

### 3 Lygia Pape

#### 3.1. Trajetória profissional da artista, de 1950 a 1967

No início da década de 1950, Lygia Pape morava em Petrópolis, onde estudou com Fayga Ostrower. Lá, conheceu Décio Vieira e um grupo de pintores que se reunia no *Palácio de Cristal*. Pouco depois, Décio Vieira a apresentou a Ivan Serpa, que seria seu professor e amigo. A vocação (ou direção) para as formas geométricas foi determinante para aproximar os três artistas (Pape in Entrevista a Lucia Carneiro e Ileana Pradilla, 1998, p.11).

Nos anos de 1953 e 1954, os encontros na casa de Ivan Serpa e nos pilotis do *Ministério da Educação e Cultura do Rio de Janeiro* geraram uma maior organização e conscientização artística, criando as bases para a formação do *Grupo Frente*. A partir deste momento, a atuação de Lygia Pape em mostras tornou-se cada vez mais intensa (Pape in Entrevista a Lucia Carneiro e Ileana Pradilla, 1998; Pape, 2002).

Quando aderiu ao Movimento Concreto, Lygia Pape buscava uma arte clara e rigorosa, criada a partir da articulação das formas geométricas. Começou fazendo pintura e desenho. Mas logo interessou-se pelos materiais industriais e pelas novas possibilidades artísticas que eles geravam. Seu campo de atuação foi, aos poucos, se ampliando.

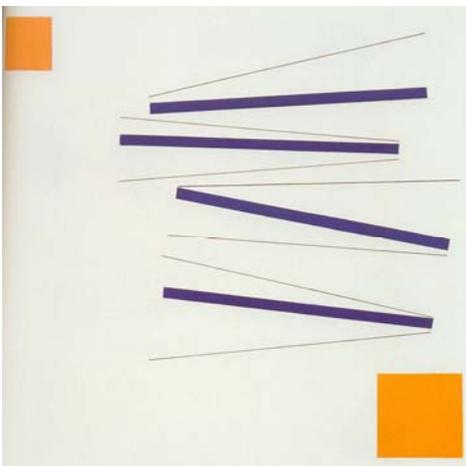


Figura 96 - Lygia Pape: *Pintura* (1954-1956)

Acreditando que a atividade artística deveria estar diretamente ligada aos meios de produção, ela trabalhou como designer de embalagens para a *Piraquê* e desenvolveu jóias, realizando todo o processo, da queima do metal à montagem das peças. Contudo, a artista não permitia que a incorporação de técnicas e materiais industriais se tornasse um dogma. Fazia xilogravura, porque sua atuação sobre o suporte em madeira era mais direta. Para Lygia Pape, a gravura em metal não interessava, porque havia muita interferência entre “o ato de criar e a impressão final” (Pape in *Abstracionismo Geométrico e Informal*, 1987, p.159).

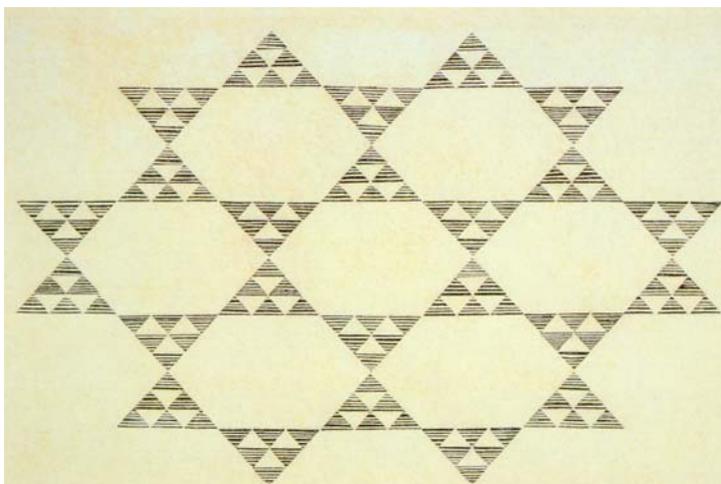


Figura 97 - Lygia Pape: *Tecerlar* (1955-1959)

Nos *Tecelares*, xilogravuras expostas na *Terceira Bienal de São Paulo* (1955), as linhas rigorosas e dinâmicas dos traços contrastam com a fluidez dos veios da madeira, que permitem que o branco-luz permeie a forma, estabelecendo relações de ritmo. Fernanda Silva considera o ritmo presente nas *xilogravuras* de Lygia Pape “uma espécie de intuição” de seu interesse pela dança, que se manifestaria alguns anos depois, com a criação dos *Ballets Neoconcretos* (Silva, 2007, p. 24).

Em 1957, quando começou a realizar poemas com palavras, cor e luz, Lygia Pape já estava caminhando em direção ao cinema. Na década de 1960, realizou filmes de curta metragem e letreiros para o *Cinema Novo*, retomando, de certo modo, as pesquisas de 1957. Certamente, os créditos cinematográficos possuem uma função informacional, mas as experiências poéticas e formais anteriores contribuíram para a construção do espaço da tela, onde se apresentavam os letreiros.

