



Viviane Merlino Rodrigues

**Caminhos Transversais:
Análise da Tese de Doutorado de Décio Pignatari
e da Dissertação de Mestrado de Lygia Pape**

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Design da PUC-Rio como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutora em Design.

Orientadora: Prof^a Denise Berruezo Portinari

Rio de Janeiro
Abril de 2017

Viviane Merlino Rodrigues

**Caminhos Transversais:
Análise da Tese de Doutorado de Décio Pignatari
e da Dissertação de Mestrado de Lygia Pape**

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Design. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profª Denise Berruezo Portinari

Orientadora

Departamento de Artes e Design - PUC-Rio

Prof Otavio Leonidio Ribeiro

Departamento de Arquitetura - PUC-Rio

Profª Vera Lucia Moreira dos Santos Nojima

Departamento de Artes e Design - PUC-Rio

Prof Roberto Luis Torres Conduro

Instituto de Artes – UERJ

Prof Renato Luiz Sobral Anelli

Instituto de Arquitetura – USP

Prof Jofre Silva

Escola de Belas Artes – UFRJ

Profa. Monah Winograd

Coordenador Setorial do Centro de
Teologia e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 04 abril de 2017

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Viviane Merlino Rodrigues

Designer e Professora, nascida em 1978, no Rio de Janeiro. Formada pela Faculdade de Desenho Industrial da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, em 2001. Concluiu o Curso de Especialização em História da Arte e da Arquitetura no Brasil, do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, em 2004 e o Mestrado em Design, do Departamento de Artes e Design da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, em 2009.

Ficha Catalográfica

Rodrigues, Viviane Merlino

Caminhos transversais : análise da tese de doutorado de Décio Pignatari e da dissertação de mestrado de Lygia Pape / Viviane Merlino Rodrigues ; orientadora: Denise Berruezo Portinari. – 2017.

249 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2017.

Inclui bibliografia

1. Artes e Design – Teses. 2. Projeto construtivo. 3. Semiótica. 4. Fenomenologia. 5. História. 6. Estética. I. Portinari, Denise Berruezo. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Artes e Design. III. Título.

CDD: 700

Para meus pais e Marcus Tavares
por me incentivarem sempre.

Agradecimentos

Aos meus pais, Wilson e Ivone, pelo apoio incondicional;

Ao Márcio e à Mariana pelo carinho e por tornar a minha vida sempre mais alegre;

Ao Marcus Tavares por chegar sem avisar e permanecer sempre ao meu lado;

Aos meus amigos pela compreensão e pelo afeto que ultrapassam os anos e as mudanças;

Aos meus colegas de trabalho pelas trocas constantes de conhecimento;

Aos meus alunos que constantemente me fazem acreditar que todo o esforço vale a pena;

Aos membros da minha qualificação de doutorado pelas questões levantadas. Tais problematizações ajudaram a redimensionar o trabalho hoje apresentado;

Aos membros da banca professora Vera Nojima, professor Renato Anelli, professor Jofre Silva, professor Otavio Leonidio e professor Roberto Conduru, pela avaliação e pelas contribuições que fizeram e ainda farão ao meu trabalho;

Aos funcionários do Departamento de Artes e Design pela atenção e disponibilidade em esclarecer as dúvidas;

Ao professor Otávio Leonidio por ter acreditado na minha proposta de pesquisa mais uma vez;

À minha orientadora, professora Denise Portinari, por ter acolhido meu projeto, pelas contribuições e pela compreensão constante.

Resumo

Rodrigues, Viviane Merlino; Portinari, Denise Berruezo (Orientadora), **Caminhos Transversais: Análise da Tese de Doutorado de Décio Pignatari e da Dissertação de Mestrado de Lygia Pape**. 249 p. Rio de Janeiro, 2017. Tese. Departamento de Artes e Design. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Com a análise das produções e das trajetórias acadêmicas de dois expoentes da Vanguarda Construtiva Brasileira – Décio Pignatari e Lygia Pape – o presente trabalho discute a relação entre arte e indústria a partir dos anos 1950. Ambos trabalharam como artistas, designers e professores universitários. Acreditavam que o artista moderno devia integrar-se à coletividade de diversos modos, incluindo a participação nos meios de produção e nas mídias de massa. Como docentes, iniciaram suas carreiras ministrando semiótica. Posteriormente, Pignatari caminhou para as teorias da literatura e da comunicação enquanto Pape se dedicou ao ensino de linguagem visual. Tanto um quanto o outro lecionaram em cursos de graduação e pós-graduação. Seus textos acadêmicos, embora pouco examinados em profundidade como parte do Projeto Construtivo, trazem importantes reflexões acerca da crise da arte na era da reprodutibilidade técnica, propondo saídas para este impasse. Por esta razão, são analisados os ideais expostos na tese de doutorado *Semiótica e Literatura* (USP-1973), de Décio Pignatari, e na dissertação de mestrado *Catiti-Catiti, na terra dos brasis* (UFRJ-1980), de Lygia Pape. Busca-se compreender seus posicionamentos perante o questionamento do *belo* como categoria central da estética, observando os reflexos da Semiótica de C. S. Peirce nos temas abordados por Pignatari e as marcas da Fenomenologia de M. Merleau-Ponty no pensamento de Pape. Investigam-se, então, suas posturas em defesa da *invenção artística*, considerando as duas diferentes perspectivas sobre este conceito. Livros de W. Benjamin, M. Bense e M. Pedrosa estão entre referenciais teóricos centrais das duas pesquisas.

Palavras-chave

Projeto Construtivo, Semiótica, Fenomenologia, História, Estética, Lygia Pape, Décio Pignatari, Concretismo, Neoconcretismo.

Abstract

Rodrigues, Viviane Merlino; Portinari, Denise Berruezo (Advisor), **Transversal Paths: Décio Pignatari's PHD Thesis and Lygia Pape's Masters Dissertation**. 249 p. Rio de Janeiro, 2017. Tese. Arts and Design Department. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This research verifies the connections between constructive arts and industries after the 1950's. Particularly, the work aims to inquire the productions and the academic trajectories of two important members of the Brazilian Constructive Vanguard – Décio Pignatari and Lygia Pape. Both of them were artists, designers and professors. In their view, the modern artist should contribute to industrial society in many different ways, because all creative activities were related. As college members, they began teaching semiotics. Lately, Pignatari dedicated his career to literature and communication theories and Pape became interested in visual linguistics education. It is worthwhile to mention that they were educators in graduation and post-graduation courses. Their academic papers discuss the art crisis in the age of mechanical reproduction, proposing ways to overcome this challenge. However, these texts were rarely mentioned as a part of Brazilian Constructive Project. Therefore, this investigation analyses Décio Pignatari's PHD Thesis called *Semiótica e Literatura* (USP-1973), and Lygia Pape's Masters Dissertation untitled *Catiti-Catiti, na terra dos brasis* (UFRJ-1980). Initially, their arguments lead to the questioning of the *beauty concept* as a central aesthetic category. In this sense, C. S. Peirce's semiotics impacts Pignatari's thoughts, and M. Merleau-Ponty's phenomenology marks Pape's ideals. Lately, this work examines their claims for *artistic invention*, revealing two different perspectives on this concept. Books written by W. Benjamin, M. Bense and M. Pedrosa integrate their theoretical frameworks.

Key-words

Constructivist Project, Semiotics, Phenomenology, History, Aesthetics, Lygia Pape, Décio Pignatari, Concretism, Neoconcretism.

Sumário

1	Introdução	16
1.1.	Apresentação do trabalho	16
1.2.	Metodologia de pesquisa e análise	17
1.3.	Estrutura da tese	19
2	Três concepções para a Arte Moderna no Brasil	22
2.1.	O Legado de 1922: nacionalismo e internacionalismo em pauta	22
2.2.	Expansão e crise do Projeto Construtivo Brasileiro	41
2.3.	Concretismo e Neoconcretismo: contribuições nos campos da poesia e do design	68
3	Semiótica e Literatura: por uma nova consciência de linguagem	87
3.1.	Percurso acadêmico e intelectual de Décio Pignatari	87
3.2.	O poeta e comunicador concreto	100
3.3.	Atuação do literato Antônio Cândido: orientador de Pignatari	117
3.4.	A tese <i>Semiótica e Literatura: o signo verbal sob a influência do signo não-verbal</i>	128
4	Catiti-catiti, na terra dos brasis: em defesa do acontecimento poético	144
4.1.	Trajetória artística e acadêmica de Lygia Pape	144
4.2.	A produção e o pensamento da artista visual	161
4.3.	Orientadora Creusa Capalbo: a questão da liberdade no pensamento de Merleau-Ponty	189
4.4.	A dissertação <i>Catiti-catiti, na terra dos brasis</i>	203
5	Considerações Finais	225
6	Referências bibliográficas	238
6.1.	Livros	238
6.2.	Periódicos	244

6.3. Catálogos	246
6.4. Teses e dissertações	247
6.5. Publicações acadêmicas	248
6.6. Publicações na web	249

Lista de Figuras

Figura 1- A. Malfatti: <i>Retrato Mário de Andrade</i> (1921-22)	24
Figura 2- L. Segall: <i>Retrato de Mário de Andrade</i> (1927)	24
Figura 3- M. de Andrade et.al.: <i>Revista Klaxon</i> (1922)	24
Figura 4- J. Graz: <i>As Baianas</i> (1930)	26
Figura 5- T. do Amaral: <i>Abaporu</i> (1928)	27
Figura 6- T. do Amaral: <i>Antropofagia</i> (1929)	27
Figura 7- G. Warchavcchik: <i>Casa Vila Mariana</i> (1927-28)	29
Figura 8- L. Costa et. al.: <i>Edifício do MEC-RJ</i> (1935)	30
Figura 9- E. Di Cavalcanti: <i>5 Moças Guaratinguetá</i> (1930)	31
Figura 10- C. Portinari: <i>Painel S.Francisco de Assis</i> (1944)	31
Figura 11- A. Calder: <i>Rouge Triunfant</i> (1959-1965)	32
Figura 12- O. Goeldi: <i>O Abandono</i> (1930)	32
Figura 13- W. Cordeiro: <i>Sem Título</i> (1958)	33
Figura 14- I. Serpa: <i>Formas</i> (1951)	33
Figura 15- C. Dias: <i>Casa Engenho Noruega</i> (1933)	33
Figura 16- S. Flexor: <i>Mulata</i> (1951)	33
Figura 17- A. Volpi: <i>Bandeirinhas e Fachada</i> (s.d)	40
Figura 18- A. Guignard: <i>Lagoa Santa</i> (1950)	40
Figura 19- O. Niemeyer: <i>Desenho Congresso Nacional</i> (s.d.)	41
Figura 20- P. Mondrian: <i>Vermelho Amarelo Azul</i> (1927)	42
Figura 21- J. Pollock: <i>Autumn Rhythm N. 30</i> (1950)	42
Figura 22- L. Bo Bardi: <i>Projeto do MASP</i> (1946)	43
Figura 23- A. Magnelli: <i>Absence of Hostilities 2</i> , (1948)	44
Figura 24- H. Hartung: <i>24</i> (1953)	44
Figura 25- G. de Barros: <i>Série Fotoforma</i> (1949)	44
Figura 26- T. Van Doesbourg: <i>University Hall</i> (1923)	44
Figura 27- J.T. Garcia: <i>NatureMorte</i> (1929)	45
Figura 28- M. Seuphor: <i>Calme et Capricieux</i> (1972)	45
Figura 29- W. Kandinsky: <i>Composition VIII</i> (1923)	46
Figura 30- P. Mondrian et.al.: <i>Revista De Stijl</i> (1932)	46

Figura 31- A. Rodchenko: <i>Poster Lengiz</i> (1924)	46
Figura 32- K. Malevich: <i>Elemento Básico Suprematista</i> (1913)	46
Figura 33- V. Brecheret: <i>Santa Ceia</i> (anos1930)	47
Figura 34- J. Mori: <i>Igreja São Francisco de Paula</i> (1932)	47
Figura 35- P. Picasso: <i>Les Demoiselles d'Avignon</i> (1907)	47
Figura 36- A. Giacometti: <i>Tall Woman II</i> (1960)	47
Figura 37- M. Bill: <i>Unidade Tripartida</i> (1951)	48
Figura 38- W. Cordeiro, et. al.: <i>Manifesto Ruptura</i> (1952)	48
Figura 39- A. Wladyslau: <i>Composição Linear</i> (1953)	49
Figura 40- L. Haar: <i>Composição</i> (1950)	49
Figura 41- G. de Barros: <i>Concreto</i> (1958)	50
Figura 42- L. Charoux: <i>Desenho (Design)</i> (1956)	50
Figura 43- J. Albers: <i>Constelations</i> (1962)	50
Figura 44- P. Mondrian: <i>Preto e Branco</i> , (1926)	50
Figura 45- A. Mavignier: <i>Cartaz Brasília Burle Marx</i> (1958)	51
Figura 46- M. Vieira: <i>Cartaz Panair do Brasil</i> (anos 1957)	51
Figura 47- A. Wollner: <i>Cartaz IV Bienal de São Paulo</i> (1957)	51
Figura 48- H. Van Der Veld: <i>Prédio Bauhaus Weimar</i> (1919)	51
Figura 49- W. Groupius: <i>Prédio Bauhaus Dessau</i> (1925)	51
Figura 50- L. Feninjer: <i>Manifesto da Bauhaus</i> (1919)	52
Figura 51- P. Klee: <i>Red Balloon</i> (1922)	52
Figura 52- M. Van Der Rohe: <i>Arranha-céu de vidro</i> (1919)	53
Figura 53- H. Meyer: <i>Dessau Törten Apartments</i> (1930)	53
Figura 54- A. Palatinik: <i>Aparelho Cinecromático</i> (1958)	55
Figura 55- Le Corbusier: <i>Villa Savoye</i> (1928)	55
Figura 56- A. de Castro: <i>Sem Título</i> (1952)	57
Figura 57- D. Vieira: <i>Espaço Construído</i> (1954)	57
Figura 58- R. Ludolf: <i>nº 14</i> (1956)	58
Figura 59- F. Weissmann: <i>Ponte</i> (1958)	58
Figura 60- I. Serpa: <i>Faixas Ritmadas</i> (1953)	58
Figura 61- A. Carvão: <i>C. Vermelho e Preto</i> (anos1950)	58
Figura 62- J. J. da Silva Costa: <i>Ideia Quádrupla</i> (1956)	58
Figura 63- C. Oiticica: <i>Sem Título</i> (1956)	59

Figura 64- A. Carvão: <i>Cromáticas</i> (1960)	59
Figura 65- F. Gullar: <i>A Luta Corporal</i> (1954)	60
Figura 66- H. Fiaminghi: <i>Retícula Corluz XVII</i> (1956-1973)	61
Figura 67- J. Lauand: <i>Variação em Curvas</i> (1956)	61
Figura 68- L. Pape: <i>Sem Título</i> (1957)	61
Figura 69- H. Oiticica: <i>Metaesquema</i> (década de 1950)	61
Figura 70- W. de Casto: <i>Pintura</i> (1957)	62
Figura 71- H. Barsotti: <i>Branco e Preto</i> (1960)	62
Figura 72- L. Pape: <i>O Ovo</i> (1968)	63
Figura 73- L. Clark: <i>Relógio do Sol</i> (1960)	63
Figura 74- H. Oiticica: <i>Parangolé</i> (1964)	63
Figura 75- M. Duchamp: <i>Campbell Soup</i> (1968)	66
Figura 76- F. Picabia: <i>The Child Carburetor</i> (1919)	66
Figura 77- M. Duchamp: <i>Bicycle Wheel</i> (1913)	66
Figura 78- F. Gullar: <i>Livro Formigueiro</i> (1956-1957)	68
Figura 79- D. Pignatari: <i>Poema Beba Coca Cola</i> (1958)	68
Figura 80- W. Dias Pino: <i>Sólida</i> (1955-56)	69
Figura 81- H. de Campos: <i>Pavilhão da Orelha</i> (1955)	69
Figura 82- A. de Campos et.al.: <i>Noigandres</i> (1952 a 1962)	70
Figura 83- F. Gullar: <i>Noite</i> (1959)	70
Figura 84- L. Pape: <i>Parte do Livro da Criação</i> (1959)	70
Figura 85- O. Dillon: <i>Dia Sol</i> (1960)	71
Figura 86- J. Medaglia: <i>Partitura de Oralização</i> (1959)	71
Figura 87- L. Pape: <i>Marca Piraquê</i> (anos 1950)	72
Figura 88- A. Wollner: <i>Identidade MAM-RJ</i> (1963)	72
Figura 89- A. Wollner: <i>Identidade Eucatex</i> (1963)	72
Figura 90- W. Gropius: <i>Prédio Bauhaus Dessau</i> (1925)	73
Figura 91- T. Maldonado: <i>Aula na HfG</i> (anos 1950)	73
Figura 92- G. Weyne: <i>Identidade Alimba</i> (1960)	75
Figura 93- R. Martins: <i>Casa Almeida e Irmãos</i> (1960)	75
Figura 94- A. Wollner: <i>Logotipo Móveis UL</i> (1960)	75
Figura 95- A. Magalhães: <i>Sinal Produtos Guri</i> (1954)	76
Figura 96- M. Nogueira Lima: <i>Sinal UD</i> (1959)	76

Figura 97- A. Wollner: <i>Sardinhas Coqueiro</i> (1959)	76
Figura 98- G.de Barros: <i>Estante Modular MF710</i> (1957)	76
Figura 99- K. Bergmiller: <i>Mesa Elástica</i> (1960)	76
Figura 100- E. Chamie: <i>Capa Diário Cotidiano</i> (1950)	76
Figura 101- R. Martins: <i>Anúncio</i> (1964)	77
Figura 102- A. Wollner: <i>Anúncio Equipesca</i> (1960)	77
Figura 103- A. Maluf: <i>Cartaz I Bienal São Paulo</i> (1951)	77
Figura 104- G. de Barros: <i>Cartaz VI Centenário S.P.</i> (1954)	77
Figura 105- E.Chamie: <i>Cartaz VI Salão Paulista Arte</i> (1955)	77
Figura 106- F. Gullar, et.al.: <i>Manifesto Neoconcreto</i> (1959)	78
Figura 107- A. Wollner: <i>Correio da Manhã</i> (1960)	78
Figura 108- H. Oiticica: <i>Disco Legal</i> , de Gal Costa (1970)	79
Figura 109- L. Clark: <i>Disco Poesias</i> (1963),	79
Figura 110- G. Weyne: <i>Disco Tempo Feliz</i> , B. Powel (1966)	79
Figura 111- L. Pape: <i>Embalagens Piraquê</i> (s.d.)	80
Figura 112- A. Wollner: <i>Sardinhas Coqueiro</i> (anos 50)	80
Figura 113- A. Maluf: <i>Estampa Tecido Rhodia</i> (1960)	80
Figura 114- H. Barsotti: <i>Vestido de Festa</i> (1960)	80
Figura 115- L. Bo Bardi: <i>Cadeira Bowl</i> (1951)	81
Figura 116- J.Vilanova Artigas: <i>Mural R.de Mendonça</i> (1958)	81
Figura 117- A. Maluf: <i>Mural Vila Normanda</i> (1964)	81
Figura 118- R. Martins: <i>Anúncio Bozano</i> (1964)	84
Figura 119- W. de Castro: <i>Cartaz para Exposição</i> (1962)	84
Figura 120- D. Pignatari et. al.: <i>Noigandres 3</i> (1956)	102
Figura 121- D. Pignatari et. al.: <i>Noigandres 2</i> (1955)	102
Figura 122- D. Pignatari: <i>Livro semi di zucca</i> (1956)	102
Figura 123- D. Pignatari: <i>Poema ummovimento</i> (1953)	103
Figura 124- D. Pignatari: <i>Poema beba coca cola</i> (1958)	103
Figura 125- D. Pignatari: <i>Poema LIFE</i> (1957)	103
Figura 126- D. Pignatari e A.: <i>Poema Organismo</i> (1960)	104
Figura 127- D. Pignatari e A. Wollner: <i>Poema terra</i> (1956)	104
Figura 128- D. Pignatari: <i>Assinatura do Poeta</i> (2007)	105
Figura 129- H. Fiaminghi et.al.: <i>Cartaz II Bienal S.P.</i> (1953)	105

