

## 4

### A programação visual de Lygia Pape para o Cinema Novo, de 1961 e 1967

#### 4.1.

##### Estrutura e invenção

A atuação de Lygia Pape como programadora visual não aconteceu de modo planejado, como foi demonstrado anteriormente. Na década de 1950, o desenho industrial ainda não havia se institucionalizado no Brasil. Em São Paulo e no Rio de Janeiro, artistas construtivos começaram a atuar nos campos do design e da publicidade, trabalhando como profissionais autônomos ou contratados por indústrias, jornais e revistas. As idéias desenvolvidas e aplicadas pela *Bauhaus* e pela *Escola de Ulm* estimulavam os brasileiros a participarem desse novo campo de atuação. Criar objetos que pudessem ser reproduzidos industrialmente era interessante para esses artistas, que pretendiam inserir arte na vida cotidiana.

Lygia Pape trabalhou com design e cinema, procurando expandir seu campo de atuação. A busca por maior liberdade de pesquisa e invenção fez com que a artista dialogasse com as mais variadas vertentes construtivas nacionais e internacionais, sem se restringir a nenhuma teoria ou linha de pensamento em especial. Esse posicionamento se refletiu em sua produção no campo do design. Lygia Pape esteve familiarizada com as pesquisas de designers e arquitetos modernos sobre sistemas modulares e tipografia, mas manteve a abertura para aplicar ou não os resultados desses estudos.

As primeiras pesquisas sobre *grids* começaram a surgir a partir do momento em que o cubismo recusou o referencial natural, concentrando sua atenção nas questões intrínsecas da pintura e na própria materialidade da tela. A partir de então, os estudos sobre estruturas modulares se tornaram cada vez mais frequentes na França, na Rússia e na Holanda, atingindo os campos da arquitetura e do design.

No Brasil, o sistema modular criado por Le Corbusier em seu livro *Modulor* (1942) foi amplamente estudado, desde a década de 1940. Esse sistema de

proporções, que a princípio se referia à forma arquitetônica, acabou sendo aplicado em outros campos, como no design gráfico.

No *Modulor*, Le Corbusier selecionou o umbigo, o topo da cabeça e as pontas dos dedos de um braço estendido como principais locais anatômicos. A distância entre o chão e o umbigo representava a divisão extrema da seção áurea; a distância entre o umbigo e a ponta da cabeça era o meio. A partir dessas definições, Le Corbusier produziu uma série de proporções matemáticas. O projeto gráfico do livro partiu dos princípios desenvolvidos pelo arquiteto.

Escolas européias de design e arquitetura como a *Bauhaus* e as *Escolas de Ulm, Basle e Zurick* serviram de laboratório para estudos sobre a *grid*, pois seus mestres estavam interessados em desenvolver princípios sistemáticos de proporção para que a qualidade do design não fosse definida apenas pelo senso intuitivo de divisão do espaço de cada projetista. O impacto dos sistemas modulares, principalmente o de Le Corbusier, sobre os designers gráficos e tipógrafos alemães foi enorme e serviu de base para teorias funcionalistas posteriores.

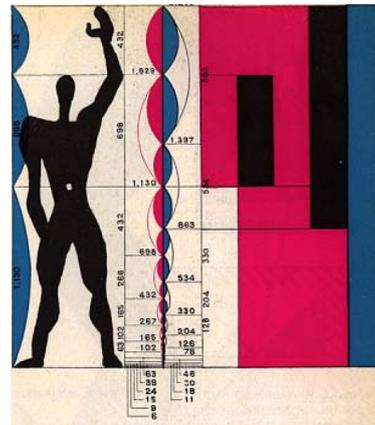
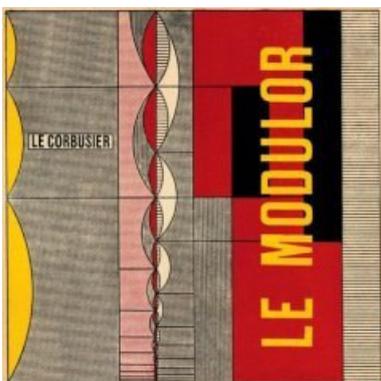


Figura 110 - Le Corbusier: Capa (1942 e 1948) e escala *Le Modulor* (1942 e 1948)

O designer suíço Joseph Müller-Brockmann, que estudou na *Zurich School of Design*, também obteve notáveis resultados com a aplicação de seus estudos de sistemas modulares em projetos gráficos e se tornou um dos mais importantes teóricos sobre a *grid*, embora tenha publicado seu mais conhecido livro sobre o assunto - *Grid Systems in Graphic Design* - apenas em 1981. Para Brockmann,

“O uso da grid como um sistema de ordenação é a expressão de uma certa atitude mental na medida em que mostra que o designer concebe seu trabalho em termos que são construtivos e orientados para o futuro” (Müller-Brockmann, 1996, p.10).

No Brasil, a defesa de um design gráfico mais objetivo também fez com que os programadores visuais resgatassem teorias desenvolvidas pelo movimento europeu da *Tipografia Elementar*. Alguns trabalhos de Lygia Pape foram largamente influenciados pelas teorias lançadas por este movimento.

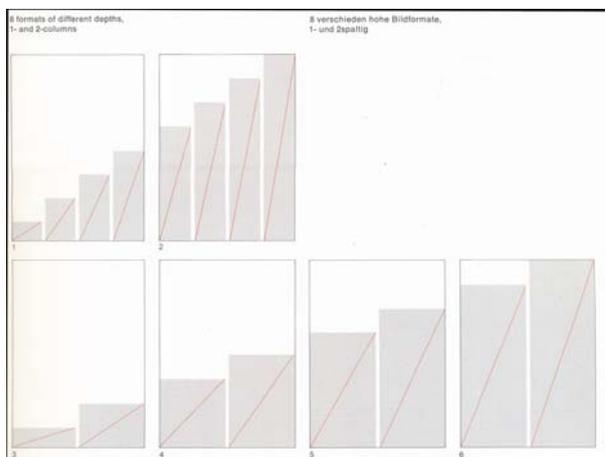


Figura 111 - Joseph Müller-Brockmann: Seis modelos de *grids* para diagramação de impressos (1981)

A *Nova Tipografia* surgiu em 1923 e tinha raízes no suprematismo, no neoplasticismo, no futurismo e no construtivismo. O movimento defendia a substituição do excesso gráfico e da simetria, que predominavam nos períodos anteriores à guerra, pela limpeza e economia de elementos. Surgida após a reorganização tipográfica dos futuristas italianos, a *Nova Tipografia* se opunha à forma dadaísta e expressionista, buscando uma comunicação mais efetiva.

Os pôsteres, livros e jornais produzidos pelos dadaístas e expressionistas apresentavam ilustrações agressivas, grandes contrastes e tipografia muito pesada. Em alguns casos, estes artistas desenhavam os próprios tipos. Montavam seus impressos utilizando imagens prontas, várias famílias tipográficas e diversos ornamentos. A atividade dos dadaístas na publicidade foi primeiramente direcionada para a autopromoção, mas logo o design gráfico foi considerado parte de uma revolução social.

A partir da fundação da *Bauhaus*, em Weimar (1919), mudanças são introduzidas no campo do design gráfico, marcando a passagem do impressionismo ao funcionalismo. Várias propostas visando uma comunicação visual mais objetiva surgiram nesta época.

O exame do alfabeto foi o ponto de partida para a revisão do design gráfico pela *Bauhaus*. Johannes Itten aplicava técnicas futuristas para articular a tipografia, empregando o tipo *Fraktur* e outros tipos vitorianos pesados, além de

alguns ornamentos de impressão, como pontos e quadrados. Já Moholy-Nagy, dava preferência ao uso de tipos em *caixa alta* para a diagramação de títulos e buscava utilizar uma tipografia sem *serifa*.



Figura 112 - Raoul Hausmann, John Heartfield, and George Grosz (editado por): Capa de *Der Dada* (abril de 1920); n° 3



Figura 113 - Marcel Duchamp: *Obrigações da Roleta de Montecarlo* (1924); fotocoloragem com a fotografia de Marcel Duchamp por Man Ray sobre litografia a cores; 31,5x 19,5 cm; Milão; coleção Arturo Schar

Jan Tschichold, designer de livros e calígrafo de Liepzig, organizou a revista *Elementare Typographie* (outubro de 1925), que a princípio seria dedicada às novas propostas da *Bauhaus* nos campos do design e da tipografia. No entanto, a revista publicada em um único número, incluiu artigos de projetistas gráficos que não faziam parte da escola. A publicação reunia textos de El Lissitski, Herbert Bayer, László Moholy-Nagy, Kurt Schwitters e Natan Altman, entre outros.

O artigo redigido pelo próprio Tschichold para a revista estabelecia algumas diretrizes para a *Nova Tipografia*. Seus fundamentos básicos eram: ser funcional, clara e direta, para melhor servir a fins sociais, sendo o tipo *Grotesca* (sem *serifa*) o mais indicado. A prevalência da *caixa baixa* foi também defendida pelo designer, pois além de ser mais legível, representaria uma enorme economia a longo prazo. O autor acrescentava, ainda, que a presença dos *fiões* seria aceitável se tivesse como objetivo promover uma melhor organização interna (Tschichold, 2007, p. 9).

Jan Tschichold deixou de dar aulas na academia de Leipzig, em 1928, para lecionar em Munique, na escola de impressão dirigida por Paul Renner,

designer do tipo *Futura*. Essa família tipográfica foi amplamente utilizada na *Bauhaus* e, mais tarde, pelos designers da *Escola de Ullm*.