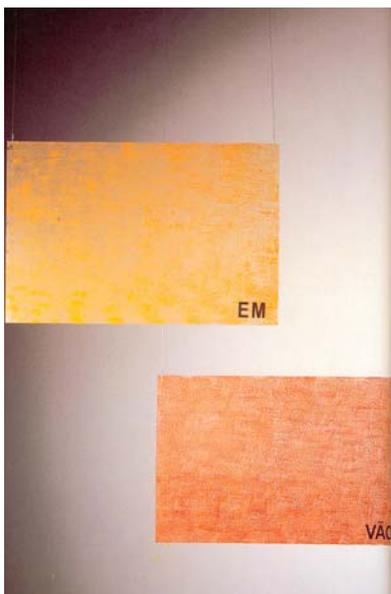


Figura 98 - Lygia Pape: *Poema Luz* (1956-1957)

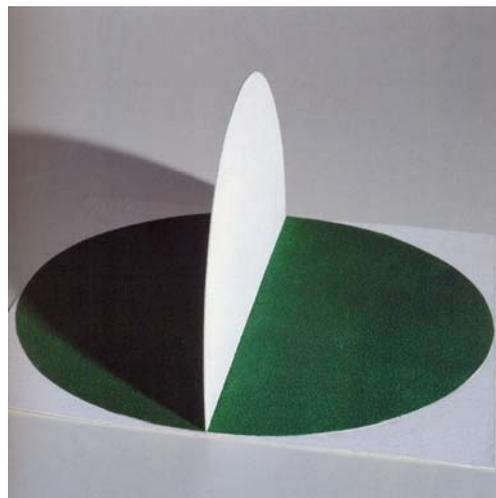


Figura 99 - Lygia Pape: *Poema Objeto* (1957)

Seus *Poemas Luz* (1957) consistiam em placas de vidro pintadas em cores vibrantes, com palavras sobrepostas. Essas placas ficavam presas ao teto e ao chão por fios de náilon. O olhar do observador oscilava entre a vibração dos campos de cor e a concretude da palavra. Essa pulsação foi também alcançada nos letreiros, quando Lygia Pape sobrepôs os créditos, diagramados rigorosamente, ao plano projetivo do cinema.

Com os *Poemas Objetos*, também criados em 1957, as experiências poéticas de Lygia Pape começaram a se desprender do suporte, anunciando a radical tomada do espaço que ocorreria nos anos seguintes, com os *Livros* e os *Ballets Neoconcretos*.

Em 1958, Lygia Pape apresentou, ao lado de Reynaldo Jardim, o *Ballet Neoconcreto I* (Fig. 79), no teatro do *Copacabana Palace*, e, em 1959, o *Ballet Neoconcreto II* no *Teatro Gláucio Gil*. Nestas obras, as formas geométricas, emancipadas do suporte, se articulavam no espaço do mundo, onde realizavam movimentos reais (Pape, 2002, p.317).

O primeiro *Ballet Neoconcreto* foi inspirado por um trabalho de Reynaldo Jardim. O poema em forma de leque dispunha cinco repetições das palavras OLHO e ALVO, que pareciam fazer uma coreografia sobre o papel. Nesse *Ballet*, houve a simplificação dos movimentos, que se desenvolviam no eixo diagonal ao som de uma música concreta de Pierre Henri. A palavra OLHO foi representada por quatro cilindros brancos e a palavra ALVO, por quatro paralelepípedos vermelhos. A luz projetada conferia vibração às formas, cujos movimentos eram

realizados por bailarinos profissionais (Pape in *Abstracionismo Geométrico e Informal*, 1989, p.161).



Figura 100 - Lygia Pape: *Ballets Neoconcretos II* (1959)

Buscando uma maior economia formal, Lygia Pape reduziu as possibilidades de movimento no segundo *Ballet Neoconcreto*. O poeta Antônio Fraga e o pintor maranhense Pedro Paiva deslizavam as formas compactas nos tons rosa e azul perante o fundo preto, ressaltando o caráter bidimensional da obra. Dessa vez, o *Ballet* contou com a música minimalista de Reynaldo Jardim - apenas duas notas repetidas indefinidamente (Pape in *Abstracionismo Geométrico e Informal*, 1989, p.161).

Em 1959, Lygia Pape integrou o *Grupo Neoconcreto*. A eliminação do suporte e a participação do corpo na experiência artística foram questões tratadas pela artista durante o período do *neoconcretismo*. A quebra de categorias também marcou fortemente sua produção. Mesclando pintura, gravura, desenho e poesia, produziu outras formas de expressão.

Com a série *Livros*, criada nesta época, Lygia Pape convida o espectador a realizar suas “próprias permutações e combinações” (Duarte, 2004, p.127). A experiência da obra ocorria, a partir de então, em dois tempos: o da artista, que concebia e executava o trabalho, e o do observador, que operava transformações a partir de sua própria vivência.

Ainda em 1959, Lygia Pape criou um livro de poemas e xilogravuras. Nessa obra, o espectador quebrava um quadrado ao abrir o livro para a direita ou para a esquerda, descobrindo o poema *Em Quebra Revela*. A parte interna do livro era composta por palavras e imagens que se complementavam. Esse trabalho foi editado pela *Coleção Espaço*, do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*.