Figura 130- D. Pignatari e H. Fiaminghi: <i>Livro Universo</i> (1961)	105
Figura 131- A. Wollner: <i>Correio Paulistano</i> (1960)	109
Figura 132- A. de Campos: <i>Objeto Plástico Psiu</i> (1967)	109
Figura 133- D. Pignatari e M. de Barros: <i>Mallarmé</i> (1972)	113
Figura 134- D. Pignatari e C. Andrade: <i>Marca Lubrax</i> (1973)	113
Figura 135- D. Pignatari: <i>Folheto Dinamarquesa</i> (1965)	115
Figura 136- D. Pignatari: <i>Video-poesia Femme</i> (1992)	117
Figura 137- D. Pignatari: <i>Epitáfio Machado de Assis</i> (2004)	139
Figura 138- S. Mallarmé: <i>Un Coup de Dés</i> (1897)	139
Figura 139- I. Bergman: <i>Persona</i> (1966)	141
Figura 140- L. Pape: <i>Projetos Piraquê</i> (s.d.)	164
Figura 141- L. Pape: <i>Pintura</i> (1954-1956)	165
Figura 142- L. Pape: <i>Tecelar</i> (1955-1959)	165
Figura 143- L. Pape: <i>Poema Luz</i> (1956-1957)	166
Figura 144- L. Pape: <i>Poema Objeto</i> (1957)	166
Figura 145- L. Pape: <i>Ballets Neoconcretos II</i> (1959)	168
Figura 146- L. Pape: <i>Livro da Criação</i> (1959)	168
Figura 147- L. Pape: <i>Livro da Arquitetura</i> (1959-1960)	169
Figura 148- L. Pape: <i>Livro do Tempo</i> (1960-1961)	169
Figura 149- L. Pape: <i>Cartaz Mandacaru Vermelho</i> (1961)	172
Figura 150- L. Pape: <i>II Cartaz Mandacaru Vermelho</i> (1961)	172
Figura 151- L. Pape: <i>Cartaz do Filme Vidas Secas</i> (1963)	172
Figura 152- L. Pape: <i>La Nouvelle Creation</i> (1967)	175
Figura 153- L. Pape: <i>Caixa de Formigas</i> (1967)	176
Figura 154- L. Pape: <i>Caixa de Baratas</i> (1967)	176
Figura 155- L. Pape: <i>O Ovo</i> (1967-1968)	177
Figura 156- L. Pape: <i>Divisor</i> (1968)	177
Figura 157- L. Pape: <i>Roda dos Prazeres</i> (1968)	178
Figura 158- L. Pape: <i>Caixa Brasil</i> (1968)	178
Figura 159- L. Pape: <i>A Língua Apunhalada</i> (1971)	180
Figura 160- L. Pape: <i>Wanted</i> (1968-1974)	180
Figura 161- L. Pape: <i>Eat Me</i> (1975)	181
Figura 162- L. Pape: <i>A Mão do Povo</i> (1975)	182

Figura 163- L. Pape: <i>Ovos do Vento</i> (1979)	183
Figura 164- L. Pape: <i>Teias</i> (1979)	183
Figura 165- L. Pape: <i>O Olho do Guará</i> (1984)	184
Figura 166- L. Pape: <i>Amazoninos</i> (1989-1992)	184
Figura 167- L. Pape: <i>Manto Tupinambá</i> (2002)	187
Figura 168- L. Pape: <i>New House</i> (2002)	187
Figura 169- L. Pape: <i>Trabalho Bienal do MERCOSUL</i> (2003)	189
Figura 170: L. Pape: <i>Sedu</i> II (1999)	236

1 Introdução

1.1. Apresentação do trabalho

De um modo geral, as vanguardas construtivas buscaram redefinir o papel do artista pelo domínio da estética fabril e pela atuação objetiva na indústria. Na década de 1950, muitos designers e artistas concretos brasileiros se dedicaram à pesquisa pura da forma a ser aplicada na produção industrial com vistas a ocupar um lugar de destaque na economia multinacional e possibilitar a substituição de importações. Décio Pignatari e Lygia Pape, assim como outros artistas modernos, compartilhavam o ideal de ampliar o alcance da arte com a ação sobre todos os momentos da cultura, o que incluía a participação no desenvolvimento de objetos utilitários. Ambos acreditavam que suas atuações nos processos técnicos de produção e nos veículos de comunicação geravam *objetos-bens-de-consumo* que, no âmbito do pensamento, eram inconversíveis a valores meramente utilitários. Estas aspirações marcaram profundamente seus percursos artísticos e acadêmicos. (Rodrigues, 2009; Mattar, 2003, p.31)

Partindo dessa premissa, o presente trabalho analisa a relação entre a arte construtiva e indústria, considerando os ideais expostos na tese de doutorado *Semiótica e Literatura: o signo verbal sob a influência do não-verbal* (USP-1973), de Décio Pignatari, e na dissertação de mestrado de *Catiti-Catiti, na terra dos brasis* (UFRJ-1980), de Lygia Pape.

Vale notar que os dois trabalharam como artistas, programadores visuais e professores universitários. Exerceram atividades como docentes em cursos de graduação e pós-graduação nas áreas de design, comunicação, artes e arquitetura. No entanto, poucas pesquisas de vulto examinaram suas formações e inserções no meio universitário como parte do Projeto Construtivo Brasileiro. Especificamente, ainda não foram realizadas investigações aprofundadas relacionem seus percursos profissionais com suas trajetórias acadêmicas.

Com a observação do caminho percorrido por estes artistas, verifica-se que as atividades no meio universitário dialogavam com as experiências nos campos da arte e da comunicação visual. Neste sentido, julga-se que a atuação acadêmica de

Lygia Pape refletiu e atualizou o ideal da Bauhaus de ampliar o alcance da arte ao incluí-la na contingência da vida, enquanto a busca de Décio Pignatari por uma expressão que estivesse de acordo com os sentimentos tecnicistas de sua época indicava uma consonância com os ideais da Escola de Ulm. Com base nestes pressupostos, estuda-se em que medida as diferentes ideologias acerca da arte construtiva marcaram seus textos de mestrado e doutorado respectivamente.

Os dois trabalhos debatem profundamente a crise da arte na era da reprodutibilidade técnica, sugerindo novas posturas perante este desafio. Inicialmente, os textos discutem o questionamento do *belo* como categoria central da estética. Observa-se que os argumentos de Pignatari estavam ancorados na Teoria Semiótica de Charles Sanders Peirce, enquanto as concepções de Pape foram impactadas pela Fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty. Posteriormente, o mestrando e a doutoranda apresentam suas visões acerca do conceito de *invenção artística*. Cabe notar que livros de Walter Benjamin, Max Bense e Mário Pedrosa integraram a fundamentação teórica das duas produções textuais em questão.

1.2. Metodologia de pesquisa e análise

Alguns autores de Teoria da História escrevem sobre a missão de estudar documentos escritos originários de tempos passados. Destacam-se os textos *Sobre o Conceito de História*, que integra o livro *Magia Arte e Técnica*, de Walter Benjamin; *Futuro Passado* (1979), de Reinhart Kosseleck; *Espaço, Tempo e Arquitetura* (2040), de Sigfried Giedion; *Meaning and Understanding in the History of Ideas* (1968) e *Motives, Intentions and the Interpretation of Texts* (2006), de Quentin Skinner.

Em linhas gerais, os autores ressaltam que a análise de documentos primários (estáveis ou não) - principalmente textos e entrevistas - exige um conhecimento abrangente de métodos de pesquisa histórica. É essencial considerar que a memória é imprecisa. Há, ainda, muita interpretação pessoal nas produções textuais e nos relatos. Não é preciso, entretanto, desconsiderar a visão pessoal como registro de um acontecimento, desde que o pesquisador saiba que este olhar é apenas um entre muitos outros. Além disso, suas observações críticas devem estar fundamentadas em outros registros e textos críticos de época.

Kosseleck, em *Futuro Passado*, retoma um trecho da *Enciclopédia Universal de Zedler*, datada de 1735, que diz: “No que não podemos vivenciar, devemos recorrer à experiência de outros.” O autor afirma que a história é uma soma de experiências alheias das quais nos apropriamos com objetivo pedagógico. (Kosseleck, 1979, p.42 e 60)

Em sua visão, a partir de um objeto de pesquisa bem definido, é preciso fazer um levantamento e um estudo dos fragmentos que constituem uma obra, um pensamento ou o registro de outros tempos. Textos críticos que examinam o tema em questão também são indispensáveis para a construção de uma boa argumentação. Contudo, desde o início do processo, o investigador deve compreender que “Cada exemplo do passado, ainda que seja ensinado, chega sempre muito tarde”, pois a vivência é muito mais ampla do que qualquer abordagem pode abarcar. (Ibid., 1979, p.42 e 60)

Walter Benjamin ressalta ainda que “(...) articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como ele de fato foi.” No máximo, podemos nos apropriar de uma reminiscência para atingir objetivos específicos. Em sua opinião, o pesquisador que lida com fatos históricos tem que agir como um cronista. (Benjamin, 1994, p.223 e 224)

Nenhum acontecimento pode ser dado como perdido para a história, pois retomamos o passado por uma necessidade de pensá-lo no presente. Inevitavelmente, conectamos fatos de períodos anteriores com as questões relacionadas nossa própria vivência e experiência de mundo. Portanto, o resultado de qualquer pesquisa é sempre uma construção individual e subjetiva sobre o assunto tratado, mesmo quando está fundamentada em dados e documentos oriundos de fontes seguras. Isto não significa que a objetividade deva ser descartada. Mas é preciso reconhecer que o trabalho histórico nada mais é do que uma análise crítica individual embasada em fatos. (Ibid., 1994, p.223 e 224)

Sigfried Giedion demonstra concordar com as observações de Benjamin. O autor defende o posicionamento crítico como algo imperativo em um estudo histórico. Em suas palavras,

“Um julgamento objetivo, desprovido de traços pessoais, é quase impossível. Não obstante, a infiltração do dado pessoal deve ser reduzida ao mínimo. O historiador não é tão somente um catalogador de fatos; é seu direito, e na verdade seu dever, fazer crítica.” (Giedion, 2004, p.44)

Quentin Skinner nota que é fundamental formular hipóteses que guiem a investigação. Em sua visão, por mais que saibamos que é necessário abandonar certos paradigmas para interpretar ou reinterpretar os fatos, é impossível estudar quaisquer eventos, obras e documentos do passado sem ter algumas concepções do que esperamos encontrar. (Skinner, 1968, p.6)

Para os trabalhos que dependem da análise de textos históricos, Skinner sugere ainda aplicação de duas regras. Estes princípios ajudam a evidenciar e discutir os significados e as intenções de um autor em sua produção escrita:

“1) Concentre-se não apenas no sentido geral do texto interpretado, mas note as recorrências que permeiam o trabalho, elas trazem à tona assuntos e temas que o escritor buscou tratar. Essa regra se baseia no fato de que o criador deve ter se engajado em comunicar algumas concepções mais específicas.

2) Foque no mundo mental do autor e em suas crenças. Esta regra diz respeito à necessidade de conectar o que sabemos sobre seus ideais com as intenções pessoais enunciadas no texto. Este princípio não apenas fortalece o trabalho crítico, mas servirá como instrumento heurístico (de investigação).” (Id., 2006, p.407)

Os princípios enunciados por Benjamin, Skinner, Giedion e Kosselec baseiam a metodologia de pesquisa desta tese de doutorado. Busca-se imprimir um olhar crítico sobre os temas discutidos em *Semiótica e Literatura* (1973) e *Catiti-catiti, na terra dos brasis* (1980), fundamentando as análises em fatos que impactaram as produções artísticas e intelectuais dos escritores destes textos acadêmicos. Neste sentido, torna-se essencial o levantamento e o estudo de documentos primários e secundários complementares.

Este trabalho busca examinar o ambiente social, político e cultural que cercava os artistas, com o objetivo de compreender suas visões de mundo. Os contextos nos quais Lygia Pape e Décio Pignatari estiveram inseridos certamente marcaram seus modos de pensar e suas produções - dentro e fora do ambiente acadêmico.

1.3. Estrutura da Tese

Esta tese possui cinco capítulos que estão organizados do seguinte modo: 1) Introdução; 2) Três concepções para a Arte Moderna no Brasil; 3) *Semiótica e*

Literatura: por uma nova consciência de linguagem; 4) *Catiti-catiti, na terra dos brasis*: em defesa do acontecimento poético; 5) Considerações finais.

O primeiro capítulo é uma introdução que apresenta o tema do trabalho, a metodologia de pesquisa e a estrutura da tese.

O segundo analisa em amplo espectro os ambientes culturais das cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro na ocasião em que emergiu o movimento modernista ligado à Semana de Arte Moderna (1922) e nas épocas em que surgiram o Concretismo e o Neoconcretismo. Inicialmente, buscam-se compreender estas três vanguardas evidenciando seus diferentes pressupostos. Acredita-se que a investigação das questões que guiavam as produções artísticas destes três movimentos é fundamental para a construção do trabalho. Existem elementos que ligam a tese de Décio Pignatari, *Semiótica e Literatura* (1973-USP) e a dissertação de Lygia Pape, *Catiti-catiti-na terra dos brasis* (1980-UFRJ) não apenas ao Projeto Construtivo Brasileiro, mas também a linhas de pensamento que tiveram origem na Semana de 1922.

Décio Pignatari foi orientado por Antônio Cândido no Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo (1973). Cândido iniciou sua carreira como docente e crítico literário nos anos 1930. Interessava-se amplamente pelas ligações entre a sociologia e a literatura. Nos anos 1950, escreveu um texto decisivo sobre a importância de repensar as questões lançadas por alguns integrantes da Semana de Arte Moderna (1922), como Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Seu artigo contribuiu para que o movimento moderno dos anos 1920 não caísse no ostracismo. O crítico esteve sempre atento às manifestações literárias mais inovadoras, enaltecendo jovens de vanguardas promissoras, como os membros do Movimento de Poesia Concreta. Nos anos 1970, orientou as teses de Décio Pignatari e Haroldo de Campos. (Coelho, 2012, p.90 - p.93)

No que diz respeito à dissertação de Lygia Pape para o Mestrado em Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (1980), orientada pela professora Creusa Capalbo, vale ressaltar que o pensamento de Oswald de Andrade e de Mário Pedrosa foram retomados pela artista por sua atualidade. Ambos defendiam uma produção artística brasileira forte, atuante, original, e desvinculada dos parâmetros acadêmicos. O *Manifesto Antropófago*, escrito por Oswald de Andrade (1928), tinha tanta importância para a autora que o título de seu trabalho acadêmico faz clara menção ao texto.

Além disso, o segundo capítulo deste trabalho aborda as discussões entre figuração e abstração no Brasil, notando quais fatores sociais, econômicos e culturais contribuíram para que a arte geométrica ganhasse cada vez mais espaço no meio artístico, sobretudo entre os anos 1940 e 1950. Estuda-se, por fim, a crise do Construtivismo, evidenciando as razões que levaram a este momento de problematização.

O terceiro capítulo possui uma abordagem mais específica. Dedicar-se à análise da trajetória acadêmica, intelectual e artística de Décio Pignatari. Examina também como se iniciou sua relação com o crítico literário e professor Antônio Cândido. Julga-se que estes conhecimentos possibilitam um olhar crítico mais apurado sobre os ideais expostos na tese *Semiótica e Literatura* (1973-USP).

O quarto capítulo, assim como o terceiro, trata de um tema mais singular. Volta-se para o percurso acadêmico, intelectual e artístico de Lygia Pape. Esta parte do trabalho questiona quais foram as razões que levaram a artista a buscar formação formal no campo da Filosofia, averiguando quais eram as suas afinidades intelectuais com sua orientadora Creusa Capalbo. Considera-se que tais pesquisas permitem uma discussão mais consistente acerca dos conceitos abordados na dissertação *Catiti-catiti, na terra dos brasis* (1989-UFRJ).

O quinto capítulo destina-se às considerações finais. A partir dos textos acadêmicos examinados, são observadas as diferentes posturas de Décio Pignatari e Lygia Pape perante a crise da arte na era da reprodutibilidade técnica, evidenciando os pontos de contato e as dissidências entre os pensamentos destes artistas. Além disso, são discutidos os seus posicionamentos frente ao questionamento da noção de *belo* como categoria principal da estética. Finalmente, verificam-se quais são suas interpretações acerca da concepção de *invenção artística*, já que este termo foi usado de modo recorrente nos dois trabalhos.

2 Três concepções para a Arte Moderna

2.1. O legado de 1922: nacionalismo e internacionalismo em pauta.

A Semana de Arte Moderna de 22¹ ocorreu na cidade de São Paulo em fevereiro de 1922. Depois da chegada da Missão Francesa ao Rio de Janeiro, no século XVIII, foi o maior marco para a arte no Brasil. Sua realização refletiu e ampliou o clima de nacionalismo gerado pela Primeira Guerra Mundial² e pela comemoração do Primeiro Centenário da Independência do Brasil, organizada no Governo de Epitácio Pessoa.

Nos anos 1910 e 1920, São Paulo já demonstrava os resultados de sua expansão industrial e, como consequência deste crescimento, começou a ganhar força um novo movimento artístico. Seus integrantes reivindicavam o direito à atualização da pesquisa estética, que devia caminhar lado a lado com uma inteligência artística autônoma e nacional.

No plano teórico, os escritores Mário de Andrade e Oswald de Andrade foram os principais estimuladores do modernismo nos anos que antecederam a mostra. Em linhas gerais, defendiam uma forma de expressão livre de convencionalismos. Acreditavam que a arte devia refletir a visão de mundo de seus criadores, considerando o linguajar de seu povo e o ambiente cultural em que viviam.

No livro *Paulicéia Desvairada*, Mário de Andrade cunhou o termo *Juvenildades Auriverdes de 1922* para se referir aos revolucionários e inquietos modernistas. A aproximação entre a poesia e a música fazia lembrar os recursos técnicos utilizados nos poemas simbolistas. Não havia enredo fixo. Seus versos

¹ A Semana de Arte Moderna de 22 foi realizada entre os dias 11 e 18 de fevereiro de 1922. Teve a participação de diversos artistas de várias áreas (música, artes plásticas, literatura e arquitetura). No campo das artes plásticas integraram a exposição Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Vicente do Rego Monteiro, Inácio da Costa Ferreira, John Graz, Alberto Martins Ribeiro, Oswaldo Goeldi, Victor Brecheret, Hildegardo Leão Velloso, Wilhelm Haarberg. Na literatura, a mostra contou com Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Sérgio Milliet, Plínio Salgado, Menotti del Picchia, Ronald de Carvalho, Álvaro Moreira, Renato de Almeida, Guilherme de Almeida e Ribeiro Couto. Na música, foram membros Heitor Villa-Lobos, Guiomar Novais, Frutuoso Viana e Ernâni Braga. Na arquitetura, estavam presentes Antônio Garcia Moya e Georg Przymrembel. A atriz e diretora de teatro Eugênia Álvaro Moreyra também fez parte da mostra.