Figura 114 - Duerrerr: Fonte tipográfica *Fraktur*



Figura 115 - El Lissitzky: Duas páginas do jornal *Gegenstand* (1922); Berlim

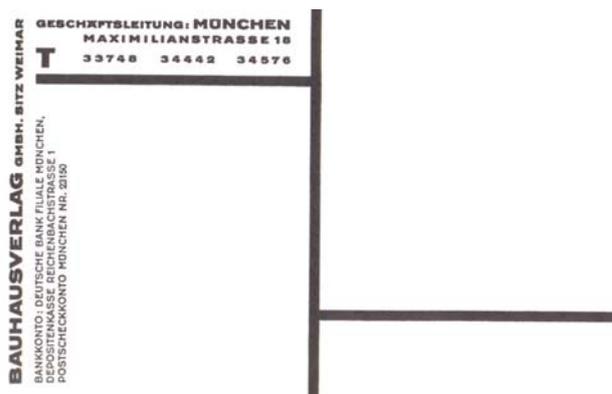


Figura 116 - Ladislaus Moholy-Nagy: Cartão Postal (1924)



Figura 117 - Paul Renner: Fonte tipográfica *Futura* (1924-1926)

Em 1930, Tschichold ainda intercedia a favor da tipografia minúscula em seu artigo “Noch eine neue Schrift?” (“Mais um novo tipo?”). Mas, após 1932, publicou um novo texto, chamado “Wo stehen wir heute?” (“Onde estamos hoje?”), em que defendia uma revisão nas regras da nova tipografia, já que a realidade mecânica havia mudado. Além disso, afirmava que as regras publicadas na revista *Typografia Elementar* eram excessivamente rígidas e não garantiam o bom design. Nesse momento, o autor já acreditava que a utilização exclusiva da caixa baixa poderia tornar-se repetitiva e tediosa (Tschichold, 2007, p.18).



Figura 118 - Jan Tschichold: Cartão postal (s.d.)

Quando Tschichold publicou *Nova Tipografia*, em 1938, o texto que, outrora havia sido distribuído de forma assimétrica na revista *Tipografia Elementar*, passa a ocupar um eixo central. Além disso, seu interesse pela história do livro faz com que ele reconheça o valor de fontes *serifadas* como a *Fraktur* que foi tão utilizada na Alemanha no período anterior à guerra. A partir de então, o autor afirma que os tipos sem *serifa* são os mais adequados para os pôsteres por sua clareza e objetividade, mas exceções poderiam existir caso fossem utilizados em apenas uma linha, para contrastar com a fonte sem *serifa* (Tschichold, 1998, p.159).



Figura 119 - Kurt Schwitters: Capa da revista *Merz* (abril de 1923); Hanover



Figura 120 - Walter Dexel: Pôster *Fotografia Contemporânea* (1929)

A revista *Mers* (Hanôver, janeiro de 1923) lançada pelo designer dadaísta Kurt Schwitters, deu origem a um movimento cujo único integrante era o próprio Schwitters. O primeiro número da publicação incluiu um texto de Lissitski,

chamado *Topografia da Tipografia*. Nesse texto, um dos sete principais fundamentos do autor era “as palavras na folha impressa são vistas e não ouvidas”. Na diagramação de suas revistas, Schwitters seguiu alguns princípios da *Nova Tipografia*, utilizando tipos sem *serifa* e fios para organizar informações (Hollis, 2001, p.55).

O alemão Walter Dexel, historiador da arte, designer e organizador de exposições, também adotou os princípios da *Nova Tipografia*, especialmente as ideias de Moholy-Nagy. Para resolver o problema entre *caixa alta* e *caixa baixa*, utilizou apenas a tipografia em caixa alta. No entanto, posicionou-se contra a utilização de *fios* na diagramação de impressos, considerando esta prática um maneirismo da *Bauhaus* (Hollis, 2001, p.57).

Lygia Pape compreendia que o conhecimento das teorias de Le Corbusier, Joseph Müller-Brockmann, Tschichold e outros mestres da arquitetura e do design modernos poderia contribuir para a concepção de novos projetos, mas a aplicação destes conceitos não deveria se sobrepor ao processo de criação, mesmo porque seus próprios criadores não se mantinham atrelados a eles de modo que não pudessem questionar suas próprias afirmações.

Tschichold formulou, em seus dois principais livros, regras rígidas a serem seguidas por projetistas gráficos em busca do “bom-design”, mas esteve aberto a reavaliar seus conceitos ao longo do tempo. Le Corbusier afirmava poder, a qualquer momento, duvidar das soluções fornecidas pelo *Modulor*, mantendo intacta sua liberdade de seguir seus sentimentos em lugar da razão, enquanto Joseph Müller-Brockmann chegou a afirmar que a *grid* não era uma garantia, ressaltando que o trabalho criativo de um designer era não apenas um reflexo de seu conhecimento, habilidade e mentalidade, mas também uma manifestação de seu caráter e “espírito criativo”. Não sem razão, a aplicação de *grids* por designers de diversos países se tornou uma questão controversa (Hurlburt, 1978; Müller- Brockmann, 1996).

Nesse sentido, Lygia Pape parecia perceber que, quando a prioridade era dada à estrutura e não à criatividade, a *grid* podia se tornar uma camisa de forças que conduzia a um formato rígido. A análise de seus projetos gráficos para o *Cinema Novo* nos mostra que a artista estava familiarizada com os mais importantes conceitos desenvolvidos por designers e arquitetos modernos, mas não os aplicava de modo sistemático. O posicionamento crítico perante os sistemas modulares e as leis da tipografia evitou que a produção gráfica de Lygia Pape se tornasse uma mera ilustração dos conhecimentos já desenvolvidos.

## 4.2.

### **Análise dos cartazes e letreiros de Lygia Pape para o Cinema Novo**

Os primeiros projetos de Lygia Pape para o *Cinema Novo* foram os cartazes e a abertura do filme *Mandacaru Vermelho* (Fig. 91), dirigido por Nelson Pereira dos Santos (1961). Estes trabalhos fogem inteiramente ao rigor das teorias de Tschichold, Moholy-Nagy ou Müller-Brockmann e, conseqüentemente, aos pilares do design funcionalista.

Se comparado aos cartazes produzidos pelos designers concretos, que recorriam às técnicas de produção gráfica estritamente industriais, o primeiro pôster produzido para este filme ainda carrega o “peso da mão” da artista e mantém um vínculo muito estreito com o expressionismo, especialmente com o trabalho de Oswaldo Goeldi, que foi uma importante referência para Lygia Pape (Pape in *Abstracionismo Geométrico e Informal*, 2004, p.160).

Ambos eram profundos conhecedores da técnica do lixamento. Mesmo quando utilizavam apenas a cor preta, transitavam do negro profundo da placa bem lixada ao cinza produzido pela madeira áspera. Nos *Tecelares* ou ainda no cartaz de *Mandacaru Vermelho*, Lygia Pape enfrenta os mesmos “dilemas de luz e sombra” que permeavam as obras de Goeldi (Brito, 2005, p.299). Além disso, a técnica da xilogravura remete a uma série de manifestações populares - dos *lubok*<sup>4</sup> russos às gravuras de cordel.

O traço firme da faca nas placas de madeira abriu o espaço em branco, do qual se projetaram as palavras e a forma do círculo. No cartaz de Lygia Pape ou nos poemas de Mallarmé, o espaço em branco do suporte é “como o silêncio” (Hollis, 2001, p.35). O vermelho do círculo impresso ao centro do cartaz quebra este “silêncio”, criando uma tensão. Como havia observado Kandinsky, a cor vermelha está “solidamente ligada ao plano por sua efervescência interior e sua tensão inata”, o que a distingue do preto e do branco (Kandinsky, 1997, p.55). Os caracteres em preto criam uma sensação de peso na parte inferior do impresso, que acentua a verticalidade do formato escolhido pela artista (77 cm x 33 cm).

Para os caracteres de abertura do filme, Lygia Pape também utilizou a técnica da xilogravura no lugar de tipos padronizados, conferindo a eles singularidade. O artesanato da xilogravura e o papel amassado sobre o qual foram impressos os letreiros estão na contramão da produção mecânica e

---

<sup>4</sup> Folhetos produzidos após a revolução russa de 1917, que eram ilustrados por xilogravuras e exerciam função política.

industrial, sendo a economia dos elementos formais o único vínculo com os ideais construtivos.