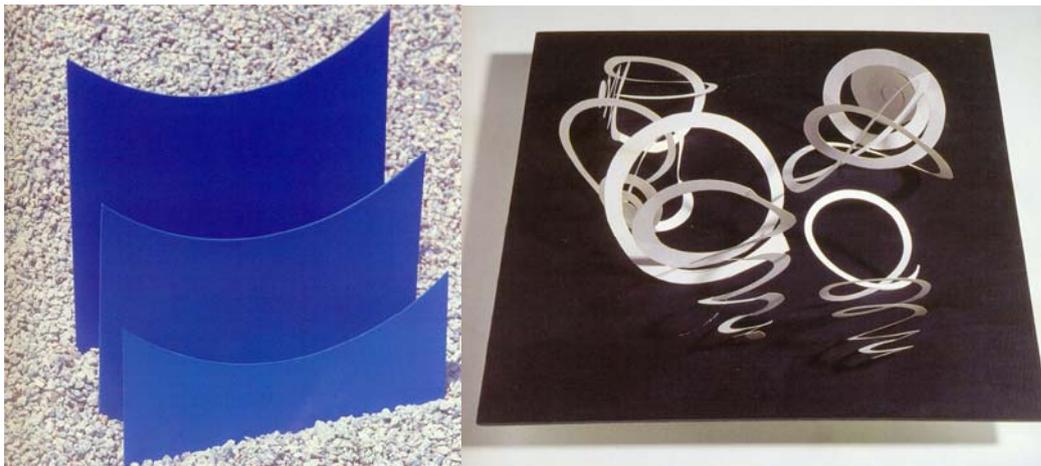


Figura 101 - Lygia Pape: Parte do *Livro da Criação* (1959)

Figura 102 - Lygia Pape: Partedo *Livro da Criação - Barroco* (1959-1960)

No mesmo ano foram concebidos o *Livro da Criação* e o *Livro da Arquitetura* - exibidos pela primeira vez na *Exposição Neoconcreta*, em 1960 (Martins, 1996, p.99). O *Livro da Criação* era composto por formas e cores geradas a partir de quadrados de 30 x 30 cm, que podiam ser articuladas pelo espectador ao longo do percurso definido por um caminho de arroz. As formas do livro acompanhavam um poema sobre a criação do mundo, mas a existência de uma narrativa não limitava a experiência individual, já que cada sujeito poderia realizar suas próprias articulações. Este trabalho foi inicialmente criado para ser reproduzido industrialmente, mas apenas algumas cópias acabaram sendo feitas.

Com a criação do *Livro da Arquitetura* (1959-1960) Lygia Pape buscou a síntese das formas arquitetônicas. Ele se destaca dos outros livros pela variedade dos materiais empregados (areia, tinta, papel, cartão etc.). Cada peça, de acordo com as próprias questões, demandava uma técnica específica. Tanto no *Livro da Arquitetura* como no *Livro do Tempo*, o espaço em torno das unidades também fazia parte da obra, portanto a percepção do observador só se completava com o movimento.

Lygia Pape também realizou o *Livro do Tempo* (1960-1961) que era formado por 365 peças de madeira pintada. Na época em que começou este trabalho percebeu que estava fazendo uma unidade por dia. Então, resolveu marcar o tempo de criação e execução desenvolvendo um trabalho para cada dia do ano. Com a quebra de quadrados 16x16 cm, a artista gerava diversas relações cromáticas e espaciais. Este livro ficava fixo em uma base e não era possível circular em torno da obra. No entanto, o espectador era levado

movimentar as peças mentalmente, na medida em que tentava reconstituir o plano.

O *Livro do Tempo* deveria ter sido apresentado na III Exposição Neoconcreta, que nunca chegou a ocorrer. Por isso só foi exibido na mostra *Madeira – Matéria e Arte*, no MAM-RJ, em 1984. Na mesma ocasião também foram expostos alguns módulos feitos a partir de quadrados de 50 x 50 cm. Estes não ficavam presos a uma matriz, o que possibilitava o deslocamento mental e físico das formas. (Martins, 1996, p.128)

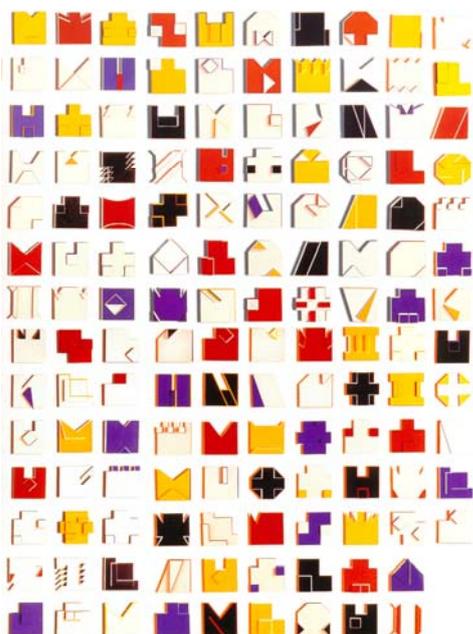


Figura 103 - Lygia Pape: Parte do *Livro do Tempo* (1960-1961)

No ano de 1960, Lygia Pape começou a trabalhar como designer para o *Cinema Novo*. Seu amigo Amílcar de Castro, também vinculado ao *neoconcretismo*, apresentou-a ao cineasta Nelson Pereira dos Santos, que estava em busca de alguém que dominasse a técnica da xilogravura para fazer o cartaz e o letreiro de um de seus filmes: *Mandacaru Vermelho*. A partir de então surgiram muitas outras propostas de trabalho como programadora visual para o *Cinema Novo* (Pape in Entrevista a Lucia Carneiro e Ileana Pradilla, 1998; Pape in Entrevista a Susana Sereno, 1986).