² A Primeira Guerra Mundial teve fim em 28 de junho de 1919.

eram livres e sua linguagem irreverente. Os erros de português ressaltavam o caráter contestador do poeta em relação à tradição. Todas essas proposições podem ser observadas neste trecho da obra:

“Somos as Juvenilidades Auriverdes!
 A passiflora! O espanto! A loucura! o desejo!
 Cravos! mais cravos para nossa cruz! (...)
 Nós somos as Juvenilidades Auriverdes!
 As forças vivas do torrão natal,
 as ignorâncias iluminadas,
 os novos sóis luscofuscolares
 entre os sublimes das dedicações! (...)
 (queremos) Os tumultos da luz!...
 As lições dos maiores!...
 E a integralização da vida no Universal!
 As estradas correndo todas para o mesmo final!...
 E a pátria simples, una, intangivelmente
 partindo para a celebração do Universal! (...)
 (...) Cães! Piores que cães!
 Vós, burros! malditos! cães! piores que cães! (...)
 Seus borras! Seus bêbados! Infames! Malditos! (...)
 Seus!!!
 (a maior palavra feia que o leitor conhecer).”
 (Mário de Andrade, 1922)

O ideal nacionalista refletia uma necessidade de afirmação da cultura nacional que vinha crescendo desde a implantação da República, em 1889. No século XX, a intelectualidade ficou ainda mais ansiosa em romper com o academicismo e com valores que consideravam ultrapassados.

Tradicionalmente, a Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro direcionava seu programa de ensino para a produção oficial. De modo geral, os artistas originários da instituição recebiam encomendas de origem governista ou dedicavam suas obras aos temas comemorativos, eventos históricos e retratos públicos.

Em contrapartida, a vanguarda modernista defendia a autonomia da produção artística perante os critérios estabelecidos pelo mercado oficial. Boa parte de suas obras era adquirida pela iniciativa privada. Muitas vezes por parentes e amigos. Em meados dos anos 1910, Oswald de Andrade já chamava a atenção para a necessidade de desenvolver uma arte nacional desvinculada do sistema instituído.

Na revista *O Pirralho* (1915), manifestou seu descontentamento com o posicionamento servil da academia.³ (Amaral, 2010, p.60)

A Semana de 1922 também marcou o momento em que um grupo de artistas e intelectuais questionou o paternalismo da Primeira República. Em linhas gerais, seus integrantes propunham a reação ao tradicionalismo e ao aristocratismo que predominavam na estrutura social e na política nacional. A *Revista Klaxon* (1922) foi plataforma dos ideais do movimento, tendo seu primeiro número publicado no mesmo ano da exposição. Os elementos gráficos que constituíam sua capa dialogavam com os impressos produzidos pelas vanguardas modernas internacionais. Utilizando apenas elementos tipográficos, o design era dinâmico e assimétrico. Tirava partido do fundo branco e das letras impressas em preto. A variação tonal ocorria apenas no principal elemento gráfico: a letra A, que servia para indicar o volume da publicação. A verticalidade desta letra, posicionada no centro do impresso, lembrava a Torre Eiffel e o diálogo estabelecido entre artistas modernistas brasileiros e a Escola de Paris.

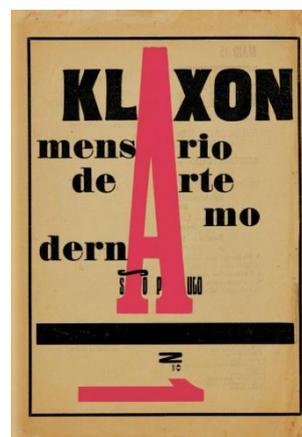
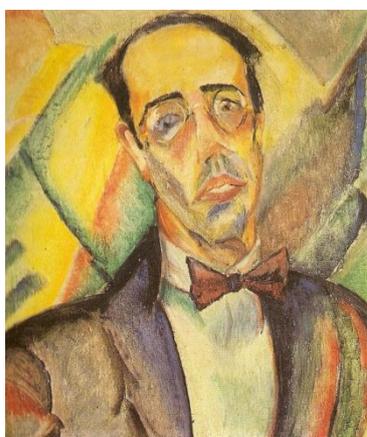


Figura 1: Anita Malfatti: *Retrato de Mário de Andrade* (1921-22), Coleção Particular, São Paulo
 Figura 2: Lasar Segall: *Retrato de Mário de Andrade* (1927), Art Experience New York
 Figura 3: Mário de Andrade et.al.: *Revista Klaxon* (1922), publicada na ocasião da Semana de Arte Moderna, Disponível na web

É importante observar que embora procurasse trazer a cultura popular para o centro dos debates artísticos, a vanguarda modernista buscava também estabelecer relações com artistas estrangeiros. Por esta razão, a Semana de 1922 foi vista por muitos críticos como um evento elitista, pois boa parte de seus integrantes advinha da classe média alta.

³ Os artistas modernistas começaram a pintar murais e painéis feitos por encomenda apenas nos anos 1940 e 1950. Nos anos 1920, buscavam uma atuação livre. Desvinculada do Governo e das instituições de ensino.

Vale destacar que algumas reivindicações de trabalhadores e outras no campo político-militar ocorreram na ocasião da Semana de 1922. No mesmo ano, foi fundado o Partido Comunista do Brasil (PCdoB) e aconteceu a Revolta do Forte de Copacabana⁴, por exemplo.

No início da década de 1920, São Paulo tinha um ambiente perfeito para mobilizar a formação de uma vanguarda modernista. Na ocasião, o Estado estava rico graças à prosperidade da produção agrícola (particularmente no setor do café) e ao desenvolvimento da indústria. O surgimento de novas instituições culturais, sobretudo da universidade, também contribuiu para a evolução da cidade.

Boa parte dos integrantes da Semana de 1922 pertencia à classe média alta. Muitos tiveram a oportunidade de viajar para o exterior, com recursos próprios ou por meio de bolsas de estudos. O contato com o Cubismo, o Expressionismo, o Futurismo, o Dadaísmo, o Construtivismo, o Surrealismo e o Art Déco serviram de inspiração para esta vanguarda que buscava uma transformação estética.

Lasar Segall (1891) e Anita Malfatti (1896-1964) estão entre os artistas que obtiveram formação internacional antes de integrar a vanguarda modernista brasileira. Segall pertenceu ao grupo de artistas expressionistas alemães, fixando-se no Brasil em 1923. Malfatti estudou nos Estados Unidos e teve contato com o efervescente meio cultural Nova-Iorquino, depois de ter estudado em Berlim. No Brasil, seu trabalho *Fauve* recebeu duras críticas de Monteiro Lobato, mobilizando Mário de Andrade e Oswald de Andrade a reagir em defesa da pintora. (Ibid., 2010, p.31- p.32)

Antônio Gomide e Regina Gomide Graz (formados pela Escola de Belas Artes de Genebra), Oswald Goeldi (formado na Suíça), John Graz e os escritores Sérgio Milliet e Rubens Borba de Moraes também são exemplos de artistas que viajaram e conheceram a produção internacional nas primeiras duas décadas do século XX.

Paralelamente, o casal formado por Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade embarcou para Paris. Conheceu o meio cultural da cidade dos anos 1920 através do escritor francês Blaise Cedrars. A dupla já havia acompanhado o artista em sua

⁴ Em 5 de julho de 1922 ocorreu uma revolta tenentista no Rio de Janeiro que ficou conhecida por Revolta do Forte de Copacabana. Contou com a ação de 17 mil militares e um civil. Tinham como objetivo por fim à República Velha. Pretendiam também acabar com o domínio das oligarquias de poder. Os militares de baixa patente que lideraram o movimento reivindicavam um sistema eleitoral justo e democrático.

primeira visita ao Brasil, em 1924, quando ele percorreu as cidades históricas de Minas Gerais. Na ocasião, Mário de Andrade participou da expedição ao interior mineiro. Esta troca de conhecimentos ressalta o quanto os artistas modernistas procuraram desenvolver um intercâmbio de ideias entre o Brasil e os países da Europa. Como resultado deste diálogo artístico, Tarsila do Amaral, considerada a grande pintora do período *Pau-Brasil* (1924-1930), conseguiu conciliar a imagética brasileira e o pensamento espacial cubista em suas obras. (Ibid., 2010, p.24 - p.34)



Figura 4: John Graz: *As Baianas* (1930), enciclopediaitaucultural.org.br

No que se refere ao dilema entre Internacionalismo e Nativismo, Oswald de Andrade defendia a junção das duas forças. Partindo deste pressuposto, escreveu o *Manifesto Pau-Brasil* (publicado em 1924 no *Correio da Manhã*), onde mesclou a linguagem dos tempos modernos com a do mundo interiorano. O texto dizia:

“(...) A *Poesia Pau-Brasil* é uma sala de jantar domingueira, com passarinhos cantando na mata resumida das gaiolas, um sujeito magro compondo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal. No jornal anda todo o presente.

Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres. Temos a base dupla e presente - a floresta e a escola. A raça crédula e dualista e a geometria, a álgebra e a química logo depois da mamadeira e do chá de erva-doce. Um misto de "dorme nenê que o bicho vem pegá" e de equações.

Uma visão que bata nos cilindros dos moinhos, nas turbinas elétricas; nas usinas produtoras, nas questões cambiais, sem perder de vista o Museu Nacional.

Pau-Brasil.

Obuses de elevadores, cubos de arranha-céus e a sábia preguiça solar. A reza. O Carnaval. A energia íntima. O sabiá. A hospitalidade um pouco sensual, amorosa. A saudade dos pajés e os campos de aviação militar. Pau-Brasil.”

(Oswald de Andrade, *Manifesto Pau-Brasil*, 18 de março de 1924)

Em sua visita à Europa, o escritor se encantou pelas inovações formais de Felippo Tommaso Marinetti e do *Manifesto Futurista Italiano*⁵. Esta publicação o inspirou a convocar uma renovação artística no Brasil adaptada à realidade local, o que implicava na alusão à cultura popular. Contudo, a forte influência dos imigrantes italianos em São Paulo contribuiu para que Marinetti fosse ligado ao Fascismo de Mussolini. Como consequência, o poeta futurista foi rejeitado pelo ambiente cultural do Rio de Janeiro e de São Paulo quando visitou o Brasil, em 1926. (Amaral, 2010, p.28)



Figura 5: Tarsila do Amaral: *Abaporu* (1928), Acervo MALBA

Figura 6: Tarsila do Amaral: *Antropofagia* (1929), Acervo Fundação Nemirovsky

No campo da pintura, é possível observar que Tarsila associou as novas formas de expressão artística à cultura popular brasileira bem como Mário de Andrade conectou a língua escrita com a língua falada.

Descobrimento

“Abancado à escrivaninha em São Paulo
 Na minha casa da Rua Lopes Chaves
 De supetão senti um friúme por dentro.
 Fiquei trêmulo, muito comovido
 Com o livro palerma olhando pra mim.
 Não vê que me lembrei que lá no Norte, meu Deus!
 muito longe de mim
 Na escuridão ativa da noite que caiu
 Um homem pálido magro de cabelo escorrendo nos olhos,
 Depois de fazer uma pele com a borracha do dia,
 Faz pouco se deitou, está dormindo.
 Esse homem é brasileiro que nem eu.”
 (Andrade, 1987)

⁵ Os adeptos do Movimento Futurista rejeitavam o moralismo e o passado. Suas criações artísticas remetiam à velocidade e aos desenvolvimentos tecnológicos do final do século XIX.

Entre 1928 e 1930, Tarsila do Amaral criou as obras de seu período Antropofágico, entre elas, *Abaporu*. As produções desta época geraram desconfiança no ambiente cultural de São Paulo. Em linhas gerais, os críticos indagavam em que medida a sua obra estava se tornando pura ilustração de temas literários. (Amaral, 2010, p.39)

A despeito de todas as críticas, os trabalhos realizados por Tarsila neste período inspiraram Oswald de Andrade a escrever o *Manifesto Antropófago* (1928), nele enunciava:

“Só a antropofagia nos une.
Socialmente, Economicamente,
Filosoficamente.
Única lei do mundo. Expressão mascarada
de todos os individualismos, de todos os
coletivismos. De todas as religiões. De
todos os tratados de paz.

Tupy, or not tupy that is the question.

Só me interessa o que não é meu.
Lei do homem. Lei do antropófago.

Foi porque nunca tivemos gramáticas,
Nem coleções de velhos vegetais.
E nunca soubemos o que era urbano,
Suburbano, fronteiro e continental.
Preguiçosos no mapa-mundi do Brasil.

Queremos a Revolução Caraíba.
Maior que a Revolução Francesa.
A unificação de todas as revoltas eficazes
na direção do homem. Sem nós a Europa
não teria sequer a sua pobre declaração
dos direitos do homem.

Antes dos portugueses descobrirem o Brasil,
o Brasil tinha descoberto a felicidade.

A alegria é a prova dos nove”
(Andrade, apud. Amaral, 2010)

Independente dos temas tratados, as formas claras e objetivas do Art Decó influenciaram fortemente a pintura de Tarsila. Além das artes plásticas este movimento também marcou o campo da arquitetura. A *Casa Modernista* de Gregori Warchavchik levou adiante o diálogo com as vanguardas internacionais, pois

associou os motivos do Art Déco com os princípios da escola alemã Bauhaus⁶. (Amaral, 2010, p.45)

No Brasil, os projetos arquitetônicos mais inovadores da época foram realizados por figuras independentes que não integraram a Semana de 1922. Destacaram-se Victor Dubugras, na primeira década do século XX e, nos anos seguintes, Warchavchik e Flávio de Carvalho. (Ibid., 2010, p.16 - p.18)

Em seus projetos arquitetônicos a percepção de um novo tempo estava relacionada ao racionalismo. Neste sentido, o campo esteve à frente das demais artes. O uso do aço, do vidro e do concreto armado reforçava a intenção declarada de incorporar os meios de produção modernos na construção. Somente na passagem dos anos 1940 para os anos 1950, o pensamento racionalista impactou outras áreas da cultura, como ocorreu com as artes visuais e a poesia.



Figura 7: Gregori Warchavchik: *Entrada principal da casa modernista da rua Santa Cruz, na Vila Mariana* (1927-1928), folha.uol.com.br

Apesar do caráter inovador de suas propostas, os arquitetos modernos residentes em São Paulo precisaram voltar suas produções para a iniciativa privada. Já, no Rio de Janeiro, que era a capital política e cultural do país nos anos 1920, foi possível executar obras públicas como *A Obra do Berço* e o *Ministério da*

⁶ O movimento Arte Decó, iniciado na década de 1910, adotou formas mais simples e geométrizadas nas artes decorativas, na arquitetura, no design de interiores, no desenho industrial, nas artes visuais, na moda, na pintura e nas artes gráficas. A escola alemã Bauhaus, fundada inicialmente em 1919, levou mais à frente a noção de *Obra de Arte Total*, procurando desenvolver formas adequadas à função utilitária em todas as esferas da cultura.

Educação. Com essas iniciativas, a arquitetura moderna estabeleceu mais cedo o diálogo com a indústria e com as novas técnicas produtivas.



Figura 8: L. Costa, Niemeyer, C. Leão, A. Reydy, J. Moreira, E. Vasconcellos, B. Marx. Le Corbusier (consultor): Edifício do Ministério de Educação e Cultura do Rio de Janeiro (1935), lugaralgum.com

Enquanto a arquitetura já incorporava linguagens de origem abstrato-geométrica, nas artes plásticas a vanguarda de 1922 seguia contestando os valores estabelecidos pela academia através da revalorização da cultura popular.

Apesar de ter ocorrido no ambiente cultural de São Paulo, a Semana de Arte Moderna de 1922 contou com a participação de alguns artistas cariocas como Manuel Bandeira, Di Cavalcanti, Eugênia, Álvaro Moreyra e Ronald de Carvalho. No campo da música, a cidade do Rio de Janeiro foi representada por Heitor Villa-Lobos. O escritor paulista Mário de Andrade foi o grande articulador entre os artistas modernistas de São Paulo e do Rio de Janeiro.

A mostra de 1922 foi a válvula motriz para a realização de outros eventos culturais nos anos seguintes. Em junho de 1924 ocorreu, no Conservatório Musical de São Paulo, uma importante exposição com 12 telas das coleções de D. Olívia Guedes Penteado. A mostra contou com trabalhos de Tarsila do Amaral, de Paulo Prado e Lasar Segall, além de uma obra de Paul Cézanne, três de Fernand Léger, três de Lasar Segall, uma de Alberto Gleizes e outra de Robert Delaunay. Pretendia-se ampliar as discussões acerca da arte moderna trazendo ao público algumas obras nacionais e internacionais. Era preciso ressaltar que os movimentos de vanguarda, de um modo geral, reivindicavam a autonomia da produção artística.

Mesmo marcado pelo internacionalismo, o Movimento Modernista propôs uma reflexão sobre a realidade nacional, discutindo sua condição colonial velada. Nos anos seguintes à Semana de 1922, esta vanguarda acabou colaborando para a

contestação político-social que resultou na Revolução de 1930⁷. Ao longo dos anos 1930, os artistas se tornam ainda mais preocupados com a função sociopolítica da arte.



Figura 9: Emiliano Di Cavalcanti: *Cinco Moças de Guaratinguetá* (1930), Coleção MASP

Figura 10: Candido Portinari: Painel de azulejos da igreja de São Francisco de Assis em Belo Horizonte (1944), Disponível na web

Entre as décadas de 1920 e 1930, o surgimento de novas instituições colaborou ainda mais para a renovação do meio cultural. A formação das Escolas de Sociologia e Política da Universidade de São Paulo propiciou a produção de pesquisas sobre cultura folclórica e indígena. Paralelamente, foram organizados o Departamento de Cultura, a Biblioteca Nacional de São Paulo e a Escola de Filosofia da Universidade de São Paulo. No Rio de Janeiro, foi fundada a Faculdade Nacional de Filosofia vinculada à Universidade do Brasil, que oferecia formações nas áreas de Filosofia, Ciências, Letras e Pedagogia. (Ferreira, 2014; Amaral, 1998, p47-48)

Além disso, foram realizadas outras exposições que propiciavam a ampliação das discussões no campo da arte. Em 1930 ocorreu uma grande exposição de artistas da Escola de Paris⁸ organizada por Géo-Charles e Vicente do Rego Monteiro (artista modernista Brasileiro residente em Paris). A mostra percorreu três cidades: Recife, Rio de Janeiro e São Paulo. Apresentou obras de Georges Braque, Giorgio De Chirico, Albert Gleizes, Jules-Fernand-Henri Léger,

⁷ A República Velha foi um movimento liderado por representantes de Minas Gerais, Paraíba e Rio Grande do Sul que culminou no golpe de Estado de 1930. Como resultado, o Presidente Washington Luís foi deposto em 24 de outubro de 1930. Na ocasião, Getúlio Vargas assumiu o poder, impedindo a posse do presidente eleito Júlio Prestes.

⁸ A Escola de Paris envolveu artistas autônomos de vanguarda das primeiras décadas do século XX. Entre eles estão: Pablo Picasso, Marc Chagall, Amedeo Modigliani, Piet Mondrian e franceses como Pierre Bonnard e Henri Matisse. No período entre guerras, somaram-se as contribuições artísticas de Jean Arp, Robert Delaunay, Sonia Delaunay, Joan Miró, Constantin Brancusi, Raoul Dufy, René Iché, Tsuguharu Foujita, Maurice Utrillo e Chaim Soutine.