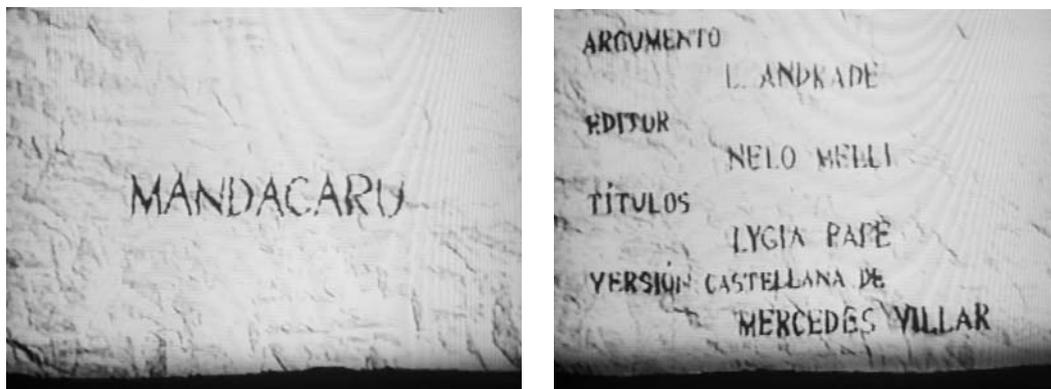


Figura 121 - Lygia Pape: Letreiros do filme *Mandacaru Vermelho* (1961); dirigido por Nelson Pereira dos Santos

No mesmo ano, outro cartaz foi criado por Lygia Pape para o filme *Mandacaru Vermelho*. Houve, no entanto, uma diferença significativa entre as técnicas de reprodução do primeiro e do segundo cartaz. A primeira versão foi realizada em xilogravura impressa com tinta tipográfica sobre papel japonês, enquanto a segunda versão foi desenvolvida para possibilitar a reprodução industrial. Apesar da notável beleza da primeira versão, é provável que o diretor tenha encomendado outro pôster no momento em que já havia verba para reproduzi-lo industrialmente<sup>5</sup>. A partir de então, a artista passou a produzir cartazes em tamanho padrão (96 cm x 66 cm), pois era necessário adaptar-se aos moldes da indústria para possibilitar a reprodução em série.

Do ponto de vista formal, o segundo projeto também foi avesso à rigidez do design funcionalista. A princípio, nota-se a ausência de uma *grid* para estruturar os textos e as imagens. A tipografia do título, desenhada pela artista, e a montagem realizada a partir de recortes de fotogramas<sup>6</sup> fazem lembrar os

<sup>5</sup> A autorização de Juscelino Kubitschek para a importação de equipamentos gráficos durante seu governo foi essencial para o desenvolvimento da indústria gráfica brasileira. Em 1960, a sede da *Impressora Paranaense*, em São Paulo, já contava com uma impressora *off-set Color Metal*, considerada um avançado produto de tecnologia suíça. Paulatinamente, outras gráficas começaram a investir na tecnologia *off-set*. Apesar de todo o avanço no setor gráfico, nos anos 1960 ainda era muito caro fazer reproduções de impressos.

A arte-final do segundo cartaz do filme "Mandacaru Vermelho" foi criada a partir da utilização de três cores, o que significa que o investimento nas reproduções não foi pequeno. Era necessário produzir três diferentes tipos de fotolito. Um para a cor preta, um para a cor vermelha e outro para a cor amarela.

<sup>6</sup> Na década de 1960, para fazer qualquer montagem com imagens originárias de um filme era necessário recortar os fotogramas.

impressos dadaístas, que uniam imagens pré-existentes a uma tipografia pesada.



Figura 122 - Lygia Pape: Segundo cartaz do filme *Mandacaru Vermelho* (1961); dirigido por Nelson Pereira dos Santos

A beleza da forma não foi um dos critérios que nortearam a produção gráfica dadaísta, que buscou muitas vezes subverter a lógica na disposição dos elementos gráficos. Do mesmo modo, o segundo cartaz do filme *Mandacaru Vermelho* é agressivo e provocativo. Busca a desordem e não a *boa-forma* ulmiana.

Além disso, a indistinção dos limites entre as cores criava tons intermediários que remetiam mais às vanguardas expressionistas do que às vertentes construtivas. Neste pôster, somente a tipografia padrão utilizada nos créditos e o uso exclusivo de cores puras estariam de acordo com os pressupostos do design internacional. Embora nenhum dos dois cartazes projetados para o filme *Mandacaru Vermelho* siga os ideais ulmianos a primeira versão era mais funcional. A redução dos elementos formais facilitava a leitura dos créditos à distância.

Contudo, a artista não recusou a utilização de sistemas modulares por muito tempo. Em 1963, quando concebeu o cartaz e os letreiros do filme *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, utilizou alguns modelos de *grids* para diagramar os letreiros do filme e para dispor as informações textuais do cartaz.

Na abertura de *Vidas Secas*, o texto é apresentado sempre na parte inferior da tela, estando organizado em um dos três formatos criados pela artista

para estruturar o texto. O primeiro modelo apresenta o letreiro<sup>7</sup> em uma coluna centralizada e uma linha. No segundo modelo, o texto fica alinhado à esquerda, ordenando-se em duas colunas de tamanhos equivalentes e em duas linhas. Por fim, o terceiro modelo dispõe as informações textuais em três colunas de iguais proporções e em duas linhas.



Figura 123 - Lygia Pape: Letreiros do filme *Vidas Secas*, dirigido por Nelson Pereira dos Santos, em uma coluna centralizada e uma linha (1963)



Figura 124 - Lygia Pape: Letreiro do filme *Vidas Secas*, dirigido por Nelson Pereira dos Santos, em duas colunas e duas linhas (1963)

Mas, apesar da rigidez da estrutura, Lygia Pape sempre procura utilizar alguns recursos para evitar que seus projetos se tornem repetitivos. Em algumas cartelas, a artista utiliza uma *grid* diferente para cada linha de texto, como ocorre na apresentação dos créditos de sonoplastia e letreiros. Nesse caso, as informações estão dispostas em uma linha subdividida em três colunas e outra linha subdividida em duas colunas.

---

<sup>7</sup> Nessa época, para produzir um letreiro era necessário recortar as letras e montar o texto em uma cartolina de cor oposta (no caso, preta), essas montagens eram aplicadas em máscara sobre as imagens do filme.

Se o som constante das rodas de um carro de boi em movimento e a lenta mudança da posição de câmera nos trazem a sensação de imutabilidade, esta sutil diferença na apresentação dos créditos torna a diagramação menos previsível, quebrando um pouco a dureza da paisagem, do som e do sistema modular em que os letreiros foram dispostos.

Outro aspecto interessante na diagramação dos créditos é a grande concentração de elementos na parte inferior da tela que se contrapõe ao espaço vazio da parte superior. Se tivesse optado por colocar os créditos na parte de cima a artista teria distribuído de modo equivalente as informações visuais na tela. Mas ao optar por sobrecarregar uma das partes Lygia Pape faz com que o olhar do espectador oscile entre o chão e o céu, tentando completar o espaço vazio. Cria-se uma ambivalência entre figura e fundo.



Figura 125 - Lygia Pape: Letreiro do filme *Vidas Secas*, dirigido por Nelson Pereira dos Santos, em duas linhas, uma de três colunas e outra de duas colunas (1963)



Figura 126 - Lygia Pape: Cartaz do filme *Vidas Secas* (1963); dirigido por Nelson Pereira dos Santos

No projeto do cartaz do filme *Vidas Secas* houve, também, muita clareza e objetividade na diagramação dos elementos gráficos e textuais. Logo na primeira visada, destacam-se a imagem fotográfica e o título do filme. Em seguida, a atenção do observador se volta para as informações textuais restantes. As palavras foram distribuídas de forma regular em uma *grid* posicionada em um espaço livre, existente na margem superior direita do cartaz, de modo que não há sobreposição de texto e imagem. Os pesos das fontes tipográficas variam de

acordo com a importância da informação. O título do filme é o texto mais relevante e, por isso, aparece em *caixa alta* e em maior tamanho. O nome do autor do romance que deu origem ao filme é apresentado em *caixa alta* e em um corpo um pouco menor do que o do título. Por último, são lidos os créditos do diretor, dos produtores e dos atores principais, impressos em *caixa baixa*. É interessante notar que o posicionamento dos nomes dos atores, logo acima das imagens de suas personagens, conduz o olhar do observador de volta à fotografia que a princípio havia captado sua atenção. A utilização alternada de palavras escritas em *caixa alta* e em *caixa baixa* é uma clara referência às pesquisas do movimento da *Nova Tipografia*. Especialmente às soluções propostas por Tschichold e Moholy-Nagy.

É interessante notar como Lygia Pape trata a questão do silêncio e do vazio, tão marcante no romance de Graciliano Ramos. A opção por trabalhar apenas com o preto e o branco não parece ter sido somente uma medida econômica, ainda que saibamos que a diminuição na quantidade de fotolitos significa uma grande redução no custo de produção dos impressos. O preto e o branco são essencialmente as “cores silenciosas”, como já havia definido Kandinsky. (Kandinsky, 1997, p.54). A utilização da *grid* também revela que Lygia Pape procurou pensar o silêncio da forma mais elementar e abstrata possível. Para Rosalind Krauss,

“(...) a grid anuncia, dentre outras coisas, o desejo de silêncio da arte moderna, sua hostilidade à literatura, à narrativa, ao discurso” (Krauss, 1986, p.9).

Em entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla, Lygia Pape ressalta que os capítulos do livro *Vidas Secas* podiam ser lidos isoladamente, o que deixava o leitor livre para fazer suas próprias intervenções. Embora tenha considerado *Vidas Secas* um grande filme, não concordou quando Nelson Pereira dos Santos resolveu “fazer uma história com início, meio e fim” (Pape in Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla, 1998, p. 48 e p.49). As palavras da artista revelam sua hostilidade à narrativa durante o período neoconcreto.

No mesmo ano, Lygia Pape cria o cartaz do filme Ganga Zumba, de Carlos Diegues (ver Mattar, 2003, p.123). Novamente, a imagem de fundo e o título do cartaz captam, primeiro, a atenção do espectador. O título, centralizado, foi impresso em *caixa alta* com tipografia *serifada*. A cor vermelha destaca o texto da imagem fotográfica, garantindo uma boa leitura. Na margem esquerda do cartaz estão os créditos do filme, divididos em sete blocos separados por espaçamentos variados. Na parte superior, está posicionado com maior

destaque o texto “copacabana filmes apresenta”. Acima do título estão os créditos de direção, produção e fotografia. Abaixo do título, os nomes dos atores.