Enquanto realizava cartazes e letreiros, assistia a filmes, lia textos de teoria e crítica cinematográfica e criava pequenos vídeos de 20 e 30 segundos. Na década de 1960, freqüentou a distribuidora de cinema *Líder*, o que permitiu que ela tivesse acesso às imagens brutas, aos processos de montagem e de finalização dos filmes do *Cinema Novo*. A artista julgava importante estar em

contato com as novas tecnologias, pois, deste modo, poderia aumentar seus conhecimentos e ampliar suas possibilidades de criação. O que prova de que a atuação de Lygia Pape nos campos da arte, do design e do cinema aconteceu não apenas pela formação de parcerias profissionais, mas também pela busca dos conhecimentos teóricos e técnicos necessários para realizar projetos de qualidade (Pape in Depoimentos de Mulheres Cineastas Brasileiras, 1985, p.1).

De 1960 a 1967, Lygia Pape fez, ainda, cartazes e aberturas de filmes de diversos cineastas brasileiros, trabalhando com Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Glauber Rocha, Leon Hirzman, Paulo Cesar Sarraceni, Carlos Diegues e Paulo Gil Soares (Mattar, 2003, p.123).

Ao observar a produção da artista para o *Cinema Novo*, é fácil perceber a proximidade das questões tratadas nos cartazes e nos créditos. Estas atividades estiveram relacionadas, sobretudo, pelo viés da tipografia. Lygia Pape manteve sua liberdade de explorar as teorias funcionalistas ou transgredi-las quando julgasse necessário.

Após a dissolução do *Grupo Neoconcreto*, ela intensificou suas pesquisas como cineasta e ainda permaneceu fazendo projetos gráficos para o cinema por quatro anos. Paralelamente, realizava filmes de curta-metragem, que eram produzidos em 35 mm e copiados em 16 mm (Pape in Lygia Pape: Intrinsecamente Anarquista, 2003, p.70 e p.71).

Em 1963, criou uma vinheta institucional de 22 segundos para a *Cinematheca do MAM*, que chegou a ser veiculada no cinema *Paissandu*, mas logo foi tirada de circulação por Niomar Muniz Sodré, na época diretora da instituição. Neste filme, Lygia Pape justapõe imagens e sons de origens diversas, buscando criar novos significados. Apropria-se da linguagem *Pop*, relacionando vários ícones da sociedade de consumo à imagem do museu. O *nonsense* também foi explorado, marcando o diálogo com o *dadaísmo* (Mattar, 2003, p.70).

O filme *La Nouvelle Creation*, realizado em 1967, não tardou a ter seu valor reconhecido. Foi exibido e premiado no *Festival de Montreal*, no Canadá, no mesmo ano em que ficou pronto. O curta-metragem de 50 segundos, baseado no livro *Terra dos Homens*, de Saint Exupéry, começa com uma imagem em preto e branco de um cosmonauta que sai de sua nave e fica flutuando preso a um tubo, ou “cordão umbilical”, como preferiu chamar a artista. Num segundo momento, a tela fica vermelha e entra o som de uma criança chorando. Mais uma vez, Lygia Pape se apropriou de imagens pré-existentes, buscando criar novos sentidos. Esse filme, assim como a vinheta da *Cinematheca*

do MAM, exigiu um investimento muito pequeno para sua realização. O resultado expressivo, no entanto, foi extremamente forte (Mattar, 2003, p.71).



Figura 104 - Lygia Pape: *La Nouvelle Creation* (1967)

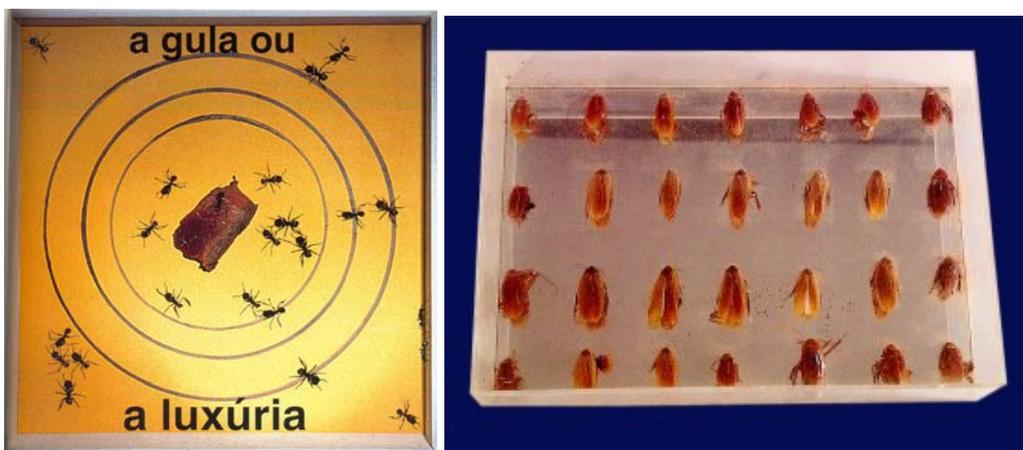


Figura 105 - Lygia Pape: *Caixa de Formigas* (1967)

Figura 106 - Lygia Pape: *Caixa de Baratas* (1967)

A partir de 1967, Lygia Pape, que havia ficado afastada das grandes mostras, integrou a *Exposição Nova Objetividade Brasileira*, com obras bastante provocativas como *A Caixa de Baratas* e *A Caixa de Formigas*, chamadas por Hélio Oiticica de *caixas de humor-negro* (Pape in Entrevista a Lucia Carneiro e Ileana Pradilla, 1998; Barata in [http://www.memoriaeba.com.br/lygia\\_pape/depoimentos/mario/mario.html](http://www.memoriaeba.com.br/lygia_pape/depoimentos/mario/mario.html)).