André Lothe, Juan Gris, J. Herbin, Louis Marcousis, Frans Maserel, Juan Miró, André Masson, Pablo Picasso, Georges Valmier e Maurice de Vlaminck, entre outros artistas de vanguarda. (Amaral, 1998, p.47- p.48)

Três anos depois, houve a I Exposição da Sociedade Pró-Arte Moderna (1933), onde foram exibidos trabalhos contemporâneos de artistas nacionais e europeus que compunham coleções particulares de São Paulo. (Ibid., 1998, p.48)



Figura 11: Alexander Calder: *Rouge Triumfant* (1959-1965), Calder Foundation, New York

Figura 12: Oswald Goeldi: *O Abandono* (1930), Coleção Ary Ferreira de Macedo

No final dos anos 1930, aconteceu o III Salão de Maio (1939) organizado por Flávio de Carvalho. O salão foi particularmente importante por produzir e publicar o primeiro documento retrospectivo sobre o Modernismo dos anos 1920. O catálogo bilíngue possuía depoimentos de vários integrantes da vanguarda e tinha a intenção declarada de exportar ideias. Participaram da exposição dezenove artistas brasileiros e vinte do exterior. Entre os estrangeiros estavam presentes os abstracionistas Alberto Magnelli, Alexander Calder, Arne Hosen, Carl Holty, Jean Helion, François de Martyn e W. Drewes. Entre os artistas abstrato-geométricos estavam Eileen Holding, Hans Erni, John Xceron e Joseph Albers. (Ibid., 1998, p 48)

Apesar da variedade das propostas formais apresentadas nessas exposições, o Expressionismo era uma tendência de vanguarda no Rio de Janeiro e em São Paulo no contexto do pós-guerra. Alguns artistas e críticos, entretanto, consideravam o Expressionismo uma tendência internacionalista que em nada contribuía para uma produção essencialmente nacional. Até os anos 1940, os debates sobre nacionalismo e internacionalismo se tornaram cada vez mais acalorados.

No entanto, no final da década, outro debate tomou força. Cresceram as divergências entre os defensores da figuração e da abstração. No ano de 1948, Waldemar Cordeiro e Luís Salicrú iniciaram em São Paulo seus estudos em torno da obra de Mondrian. No Rio de Janeiro, Ivan Serpa e Abraham Palatnik também já se interessavam pela abstração geométrica.

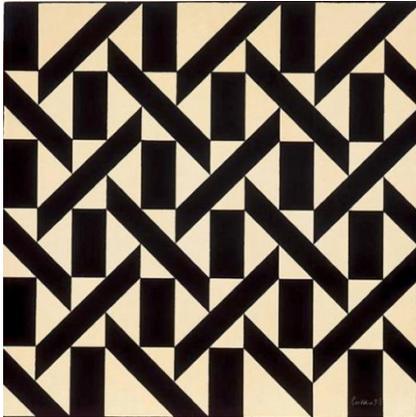
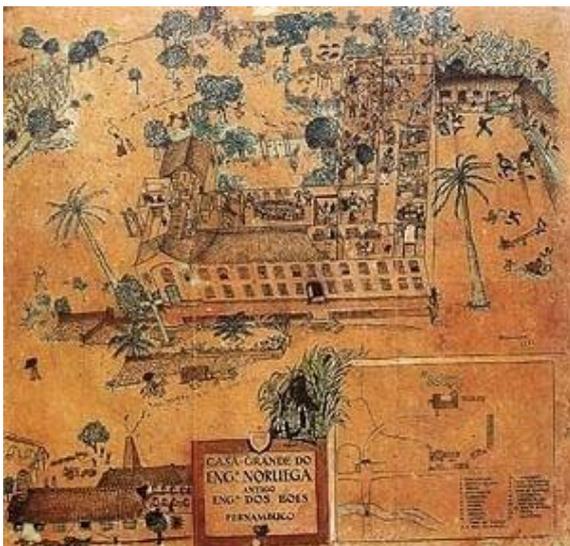


Figura 13: Waldemar Cordeiro: *Sem Título* (1958), Coleção Fadel

Figura 14: Ivan Serpa: *Formas* (1951), Coleção MAC-USP

No mesmo ano, Jorge Romero Brest realizou seis conferências no recém-fundado Museu de Arte Moderna de São Paulo, enquanto Léon Dégrand (o primeiro diretor do MASP) promoveu palestras na Biblioteca Municipal de São Paulo visando ampliar a polêmica em torno deste assunto. (Ibid., 1998, p.53)



Mulata, 1951 | Óleo sobre tela, 36 x 46 cm | Col. Heclita e Sérgio Fadel, Rio de Janeiro

Figura 15: Cícero Dias: *Casa Grande do Engenho Noruega, antigo engenho dos bois* (1933), Acervo Fundação Gilberto Freyre

Figura 16: Samson Flexor: *Mulata* (1951), Coleção Fadel

Na realidade Dégrand objetivava preparar o público para a Exposição Inaugural do Museu de Arte Moderna de São Paulo, intitulada *Do Figurativismo*

ao *Abstracionismo* (1949). Participaram do evento Cícero Dias, Waldemar Cordeiro e Samson Flexor, cada um com uma obra. A exposição contou ainda com a participação de artistas europeus. Começavam a ganhar destaque os primeiros trabalhos abstrato-geométricos, apontando os novos caminhos que se abriam para a arte moderna brasileira a partir de então. (Ibid., 1998, p.54 - p.54)

No início dos anos 1950 o ambiente cultural de São Paulo começou a se alterar com a emergência de jovens artistas. A universidade cumpriu um papel importante na formação de intelectuais renovadores que pretendiam agir nos planos cultural, político e econômico. Na segunda metade desta década teve início o Governo de Juscelino Kubitschek. Com a construção de Brasília, alguns movimentos ganharam ainda mais impulso como a Poesia Concreta e a Bossa Nova. Em 1952, data do aniversário de 30 anos da Semana de Arte Moderna de 1922, ocorreram duas conferências de críticos em ascensão – Mário Pedrosa e Lúcia Miguel Pereira – que ressaltaram a importância da vanguarda formada nos anos 1920. Pedrosa e Pereira lembraram que o Movimento Modernista de 1922 colocou em xeque a tradição artística vinculada à missão francesa, que ainda vigorava no ensino da Escola Nacional de Belas Artes. Observaram que estes artistas defenderam a autonomia da criação artística que era até então voltada, em grande parte, para solicitações do governo. (Coelho, 2012, p.87)

No texto intitulado *Do Modernismo*, Oswald de Andrade também questionou o que seria da arte moderna sem Anita Malfatti, Di Cavalcanti e Brecheret. Ressaltou que os manifestos *Paulicéia Desvairada*, *Pau-Brasil*, *Antropofagia* e *Verde e Amarelo* reivindicaram a reformulação dos temas, das normas estéticas e do próprio mercado de arte. (Ibid., 2012, p.86)

Nesta ocasião, Oswald de Andrade assumiu praticamente sozinho a missão de repensar a transformação artística ocorrida desde a Semana de 1922. Mário de Andrade já tinha falecido e Manuel Bandeira afirmava publicamente que não estava mais disposto a discutir o Modernismo. Vale notar que Bandeira, ao lado de Menotti del Pichia e Cassiano Ricardo, já integravam a Academia Brasileira de Letras, o que propiciava uma certa acomodação e um afastamento das discussões sobre a vanguarda modernista de 1922. Sérgio Buarque de Holanda também se comportava de forma imparcial em relação aos feitos do movimento. Algumas vezes, ao contrário, criticava a simplificação dos debates acerca dos eventos de fevereiro de

1922. Oswald de Andrade, ainda que praticamente solitário, manteve firme sua defesa em prol da memória do movimento. (Ibid., 2012, p.88)

Entre as esparsas iniciativas de homenagem ao evento, destacou-se a conferência realizada por ocasião do 30º aniversário da Semana de Arte Moderna por Mário Pedrosa, publicada em *Politika* (15-21) no ano de 1952. Em seu texto, Pedrosa observa que a tradição acadêmica levou Mário de Andrade e seus companheiros a um “nacionalismo embrabecido” e à recusa “a continuar sendo serva da religião, do estado, das igrejas, do rei, dos príncipes, dos nobres, e finalmente dos ricos.” (Pedrosa, apud. Amaral, 2010, p.292)

Com essa postura, os artistas reunidos na Semana de 1922 reivindicaram uma tomada de posição em relação à constante repetição dos modelos internacionais. Propuseram o desenvolvimento de uma arte inovadora capaz de despertar no mercado estrangeiro um novo olhar acerca da produção artística nacional. Conforme assinalou Pedrosa, o Modernismo dos anos 1920 percebeu que tinha chegado o momento de assumir um novo lugar no ambiente artístico internacional.

“É hora da abertura das fronteiras, por bem ou por mal, dos povos do mundo inteiro às mercadorias, capitais e exploradores e desbravadores europeus das riquezas nativas dos povos africanos, americanos, oceânicos, asiáticos. É época da grande expansão colonial do imperialismo moderno. O europeu começa a desprovincializar-se, e a admitir que fora da Europa pode haver outras culturas dignas de apreço.” (Ibid., 2010, p.293)

De todo modo, excetuando-se os debates promovidos por Pedrosa e Pereira e dos discursos acalorados de Oswald de Andrade, o aniversário de trinta anos da Semana de Arte Moderna de 1922 passou quase despercebido.

Em 1953, entretanto, Antônio Cândido escreveu um importante ensaio no qual discutiu os aspectos sociais e históricos da literatura brasileira. O texto intitulado *Para estrangeiros* foi redigido originalmente para o público alemão e publicado na *Revista Staden-Jahrbuch*. Seu trabalho se dividiu em duas partes. A segunda foi publicada apenas em 1955. (Coelho, 2012, p.89)

Neste ensaio, Antônio Cândido defendeu de maneira enfática a importância do Movimento Modernista desencadeado com a mostra de 1922. Em linhas gerais, o autor afirmava que o Romantismo, e o Modernismo foram pontos de virada essenciais para a cultura brasileira, sobretudo no que diz respeito à literatura. Na

sua visão, estes foram os momentos em que a produção literária tinha desenvolvido aspectos particulares e realmente brasileiros.

É importante notar que Antônio Cândido fez um recorte temporal para marcar o início e o fim do modernismo. Segundo o crítico, o marco inicial foi em 1922 com o evento da Semana de Arte Moderna e o marco final estava associado à morte física de Mário de Andrade, em 1945. O fim da vanguarda modernista estipulado por Cândido ignorava o fato de que artistas como Oswald de Andrade e Manuel Bandeira ainda estavam vivos e continuavam a produzir. Outros fatores, além da morte de Mário de Andrade, contribuíram para o estabelecimento deste marco final. Em primeiro lugar, houve o fim da Segunda Guerra Mundial. Além disso, neste mesmo ano, ocorreu o Congresso Brasileiro de Escritores e já era notável a emergência de uma nova geração de poetas: a Geração 45⁹. (Ibid., 2010, p.91)

Para Antônio Cândido, o modernismo iniciado com a Semana de 1922 foi um cânone literário, estético, intelectual e político. O movimento dialogou com as transformações políticas e sociais ocorridas no Brasil na década de 1920. Apesar da iniciativa do escritor, apenas no final dos anos 1950, a crítica no campo da literatura produziu algumas revisões sobre o evento de 1922, como foi o caso de Mário Silva Brito, com *História do Modernismo Brasileiro – Antecedentes da Semana de Arte Moderna* (1958). Contudo, nos anos 1960, o modernismo dos anos 1920 retomou seu lugar no centro dos debates artísticos. (Ibid., 2012, p.91)

Em 1962, já era possível pressentir a crise que desencadearia o golpe militar em 31 de março de 1964. Jânio Quadros tinha renunciado e o governo de João Gullar estava permeado por manifestações políticas radicais das vertentes de esquerda e de direita. Em torno dos Centros Populares de Cultura da União Nacional

⁹ No campo da literatura, considera-se que a Semana de Arte Moderna de 1922 foi o ponto de partida do Modernismo no Brasil. Porém, nos anos 1930, outros escritores que não participaram da mostra levaram adiante as experiências iniciadas na década anterior. A segunda fase do Modernismo Literário explorou a liberdade temática, o verso livre e o antiacademicismo. Seus principais membros foram Vinícius de Moraes, Jorge de Lima, Augusto Frederico Schmidt, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, José Américo de Almeida, Rachel de Queiroz, Jorge Amado, José Lins do Rego, Érico Veríssimo, Graciliano Ramos e Orígenes Lessa. Com fim da Era Vargas e o contexto da Guerra Fria, surgiu a terceira fase do Modernismo Literário - a *Geração de 45* – esta nova vanguarda foi composta por literatos que se opunham às inovações propostas em 1922. Suas figuras centrais foram Guimarães Rosa, Tristão de Athayde, Ivan Junqueira, Lêdo Ivo e João Cabral de Melo Neto. Em linhas gerais, buscavam uma produção escrita séria, negando a liberdade formal e as sátiras.

dos Estudantes (CPC da UNE) surgiam propostas artísticas além de manifestações em prol da conscientização popular e da revolução socialista.

Na década de 1960, a sociedade se tornou cada vez mais complexa com o liberalismo econômico e a propagação da cultura de massa. Esperava-se que a herança modernista ampliasse seu espectro, transformando as artes e todas as fontes de informação. O teatro, o cinema e a música popular ganharam mais espaço e veículos de comunicação contribuía para a criação de novos ídolos populares. Por outro lado, a Semana de Arte Moderna de 1922 ainda era vista por muitos como um movimento elitista originado pela burguesia cafeeira. Na época, Mário de Andrade não era discutido por Ferreira Gullar, Oduvaldo Vianna Filho, Leon Hiszman e Carlos Lyra, por exemplo. (Ibid., 2012, p.95 - p.96)

Em 1964, o país foi palco de muitas greves, manifestações estudantis e movimentos a favor da reforma agrária. Em função de todas essas agitações, não ocorreu nenhuma comemoração pública dos 40 anos da Semana de 1922, ainda que houvesse o reconhecimento de sua importância histórica.

Apenas após o golpe militar o assunto voltou à pauta. Em 1965, precisamente, Antônio Cândido e Wilson Martins publicaram artigos documentais sobre a vanguarda de 1922. O governo ditatorial criou um contexto político e social repressor, levando à retomada das contestações ao *status quo* promovidas pela Semana de Arte Moderna de 1922. (Ibid., 2012, p.99)

Poetas, críticos e tradutores como Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, fundadores do Movimento da Poesia Concreta¹⁰, nos anos de 1950, se aproximaram da herança modernista. Os três já tinham estabelecido contato com Oswald de Andrade quando jovens. Porém, após a união com o Movimento Concreto acabaram se afastando temporariamente do diálogo com os expoentes da vanguarda de 1922. (Ibid., 2012, p.99)

Em 1968, a amizade dos compositores baianos com os poetas concretos possibilitou um contato mais aprofundado com a literatura de Oswald de Andrade. No ano anterior, Haroldo de Campos tinha se dedicado ao estudo do tema, organizando um livro de poemas de Oswald de Andrade que foi amplamente lido e debatido pelos jovens artistas da época. Em contraposição, Glauber Rocha deixou

¹⁰ A vanguarda concreta procurava produzir uma arte desvinculada do figurativismo e do simbolismo. Defendia a autonomia artística em relação ao referencial natural. A partir de então, a obra não devia representar a realidade, mas desenvolver estruturas que falassem por si mesmas.

claro que preferia José de Alencar e Guimarães Rosa quando colocou suas críticas ao Grupo Concreto paulista e ao tropicalismo, que em sua concepção havia se transformado em modismo. (Ibid., 2012, p.100)

Mas foi no teatro que a memória do Modernismo de Oswald de Andrade foi retomada de modo mais veemente. Em contestação ao lema “ordem e progresso”, defendido com tanto fervor pelo governo militar, realizou-se o espetáculo *O Rei da Vela*. Baseado na obra escrita em 1933 e publicada em 1937, a peça foi montada e estreada pelo Teatro Oficina, de José Celso Martinez Corrêa. Contou com cenários e figurinos de Hélio Eichbauer e com as atuações de Renato Borghi, Itala Nandi e Fernando Peixoto. (Ibid., 2012, p.103)

Paulatinamente, Oswald de Andrade conquistou um lugar de destaque na cultura popular. No meio universitário, Mário de Andrade ganhou notoriedade nos anos 1970. Neste ambiente seu nome e sua obra sempre estiveram relacionados ao Movimento Modernista iniciado em 1922, apesar da variedade estilística de suas produções até 1945, ano de sua morte.

Na década de 1970, os poetas que tinham redigido o *Plano Piloto da Poesia Concreta* se reuniram com Mário Chamie, Pedro Xisto, Edemar Braga e Cassiano Ricardo para fundar a *Revista Invenção*. Através da figura de Cassiano Ricardo, que seguia na época carreira acadêmica, os fundadores da publicação conseguiram a colaboração de Manuel Bandeira, Murilo Mendes e jovens poetas, como Paulo Leminski e Silviano Santiago. (Aguilar, 2005, p.90 - p.92)

Na época, o grupo formado em torno de *Invenção* exaltava a obra de Oswald de Andrade, colocando o escritor acima de muitos de seus contemporâneos. Isto aconteceu porque o espírito iconoclasta de Oswald de Andrade aguçou o interesse de concretos e tropicalistas desde o início da ditadura militar. Estes artistas buscavam repensar o lugar da cultura brasileira dentro da indústria cultural mundial. (Coelho, 2012, p.102 a 104)

Ao longo dos anos 1960, a retomada do interesse pela produção literária de Oswald de Andrade e Mário de Andrade criou um ambiente cultural propício para a comemoração oficial dos 50 anos da Semana de Arte Moderna de 1922, em 1972. Por outro lado, o debate sobre o evento, que foi incentivado pelo Movimento Contracultural nos anos 1960, também recebeu aporte do Estado no período mais forte da propaganda ufanista militar. Foram várias as iniciativas para a comemoração do cinquentenário da Semana de 1922. A Secretaria Estadual de São

Paulo e o Ministério da Educação, na gestão de Jarbas Passarinho, promoveram publicações e eventos comemorativos, o que exemplifica o envolvimento dos Governos Estaduais e do Governo Federal nestas comemorações. A *Revista Cultura*, publicada pelo Ministério de Educação e Cultura, por exemplo, lançou uma edição especial dedicada à Semana de Arte Moderna de 1922. Os textos da publicação foram escritos por Antônio Bento, Adonias Filho, Afrânio Couto, Mário Silva Brito, José Aderaldo Castelo e Gustavo Dória, entre outros. O Instituto de Estudos Brasileiros da USP também contribuiu para celebrações publicando *Brasil: Primeiro tempo modernista - 1917 a 1929 – Documentação e organização de uma grande exposição intitulada Semana de 22, no Museu de Arte Moderna de São Paulo*. O volume foi um marco das comemorações de 1972. Sua produção foi apoiada por órgãos ligados à educação e cultura do Estado de São Paulo. (Ibid., 2012, p.111)

A imprensa brasileira, sobretudo nos cadernos de cultura dos jornais, contribuiu amplamente para os debates sobre a Semana de 1922. As *Revistas Cruzeiro, Realidade e Veja* também deram cobertura ao cinquentenário, assim como os grandes veículos da imprensa, principalmente o rádio e a TV. Paralelamente, revistas alternativas como *Pólem* e *Navilouca* (concebida por Torquato Neto, Waly Salomão, Luciano Figueiredo e Oscar Ramos, em 1972, e publicada em 1974) resgataram o clima contestador da *Revista Klaxon*. (Ibid, 2012, 118)

A partir da década de 1970, a Semana de 1922 nunca mais caiu no esquecimento. Foi celebrada como tema de carnaval, nas semanas de cultura das escolas, nas publicações comemorativas e nas exposições que continuaram a ocorrer. Houve também uma ampliação no número de publicações críticas e pesquisas de pós-graduação sobre o Modernismo dos anos 1920. Estas ações, somadas aos textos produzidos pelos críticos Aracy Amaral e Roberto Pontual, demonstraram que as reflexões sobre o centenário transcendiam as comemorações oficiais. (Ibid., 2012, p.121)

Conforme destacou Flávio Coelho, é importante notar que a partir de 1978 surgiram trabalhos que propuseram um novo tipo de análise da Semana de Arte Moderna de 1922. Desta vez, os críticos pertenciam a um grupo que tinha crescido no contexto posterior à Segunda Guerra Mundial. Estes escritores haviam vivenciado o golpe militar de 1964 e a emergência da contracultura. Entre os

principais nomes da época estavam Heloisa Buarque de Holanda, Eduardo Jardim, Silviano Santiago, Flora Sussekind, José Miguel Wisnik, Benedito Nunes, Alexandre Eulálio, Sérgio Miceli e Luis Costa Lima. Iniciou-se, no final do Governo Geisel, um processo de abertura política. O General João Batista Figueiredo assumiu o governo em 1979 e sofreu fortes pressões para a abertura de eleições diretas. (Ibid., 2012, p.124- p.125)

Ainda em 1979, foi fundado o teatro *Lira Paulistana*, em homenagem à obra de Mário de Andrade. Lá, grupos de músicos, artistas visuais e performers iniciaram um movimento artístico que teve grande repercussão por todo o país. As bandas de punk rock *Cólera* e *Ratos de Porão* tocaram no teatro, que também recebeu Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, Lis Tatit e Ná Oseti. (Ibid., 2012, p126)

São Paulo comemorou os 60 anos da Semana de 1922 com vários eventos. Na ocasião, o secretário de cultura, eleito por eleições diretas, era o poeta e crítico Mário Chamie, que programou exposições, shows e mostras de cinema que ocorreram de maio a dezembro do ano comemorativo. No cinema, Joaquim Pedro de Andrade homenageou Oswald de Andrade com o filme *O Homem do Pau-Brasil*. (Ibid., 2012, p.123)

Até os anos 1980, Mário de Andrade e Oswald de Andrade eram amplamente reconhecidos. O primeiro era mais louvado por sua produção literária e o segundo por sua rebeldia.