Figura 127 - Lygia Pape: Cartaz do filme *Ganga Zumba* (1963), dirigido por Carlos Diegues

Os grandes caracteres vermelhos se estendem de uma ponta a outra do impresso, marcando o eixo horizontal, enquanto os créditos da equipe ocupam a margem esquerda da superfície, de cima a baixo, marcando o eixo vertical. Estas duas forças planares se opõem à profundidade da imagem, criando uma pulsação.



Figura 128 - Lygia Pape: Letreiros do filme *Ganga Zumba* (1963), dirigido por Carlos Diegues

Nos cartazes dos filmes *Ganga Zumba* e *Vidas Secas* a planaridade, explorada na disposição do texto, contrasta com a perspectiva da fotografia, criando uma ambiguidade que, de certo modo, lembra a articulação de planos do *Cubismo*. Para Clement Greenberg, a adição de caracteres tipográficos nas obras de Braque automaticamente provocou o aplainamento. As letras

maiúsculas, minúsculas e os números criavam uma frontalidade que se confrontava com o contexto representacional da pintura (ver Greenberg, 1996, p. 87).

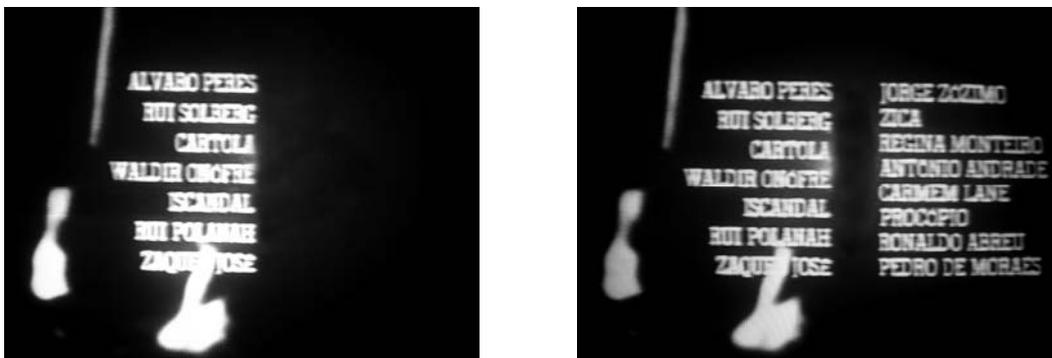


Figura129 - Lygia Pape: Letreiros do filme *Ganga Zumba* (1963), dirigido por Carlos Diegues

Nos letreiros de *Ganga Zumba*, a síntese de elementos é mais acentuada que no cartaz. A imagem fora de foco das roupas brancas dos atores quase se funde ao branco dos letreiros. Essencialmente, dois modelos de diagramação são utilizados: o primeiro apresenta os caracteres centralizados na tela, o segundo possui uma grade modular de duas colunas com textos alinhados às margens centrais. Para dar dinamismo aos créditos, a entrada do texto da coluna da direita antecede o aparecimento do texto da coluna da esquerda. Outro recurso interessante, utilizado em alguns momentos, é apresentar linha a linha os textos centralizados, acompanhando o ritmo da música.

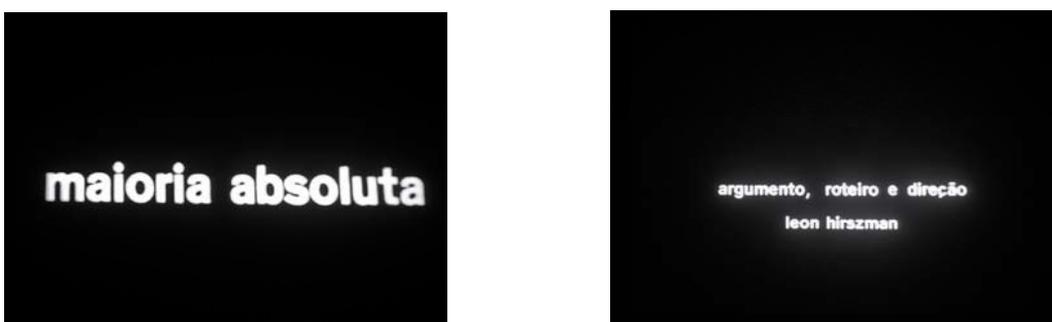


Figura 130 - Lygia Pape: Título e caracteres de argumento, roteiro e direção do filme *Maioria Absoluta* (1963), dirigido por Leon Hirszman

Ainda em 1963, Lygia Pape trabalhou nos letreiros do filme *Maioria Absoluta*. Desta vez, a artista chega à redução máxima dos elementos. Usa somente a tipografia *helvetica-bold* para os créditos brancos, que são

apresentados sobre o fundo preto. Não há fotografia, filmagem ou gravura, apenas a relação estabelecida entre o preto e o branco. O título centralizado ocupa quase toda a tela e os caracteres restantes são apresentados em corpo muito reduzido, embora bastante legíveis graças à ausência de outros elementos. Os caracteres aparecem centralizados ou dispostos em dois modelos diferentes de *grids*. O projeto se encaixa perfeitamente aos moldes do design internacional.

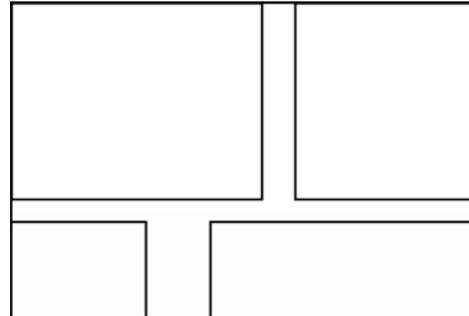
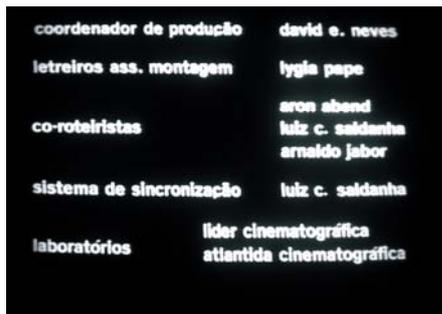


Figura 131 - Lygia Pape: Créditos do filme *Maioria Absoluta* (1963), dirigido por Leon Hirszman

Figura 132 - Primeiro modelo de *grid*

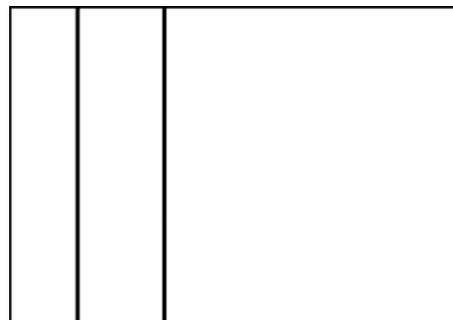
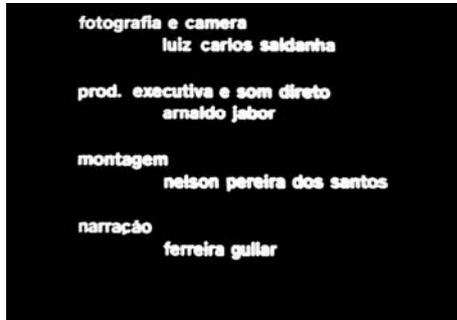


Figura 133 - Lygia Pape: Créditos do filme *Maioria Absoluta* (1963), dirigido por Leon Hirszman

Figura 134 - Segundo modelo de *grid*

Em 1965, foram criados os letreiros do filme *Memória do Cangaço*, de Paulo Gil Soares. Neste trabalho, Lygia Pape usou gravuras de cordel em todas as cartelas. A princípio, os textos escritos em *caixa alta* e *baixa* são dispostos na parte inferior da tela. Acima deles aparecem as primeiras gravuras.

Para as cartelas de créditos da equipe, utilizou esquematicamente dois modelos de apresentação. Um dispõe o texto à esquerda e a imagem, à direita. No outro, esta ordem se inverte. Não há estrutura rígida. A posição do letreiro varia de acordo com o espaço ocupado pela gravura.

Os textos introdutórios, escritos com tipografia *grotesca*, respeitam as regras da gramática aparecendo em *caixa alta* e *baixa*. Contudo, as funções exercidas pelos membros da equipe são apresentadas em *caixa baixa*, enquanto os nomes estão em *caixa alta*. Nota-se, portanto, que os princípios de tipografia desenvolvidos na *Bauhaus* também marcaram o design destes letreiros.