É interessante pensar que a escolha do título da exposição fazia referência ao movimento *Nouvelle Objetivité*, surgido nos anos vinte. Esse movimento colocava sua arte à serviço dos conflitos sociais do pós-guerra e propunha trabalhar a partir da realidade cotidiana. Seus integrantes se dividiam em duas vertentes. A primeira se colocava em consonância com a *Bauhaus* e adotou o funcionalismo. A segunda buscava o *realismo*, no sentido de representação fiel

da realidade cotidiana. Georges Grosz fazia parte do grupo de artistas que buscava captar uma imagem do mundo absolutamente realista e adotou como temas comuns os traficantes, os militaristas, os mutilados e as prostitutas.



Figura 107 - George Grosz: *Matrose im Nachtkloak* (1925)

O estabelecimento de uma relação mais próxima com a coletividade era o fio condutor entre as experiências da *Nouvelle Objetivité* e da *Nova Objetividade Brasileira*. Sob o governo militar, o Brasil vivia um período conflituado e os artistas buscavam se expressar politicamente de diversos modos. Queriam não apenas participar, mas se dissolver no mundo. Foi a época dos *happenings* e das *instalações*.

A *Caixa de Baratas*, que mostrava as baratas organizadas como em uma coleção, era uma crítica à arte trancada no museu. Causava asco por expor de forma tão crua e impactante a concretude da vida e da morte. Para aqueles que esperavam a mesma pureza alcançada nos *Tecelares* ou na trilogia *Livro da Criação*, *Livro da Arquitetura* e *Livro do Tempo* esses trabalhos surpreenderam (Pape in *Abstracionismo Geométrico e Informal*, 1989, p.163).

No mesmo ano em que foi realizada a exposição *Nova Objetividade*, o MAM- RJ recebe uma grande verba para a compra de obras de arte e convida vários artistas a mostrarem seus trabalhos. Lygia Pape conta que levou sua *Caixa de Baratas* como uma forma de crítica, mesmo sabendo que não seria comprada (Pape in *Entrevista a Lucia Carneiro e Ileana Pradilla*, 1998, p.41 e p. 42).

Essa postura marcou, em certa medida, um momento de ruptura na produção de Lygia Pape. Ao integrar as exposições *Apocalipopótese*, no Aterro do Flamengo e *Marginália*, no Aterro da Glória, no Rio de Janeiro, em 1967, a

artista saiu efetivamente das instalações do museu e colocou suas obras em contato com a realidade exterior.

### 3.2. Arte e indústria

Lygia Pape afirmou que durante muito tempo não esteve interessada em vender obra alguma. Criar a *Caixa de Baratas* foi uma forma de expressar sua maneira de ver o mundo sem abdicar de sua liberdade para produzir arte. A programação visual seria, então, uma forma de garantir lucros para que pudesse correr riscos na carreira de artista (Pape in Entrevista à Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla, 1998, p.23). Em entrevista à Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla, ela declara que

“Quando precisava ganhar dinheiro fazia um trabalho em comunicação visual ou qualquer outra coisa, mas não tinha interesse em seguir o fluxo normal da carreira de artista” (Pape in Entrevista à Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla, 1998, p.24).

No entanto, em seu depoimento sobre o cartaz e os letreiros do filme *Mandacaru Vermelho*, Lygia Pape se mostrou tão entusiasmada com o resultado de seu trabalho que faz parecer que sua relação com a programação visual não se esgotou no estabelecimento de mais uma fonte de renda (Pape in Depoimentos de Mulheres Cineastas Brasileiras, colhidos por Susana Sereno, 1985, p.1).

Ao que parece, a artista acreditava que obter lucro no campo do desenho industrial era inerente à atividade, não comprometendo a qualidade da produção, enquanto que no campo das artes plásticas, defender sua autonomia era mais importante do que participar do *status quo* (Pape in Entrevista à Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla, 1998, p.23).

Quando questionada por estar mais preocupada com a experiência da criação do que propriamente com a recepção de seus trabalhos, Lygia Pape dizia que sua proposta era fazer “coisas de expressão”, para distanciar-se o máximo possível de um problema de mercado. Não que ela estivesse desinteressada pelo impacto de seus projetos (Pape in Depoimentos de Mulheres Cineastas Brasileiras, 1985, p.6). Via com curiosidade as reações, apenas não se preocupava com elas *a priori*. Adorou, por exemplo, que o *curta-metragem Eat Me* (1975) tenha sido considerado pornográfico embora, a princípio, sua proposta fosse fazer um filme de crítica à fetichização da mulher.