Figura 17: Alfredo Volpi: *Bandeirinhas e Fachada* (s.d) Col. Dr. Nunes

Figura 18: Alberto Guignard: *Lagoa Santa* (1950), Col. Gilberto Chateaubriand, MAM-RJ

Neste sentido, Ronaldo Brito ressaltou que as comemorações da Semana de Arte Moderna de 1922 retiraram do movimento sua característica questionadora. Boa parte das iniciativas não propôs uma reflexão profunda sobre o evento, reduzindo a produção modernista aos seus símbolos mais óbvios. Com isso, impediram o contato efetivo dos indivíduos com as questões modernas, sobretudo

no que diz respeito à análise da produção no campo das artes plásticas. Preocupado em encontrar marcas de brasilidade, o público não compreendia a economia formal de Volpi e de Tarsila. Desconhecia os pontos de contato entre os traços de Tarsila e os de Niemeyer. E, provavelmente, ignorava a obra de alguns pioneiros que efetivamente trilharam o caminho de transição para a modernidade como Goeldi, Segall e Guignard. Neste contexto, é compreensível que o lirismo de Volpi não tenha conseguido se expandir, apesar de ter apontado a evolução material da arte moderna no final dos anos 1940. (Brito, 2005, p.135)

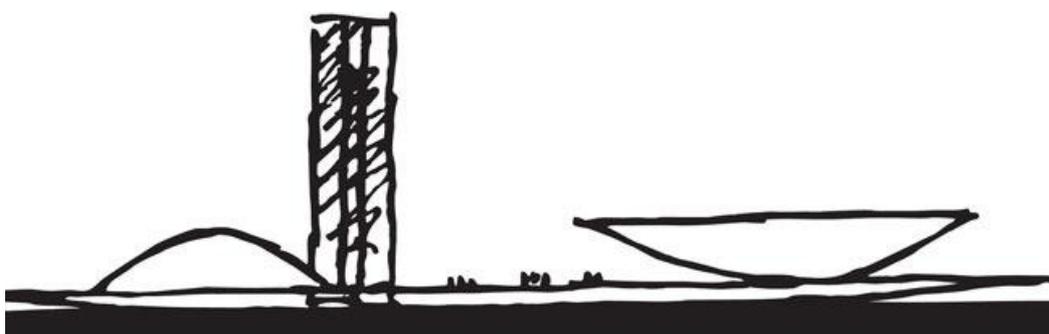


Figura 19: Oscar Niemeyer: Desenho de para o Congresso Nacional (s.d.), projeto de Lúcio Costa, Homepage Congresso Nacional, Disponível na web

Foi tardia a consciência de que a densidade da produção moderna não se limitava àquela semana. Os críticos e o próprio ambiente artístico demoraram a discutir obras que realmente promoveram uma mudança na visualidade moderna, para além dos trabalhos mais emblemáticos.

2.2. Expansão e crise do Projeto Construtivo Brasileiro

Entre os anos 1940 e 1950, houve a formação simultânea de uma vanguarda de linguagem geométrica nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. Conforme observou Ronaldo Brito, as razões que mobilizaram o surgimento dessas manifestações artísticas transcendem o entusiasmo gerado pelas exposições de Max Bill, Alexander Calder e Piet Mondrian. Os artistas brasileiros desenvolviam neste momento um primeiro contato mais aprofundado com as transformações artísticas

operadas pelas vanguardas internacionais no século XX. Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Cícero Dias, Guinard e Portinari não chegaram a abandonar por completo os esquemas de representação. A mudança de eixo ocorreu principalmente na substituição da relação “arte-realidade”, para a relação “artista-arte.” Vale, entretanto, questionar porque os países sul-americanos, sobretudo Brasil e Argentina, resolveram adotar a tradição construtiva como um projeto de vanguarda enquanto a Europa e os Estados Unidos mergulhavam no informalismo. (Brito, 1985, p.30)

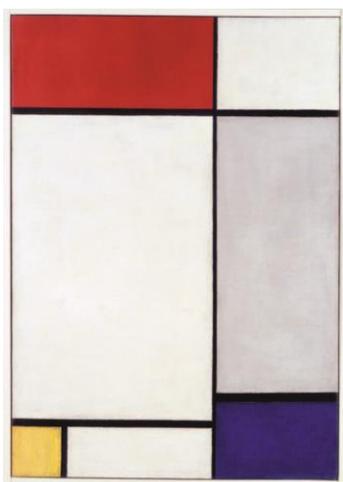


Figura 20: Piet Mondrian: *Composição em Vermelho, Amarelo e Azul* (1927), Museum Folkwang, Essen

Figura 21: Jackson Pollock: *Autumn Rhythm Number 30* (1950), Pollock.org

Entre as décadas de 1940 e 1960, a emergência das ideologias construtivas na América Latina estava ligada ao anseio de superar o subdesenvolvimento e a necessidade de promover uma reforma cultural. No Brasil, a vanguarda construtiva foi composta por artistas liberais e dissidentes do projeto de esquerda. (Brito, apud. Amaral org., 1977, p.303)

Nos anos 1940, o contato dos artistas brasileiros com a arte ocidental foi ampliado por conta da organização dos acervos públicos. Na ocasião, surgiram novos museus e galerias, ocorreram cursos e palestras, foram publicados novos periódicos e livros especializados em arte. Estas iniciativas demonstraram o esforço empregado para elevar a cultura nacional aos padrões modernos internacionais. A partir de então, a arte passou a ser vista “como direito e necessidade do homem, meio para sua emancipação e qualificação na sociedade.” (Conduru, 1994, p.7)

Na cidade de São Paulo, a fundação do Museu de Arte Moderna (1947) foi um dos passos mais importantes para a renovação do ambiente cultural. Seus

fundadores - Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bardi – (apoiados por Assis Chateaubriand) mantinham estreito diálogo com as ideologias construtivas. A arquitetura do museu refletia essa afinidade.

Lina Bo Bardi foi a arquiteta responsável pelo projeto do MASP. Buscou uma arquitetura simples “que pudesse comunicar de imediato aquilo que, no passado, se chamou de monumental, isto é, o sentido coletivo, da dignidade cívica.” (Bardi, 2008, p.100 e p.102)



Figura 22: Lina Bo Bardi: *Museu de Arte Moderna de São Paulo* (1946), Disponível na web

Os cinco anos que viveu no Nordeste possibilitaram o contato com a experiência popular. Não no sentido folclórico, mas de vivência da simplificação. Lina Bo Bardi buscou eliminar o esnobismo cultural que caracterizava o meio intelectual. Queria trazer o povo para as exposições ao ar livre, para ouvir música, discutir e levar as crianças para brincar. Procurou a forma concreta, dando ao projeto certo ar inacabado. Construiu uma escada ao livre e instalou um elevador montacarga de aço e vidro temperado para comunicar os diversos níveis do prédio. Deixou o concreto e as instalações elétricas à mostra. Apenas no hall cívico usou piso de pedra-goiás. Nos demais ambientes, utilizou piso de borracha preta industrial e paredes plásticas. Nas salas de exposição, criou um ambiente dinâmico de circulação, instalando painéis de cristal onde as pinturas seriam expostas. Transformou o Belvedere em uma praça com paralelepípedos da tradição ibero-

portuguesa. Lá, colocou plantas, flores e espelhos d'água com plantas aquáticas. Aproveitou os incidentes para criar novas soluções, deixando de lado a preocupação de escondê-los. Sabia que suas escolhas podiam desagradar muitas pessoas, mas acreditava que os 3.000 visitantes que frequentavam o museu nos finais de semana demonstravam a aceitação de seu projeto por maior parte da população. (Ibid., 2008, p.100 - p.102)



Figura 23: Alberto Magnelli: *Absence of Hostilities No. 2* (1948), Musée Unterlinden de Colmar, Haut-Rhin

Figura 24: Hans Hartung: *24* (1953), Col.Tate Gallery

A mostra de inauguração do Museu de Arte Moderna de São Paulo, organizada por Leon Degrand, em 1949, contribuiu substancialmente para o confronto entre figuração e abstração. O evento contou com a participação de artistas internacionais como Alberto Magnelli e Hans Hartung, e três artistas nacionais: Waldemar Cordeiro, Cícero Dias e Samson Flexor. As obras apresentadas pelos artistas brasileiros demonstravam o desligamento das referências naturais e da representação. (Amaral org., 1998, p.54)

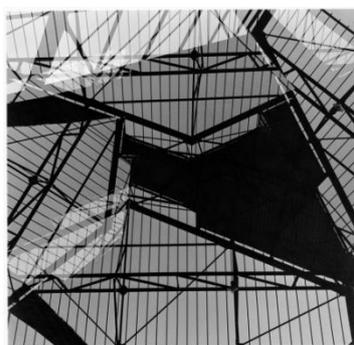


Figura 25: Gerald de Barros: *Série Fotoforma* (1949), Estação da Luz, Disponível na web

Figura 26: Theo Van Doesbourg: *University Hall* (1923), tate.org.br

Desde então, o MASP realizou muitos eventos que colocaram os artistas brasileiros em contato com a arte abstrata internacional. Destacam-se a exposição

de Max Bill, em 1950 e a I Bienal de São Paulo, ocorridas em 1951. (Ibid., 1998, p.59)

Vale ressaltar que em 1950, foi lançada também mostra *Fotoforma* com trabalhos Geraldo de Barros. O evento marcou oficialmente o desenvolvimento da fotografia abstrata no Brasil. A arte abstrata, que foi redescoberta no Brasil na passagem dos anos 1940 para os anos 1950, não era mais a advinda da Escola de Paris, mas aquela que desenvolveu a partir do Neoplasticismo¹¹. (Ibid., 1998, p.59)



Figura 27: Torres Garcia: *Nature Morte avec Soupiere Blanche* (1929), Museu Torres Garcia, Uruguay

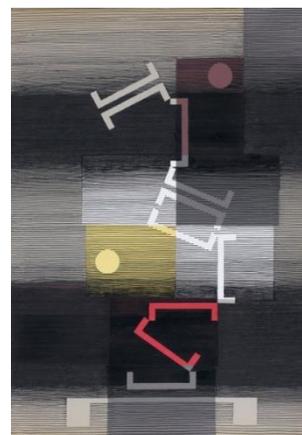


Figura 28: Michel Seuphor: *Calme et Capricieux* (1972), Disponível na web

Na ocasião, o Brasil retomou um debate que vinha ocorrendo na Europa desde os anos 1930, quando Theo Van Doesbourg publicou o *Manifesto Arte Concreta*. Van Doesbourg idealizou com Piet Mondrian e Guerrit Thomas Rietveld uma revista chamada *DeStijl*, que foi a principal plataforma de discussão dos fundamentos do Concretismo. O termo surgiu em oposição ao abstracionismo, pois a linguagem visual abstrata podia carregar simbolismos. Para Theo Van Doesbourg, o ponto, a linha, o plano e a cor deveriam ser aplicados à pintura sem vestígios de representação. Na época, a objetividade de suas formulações foi vista como uma ameaça à autonomia da arte pelos integrantes dos grupos Cercle et Carré¹² e Abstracción-Création¹³. (Rickey, 2002)

¹¹ Neoplasticismo foi um movimento criado pelo pintor holandês Piet Mondrian. Defendia uma arte abstrata e geométrica, liberta de toda referência figurativa. Mondrian também fundou, ao lado de Theo Van Doesbourg, a *Revista De Stijl*, publicada entre 1917 e 1928, que discutia os fundamentos do Movimento Neoplasticismo.

¹² O Movimento Cercle et Carré, de tendência Construtivista e Abstrata, surgiu em Paris, em 1929, como resposta à expansão do Surrealismo. Seus idealizadores, o pintor uruguaio Joaquim Torres-Garcia e o escritor e pintor Michel Seuphor, lançaram na ocasião um periódico homônimo.

¹³ Abstracción-Création foi uma associação de artistas fundada em Paris, no ano de 1931, por Auguste Herbin e Georges Vantongerloo. Buscava propagar a arte não figurativa.

Em 1938, Wassily Kandinsky também escreveu um artigo intitulado *Arte Concreta*. Em linhas gerais, seu texto defendia o desenvolvimento de obras não figurativas e abstratas. O artista acreditava que as questões levantadas pelo Impressionismo e pelo Expressionismo tinham se esgotado após a emergência do Concretismo. Esta publicação foi reeditada em Paris no ano de 1949 e teve grande repercussão no ambiente cultural brasileiro. (Ibid., 2002)

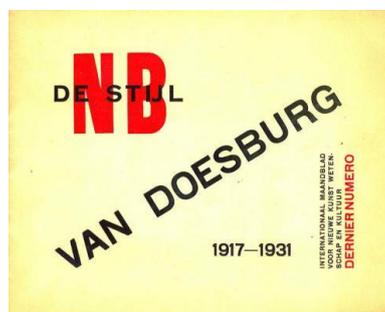


Figura 29: Wassily Kandinsky: *Composition VIII* (1923), S. R. Guggenheim Museum, New York
 Figura 30: Theo Van Doesburg et. al.: *Revista De Stijl* (1932), Homenagem a Theo Van Doesburg, Disponível na web

Apesar das diferenças de perspectiva, Van Doesbourg e Kandinsky defendiam o desenvolvimento de uma ciência da arte, o que correspondia à busca de valores objetivos para a produção artística. Os adeptos da Arte Concreta buscavam a emancipação da arte em relação aos conteúdos externos a ela mesma. A disciplina concreta tinha afinidade com o Construtivismo Russo¹⁴, que foi ampliado pela Bauhaus e retomado alguns anos mais tarde pela Escola Superior da Forma (Hochschule für Gestaltung), em 1955. (Ibid., 2002)

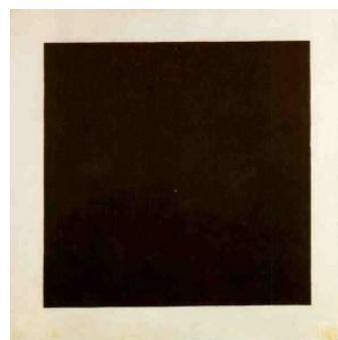


Figura 31: Alexander Rodchenko: *Poster* (1925), Leningrad State Publishing House
 Figura 32: Kasimir Malevich: *Elemento Básico Suprematista: O Quadrado* (1913), Museu Estatal Russo de São Petersburgo

¹⁴ As vanguardas construtivas russas foram revolucionárias nos anos de guerra, entre 1914 e 1918. Havia diferentes perspectivas artísticas. Os artistas Tatlin, El Lissitzki e Rodchenko acreditavam que a arte devia servir objetivamente às massas. Por outro lado, Kassimir Malevich, ao lado de Maiakóviski e Larionov, publicou o *Manifesto Suprematista* (1915), defendendo uma arte desvinculada de ideologias.

Nos anos 1950, a Arte Concreta procurou desenvolver um trabalho objetivo de integração na sociedade brasileira. Os adeptos desta ideologia acreditavam que o artista devia ser um profissional especializado capaz de produzir formas adequadas à indústria.



Figura 33: Victor Brecheret: *Santa Ceia* (anos 1930), MASP

Figura 34: Jorge Mori: *Igreja São Francisco de Paula* (1932), Disponível na web

A I Bienal de São Paulo (20 de outubro de 1951) indicou o fortalecimento de uma vanguarda concreta brasileira. O contato com as obras de Pablo Picasso, Alberto Giacometti, Lasar Segall e Jorge Mori fez crescer a vontade de integração com o mercado de arte internacional. Também participaram do evento Oswaldo Goeldi, Lasar Segall, Victor Brecheret e Ivan Serpa.

Na ocasião, Max Bill foi premiado pela obra *Unidade Tripartida*. Em sua escultura, a clareza da forma reconduzia aos princípios da Bauhaus. Sua premiação gerou polêmica, mas também atraiu admiradores. (Wollner, Amaral org., 1998, p.234)

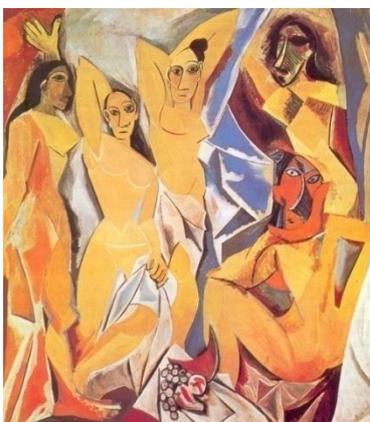


Figura 35: Pablo Picasso: *Les demoiselles d'Avignon* (1907), MOMA Nova York

Figura 36: Alberto Giacometti: *Tall Woman II* (1960), Kunsthau Zürich

No Brasil, as marcas do pensamento de Bill, representante máximo da Arte Concreta Internacional, foram fortes. Sua tradição pretendia operar duas transformações centrais. Em primeiro lugar, supunha a incorporação de processos

matemáticos à produção artística. Além disso, buscava repensar o lugar da arte na sociedade industrial.



Figura 37: Max Bill: *Unidade Tripartida* (1951), obra com que confere ao artista o prêmio da I Bienal de São Paulo, Museu de Arte Contemporânea de São Paulo



Figura 38: Waldemar Cordeiro, Lothar Charoux, Geraldo de Barros, Luiz Sacilotto, Kazmer Féjer, Anatol Wladyslaw e Leopoldo Haar: *Manifesto Ruptura* (1952), Fonte Arte Construtiva no Brasil, Aracy Amaral

As discussões acerca do Concretismo se propagaram ainda mais após a I Bienal de São Paulo. Em 9 de dezembro de 1952, foi realizada a exposição *Ruptura*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. A mostra foi considerada o marco do início oficial da Arte Concreta no Brasil. O grupo publicou um manifesto homônimo que defendia uma arte racional, moderna e inteligente. Participaram do evento os artistas Waldemar Cordeiro, Lothar Charoux, Geraldo de Barros, Luiz Sacilotto, Kazmer Féjer, Anatol Wladyslaw e Leopoldo Haar. Estes artistas buscavam

- .” as expressões baseadas nos novos princípios artísticos;
- . todas as experiências que tendem à renovação dos valores essenciais da arte visual (espaço-tempo, movimento, matéria);
- . a intuição artística dotada de princípios claros e inteligentes e de grandes possibilidades de desenvolvimento prático;
- . conferir à arte um lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemporâneo, considerando-a um meio deduzível de conceitos, situando-a acima da opinião, exigindo para seu juízo conhecimento prévio.” (Cordeiro et. al., apud. Amaral org., 1977, p.69)

Conforme demonstra o manifesto, a Arte Concreta representava uma tendência evolucionista e universalista. Pretendia abolir o esquema figura e fundo, assim como toda e qualquer tendência metafórica. Explorava a forma seriada e estudava as relações ótico-sensoriais. Alguns artistas do grupo se recusaram a utilizar a cor, pois queriam evitar a atribuição de valores simbólicos às obras. Com

o tempo, a construção de modelos objetivos voltados para a reprodução técnica passou a ser uma questão de primeira ordem.