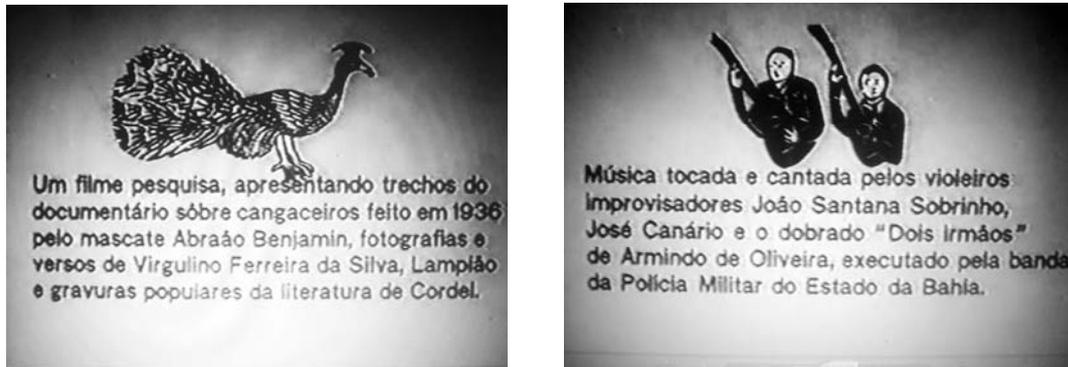


Figura 135 - Lygia Pape: Texto de abertura do filme *Memória do Cangaço* (1965), dirigido por Paulo Gil Soares

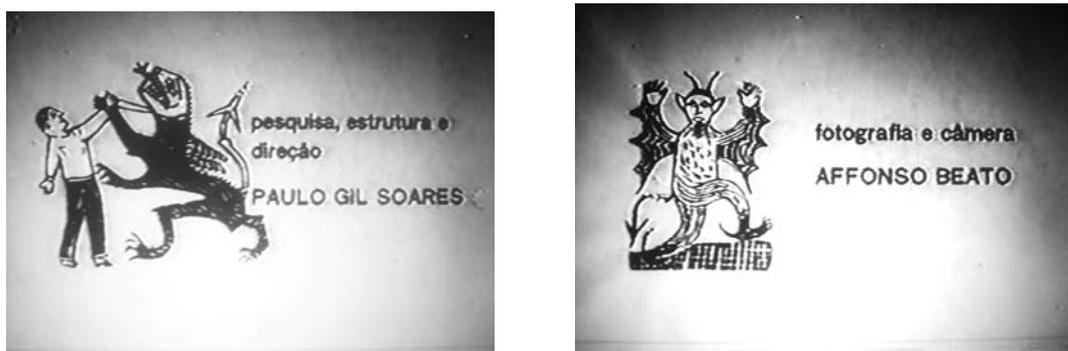


Figura 136 - Lygia Pape: Letreiros do filme *Memória do Cangaço* (1965), dirigido por Paulo Gil Soares

Para Lygia Pape, aliar gravuras de cordel aos princípios da tipografia moderna era um caminho natural dentro de sua proposta de trabalho. A artista acreditava que a cultura popular brasileira e a cultura do índio estavam associadas à geometria e, portanto, não compreendia porque o espaço tropical devia estar necessariamente associado à informalidade (ver Pape in *Abstracionismo Geométrico e Informal*, 1987, p.157).

Picasso, Juan Gris, Matisse e Gauguin já haviam pesquisado as formas sintéticas das culturas não europeias. Do mesmo modo, Lygia Pape, que vinha realizando trabalhos de vulto no campo da xilogravura, era profundamente interessada pela literatura de cordel e pela produção gráfica de artistas populares. Como observou Lina Bo Bardi,

“Muitas expressões modernas da arte podem ser interpretadas como uma procura de simplificação, uma volta ao princípio do mundo, com os instrumentos críticos para compreendê-lo e práticos para forjá-lo” (Bardi, 2008, p.139).

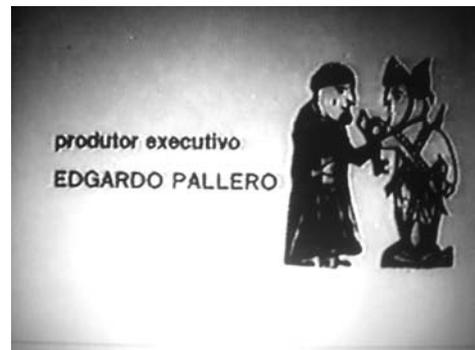
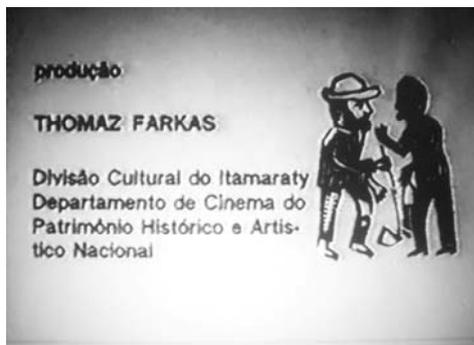


Figura 137 - Lygia Pape: Letreiros do filme *Memória do Cangaço* (1965), dirigido por Paulo Gil Soares



Figura 138 - Lygia Pape: Créditos do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1965), dirigido por Glauber Rocha

Ainda em 1964, foram feitos os letreiros do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha. Lygia Pape optou por colocar grande parte dos caracteres centralizados e sobrepostos à vista aérea do solo do sertão. Há, no entanto, momentos em que as informações estão dispostas em duas colunas. Alinhadas ao lado esquerdo da tela, as funções exercidas por integrantes da equipe são apresentadas e, ao lado direito, estão os nomes correspondentes. Os caracteres, alinhados à direita e à esquerda da tela, demarcam um retângulo onde estão dispostos os créditos, embora não haja nenhuma margem central que separe as funções e os nomes. O cargo “montagem negativo”, por exemplo, ultrapassa os limites do nome “Rafael Valverde” em uma das cartelas, evidenciando a inexistência de um limite rígido entre as informações apresentadas à esquerda ou à direita.

Em um primeiro momento, os caracteres em *caixa alta* aparecem em preto. O título do filme respeita o mesmo modelo, apenas utilizando uma tipografia de corpo maior. Após um longo plano sequência com imagens aéreas da caatinga,

duas imagens da cabeça de um boi morto em close aparecem em cortes bruscos. Surge, então, a imagem do personagem Manuel, vivido por Geraldo Del Rey, também em close. Neste momento, Lygia Pape intensifica as mudanças de câmera, apresentando um único crédito em branco. Então, se inicia a cena em que o personagem percorre a paisagem no lombo de um burro, sobre a qual aparecem os créditos restantes. Algumas palavras aparecem em *caixa baixa*, mas prevalece o uso da *caixa alta*, como no início da apresentação.



Figura 139 - Glauber Rocha: Imagem do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1965)



Figura 140 - Lygia Pape: Créditos do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1965), dirigido por Glauber Rocha

Figura 141 - Glauber Rocha: Imagem do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1965)

Nos letreiros de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Lygia Pape utiliza um recurso extremamente simples para acentuar uma passagem de cena. Altera a cor de um único nome e ressalta a quebra de continuidade criada na edição de imagens.

Em 1965, Lygia Pape também trabalha nos créditos do filme *Menino de Engenho*, dirigido por Walter Lima Junior. Neste projeto, o uso da tipografia com *serifa* e a ausência de *grids* para organização do texto revelam que a artista ainda preserva a liberdade de buscar diferentes soluções de acordo com as exigências específicas de cada trabalho.



Figura 142- Lygia Pape: Texto e título do filme *Menino do Engenho* (1965), dirigido por Walter Lima Junior

A princípio, o filme apresenta alguns trechos do romance de José Lins do Rego, que deu origem ao filme, sobrepostos às imagens da usina. O bloco de texto, que está centralizado e alinhado à esquerda, foi redigido com fonte branca e *serifada*. O título, centralizado e em *caixa alta*, aparece, após uma breve introdução da história, sobre a imagem do menino dormindo. O texto entre parêntesis aparece também centralizado, mas em *caixa alta e baixa*.

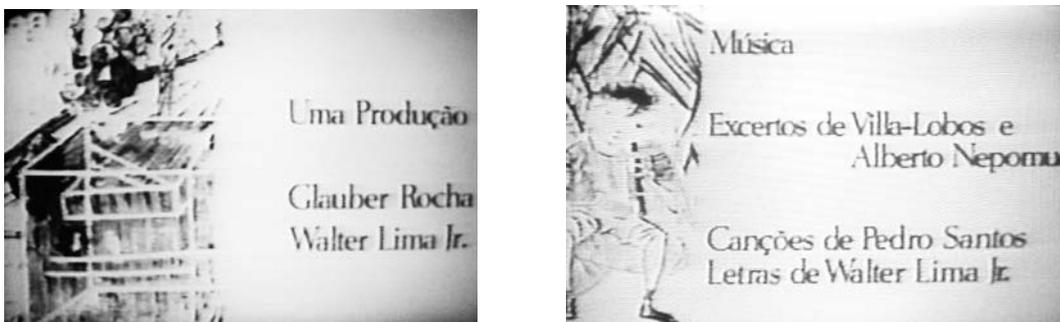


Figura 143 - Lygia Pape: Créditos do filme *Menino do Engenho* (1965), dirigido por Walter Lima Junior

Então, começam a ser apresentadas as cartelas com os créditos da equipe. São utilizadas fontes em *caixa alta e baixa*. O bloco de texto está sempre alinhado à esquerda, embora seu posicionamento possa variar de acordo com a quantidade de caracteres e do espaço ocupado pelas gravuras. A mudança de posição das palavras e o espaço ocupado pelas imagens não estão condicionados a nenhuma estrutura modular.

No ano de 1965, Lygia Pape também trabalhou no filme *A Falecida*, dirigido por Leon Hirszman, criando os letreiros e o cartaz (ver Mattar, 2003, p.123). Embora os créditos tenham sido diagramados com grande clareza, não

há um modelo rígido para a apresentação dos textos. A artista faz referência aos princípios da tipografia bauhausiana ao optar pelos tipos sem *serifa*, ao utilizar a *caixa baixa* para as funções exercidas pelos membros da equipe e ao aplicar a *caixa alta* nos nomes dos profissionais. Neste trabalho, Lygia Pape foi pesquisando soluções na medida em que novos problemas se apresentavam. O tempo de aparição dos créditos depende do tempo de duração de cada cena, adaptando-se à edição.