Apenas lamentou que por esse motivo o *curta* não tenha sido distribuído pela *Embrafilme* (Pape in Depoimentos de Mulheres Cineastas Brasileiras, 1985, p.9).

A artista dominava as técnicas de todos os campos em que atuava e seus conhecimentos eram as ferramentas para que *suas ideias* pudessem ser postas em prática. Mas, ainda que estivesse interessada em conhecer as novas tecnologias e em expandir suas experiências, questionava em que medida o aumento da velocidade de produção e de consumo ameaçava a dimensão criativa do trabalho artístico que era, a rigor, o fator fundamental de seu interesse por várias áreas.



Figura 108 -Lygia Pape: *Eat Me* (1975)

No período *neconcreto* Lygia Pape tinha medo de se envolver com o sistema de arte e não preservar seu espaço de criação. Por esse motivo, pouco vendeu naquela época (Pape in Depoimentos de Mulheres Cineastas Brasileiras, 1985; Barreira in Veja, 6 de julho de 1998).

O fato de considerar a programação visual “uma forma de ganhar dinheiro” não significa que a atuação da artista como designer gráfica tenha ocorrido sem conflitos. (Pape in Entrevista à Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla, 1998, p.23). É importante lembrar que em 1967 a artista se afastou dos trabalhos como programadora visual para o *Cinema Novo* e começou a produzir seus próprios filmes. Ao que tudo indica, ela sentia necessidade de criar algo em cinema com que realmente se identificasse.

O fato de trabalhar como *freelance* para a *Piraquê* e para cineastas brasileiros mostra que Lygia Pape não pretendia ser formalmente contratada por nenhuma instituição de pequeno ou grande porte. Talvez acreditasse que, desse modo, garantia sua liberdade de escolher os projetos dos quais gostaria de participar.

A produção gráfica pressupõe a existência de um cliente, com suas próprias exigências e expectativas. Muitas vezes, é necessário projetar para um maquinário repleto de limitações, o que exige soluções criativas e adequadas a um sistema pré-existente. Segundo Nelson Pereira dos Santos, os cartazes de cinema tinham uma preocupação com o mercado que, em certa medida, impediam Lygia Pape de realizá-los unicamente dentro de sua concepção artística. Muitas vezes era necessário fazer concessões, o que não a impedia de manter “uma preocupação estética fora do lugar comum dos cartazistas” (Santos, in site [http://www.memoriaeiba.com.br/lygia\\_pape/depoimentos/nelson/depoimento\\_nelson.html](http://www.memoriaeiba.com.br/lygia_pape/depoimentos/nelson/depoimento_nelson.html), 2008).

Em 2002, ela criou o livro *Gávea de Tocaia*. Neste *livro-portfolio* a artista excluiu da lista de projetos desenvolvidos seus trabalhos como programadora visual. Suas produções para a *Piraquê* ou para o cinema nacional não foram incluídas. O único indício de sua experiência como designer está na ficha catalográfica da publicação, em que a artista assina, ao lado de Paula Pape, o projeto gráfico do livro.

Para Paulo Sérgio Duarte, esta foi uma atitude de discrição e sua observação faz sentido, pois Lygia Pape dizia nunca ter se sentido “na obrigação de mostrar ostensivamente tudo o que fazia” (Duarte, 2004; Pape in *Intrinsecamente Anarquista*, 2003). Mas também é possível essa omissão tenha ocorrido porque a artista acreditava que o reconhecimento da autoria não era próprio do design. O objeto de consumo deveria inserir-se no mundo e fazer parte da vida coletiva. De certo modo, nesse processo a origem do projeto, se perdia.

No campo do cinema, pretendia criar um *mercado alternativo* que servisse de laboratório para suas experiências livres. Contudo, reconhecia que era necessário estar vinculada às grandes produções para viabilizar seus próprios filmes. O envolvimento em projetos de grande porte proporcionou à artista o acesso às novas tecnologias, o acúmulo de experiência e o estabelecimento de novos contatos.

Nos anos 1950 e 1960, para levar à frente qualquer produção cinematográfica era necessário obter grandes investimentos. Seu filme sobre Brasília, por exemplo, não foi realizado na década de 1950 por falta de recursos. Em 1989, em entrevista a Fernando Cocchiarale e a Anna Bella Geiger, a artista afirma já ter perdido o *élan* de realizar este trabalho. Sobre sua dificuldade em produzir os próprios filmes chegou a afirmar:

“(...) Eu posso continuar pintando, fazendo meus projetos, até sem vender. Em cinema não! Chega um momento em que você, realmente, tem que botar para dentro do mercado para você sobreviver como autor, não é? A mecânica é um pouco diferente. (...) Como o custo é muito maior, eu sempre dependo de uma entidade financeira para poder produzir o trabalho (...)” (Pape in Depoimentos de Mulheres Cineastas Brasileiras, 1985, p. 2).

Buscar alianças por afinidade de propostas foi um dos caminhos adotados pela artista para viabilizar produções sem precisar abrir mão de suas idéias. Além disso, ao optar por trabalhar com filmes de curta-metragem, Lygia Pape diminuiu substancialmente os custos de produção, o que possibilitou o desenvolvimento de um cinema independente dos interesses das produtoras cinematográficas (Pape in Depoimentos de Mulheres Cineastas Brasileiras, 1985, p.2 e p.5).

