandão
 ■ Rio de Janeiro RJ - 30 Artistas, no Mercedes Viegas Escritório de Arte
 ■ São Paulo SP - O Preço da Sedução: do espartilho ao silicone, no Itaú Cultural
 ■ São Paulo SP - Pintura Reencarnada, no Paço das Artes, Tteia n. 7 azul
 ■ Rio de Janeiro RJ - Tudo é Brasil, no Paço Imperial
 ■ São Paulo SP - Arte Contemporânea no Acervo Municipal, no CCSP
 ■ São Paulo SP - Tudo é Brasil, no Itaú Cultural
 ■ Dissertação de mestrado de Scheila Ortega, “Lygia Pape: indigenismo e engajamento”
 ■ Artigo de Maria Luisa Luz Távora “Lygia Pape: gravuras ou antigравuras?”

2005:

■ Madri (Espanha) – Arco, feira mundial de arte contemporânea
 ■ Rio de Janeiro RJ - Soto: a construção da imaterialidade, no CCBB
 ■ Petrópolis RJ - Expresso Abstrato, no Museu Imperial
 ■ Porto Alegre RS – 5ª Bienal do Mercosul “Da escultura à instalação”
 ■ São Paulo SP – Através, na Galeria Gergamin
 ■ São Paulo SP – Brasileiro, brasileiros, no Museu Afro-Brasil
 ■ São Paulo SP – Cinquenta 50, no MAM

2006:

■ São Paulo SP – Concretos e Neoconcretos, na Dan Galeria
 ■ São Paulo SP – Erótica, os sentidos da arte, no CCBB
 ■ Rio de Janeiro RJ - Erótica, os sentidos da arte, no CCBB
 ■ Tropicália: uma revolução na cultura brasileira
 ■ Chicago, Nova Iorque, Londres e Berlim
 ■ Rio de Janeiro RJ – Tropicália: uma revolução na cultura brasileira, MAM
 ■ Artigo de Fernanda Pequeno, “Lygia Pape e Hélio Oiticica: possíveis conexões poéticas”
 ■ Artigo de Luiz Camillo Osório, “Lygia Pape – Experimentation and Resistance”

2007:

■ Nova Iorque – New Perspectives in Latin América Art, MoMA
 ■ São Paulo SP – Anos 70: arte como questão, Instituto Tomie Ohtake
 ■ Rio de Janeiro RJ – Filmes de artista Brasil 1965-80, Oi futuro
 ■ Dissertação de mestrado de Fernanda Pequeno, “Lygia Pape e Hélio Oiticica: conexões e fricções poéticas”.

Os gráficos do presente anexo devem ser vistos como instrumentos de leitura da produção de Lygia Pape. Os números neles apresentados são aproximados, uma vez que ainda não existe um levantamento exaustivo de toda sua produção.

De certa maneira, os gráficos só ganham sentido junto às informações sistematizadas na Linha do Tempo e àquelas escritas e analisadas na trajetória, capítulo 1.

Acreditamos que estes gráficos tenham o valor de articular de maneira rápida e visual o complexo desenvolvimento da relação entre as diversas áreas de atuação de Lygia Pape.

GRÁFICO 1: produção por áreas

GRÁFICO 2: exposições

GRÁFICO 3: volume da produção

GRÁFICO 4: repercussão

GRÁFICO 5: atividades específicas