O Grupo Ruptura reivindicava uma produção artística irreduzível a individualismos. Seus integrantes pretendiam estruturar um campo de conhecimento, definindo conceitos que colocassem a arte acima de gostos e juízos pessoais. O conteúdo técnico da obra emergia dos elementos estruturais intrínsecos a ela.



Figura 39: Anatol Wladyslaw: *Composição linear* (1953), Fonte: ArteConstrutiva no Brasil, Aracy Amaral

Figura 40: Leopoldo Haar: *Composição* (1950), Maquete (desaparecida), foto de época, Col. Mira Haar, SP

A Arte Concreta desenvolveu uma estética que privilegiava o plano e o movimento linear regido pelos princípios de proximidade e semelhança. Na pintura, as relações entre as formas surgiam da estrutura essencialmente planar. O relevo e a textura, quando utilizados, não deviam gerar profundidade, mas evidenciar a tensão das formas no espaço bidimensional. Na escultura, as superfícies surgiam de cortes e dobras que evidenciavam a presença de uma forma básica original. A cor devia ser utilizada apenas na medida em que contribuía para a estrutura geral da composição, gerando campos de vibração luminosa. Alguns artistas aboliram o tonalismo, pois este foi um dos princípios fundamentais da arte figurativa. Os discursos e textos de Waldemar Cordeiro, entre os anos de 1952 e 1956, ressaltavam a importância do desenvolvimento de uma visualidade pura. A busca pelo planejamento racional da obra de arte acabou conduzindo os artistas concretos à participação na ordem produtiva da sociedade. (Belluzo, apud. Amaral org., 1998, p.97)

A estética neoplástica de Piet Mondrian, com suas noções de ritmo e equilíbrio dinâmico, influenciou amplamente a produção do grupo. As pesquisas de

Joseph Albers foram igualmente impactantes, pois suas estruturas criavam a ilusão de volume a partir das formas básicas geométricas. Os estudos de Albers marcaram principalmente os trabalhos desenvolvidos pelos artistas concretos do Rio de Janeiro que admiravam a liberdade de pesquisa adotada pelo artista norte-americano. (Ibid., 1998, p.110)

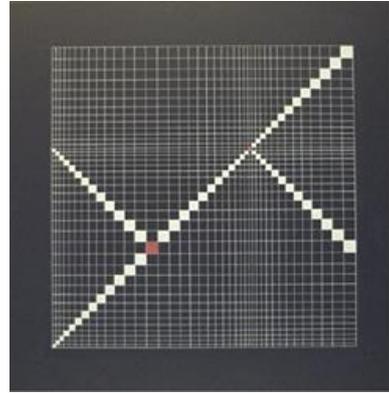
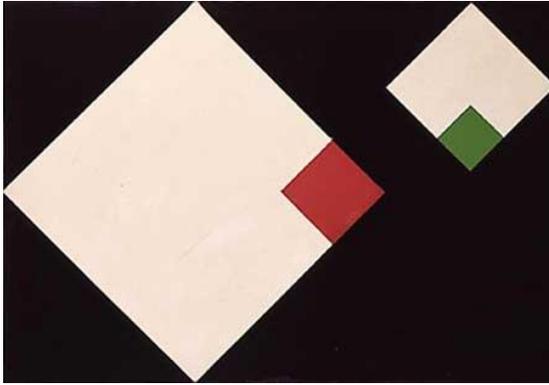


Figura 41: Geraldo de Barros: *Concreto* (1958), Fonte Arte Construtiva no Brasil, Aracy Amaral
 Figura 42: Lothar Charoux: *Desenho (Design)* (1956), Museu de Arte Contemporânea de São Paulo

Em seus primeiros anos, as tentativas concretas de convocar a participação sensorial do espectador não ultrapassavam a experiência puramente visual. Ocorriam apenas no campo semiótico ou no âmbito dos processos de comunicação. Ainda não havia um apelo para a participação fenomenológica do observador, pois a racionalidade estética devia prevalecer sobre a sensibilidade. Neste sentido, o artista construtivo era um informador visual interessado pelas leis estruturais da atividade estética.

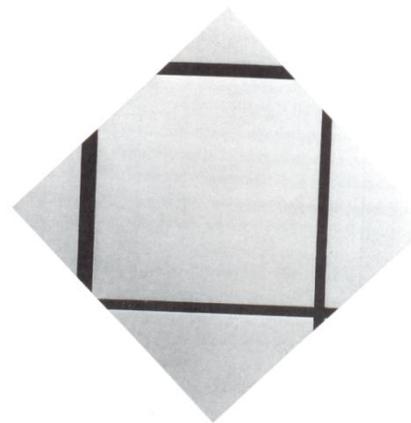
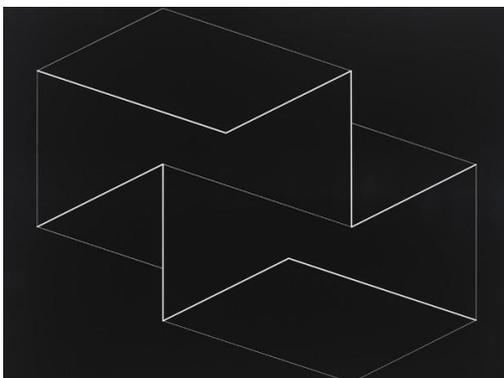


Figura 43: Joseph Albers: *Constelations* (1962), Josef & Anni Albers Foundation
 Figura 44: Piet Mondrian: *Pintura 1- Composição em Preto e Branco*, (1926), The Museum of Modern Art, Nova York, Doação testamentária Katherine S. Dreier

Acreditava-se que a arte devia contribuir de modo ativo para a superação do subdesenvolvimento e do atraso cultural e tecnológico no Brasil. Porém, com o tempo, o Concretismo acabou sendo vítima de sua excessiva racionalidade. A adoção irrestrita dos ideais de Max Bill caracterizou “o ponto extremo da reação antirromântica iniciada no século XIX.” (Mammí, apud. Stolarski et.al., 2005, p.31)

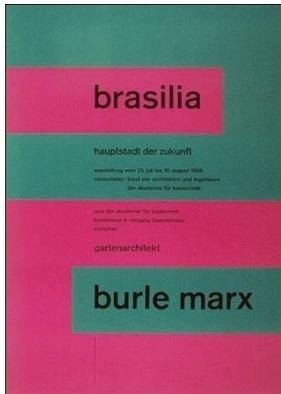


Figura 45: Almir Mavignier: Cartaz de para exposição *Brasília Burle Marx* (1958), Acervo Museu de Arte Moderna de São Paulo

Figura 46: Mary Vieira: *Cartaz de para Panair do Brasil* (anos 1957), Redesenho de André Stolarski, Fonte Catálogo Concreta 56

Figura 47: Alexandre Wollner: *Cartaz de para IV Bienal de São Paulo* (1957), Col. Fundação Bienal de São Paulo

Em 1953, Bill retornou ao país e aproveitou a ocasião para conhecer melhor os trabalhos dos artistas concretos brasileiros. Mais tarde, convidou alguns integrantes da vanguarda construtiva brasileira a estudar na recém-inaugurada Escola Superior da Forma (HfG), em Ulm. Entre os brasileiros que partiram para a Alemanha, estavam Almir Mavignier, Geraldo de Barros, Mary Vieira e Alexandre Wollner. (Stolarski et. al., 2006, p.197)



Figura 48: Henry Van Der Veld: *Prédio Bauhaus*, Weimar (1919), Disponível na web

Figura 49: Walter Gropius: *Prédio Bauhaus*, Dessau (1925), Disponível na web

Na ocasião, a HfG representava uma alternativa às tendências capitalistas de seu tempo. Em muitos sentidos, a instituição retomou os ideais da Bauhaus

adaptando-se ao contexto histórico posterior à Segunda Guerra Mundial. (Argan, 2005)

Se observada como um prolongamento da Bauhaus, verifica-se que predominou a corrente que defendia a racionalização da forma, com um rígido controle técnico e estético. (Ibid., 2005)

A Bauhaus contou com duas sedes e passou por diversas trocas de direção. Sua primeira edição, liderada por Walter Gropius¹⁵, foi fundada em 1919, na cidade de Weimar. Na visão do arquiteto, a noção de *obra de arte total* supunha a união dos conhecimentos advindos do artesanato e da indústria. No programa da escola, o arquiteto expôs sua visão sobre o novo campo de atuação que se abria para o artista moderno:

“(...) A pintura moderna, abrindo-se um caminho diante das antigas convenções, deixou sugestões ainda à espera de serem praticamente utilizadas. Mas quando num futuro, os artistas que intuem os novos valores criativos tiverem um verdadeiro tirocínio no mundo industrial, serão eles próprios os detentores dos meios que permitirão a concretização imediata desses valores. Assim impelirão a indústria a servir à sua ideia e a indústria solicitará e se beneficiará de seu tirocínio aprofundado.” (Gropius, apud. Amaral org., 1977, p.46)



Figura 50: Lyonel Feininger: *Capa do Manifesto da Bauhaus* (1919), Fonte Bauhaus, Magdalena Droste

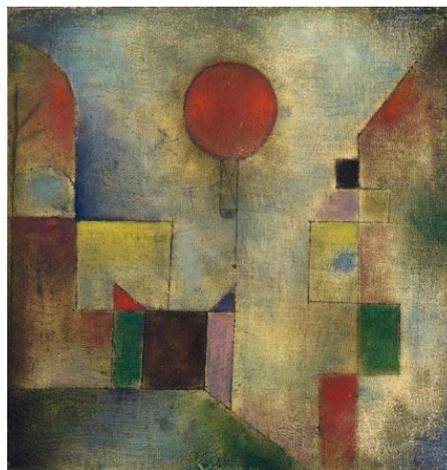


Figura 51: Paul Klee: *Red Balloon* (1922), Col. S. R. Guggenheim Museum, N.Y

Na época de inauguração da escola, foi grande a contribuição dos artistas de origem expressionista na escola, como Lyonel Feninger, Wassily Kandinski e Paul

¹⁵ Antes de dirigir a Bauhaus, Walter Gropius participou da escola Deutscher Werkbund, no período de 1907 a 1914. Na época, teve contato com Mies Van der Rohe e Max Taut (proeminentes arquitetos de sua geração). A Werkbund propôs a reunião entre arte, indústria e artesanato como um meio de garantir um “trabalho de qualidade” (*Qualitätsarbeit*). Na escola, existiam duas vertentes vanguardistas opostas: os defensores da padronização e os adeptos da liberdade de projeto - essas correntes eram representadas por Muthesius e Van Der Veld, respectivamente. (Benevolo, 1998, p.376)

Klee. Os integrantes do Neoplasticismo e alguns expoentes das Vanguardas Construtivas Internacionais também contribuíram para as atividades acadêmicas. Contudo, a união de diversos ideais artísticos acabou gerando vários conflitos. (Argan, 2005)

A segunda edição da Bauhaus ocorreu em 1925, na cidade de Dessau. A partir de então, a instituição se tornou mais eficiente do ponto de vista da produção nos campos do design e da arquitetura. Em 1928, Gropius foi sucedido por Hannes Meyer, que rompeu o vínculo com a arte e buscou transformar a escola em um centro de produção voltado para a indústria. Sua administração durou pouco. (Ibid., 2005)



Figura 52: M. Van Der Rohe: *Projeto arranha-céu em vidro* (1919), wordpress.com

Figura 53: Hannes Meyer: *The Dessau Törten Apartments* (1930), bauhausdessau.de

No ano de 1930, Ludwig Mies Van Der Rohe assumiu a direção e repensou o programa de ensino, reduzindo a ênfase na produção. Seus ideais tiveram pouco tempo para se desenvolver, pois, em 1933, a ideologia nazista já tinha se propagado por toda a Alemanha e a escola acabou sendo fechada. Apesar das constantes mudanças na diretoria, a segunda edição da instituição ficou conhecida pela objetividade projetual. (Ibid., 2005)

Em São Paulo, o Instituto de Arte Contemporânea do MASP assumiu um papel pioneiro no ensino e na difusão de trabalhos desenvolvidos no campo do design e publicidade. O exemplo da Bauhaus inspirou os ateliers fundados por Lina Bo Bardi e Jacob Ruchti. Outras figuras tiveram um papel importante nas atividades realizadas pelo IAC-MASP, como Leopoldo Haar, responsável pelos cursos de comunicação visual, e Antônio Maluf, que contribuiu com sua experiência nas artes aplicadas. Na área de fotografia, Geraldo de Barros assumiu um papel central,

enquanto Maurício Nogueira Lima colaborou fortemente para as discussões e produções no campo da Arte Concreta. Apesar de ter representado uma das mais importantes iniciativas para a transmissão e expansão do ideal construtivo, estas atividades educativas foram encerradas em 1953. Porém, a esta altura, o Instituto já tinha contribuído para a ampliação dos debates sobre o Concretismo, mobilizando muitos profissionais a atuar no campo do design. (Wollner, apud. Amaral org., 1998, p. 228)

Assim como ocorreu em São Paulo, um clima de renovação se instaurou na cidade do Rio de Janeiro após a Segunda Guerra Mundial. Nesse sentido, destacaram-se os trabalhos desenvolvidos pelo Museu de Arte Moderna e pelo *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. Este caderno cultural divulgou e ampliou o diálogo entre os artistas mais inovadores da ocasião.

O Rio de Janeiro foi um importante espaço de experimentação artística. Na opinião de Ferreira Gullar, a pesquisa aplicada no Centro Psiquiátrico do Engenho de Dentro, nos anos 1940, foi uma das contradições do meio artístico carioca que aceitou a inventividade do criador ingênuo como parte de suas atividades. (Gullar, apud. Amaral org., 1998, p.146)

Almir Mavignier foi um dos colaboradores para o trabalho de Nise da Silveira, no Hospital Psiquiátrico do Engenho de Dentro, em 1946. Ambos desenvolveram um trabalho terapêutico a partir da arte. A partir de 1947, contaram com a contribuição de Abraham Palatnik, Ivan Serpa e Mário Pedrosa. A participação nas atividades desenvolvidas em um hospital aponta para uma visão muito particular da vivência artística. Para além da relação formal, havia a experiência subjetiva e expressiva inerente à arte e à terapia. Certamente os processos criativos dos artistas envolvidos neste projeto foram marcados e transformados por esta vivência. (Osório, 2016, p.41 - p.42)

Segundo Luiz Camilo Osório, Mário Pedrosa acreditava que o trabalho desenvolvido no hospital psiquiátrico causava certa desorientação nos artistas e nos pacientes, mas o crítico também reconhecia a originalidade da proposta. Compreendia que nascia ali uma diferente perspectiva sobre a ligação entre a arte e a experiência cotidiana. (Ibid., 2016, p.45)

Mas não foi apenas no campo das artes que fortes transformações ocorreram. Na arquitetura carioca, os princípios modernos foram repensados a

partir dos ideais de Le Corbusier. O pensamento do arquiteto dialogava perfeitamente com a tradição colonial e com o ambiente tropical da cidade.

O Rio de Janeiro era, naquele momento, a capital administrativa do país e possuía um importante porto. Os hábitos tradicionais vinham se modificando com a chegada dos altos edifícios e dos automóveis. É importante destacar que a Bossa Nova, a arquitetura moderna carioca, o Cinema Novo e o Neoconcretismo nasceram no Rio de Janeiro na década de 1950. A cidade conseguia reunir as características de um balneário e os avanços de uma grande metrópole.



Figura 54: Abraham Palatinik: *Aparelho Cinecromático* (1958), Coleção Museu de arte Contemporânea de São Paulo

Figura 55: Le Corbusier: *Villa Savoye*, Poissy-FR (1928), villa-savoye.fr

A cidade foi marcada pela colonização portuguesa e se expandiu respeitando os limites e contornos criados pelos morros e praias. Nos anos 1950, começou a abolir os vestígios do período colonial. Por mais de dois séculos, sua infraestrutura foi precária e seu funcionamento esteve condicionado ao trabalho escravo.

Em meados do século XX, a habitação urbana era dividida esquematicamente em zona sul, morro e zona norte que se interligavam e se complementavam no cotidiano. Muitas vezes, a natureza foi vista como elemento integrador no plano social. Em tese, este cenário propiciou a convivência amena entre diferentes classes e raças com diversificados hábitos culturais. Diversos historiadores acreditam que o calor intenso gerou um comportamento mais espontâneo e informal que acabou propiciando o surgimento de formas de expressão mais livres.

Após a Segunda Guerra Mundial, o imaginário colonial ainda predominava. Porém, sua condição de metrópole exótica conduziu à formação de uma nova

identidade. Não se pode negar, entretanto, que a cidade também conviveu com as contradições causadas pela desigualdade social.

O Rio de Janeiro foi a capital da colônia e assumiu por muito tempo o papel de centro cosmopolita do país, sendo substituído apenas por Brasília após sua inauguração. Curiosamente, a própria construção da nova capital contou com a concepção urbanística do carioca Lúcio Costa. O arquiteto buscou referências em Paris, Diamantina, Inglaterra, China, Nova York, mas também no próprio Rio de Janeiro.

Brasília foi idealizada no governo de Juscelino Kubitschek, fazendo parte projeto desenvolvimentista brasileiro. Sua construção visava a libertação do passado colonial, pois era necessário transformar o país agrário em um país industrial. A cidade correspondia a uma nova concepção de metrópole moderna, simbolizando o avanço de 50 anos em 5.

Este impulso antiprovinciano criou as bases para o crescimento de uma vontade construtiva. Na ocasião, Lúcio Costa foi o projetista capaz de formular novas soluções arquitetônicas para um país que não se adequava às soluções tradicionais. Coube a ele pensar a nova capital, considerando as suas dimensões pública e privada. Seu projeto levou em consideração a natureza cordial do homem brasileiro.

O arquiteto enfrentou o desafio de repensar a tradição no contexto do pós-guerra. Por um lado, notou que era preciso manter os aspectos singulares da cultura brasileira como a intimidade, a antimonumentalidade, a sinuosidade das curvas, o ritmo e o erotismo. Por outro, precisou assumir uma orientação construtiva que privilegiasse a economia dos meios e a racionalidade das formas.

A arquitetura de Le Corbusier inspirou o surgimento de um espírito artístico no Rio de Janeiro. O arquiteto tinha um forte vínculo com a cidade e suas ideias fundamentaram grandes projetos urbanísticos. Entre suas principais contribuições para o processo modernização carioca estava o traçado das linhas iniciais do Ministério da Educação, feito em 1936. O desenvolvimento do projeto ficou a cargo dos jovens arquitetos brasileiros que o finalizaram em 1945 (Oscar Niemeyer, Jorge Machado Moreira, Carlos Leão, Affonso Eduardo Reidy, Ernani Vasconcellos, Burle Marx).

O prédio incorporou as características essenciais da arquitetura de Le Corbusier como o brise-soleil, os pilotis e o terraço jardim. Pela primeira vez, os

princípios da arquitetura moderna foram aplicados a um prédio público. Sua construção antecipou uma série de transformações, impactando diversas esferas da cultura. Na ocasião, os campos artísticos do Rio de Janeiro eram cada vez mais transformados pelos processos industriais.