### 3.3.

#### **A dissolução das fronteiras entre arte, design e cinema**

A forte influência da *Bauhaus* e da *Escola de Ulm* no pensamento de vários artistas do século XX é indiscutível. A exigência política de transformação da sociedade pelo design estava relacionada à crença de que os produtos manufaturados pela indústria tinham que ser de boa *qualidade*.

Lygia Pape, afinada com as questões de sua geração, acreditava que a participação do artista na indústria contribuiria para a melhora da produção, embora reconhecesse que, na década de 1950, o mercado de design e o mercado de arte ainda não estavam muito bem definidos no Brasil. O desenho industrial brasileiro despontava como um novo campo ainda em construção e sua atuação na indústria foi ocorrendo como um processo natural (Pape in *Abstracionismo Geométrico e Informal*, 1989, p.158).

A análise da trajetória profissional de Lygia Pape faz pensar que a proposta de Walter Gropius na época da fundação da *Bauhaus* marcou muito mais sua obra do que o radicalismo da Escola de *Ulm – HfG* que sob a direção de Maldonado, chegou a negar a validade da arte como campo autônomo. A *Bauhaus* de Gropius pretendia permanecer aberta às influências dos movimentos contemporâneos, assim como Lygia Pape buscava manter a liberdade na escolha dos artistas com os quais dialogava. Ela encontrou referências na arte construtiva européia e na *Pop Art.*, demonstrou interesse pelo expressionismo e se manteve aberta às manifestações de arte popular. Gropius também se empenhou em desenvolver um método de ensino que possibilitasse

a combinação de várias atividades (design gráfico e de produtos, artes plásticas, arquitetura e cinema) transformando-as em apenas uma, para ampliar as possibilidades de atuação do artista. Do mesmo modo, Lygia Pape não optou por trabalhar em apenas um campo, exercendo várias atividades simultaneamente.

Mas se tais características são tão evidentes em sua trajetória profissional, é natural questionar quais motivos levaram a artista a pensar em estudar em *Ulm* ou a se inscrever no curso ministrado por Tomás Maldonado e Otl Aicher no *MAM-RJ*, em 1959 (Nobre, 2008; Pape in *Abstracionismo Geométrico e Informal*, 2004).

Ao que parece, sua participação neste curso é apenas mais uma confirmação de seu interesse em conhecer diferentes pensamentos acerca da arte abstrata e geométrica. Em entrevista a Fernando Cocchiarale e Anna Bella Geiger, Lygia Pape ressalta que, na década de 1940, a exposição dos artistas argentinos do *Grupo Espaço* (do qual Maldonado fazia parte) marcou profundamente as discussões sobre arte construtiva no Brasil. (Pape in *Abstracionismo Geométrico e Informal*, 2004, p.153).

Também vale lembrar que Lygia Pape considerava o *neococoncretismo* como um segundo momento do *Concretismo Brasileiro*, um período de revisão de conceitos em que a questão da expressão na arte construtiva se tornou assunto de primeira ordem. Contudo, reconhecia que o momento de ruptura radical dos concretos com arte acadêmica foi necessário e significou um salto qualitativo no pensamento artístico brasileiro (Pape in *Abstracionismo Geométrico e Informal*, 2004, p.156 e p.157).

É possível que a confrontação com as ideias apresentadas no curso de Aicher e Maldonado tenha incentivado a artista a integrar o *Grupo Neoconcreto* ainda em 1959, opondo-se ao rígido programa destes mestres. Ao pensar que o racionalismo é algo inerente à existência humana, não precisando estar atrelado a posturas dogmáticas e autoritárias, a relação de Lygia Pape com o pensamento humanístico, que marcou as idéias de Walter Gropius e dos outros artistas que participaram da *Exposição Neoconcreta*, fica clara.

Para a artista, o trabalho de arte ou design deveria estar aberto à verificação e à reformulação constantes, não se pautando em regras pré-estabelecidas. Por isso, termos como cinema, design e artes visuais nem sempre comportam a diversidade de suas experiências. Ao conhecer as criações de Lygia Pape, percebemos que os problemas surgidos em uma determinada obra servem de base para a próxima pesquisa.

O trabalho para o filme *Mandacaru Vermelho*, ponto inaugural de sua ligação com o *Cinema Novo*, mostra como a artista buscava transitar entre várias mídias. A *xilogravura*, técnica utilizada nos *Tecelares*, foi também utilizada na criação do cartaz e dos letreiros para o filme. Mas, ainda que suas pesquisas no campo das artes plásticas tenham contribuído para a elaboração de seus projetos gráficos, em um ponto essas experiências divergiam. Os *Tecelares* eram obras únicas, enquanto o cartaz do filme *Mandacaru Vermelho* foi criado para gerar várias cópias e seus letreiros foram reproduzidos industrialmente.