Figura 144 - Lygia Pape: Créditos do filme *A Falecida* (1965), dirigido por Leon Hirszman

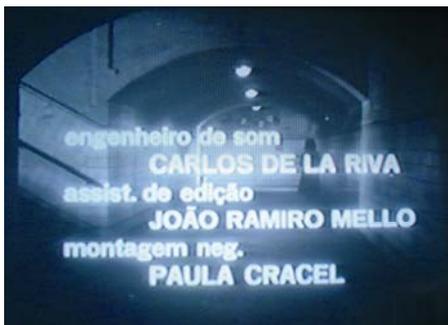


Figura 145 - Lygia Pape: Créditos do filme *A Falecida* (1965), dirigido por Leon Hirszman

A artista também desenvolveu o projeto gráfico do pôster do filme *A Falecida*. Para o título foram escolhidos tipos com *serifa*, que contrastam com a tipografia *grotesca*, utilizada nos nomes da atriz principal e do autor da história colocados nos campos brancos da *grid*. Os tipos escolhidos para o título são bem humorados, não apenas por seu desenho, mas pela ausência de espaçamento e disposição assimétrica das letras. Fazendo clara referência à *Pop Art*, os elementos tipográficos poderiam ter sido extraídos de uma história em quadrinhos ou de uma comédia açucarada hollywoodiana, mas se tornam irônicos na medida em que o humor dos tipos contrasta com a morbidez do título e da foto de Fernanda Montenegro. Nada mais apropriado para o cartaz de um filme inspirado numa história de Nelson Rodrigues, igualmente mórbida e irônica.

Os textos restantes, impressos em branco, organizam-se de acordo com as estruturas determinadas pela *grid*. Com tipografia *serifada*, os cargos são

apresentados em *caixa alta e baixa*, enquanto os nomes são impressos em *caixa alta*, ganhando um pouco mais de destaque. Os prêmios conferidos ao filme são citados na parte inferior direita da estrutura em que está posicionada a fotografia, interferindo muito pouco na imagem.

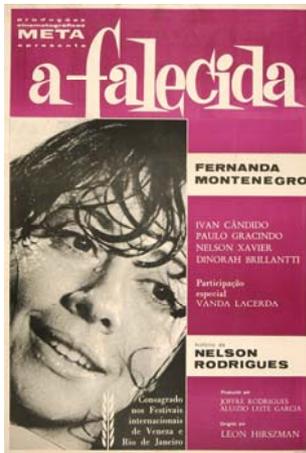


Figura 146 - Lygia Pape: Cartaz do filme *A Falecida* (1965), dirigido por Leon Hirszman

Figura 147 - Jan Tschichold: Cartaz do filme *Laster Der Menschheit* (1927); original em marrom escuro e cinza

Figura 148 - Tschichold, Jan: Cartaz do filme *Casanova* (1927); metade inferior em azul claro; título *Casanova* em vermelho, cobrindo parcialmente o azul; a fotografia e o resto da tipografia na cor violeta

Vale lembrar que a aplicação de fios para definir uma estrutura geométrica e o uso de recortes de fotografias em close dispostos em estruturas quadradas, retangulares ou circulares também eram muito comuns nos cartazes de Tschichold. Outro aspecto interessante é a escolha de um tom de roxo como única cor além do preto e do branco. Mais uma vez, há uma aproximação com o trabalho do designer que utilizava eventualmente o violeta, como ocorreu no cartaz do filme *Casanova* (1927), por exemplo.

Contudo, ainda que sejam muitas as marcas das propostas de Jan Tschichold neste cartaz de Lygia Pape, uma diferença significativa fica clara - a artista usa uma moldura branca, como já havia feito anteriormente nos pôsteres dos filmes *Ganga Zumba* e *Mandacaru Vermelho* (segunda versão). Esta solução causa surpresa, já que um dos pressupostos construtivos adotados pelos artistas neoconcretos era a supressão da moldura. Não parece que tal fato tenha ocorrido por falta de experiência, pois no início dos anos 1960 Lygia Pape já trabalhava como designer gráfica para a *Piraquê*, participando de um complexo sistema de produção de embalagens. É possível que alguns cartazes

da artista possam moldura por alguma limitação técnica das gráficas escolhidas para realizar estes impressos.

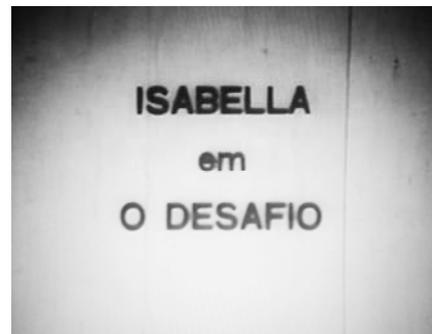
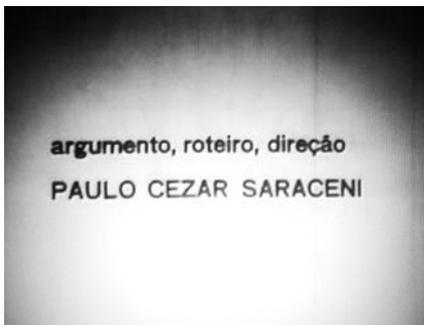


Figura 149 - Lygia Pape: créditos do filme *O Desafio* (1965), dirigido por Paulo César Saracenni

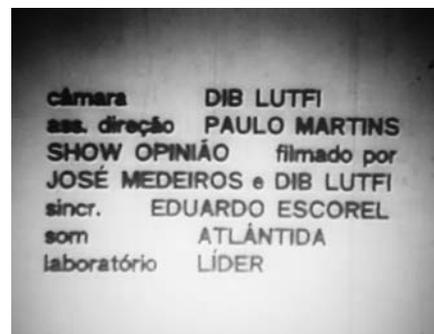


Figura 150 - Lygia Pape: Créditos do filme *O Desafio* (1965), dirigido por Paulo César Saracenni

Ainda em 1965, Lygia Pape cria as cartelas de abertura para o filme *O Desafio*, do diretor Paulo César Saraceni, que inicialmente parecem muito rígidas. Isso ocorre porque os primeiros textos apresentam os cargos em *caixa baixa* e os nomes em *caixa alta*, sempre posicionados ao centro da tela. Além disso, os únicos recursos utilizados são os caracteres pretos e o fundo branco. No entanto, logo surge uma cartela em que não há nenhuma estrutura modular para organização do texto. O critério - função à esquerda e nome à direita - também não é respeitado. As palavras em *caixa baixa* e as palavras em *caixa alta* estão distribuídas de forma assimétrica, criando um jogo de forças que quebra a monotonia das rígidas cartelas anteriores.

Para os letreiros do filme *O Padre e a Moça*<sup>8</sup> (1965), do diretor Joaquim Pedro de Andrade, Lygia Pape realizou estudos específicos para cada imagem.

<sup>8</sup> No livro *Lygia Pape* (2003), Denise Mattar na lista de filmes para os quais Lygia Pape desenhou cartazes e letreiros o filme *O Padre e A Moça*, de Joaquim Pedro de Andrade. No entanto, não há evidências de que Lygia Pape tenha feito o cartaz do filme.

Assim como ocorreu nos créditos do filme *A Falecida*, a duração da exposição dos letreiros é determinada pelo tempo em que ele pode permanecer integrado à cena. Os créditos de “diretor de produção” e “assistentes” desaparecem na medida em que o personagem de Paulo José (o padre) vem cavalgando pelas montanhas e seu posicionamento muda da direita para a esquerda no enquadramento da cena.

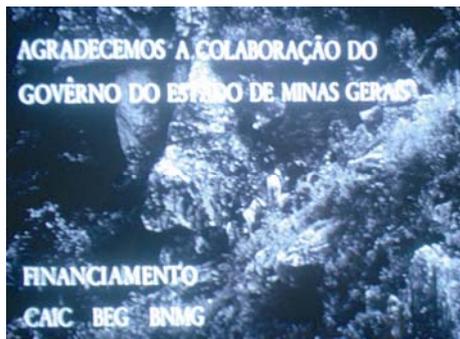


Figura 151 - Lygia Pape: Letreiros para o filme *O Padre e A Moça* (1966); dirigido por Joaquim Pedro de Andrade

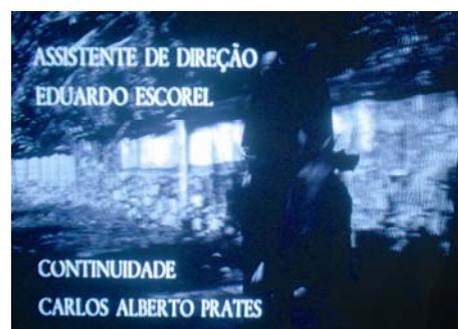


Figura 152 - Lygia Pape: Letreiros para o filme *O Padre e A Moça* (1966), dirigido por Joaquim Pedro de Andrade



Figura 153 - Lygia Pape: letreiros para o filme *O Padre e A Moça* (1966), dirigido por Joaquim Pedro de Andrade

A única regra seguida por Lygia Pape foi estabelecer um alinhamento (à direita, à esquerda ou ao centro) para cada cartela de crédito. A tipografia escolhida possui *serifa*, mas sua aplicação é tão cuidadosa que a clareza da informação não fica prejudicada. A utilização de tipos mais leves permite maior integração entre os créditos e as cenas. A variada distribuição das palavras confere a esse letreiro um ritmo que o destaca dos letreiros anteriores.