A cidade transmitia o mesmo clima de otimismo que se instaurou em todo o país na década de 1950. No contexto do pós-guerra, havia a esperança de retomar a compreensão e a colaboração entre os povos. As visitas de Max Bill ao Brasil, no início dos anos 1950, impactaram tanto o ambiente cultural do Rio de Janeiro quanto o de São Paulo. Muitos cariocas simpatizaram com sua defesa da arte não figurativa, salvo algumas raras exceções.

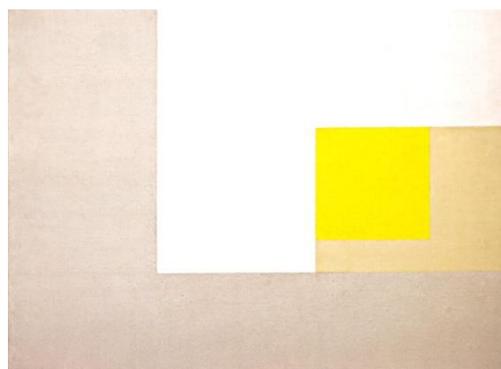


Figura 56: Amílcar de Castro: *Sem Título* (1952), Col. Ana Maria Caldeira de Castro

Figura 57: Décio Vieira: *Espaço Construído* (1954), Galeria Estúdio Guanabara

Décio Vieira elogiou sua inteligência e franqueza enquanto Amílcar de Castro achou que sua visão artística estava condicionada por formulações estritamente matemáticas. O arquiteto Oscar Niemeyer publicou sua opinião no primeiro volume da *Revista Módulo* (fundada em 1955 e dirigida por ele). De modo geral, concordava com a observação de Amílcar e ressaltava que sua produção era pouco conhecida no Brasil, com ressalva para alguns projetos sem importância. (Nobre, 2008)

Mário Pedrosa foi o crítico que mais contribuiu para a difusão da vanguarda construtiva que, na cidade do Rio de Janeiro, se reuniu em torno do artista Ivan Serpa, formando o Grupo Frente. Segundo Ferreira Gullar, nos encontros que ocorriam frequentemente na casa de Lygia Clark, os artistas construtivos cariocas compartilhavam suas criações e se influenciavam mutuamente. (Gullar, apud. Amaral org., 1998, p.157)

A primeira exposição do Grupo Frente ocorreu no Instituto Brasil Estados Unidos - IBEU (1954), contando com a participação dos artistas Aluísio Carvão,

Carlos do Val, Décio Vieira, Ivan Serpa, João José da Silva Costa, Lygia Clark, Lygia Pape e Vincent Ibrson. A segunda exposição do grupo ocorreu no MAM do Rio de Janeiro (1955) com a apresentação de Pedrosa. Na época, também integraram a mostra os artistas Abraham Palatnik, César Oiticica, Elisa Silveira Martins, Eric Brauch, Franz Weissmann, Hélio Oiticica e Rubem Ludolf.

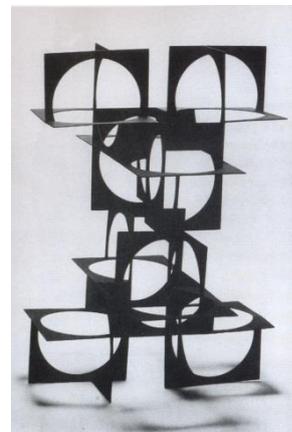
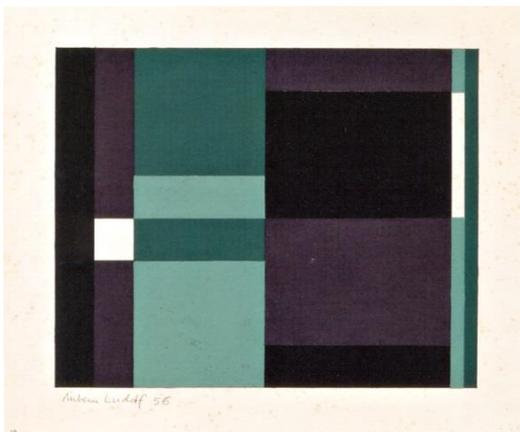


Figura 58: Rubem Ludolf: *n° 14* (1956), Col. Ricardo Rego

Figura 59: Franz Weissmann: *Ponte* (1958), Col. Adolpho Leiner, São Paulo

O texto de Mário Pedrosa para a exposição do MAM ressaltava que a maioria dos integrantes do evento era jovem e defendia a liberdade de criação. O termo liberdade foi usado pelo crítico para frisar que a natureza autônoma da atividade artística, pois esta era uma prática vital para que o homem pudesse exercer plenamente suas emoções e sentidos. (Gullar, apud. Amaral org., 1998, p.146)

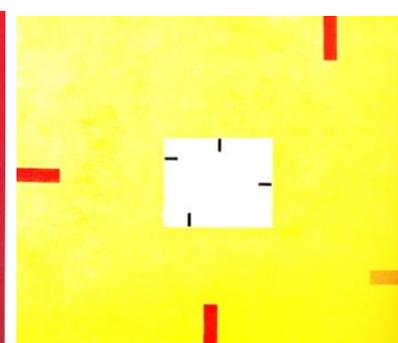


Figura 60: Ivan Serpa: *Faixas Ritmadas* (1953), Fonte Arte Construtiva Brasileira, Aracy Amaral

Figura 61: Aluísio Carvão: *Composição em vermelho e preto* (década de 1950), Col. Ana Maria e José Paulo Gandra Martins

Figura 62: João José da Silva Costa: *Ideia quádrupla* (1956), Col. Fadel

Em 1956, o Grupo Frente fez duas outras exposições. Uma no Itatiaia Country Club, em Resende, e outra na Companhia Siderúrgica Nacional de Volta

Redonda. Na ocasião, o Governo de Juscelino Kubitschek ainda estava no início. A capital do Brasil já tinha sido transferida para Brasília e a perspectiva de desenvolvimento industrial crescia. A instalação de grandes indústrias no país, como a da Volkswagen, ampliava o clima de otimismo.

Em dezembro deste mesmo ano ocorreu a I Exposição Nacional de Arte Concreta, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. A mesma mostra foi remontada, em fevereiro de 1957, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que ainda funcionava no prédio do Ministério da Educação - Palácio Gustavo Capanema.

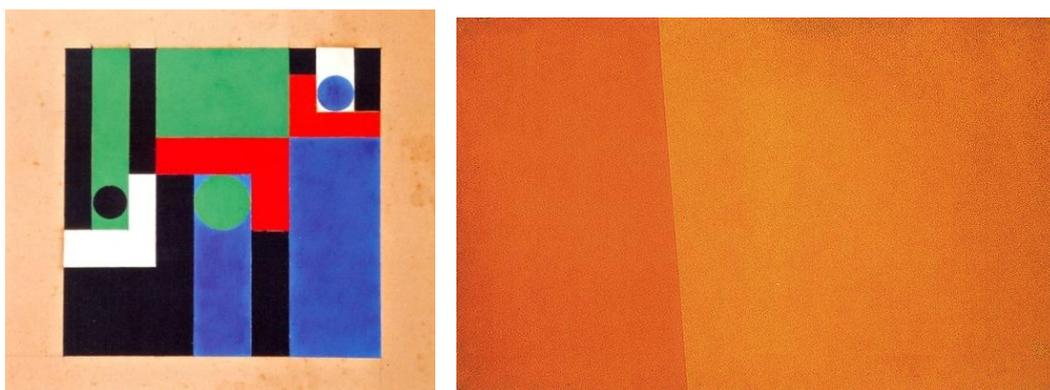


Figura 63: César Oiticica: *Sem título* (1956), Col.do artista

Figura 64: Aluísio Carvão: *Cromáticas* (1960), Enciclopédia Itaú Cultural

O evento colocou em evidência a nova vanguarda artística, mas, a partir dele, começaram a aparecer as primeiras divergências entre os artistas concretos. Surgiram as polêmicas discussões entre Waldemar Cordeiro e o grupo de artistas plásticos reunidos no Rio de Janeiro. Também ganharam força as discordâncias entre o Grupo Noigandres¹⁶ (Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari) e Ferreira Gullar.

No campo da poesia, o estopim para o rompimento entre as vanguardas paulista e carioca ocorreu a partir das discordâncias entre Ferreira Gullar e os poetas reunidos em São Paulo - Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari.

Segundo Gullar, a princípio, Pignatari e os irmãos Campos se entusiasmaram com seu livro *Luta Corporal* e sugeriram que ele participasse do grupo de poetas concretos. Inicialmente, o poeta maranhense, radicado no Rio de

¹⁶ O Grupo Noigandres foi formado, em 1952, pelos poetas Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. Posteriormente, uniram-se ao grupo Ronaldo Azeredo e José Lino Grünewald. As ideias dos poetas foram publicadas em uma revista homônima (1952 -1962).

Janeiro, achou interessante a ideia de desenvolver a sintaxe visual do poema sem discurso. (Gullar, Folha de São Paulo, 12 de agosto de 2007)

Entretanto, seis meses depois da I Exposição Nacional de Arte Concreta, Haroldo de Campos enviou um texto ao *Jornal do Brasil* defendendo que a poesia concreta seria realizada a partir de equações matemáticas. Lançava as bases para o que desenvolveria em 1958, quando redigiu com Pignatari e Augusto de Campos *Plano-piloto para poesia concreta*¹⁷. Esta visão extremamente racional e a colocação do poema como um objeto útil eram ideias com as quais Ferreira Gullar não concordava, pois se opunha à formulação de um projeto para a arte. Acreditava que a obra devia prevalecer sobre a teoria. (Ibid., 2007)

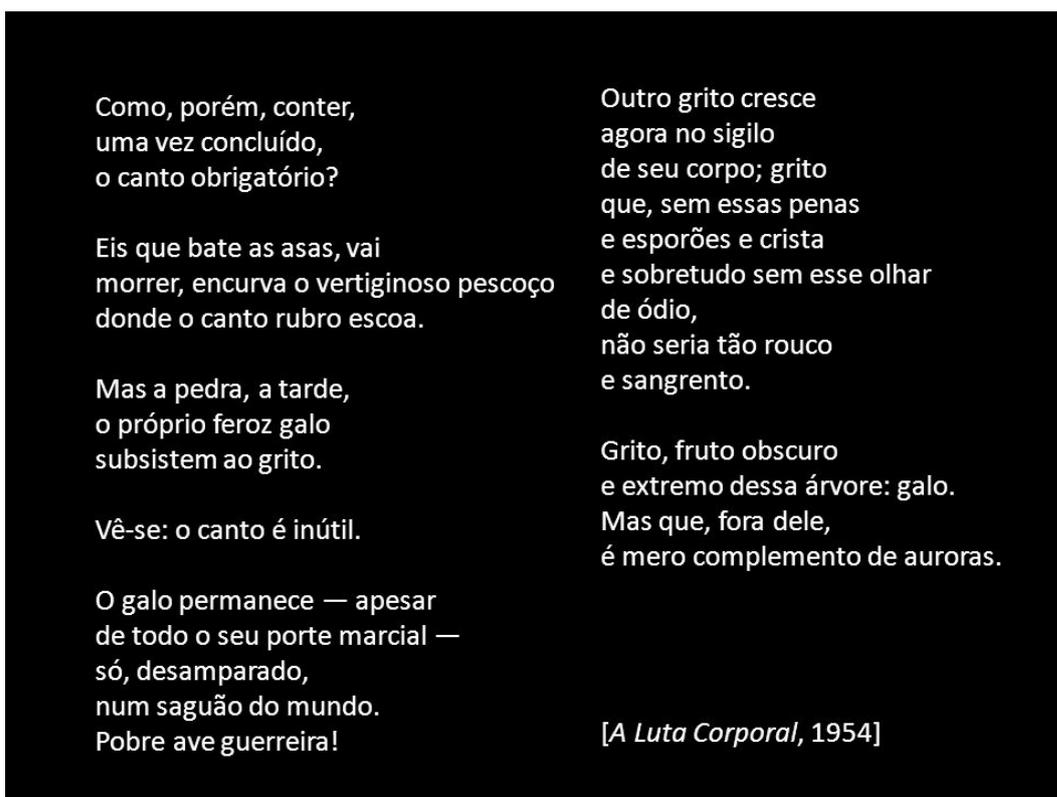


Figura 65: Ferreira Gullar: *A Luta Corporal* (1954), Livro *A Luta Corporal*, Disponível na web

A cor também foi ponto de partida para muitas discussões em torno da Arte Concreta. Artistas como Lygia Clark utilizaram a tradicional tinta a óleo enquanto alguns integrantes do grupo paulista usaram esmalte sintético, como fizeram Hermelindo Fiaminghi e Judith Lauand. Cordeiro e Féjer evitaram o tonalismo,

¹⁷ O *Plano-Piloto Para a Poesia Concreta* foi publicado originalmente na revista *Noigandres* 4, em São Paulo, em 1958. O manifesto foi assinado por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, editores da revista.

usando a superposição de superfícies transparentes. O mesmo caminho foi adotado por Sacilotto que trabalhou com a sobreposição de formas de alumínio.

As discussões sobre a cor atingiram seu ponto máximo quando Waldemar Cordeiro fez um comentário indignado sobre o uso do marrom na obra de Ivan Serpa. Cordeiro questionava a falta de rigor do grupo carioca. (Cocchiarale e Geiger org., 1987, p.227)

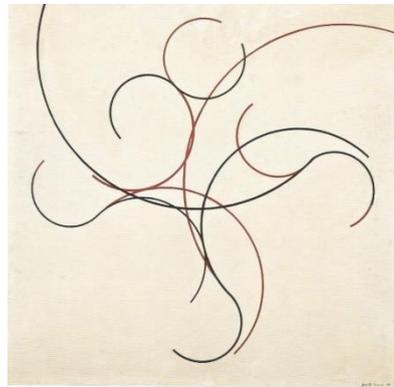


Figura 66: Hermelindo Fiaminghi: *Reticula Corluz XVII*, (1956-1973), Col. Dan Galeria, Photography by Polly Brown

Figura 67: Lauand: *Variação em Curvas* (1956), Col. Particular

De modo geral, os artistas reunidos em São Paulo tiveram uma produção mais segura no que diz respeito à aplicação dos postulados concretistas. A rigidez dos princípios formais e a escolha dos materiais e cores refletiam a ânsia por consistência teórica.

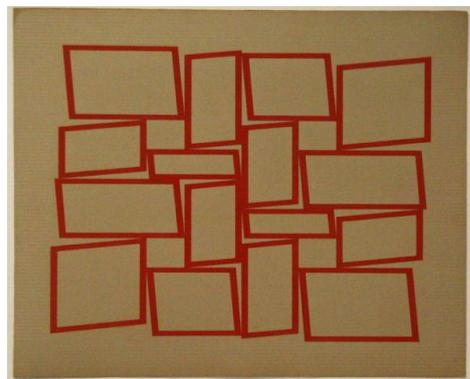
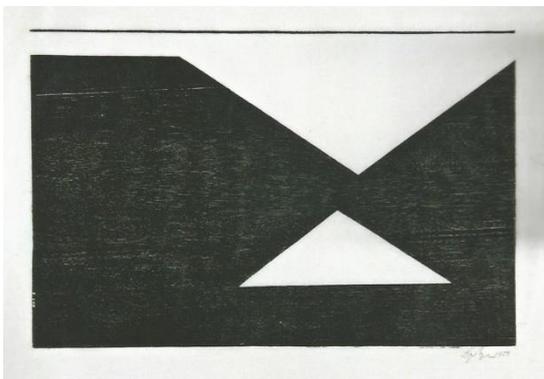


Figura 68: Lygia Pape: *Sem Título* (1957), Museu de Arte Moderna de São Paulo

Figura 69: Hélio Oiticica: *Metaesquema* (década de 1950), Col. Particular

No Rio de Janeiro, a abertura para a novidade marcou as experiências artísticas. As xilogravuras de Lygia Pape, denominadas *Tecelares*, apresentavam uma dinâmica entre as linhas e as formas que era evidenciada pela aplicação da tinta densa sobre o delicado papel japonês. A vibração presente em suas obras

demonstrava claras influências das gravuras de Joseph Albers. Neste sentido também caminhavam as esculturas de Amílcar de Castro e Franz Weissman, que exploravam a articulação das formas virtuais, partindo do plano para o espaço. Nos *Metaesquemas* de Hélio Oiticica e nas *Cromáticas* de Aluísio Carvão, os desdobramentos partiam das relações entre as cores e as formas criando a ilusão de volume, tão pesquisada por Albers.

Os objetos altivos de Willys de Castro e as telas de Hércules Barsotti também exploravam as possibilidades de articulação da forma e das cores no espaço, criando vibrações e ritmos. Seus trabalhos dialogavam mais com as pesquisas de Albers do que com o Concretismo projetual de Max Bill. Mais tarde, Castro e Barsotti acabaram se identificando com o posicionamento do grupo reunido no Rio de Janeiro, unindo-se a ele.

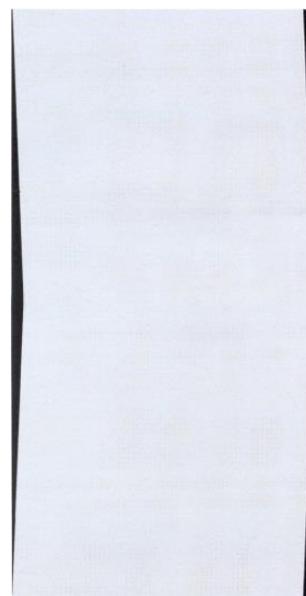
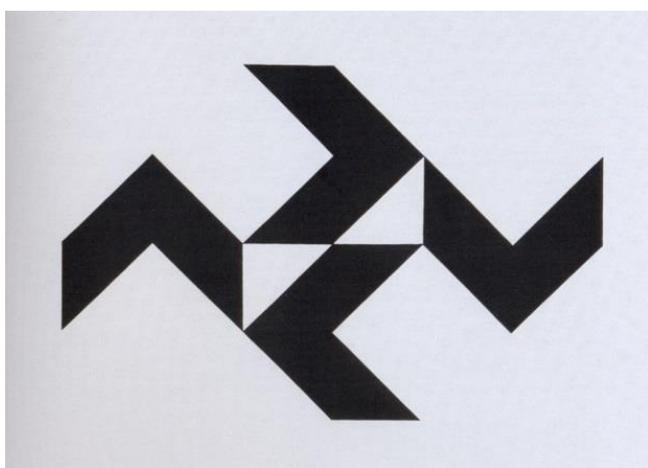


Figura 70: Willys de Castro: *Pintura* (1957), Coleção Adolpho Leiner, São Paulo

Figura 71: Hércules Barsotti: *Branco e Preto* (1960), Col. Adolpho Leiner, São Paulo

As discussões iniciadas na I Exposição Nacional de Arte Concreta acabaram contribuindo para a dissolução do próprio Grupo Frente. Desde o início, seus integrantes eram contrários à definição de uma linha estilística. Neste sentido, podemos dizer que a mostra foi, ao mesmo tempo, um momento de reunião e de dissolução da vanguarda concreta.

Em 23 de março de 1959, ocorreu a I Exposição Neoconcreta. No catálogo da exposição e no *Suplemento do Jornal do Brasil* foi publicado o manifesto do

grupo¹⁸. De certo modo, sua formação também foi motivada pela polêmica que teve início na I Exposição Nacional de Arte Concreta. O Neoconcretismo propunha, antes de tudo, a “tomada de posição em face da arte não figurativa “geométrica” (Neoplasticismo, Construtivismo, Suprematismo, Escola de Ulm) e particularmente da Arte Concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista.” (Gullar, apud. Amaral org., 1977, p.80)

A produção dos artistas reunidos em São Paulo e no Rio de Janeiro tomou rumos completamente diferentes a partir de 1959. Algumas obras neoconcretas expressaram de modo mais nítido essa ruptura, como *O Ovo*, de Lygia Pape, *O Relógio do Sol*, de Lygia Clark e *os Parangolés*, de Hélio Oiticica. Todas estas criações solicitavam a participação ativa do espectador e diferiam radicalmente do que havia sido produzido até então pelas vanguardas construtivas brasileiras.