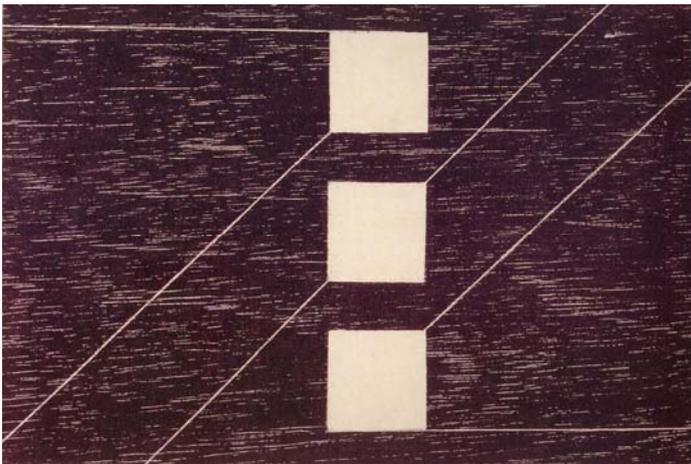


Figura 109 - Lygia Pape: *Tecelar* (entre 1955 e 1959)

Lygia Pape concordou com Frederico Moraes quando, referindo-se aos *Tecelares*, disse que suas gravuras eram, na verdade, pinturas, porque o trabalho não havia sido produzido para uma determinada tiragem, mas, para quase sempre, produzir uma única cópia (Pape in Lygia Pape: *Intrinsecamente Anarquista*, 2003, p.63). Lygia Pape não se preocupou em copiar suas gravuras porque se “interessava basicamente em resolver um problema formal” (Pape in *Revista Veja*, 6 de julho, 1998, p.126).

Segundo Walter Benjamin a resistência do artista em relação à reprodutibilidade técnica ocorre porque ela é considerada uma ameaça à esfera de autenticidade da obra. No entanto, produzir somente uma cópia de cada imagem podia ser não apenas uma iniciativa no sentido de preservar a “aura” da obra de arte, como também uma atitude de economia construtiva. Para os artistas construtivos, a economia da forma e a economia dos meios eram possíveis e complementares. (Benjamin, 1985, p.166, p.167 e p.169).

Mas, se até 1959 o caráter único da obra havia sido mantido, em 1960, a artista rendeu-se à multiplicidade do mundo contemporâneo ao criar os letreiros

do filme *Mandacaru Vermelho* (fig. 92) Neste projeto, utilizou a *xilogravura* de forma a reforçar suas possibilidades de reprodução, estabelecendo um diálogo entre a primeira técnica de impressão de desenhos (Benjamin, 1985, p.166) e uma moderna tecnologia de produção de imagens: o cinema. O cartaz ainda não seria reproduzido industrialmente, mas sua matriz foi produzida para gerar vários exemplares.

Indo além das diferenças de escala de produção, vale destacar que existiram aspectos em comum entre essas experiências. Tanto os *Tecelares* quanto os originais que deram origem ao cartaz e aos letreiros do filme *Mandacaru Vermelho* foram impressos em papel japonês muito grosso, realizando, assim, um “espelho da matriz”. Em todos esses trabalhos, a artista utilizou a madeira e a tinta viscosa. Nas formas construídas pelo traço rigoroso, os veios da madeira criam canais para a penetração da luz. Os contrastes entre luz e sombra, precisão e acaso conferem à obra dinamismo e força (Pape in Mattar, 2003; Pape in entrevista a Susana Sereno, 1986)

Acreditando que seus trabalhos deveriam ser resultado do trânsito livre entre as mais variadas técnicas, tecnologias e *mídias*, Lygia Pape derrubou definitivamente todas as barreiras que pudessem restringir a liberdade que ela reivindicava para a criação de suas obras. Preferia ser chamada de “artista visual” e ter a possibilidade de transitar em campos diferentes, somando uma experiência à outra. Chegou a afirmar:

“(...) Existe um entrosamento muito orgânico de uma coisa para a outra. O meu trabalho vai circulando e vai crescendo na medida em que eu trabalho nessas “mídias”, se você pode dizer assim. Entende? Então é sempre uma soma... não é que eu agora vá parar isso para fazer aquilo, (...)” (Pape in Depoimentos de Mulheres Cineastas Brasileiras, colhidos por Susana Sereno, 1985, p.2).

Menos preocupada em definir fronteiras do que em procurar pontos em comum entre várias atividades, Lygia Pape acreditava que a arte deveria ser pensada de forma ampla em sua relação com o mundo. Não poderia se esgotar na referência de uso ou no valor comercial. Defendendo a liberdade absoluta do olhar sobre as coisas, fossem elas peças gráficas, filmes ou objetos de arte, a artista permitia que ultrapassassem os limites de suas categorias. Uma postura que de algum modo faz pensar na frase de Robert Smithson:

“Um grande artista pode fazer arte simplesmente ao lançar um olhar. Uma série de olhares poderia ser tão sólida quanto qualquer coisa ou lugar, mas a sociedade continua a privar o artista de sua “arte de ver”, ao valorizar apenas os objetos de arte” (Smithson, in: Escritos de artistas: Anos 60 e 70, 2006, p.197).

A capacidade de ver além dos valores utilitários permitiu que as fronteiras que separavam arte, design e cinema se dissolvessem no processo de trabalho de Lygia Pape, independentemente do suporte ou do sentido que o objeto criado pudesse adquirir mais tarde, quando já não estivesse mais em suas mãos. O trânsito entre várias atividades contribuía para o crescimento de seu trabalho, já que “cada criação muda, altera, aclara, aprofunda, confirma, exalta, recria ou cria de antemão, todas as outras” (Merleau-Ponty in *Le Tholonet*, julho e agosto de 1960).