Em 1967, Lygia Pape estuda, mais uma vez, as possibilidades do plano quando cria o cartaz do filme *El Justicero*, de Nelson Pereira dos Santos. Os finos semicírculos vermelhos marcam a superfície do papel e formam um alvo que leva o olhar do observador ao ponto de maior importância da imagem, criando um recorte. O uso do *duotone* amarelo ilumina a imagem, diminuindo a quantidade de sombras e reduzindo ao mínimo a profundidade da fotografia.



Figura154 - Lygia Pape: Cartaz do Filme *El Justicero* (1967), de Nelson Pereira dos Santos, baseado no romance “As vidas de El Justicero” de João Bethencourt.

Neste trabalho Lygia Pape inverte o recurso tipográfico utilizado no cartaz de *A Falecida*. Usa a tipografia *sem serifa* para o título, que se contrapõe à fonte *serifada* escolhida para os créditos restantes.

Na base do cartaz há uma linha que separa dois blocos de texto, de três linhas cada um, indicando que mais uma vez houve a utilização de um fio para definir a estrutura que organiza as palavras. Entretanto, na parte superior do cartaz não há nenhuma *grid* definindo rigorosamente os espaços dos letreiros.

Mas a diagramação dos tipos que compõem o título é a característica mais marcante do cartaz. Ao imprimir em corpo maior as letras -“El Jus” - e em corpo

menor as letras restantes -“ticero”-, Lygia Pape cria um incômodo no observador, que acaba tornando o cartaz mais interessante.

Lembrando os projetos gráficos dos futuristas italianos, Lygia Pape utilizou diferentes tamanhos de fontes para acentuar o som das primeiras sílabas da expressão *El Justicero*, o que conferiu a elas um valor expressivo distinto das sílabas finais. O desmembramento da palavra pela variação no corpo dos tipos faz lembrar o programa de Marinetti para literatura futurista, que acabou influenciando fortemente o design gráfico a partir de década de 1910. Nas palavras de Marinetti:

“É preciso destruir a sintaxe e espalhar os substantivos ao acaso. É preciso usar infinitivos (...) é preciso abolir o adjetivo (...) abolir o advérbio (...) é preciso que se confunda deliberadamente o objeto com a imagem que ele evoca (...) é preciso abolir até mesmo a pontuação” (Marinetti in *Design Gráfico: uma História Concisa*, 2001, p.36).

O confronto com esses cartazes e letreiros faz notar que, embora Lygia Pape tenha conhecido os conceitos fundamentais adotados por grande parte dos designers concretos brasileiros - como os sistemas modulares e as propostas do movimento da *Nova Tipografia* - seu interesse crescente pela experiência da criação em si não permitiu que a artista adotasse um único programa teórico. Interessou-se pelo *expressionismo*, pelo *futurismo*, pelas vanguardas construtivas nacionais e internacionais, pela arte popular nordestina e pela cultura *pop*, criando trabalhos no campo do design que sintetizavam essa multiplicidade de referências.

### **4.3. A cinemateca apresenta...**

Até meados da década de 1950, o cinema nacional tinha influências expressionistas. Prevalciam, as narrativas lineares, os enquadramentos rígidos e os sons perfeitamente audíveis. As empresas produtoras buscavam o lucro imediato. A indústria do cinema era ainda incipiente e não podia arriscar seus fundos em filmes que não tivessem garantia de sucesso.

Enquanto a *Vera Cruz* pretendia transformar São Paulo na *Hollywood Brasileira*, constituíam-se grupos de cineastas no Rio de Janeiro e na Bahia, que buscavam a emancipação dos moldes americanos. Pretendia-se fazer do cinema um instrumento de conhecimento e crítica da realidade brasileira.

Os cineclubes e festivais tiveram um importante papel na divulgação de filmes internacionais no Brasil. De modo geral, as novas iniciativas eram

inspiradas pelo neo-realismo e pelo cinema europeu. A *nouvelle-vague*, que recusava os enredos tradicionais, marcou especialmente as propostas cinematográficas brasileiras na década de 1960. A nova safra de cineastas queria romper com os padrões culturais da época.



Figura 155 - Glauber Rocha: Imagem do filme *Barravento* (1961)



Figura 156 - Nelson Pereira Santos: Imagem do filme *Rio 40 Graus* (dec.1950)

Em 1961, a *VI Bienal de São Paulo da Cinemateca Brasileira* apresentou com sucesso alguns filmes de curta-metragem, favorecendo o surgimento do cinema independente. A aliança de pequenos produtores e distribuidores gerou uma estrutura que possibilitava novas iniciativas paralelas às grandes produções.

A partir de então, tornou-se possível produzir filmes independentes de *longa-metragem*. No início dos anos 1960, foram realizados na Bahia *Grande Feira no Asfalto* e *Tocaia*, de Roberto Pires, e *Barravento*, de Glauber Rocha. No Rio de Janeiro, o grupo reunido em torno do *CPC* e da *UNE* produziu o filme *Cinco Vezes Favela*. A esta altura, Nelson Pereira dos Santos já havia feito *Rio 40 Graus* e Ruy Guerra, *Os Cafajestes*. O ponto em comum entre os filmes era a discussão da realidade do Brasil. Estas iniciativas, no entanto, não estavam ligadas a partidos políticos, pois os cineastas reivindicavam, sobretudo, liberdade para discutir os temas sociais. Surgiu então o movimento do *Cinema Novo*, que assumiu a “exclusão da sociedade brasileira do mundo moderno e buscou a emancipação por meio do conhecimento da realidade” (Valentinetti, 2002, p.33). O termo *Cinema Novo*, para Glauber Rocha, significava que o nosso cinema estava nascendo (ver Rocha in Glauber: um olhar europeu, 2002, p.30).

“(…) No projeto “cinema novo”, autoria significava não só antiindústria (no Brasil, Vera Cruz e seu colapso), mas também postura crítica, de engajamento político contra inautenticidade e o universalismo tecnicista. (...)” (Xavier in Glauber Rocha: Revisão Crítica do Cinema Brasileiro, 2003, p.18).



Figura 157 - Glauber Rocha: imagem do filme *Pátio* (1959)

No início da década de 1960, Glauber Rocha assumiu o que ele próprio chamou de “função lateral do cinema”, que seria um laboratório de filmes (Xavier in Glauber Rocha: Revisão Crítica do Cinema Brasileiro, 2003, p.18). Sua busca por um cinema feito de experiências aproximava-se da proposta do *grupo neoconcreto* no campo das artes plásticas. Isso não aconteceu sem razão. Glauber Rocha foi colaborador do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, principal plataforma de divulgação das ideias neoconcretas. A proximidade com o grupo revelava uma grande afinidade com seus ideais. Segundo Ismail Xavier, seu filme experimental de 1959, *Pátio*, foi um “laboratório de um cinema afinado aos anseios da criação livre” e marcou seu diálogo com os artistas neoconcretos. Representou seu interesse pelas “questões da modernidade brasileira no campo da imagem”. O fato de que Glauber Rocha e seus parceiros de *Suplemento Dominical* tenham se reunido na casa de Lygia Pape para assistir a este filme reafirma a existência do diálogo (ver Xavier in Glauber Rocha: Revisão Crítica do Cinema Brasileiro, 2003, p.26).

Nesta época, Lygia Pape começou a realizar seus primeiros estudos em cinema, produzindo filmes de curta metragem. A artista defendia um cinema autoral, que se construiria paralelamente ao institucional e seria um campo aberto para pesquisas. Acreditava que mesmo o erro era uma aventura que fazia parte da experiência cinematográfica. Era fruto da descoberta da liberdade. Sua proposta de *anti-filme* aproximava-se da definição de filme *anti-indústria* de Glauber Rocha por estar na contramão das narrativas repetitivas do cinema comercial. No entanto, ao contrário de Glauber, que procurava aplicar esse conceito em filmes de longa-metragem, Lygia Pape produziu muitos *curtas*. Queria produzir o máximo com o mínimo possível de recursos. Seus pequenos filmes eram experiências de *microcosmos*. “Menos é mais”, dizia. Defendia o uso de uma linguagem radical e não discursiva que ela associava à sua experiência no *Grupo Neoconcreto*. Queria estar o mais longe possível dos filmes com

roteiros determinados e de narrativa linear (Pape in *Cinema Marginal e suas fronteiras*, 2001).

Lygia Pape trabalhou como designer para o *Cinema Novo*, mas não se aliou ao movimento. Naquela época, havia basicamente duas correntes de cinema que, de um modo geral, se contrapunham. De um lado, alguns cineastas se inspiravam no realismo italiano, respeitando a realidade natural diante da câmera. De outro, era desenvolvido um cinema de montagem. O *Cinema Novo*, de um modo geral, se identificava com a primeira corrente, embora existissem exceções. Glauber Rocha, por exemplo, dialoga com as duas vertentes em seu filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Lygia Pape, na década de 1960, estava mais interessada em trabalhar com o cinema de montagem.

Em seus primeiros filmes, a artista estabeleceu um diálogo com o cinema construtivo russo. Buscava uma estrutura matemática como processo de trabalho, se aproximando muito da teoria de montagem cinematográfica de Sergei Eisenstein, que dividia o tempo em progressões geométricas e utilizava oposições qualitativas (sobreposições de imagens) para produzir choques de conceitos que causariam impacto ao espectador.

“(...) sempre trabalhando com uma sinergia dialética entre teoria e prática, Eisenstein privilegiava a descontinuidade artística percebendo cada fragmento de filme como parte de uma poderosa construção semântica baseada nos princípios de justaposição e conflito, e não na continuidade orgânica. (...)” (Stam, 2003, p.59).

A ideia de construir um cinema composto por fragmentos de imagens e sobreposições de conceitos que causariam choque e inquietação no espectador está intimamente relacionada às reviravoltas da modernidade e com a percepção de que o único registro possível do tempo presente é a sensação. Jean Epstein, cineasta e teórico francês, acreditava que a essência do cinema estava no momento sensorial. Criou o termo *fatogenia* para descrever esses momentos fugazes de experiência, que o espectador não poderia racionalizar. Para o crítico, o cinema não deveria se ocupar em produzir narrativas lineares, pois elas em nada se aproximam da experiência da vida moderna. Os novos filmes deveriam ser compostos, a partir de então, de uma conjunção de rápidas sensações (ver Charney in *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*, 2004, p.322).

Em 1963, o então curador da *Cinemateca do MAM*, Cosme Alves Neto, convidou Lygia Pape para realizar uma vinheta para a *Cinemateca*, que seria veiculada no cinema *Paissandu* junto a outros filmes. Esse trabalho institucional

foi uma das primeiras manifestações da proposta de cinema de Lygia Pape, que seria melhor desenvolvida nos anos seguintes. Após o lançamento de *La Nouvelle Création*, em 1967, a artista intensificou sua produção de filmes independentes.



Figura 158 - Lygia Pape: Imagens da vinheta para a *Cinemateca do MAM* (1963), Acervo do *Projeto Lygia Pape*

A vinheta da *Cinemateca do MAM* começa com a sucessão de 5 cenas curtas, de personagens de diferentes filmes. Há entre as imagens escolhidas uma cena do ator Buster Crabbe, no papel de *Flash Gordon*. Essa série americana foi produzida em 1936 e teve grande sucesso a partir da década de 1950. Também aparecem na montagem o vampiro do filme do dinamarquês Carl Theodor Dreyer (1932) e Clark Gable, no papel de um personagem que leva um tiro na barriga. Além disso, a artista incluiu um trecho de filme classe B e uma imagem de um dos filmes do ator e cineasta John Huston. A cada cena, as sílabas da palavra *Cinemateca* vão sendo pronunciadas, fazendo parecer que os atores dos filmes escolhidos estão proferindo essas sílabas (Pape in Entrevista à Susana Sereno, 1986, p.6).

A sobreposição inesperada de cenas que eram muito populares na época torna cômica a primeira parte do filme. Reunindo referências variadas, Lygia Pape colocou atores de diversas correntes do cinema a serviço da *Cinemateca do MAM*. A artista acreditava que o humor era uma importante arma da publicidade e uma forma eficiente de comunicação (ver anexo 2).

Logo em seguida, aparece a cena de um musical com bailarinas dançando com plumas. Na parte inferior da tela há uma tarja preta sobre a qual surge o letreiro em tipografia sem *serifa*: “MUSEU DE ARTE MODERNA”.

Para a dublagem do texto “A cinemateca apresenta...”, que acompanha a imagem das bailarinas, Lygia Pape contrata o anunciante das *Casa Vitor*. Sua voz, muito popular no início dos anos 1960, era imediatamente associada à loja,

ainda que fosse utilizada em outro contexto. A apropriação de uma voz tão conhecida na mídia ressalta o objetivo do filme: “vender” a imagem do museu.

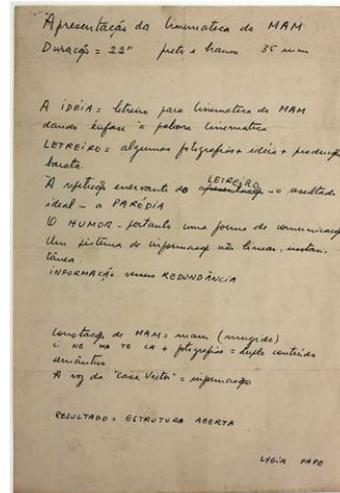


Figura 159 - Lygia Pape: Imagens da vinheta para a *Cinemateca do MAM* (1963), acervo do *Projeto Lygia Pape*

Figura 160 - Lygia Pape: Manuscrito descrevendo a ideia para a *Vinheta da Cinemateca do MAM* (s.d.); acervo do *Projeto Lygia Pape* (ver Anexo 2)

O filme se encerra com a apresentação da marca do *MAM-RJ* piscando na tela ao som do mugido do boi do filme *Vidas Secas*, repetido incessantemente. Para Lygia Pape, a palavra *MAM* quando pronunciada produzia um som que se aproximava ao de um mugido. Quando a artista retira o áudio do contexto em que estava inserido no filme e o associa a uma nova imagem, desconstrói seu significado original, que era literal, atribuindo-lhe um novo valor (ver Pape in Lygia Pape: *Intrínsecamente Anarquista*, 2003, p.70).

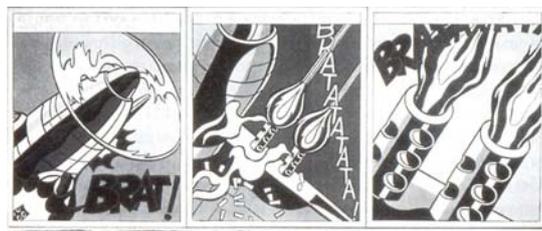
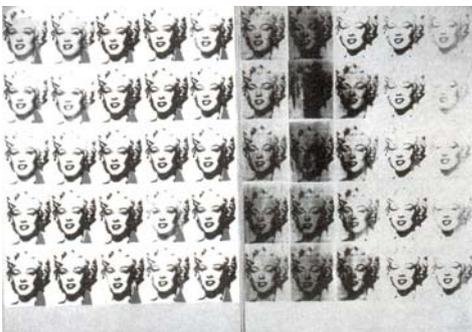


Figura 161 - Andy Warhol: *Marilyn Monroe, Díptico* (1962); tela, dois painéis; 2,08 x 2,90m; Londres; Tate Gallery

Figura 162 - Roy Lichtenstein: *As I Open Fire* (1964); magna sobre tela; 1,63 x 4,27 m; Amsterdã; Stedelijk Museum

Entendendo o processo de montagem como descontextualização, Lygia Pape fragmenta as cenas, interrompendo seu contexto para criar outros sentidos, como já havia feito o cineasta Sergei Eisenstein a partir da década de 1920. A artista contrasta as imagens leves, românticas ou divertidas dos filmes e das séries populares americanas com a atmosfera sombria do filme de Dreyer ou com a escassez de recursos do filme B. Essa extração de trechos de narrativas lineares para a construção de novos sentidos revela a irreverência e a rebeldia de Lygia Pape, que dialogava com a *Pop Art americana*. A reutilização de imagens não era apenas uma solução estética, mas uma medida de economia. A produção da vinheta teve baixo custo, já que não era necessário produzir imagens específicas.

No final da década de 1950 e início da década de 1960, quando o caráter artesanal e a originalidade da obra de arte já estavam superados, a produção artística submetia-se cada vez mais às demandas do mercado. Por um lado, artistas como Robert Rauschenberg e Jasper Johns retomam a agressividade e a negatividade do dadaísmo. Por outro, Andy Warhol e Roy Lichtenstein fazem do consumo e do lazer, do entretenimento e do tédio temas recorrentes em suas obras ressaltando o “mal-estar civilizado” em que a sociedade estava submergida (Martins in O Cinema do Século, 1996, p.320 e p.330).



Figura 163 - Robert Rauschemberg: *Persimmon* (1964); técnica mista sobre tela; Nova York; Galeria Leo Casteli

A vinheta produzida por Lygia Pape dialogava com a *Pop Art* e o *neodadaísmo*, utilizando a ironia e a reflexividade perante os valores da sociedade e da arte de seu tempo. Não causa espanto o fato de que Niomar

Muniz Sodré, integrante do *Conselho Executivo do MAM-RJ*, tenha mandado retirar o filme de circulação pouco depois de seu lançamento (ver Pape in Lygia Pape - *Perfis do Rio*, 2003, p.1). As razões para essa intervenção não são claras, mas é provável que, ao sobrepor um mugido de um boi à marca do *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*, Lygia Pape tenha criado um grande desconforto.



Figura 164 - Jasper Jones: *Target with for faces* (1955)

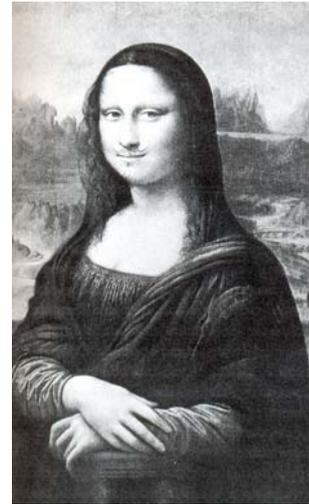


Figura 165 - Marcel Duchamp: *L.H.O.O.Q.* (1919); ready-made retificado; 0,20x 0,13m; Paris; coleção particular

Enquanto o *Cinema Novo* voltava-se para a realidade brasileira buscando a criação de uma nova cultura desvinculada dos moldes internacionais, a marca do *MAM-RJ*, que teve seu desenho finalizado por Alexandre Wollner, foi desenvolvida dentro dos parâmetros da disciplina *Ulmiana* (ver Nobre, 2008, p.91). A sobreposição do mugido retirado do filme *Vidas Secas* à marca do museu é, no mínimo, provocativa. Nesse trabalho, Lygia Pape, assim como os artistas dadaístas, não procurou produzir uma obra de arte, mas “produzir-se em intervenções em série, deliberadamente imprevisíveis, insensatas, absurdas” (Argan, 1992, p.356).