Figura 72: Lygia Pape: *O Ovo* (1968), Acervo Projeto Lygia Pape

Figura 73: Lygia Clark: *Relógio do Sol* (1960), Col. João Satamini

Figura 74: Hélio Oiticica: *Parangolé* (1964), Performance de Nildo da Mangureira, Centro de Arte Hélio Oiticica.

A formação do Grupo Neoconcreto indicou o desenvolvimento de uma linha evolutiva independente dos modelos internacionais. Para Luiz Camilo Osório, o terreno fértil que produziu a Vanguarda Concreta do Rio de Janeiro e, posteriormente, o Neoconcretismo, sempre foi constituído por propostas heterodoxas.

“Minha tese é que tais fertilizações heterodoxas, presentes desde o início, particularmente no Rio de Janeiro, seriam determinantes para o desdobramento posterior do Neoconcretismo, em vez de se constituir como uma ruptura dogmática frente ao racionalismo concretista, dando uma entonação local ao projeto construtivo que aqui se reinventava. O ponto que pretendo defender é que o Neoconcretismo foi

¹⁸ Assinaram o Manifesto Neoconcreto: Amilcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim, Theon Spanudis. Aderiram ao Grupo: Aluísio Carvão, Carlos Fernando Fortes de Almeida, Cláudio Melo e Souza, Décio Vieira, Hélio Oiticica, Hércules Barsotti, Osmar Dillon, Roberto Pontual e Willys de Castro.

uma contribuição efetivamente brasileira às linguagens construtivas, ao abrir uma perspectiva própria, singular, de reinvenção do moderno.” (Osório, 2016, p.39)

O Grupo Neoconcreto não procurava gerar uma produção coesa. Seus integrantes propuseram a retomada da subjetividade expressiva sem deixar de lado a conquista do plano operada pela arte moderna.

Em linhas gerais, o Neoconcretismo reivindicou a retomada da expressão, pois acreditava que a atividade artística transcendia a mera articulação de elementos visuais segundo regras pré-estabelecidas. Questionava, sobretudo, o espaço privilegiado que a obra de arte ocupava em relação ao espectador.

Por trás da noção de *não-objeto*, proposta por Gullar, estava a solicitação de uma participação ativa do observador que, retirado de sua posição passiva diante da obra, descobria outras potencialidades formais. A Arte Neoconcreta conduzia o público a uma experiência lúdica que transcendia a percepção racional da forma no espaço. (Gullar, apud Amaral org., 1998 p.85 - p.94)

Neoconcretismo foi par do Concretismo no que diz respeito às ideologias construtivas no Brasil, mas surgiu no momento de crise do projeto construtivo após o embate com o ambiente cultural brasileiro.

O grupo trouxe para o primeiro plano a discussão sobre o papel da arte como agente cultural autônomo, pois a articulação entre arte e vida era a base do construtivismo. No caso do Concretismo paulista, o processo de racionalização conduziu boa parte dos artistas às práticas no campo da comunicação visual e da produção industrial. Acreditava que esta era a maneira mais eficaz de contribuir no plano social. Para os artistas neoconcretos, a arte, o design e a publicidade constituíam campos distintos que podiam se alimentar mutuamente. Eram atividades complementares, mas não excludentes.

Na opinião de Ronaldo Brito, o Concretismo paulista foi tão dogmático que acabou repetindo os erros de outros movimentos artísticos e culturais que o antecederam. Importou um modelo e tentou adaptá-lo ao contexto local. Os choques com a realidade política, social e cultural brasileira foram inevitáveis. (Brito, 1985, p.45)

No início dos anos 1950, a Vanguarda Construtiva Brasileira tinha uma visão mais ingênua da sociedade capitalista e da sua própria capacidade de operar na estrutura social e econômica. Em 1959, quando surgiu o Neoconcretismo, seus integrantes adotaram uma postura mais crítica. Eram céticos no que diz respeito às

suas possibilidades de transformar, de modo amplo e efetivo, o sistema político e social. Entretanto, acreditavam que as mudanças promovidas no ambiente cultural brasileiro eram, em si, um ato político.

Ferreira Gullar trouxe com Merleau-Ponty não apenas sua Fenomenologia, mas também certo existencialismo. Recolocou o homem como ser no mundo, repensando as noções de subjetividade e objetividade na arte. No campo das artes visuais, Ronaldo Brito dividiu o Grupo Neoconcreto em duas vertentes:

“(...) na ala que aspirava representar o vértice da tradição construtiva no Brasil (Willys de Castro, Franz Wissmann, Hércules Barsotti, Aluísio Carvão e até certo ponto Amílcar de Castro) esse humanismo tomava forma de uma sensibilização do trabalho de arte e significava um esforço para conservar sua especificidade (e até sua “aura”) e para fornecer uma informação qualitativa à produção industrial; na ala que, conscientemente ou não, operava de modo a romper os postulados construtivistas (Oiticica, Clark, Lygia Pape) ocorria, sobretudo, uma dramatização do trabalho, uma atuação no sentido de transformar suas funções, sua razão de ser, e que colocava em xeque o estatuto vigente.” (Ibid.,1985, p.51)

Independente das particularidades que levaram o crítico a subdividir o grupo, todos os integrantes temiam a perda da especificidade da arte e a mecanização da produção artística.

A partir da Ruptura Neoconcreta, e, 1961, dois caminhos foram abertos. Por um lado, o grupo reivindicou a renovação da arte geométrica, em contraposição ao caráter racionalista e mecanicista que predominava. Por outro, abriu caminhos para uma produção artística já desvinculada dos pressupostos construtivos. (Ibid., 1985, p.58)

A cultura vernacular brasileira, que marcou a arquitetura de Lúcio Costa e os projetos de Burle Marx, foi retomada por Hélio Oiticica e Lygia Pape. Conscientes da utopia do Projeto Construtivo Brasileiro, os artistas neoconcretos substituíram a pura percepção estética pela experiência poética, daí o aspecto heterogêneo e inacabado de muitas obras do grupo. Conforme observou Luis Camilo Osório, “para os concretos, arte é projeto; para os neoconcretos, arte é processo.” (Osório, 2016, p.45)

Na ocasião em que o grupo neoconcreto se dissolveu o meio artístico brasileiro já sentia o impacto provocado pela Pop Art. Desde Cézanne, a arte moderna ainda não tinha enfrentado de frente a força do mercado.

A Pop refletiu a frieza mecânica e impessoal de seu tempo, trazendo à tona o que o Dadaísmo e o Surrealismo já tinham discutido: a delicada situação da arte

perante o mundo da ciência. Os *ready-mades* de Duchamp foram, antes de tudo, uma antiarte.

A Pop foi vista como libertária pela maioria dos artistas brasileiros. A partir dela, a obra de arte finalmente se confrontou com os elementos da vida cotidiana. O movimento teve um caráter anti-institucional que dissolveu os limites da criação artística. (Brito, 2005, p.132 -134)



Figura 75: Andy Warhol: *Campbell Soup* (1968), warhol.org

Figura 76: Francis Picabia: *The Child Carburetor* (1919), Solomon R. Guggenheim Museum, New York

Figura 77: Marcel Duchamp: *Bicycle Wheel* (1913), MoMA's online collection

Chegou-se a acreditar que o *belo* podia ser encontrado nas campanhas publicitárias e nos quadrinhos. Afinada com a era das mídias, o movimento parecia incorporar facilmente o imaginário urbano industrial. Havia, entretanto, um tom melancólico nas serigrafias de Andy Warhol.

O movimento apontou o esgotamento da arte perante a aceleração do tempo e os limites impostos pelo capital. Revelou a impossibilidade de pensar a autonomia da forma artística, quando a produção em série e o consumo ganhavam cada vez mais espaço na cultura. As reproduções seriadas de Warhol lembravam as máquinas improdutivas de Duchamp e Picabia.

No Brasil, a Pop Art surgiu como resposta à crise das ideologias construtivas, tornando-se a mais nova referência de modernidade. Porém, no cenário nacional curiosamente dialogou com o Construtivismo. (Ibid., 2005, p.132 -134)

Aparentemente, a crise do Projeto Construtivo levou a duas constatações. A produção em série, com sua capacidade de reproduzir infinitamente os símbolos da sociedade de consumo, ameaçava com os desejos pessoais. Em contrapartida, a

agressividade e urgência que o consumo de massa impunha se tornavam extremamente atraentes.

Durante muito tempo, os valores de modernidade estavam ligados à necessidade de romper com a tradição e com os valores do século XIX. A partir da Pop, houve o reconhecimento de que o próprio circuito determinava o que era ou não consagrado como arte. Dentro ou fora do Brasil, a Pop Art marcou um momento de transição para a produção artística. Conforme observou Ronaldo Brito,

“A partir da Pop a arte vive no cinismo inteligente de si mesma. Vive com a consciência aguda das castrações que o princípio da realidade impôs à libido das Vanguardas. Mais grave, com a certeza sobre a incerteza da identidade de suas linguagens – estas, por mais radicais sofrerão inevitavelmente o choque com o circuito, e aí, só aí, dirão quem são.” (Ibid., 2005, p.79)

Tornou-se, então, impossível encadear as ocorrências artísticas por delimitação temporal, filiações a movimentos ou conflitos de ideais. A tarefa de analisar a contemporaneidade ficou mais complexa exatamente por não permitir antigas categorizações. Por esta razão, pouco se fala da contemporaneidade. Quando o assunto é tratado, ocorrem duas tendências: a de retomar os valores da modernidade para fundamentar novas pesquisas e análises ou a de se restringir à cronologia. Mas a produção contemporânea avançou em vários aspectos. Superou a questão da morte da arte e rejeitou formulações formais, reconhecendo seu potencial ideológico. (Ibid., 2005, p.80 - p.81)

Nesse contexto, aproximações entre arte e ciência, arte e política ou arte e sociedade perderam o sentido. Qualquer tentativa nesta direção resultaria em análises reducionistas de artistas e movimentos. Por isso, o aprofundamento em pesquisas específicas e singulares se tornou essencial. (Ibid., 2005, p.80 - p.81)

Vale lembrar que o estudo da linguagem Pop, como um retorno ao figurativismo, reduz o espectro de sua atuação. O movimento seguiu o caminho contrário. Reconheceu a materialidade da arte e operou exatamente na desconstrução dos códigos. Porém, o rompimento com a tradição da contemplação não ocorreu sem estranhamento e tensão. (Ibid., 2005, p.82)

No início do século XX, Duchamp já tinha antecipado alguns problemas que foram retomadas pela arte contemporânea. Refletiu sobre a relação da arte com o sistema que a engendra e questionou quais caminhos restavam para o artista quando

tudo já tinha sido feito. Na passagem dos anos 1950 para os anos 1960, a morte da arte colocou novamente em questão a sua própria natureza e razão de ser.

2.3

Concretismo e Neoconcretismo: contribuições nos campos da poesia e do design

A atuação nos campos da poesia e do design deve ser vista como parte constitutiva na atuação da vanguarda construtiva que se desenvolveu nos anos 1950. Em suas bases, o Concretismo brasileiro assumiu este compromisso com a mesma seriedade que o Concretismo europeu. Conforme observou João Bandeira, muitos integrantes da vanguarda concreta eram poetas. No cenário de São Paulo, a única exceção foi Waldemar Cordeiro. (Bandeira, apud. Stolarski et. al., 2006, p.121)

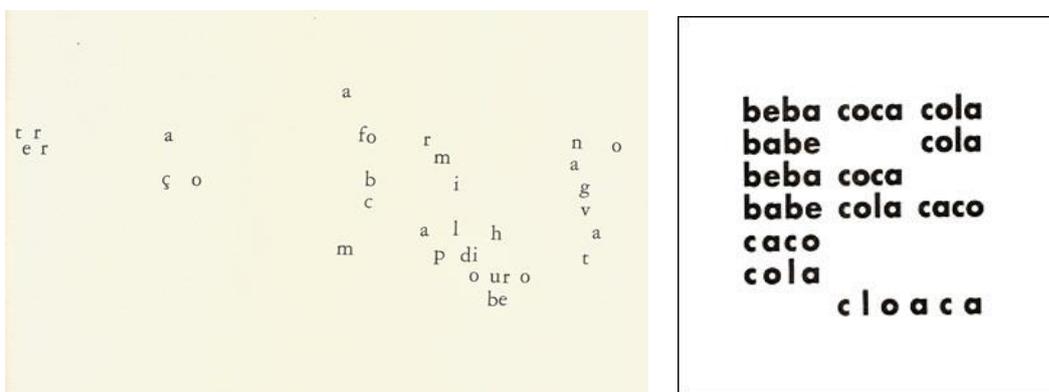


Figura 78: Ferreira Gullar: Livro *Formigueiro*, página 12 (1956-1957), exposto na I Exposição Nacional de Arte Concreta, Catálogo Concreta 55

Figura 79: Décio Pignatari: *Poema beba coca cola*(1958), publicado em *Noigandres 4*, Col. do autor, Catálogo Concreta 56

Na I Exposição Nacional de Arte Concreta, realizada no MASP (1956-1957), os poemas-cartazes foram dispostos entre os quadros, o que os colocava em uma escala compatível com as obras de arte. Havia traços comuns nos trabalhos dos poetas concretistas. De modo geral, todos procuravam a redução dos meios expressivos e o desenvolvimento estrutural do poema. A vasta produção poética do grupo contribuiu para a ampliação do Movimento Concreto e colaborou para seu destaque na mídia impressa.

A família tipográfica futura, predominante nos impressos em preto e branco, enfatizava seu potencial de reprodutibilidade e de expansão no contexto urbano. Muitas vezes, a autoria não era identificada nos poemas-cartazes, conferindo a eles o caráter de produto industrial. Entretanto, algumas particularidades criavam

diferenciação entre um poema e outro. Os trabalhos de Augusto de Campos tiravam partido da inversão de cores (letras brancas sobre fundo preto). Os de Ferreira Gullar utilizavam uma família tipográfica mais tradicional e com serifa (Times). Wladimir Dias-Pino utilizou a cor em trabalhos feitos à mão, sendo que um deles possuía sua assinatura. (Ibid., 2006, p.125 e p.127)

Apesar de algumas obras apresentarem pontos em comum, de modo geral, a produção poética foi heterogênea. Alguns poemas exploravam a relação fisionômica com o tema como *terremoto* (Augusto de Campos), outros enfatizavam o princípio de montagem do ideograma, desconstruindo a sintaxe como *beba coca cola* (Décio Pignatari). As poesias também exploravam a disposição no espaço gráfico e o ritmo sonoro.

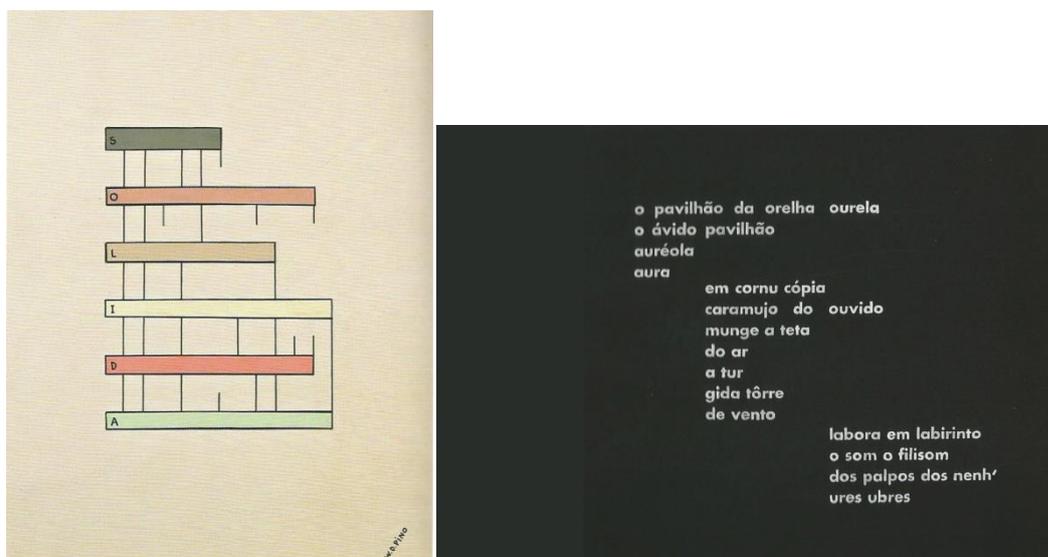


Figura 80: Waldemar Dias Pino: *Solida* (1955-56), Col. Augusto de Campos

Figura 81: Haroldo de Campos de Campos: *O Pavilhão da Orelha* (1955), Col. da família Haroldo de Campos

O grupo paulista era bastante unido. A existência da revista *Noigandres*, desde o início dos anos 1950, permitiu que os poetas concretos desenvolvessem sólidos princípios teóricos. As obras de Stéphane Mallarmé (*Um coup de Dés*), Ezra Pound (*The Cantos*) e James Joyce (*Finnegans Wake*) influenciaram os procedimentos formais adotados pelos integrantes. (Pignatari et. al., apud. Amaral org, 1977, p. 78)

A união dos integrantes do Grupo Noigandres (Décio Pignatari, Augusto de Campos e Haroldo de Campos) com Ferreira Gullar e Dias-Pino ocorreu por necessidade de criar alianças e, através delas, propor uma nova postura no campo poético. Conforme observado anteriormente, as diferenças de seus ideais e de suas

produções geraram os primeiros indícios da discordância que provocou a cisão entre poetas cariocas e paulistas após a mostra.

Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari buscavam uma linguagem afinada com a propaganda, a imprensa, o rádio, a televisão e o cinema. A publicação do volume *Noigandres 3*, em março de 1956, levou a público os princípios fundamentais da nova vanguarda poética paulista. Tais pressupostos foram levados à frente no *Plano-piloto para poesia concreta* (*Noigandres 4*, 1958). Conforme assinalou João Bandeira, “a brevidade; a sintaxe por justaposição; o ritmo fônico-plástico construído pela paranomásia e pela diagramação” eram as características do poema concreto típico. (Bandeira, apud Stolarski et. al., 2006, p.131)



Figura 82. Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari: *Revistas Noigandres*; volumes 1, 2, 3, 4 e 5 (1952 a 1962), Edições dos autores

De certo modo, o poema *Formigueiro*, apresentado por Ferreira Gullar na I Exposição Concreta, tinha grandes afinidades com os princípios formulados pelos integrantes do Grupo Noigandres. Do ponto de vista formal, a ruptura efetiva ocorreu com o lançamento dos poemas-objeto e dos livros-poema. O *Poema Noite*, de Gullar, representou mais fortemente essa cisão.

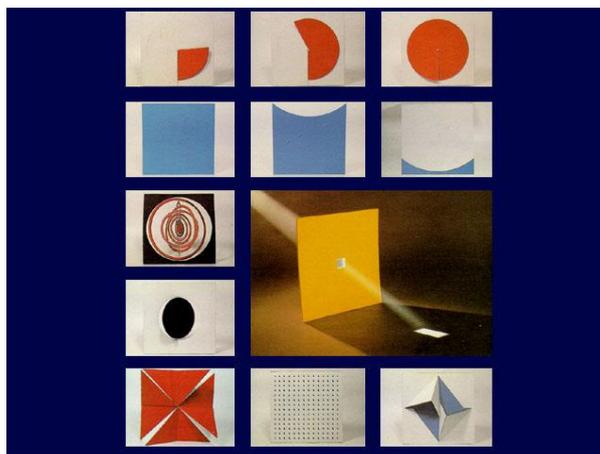
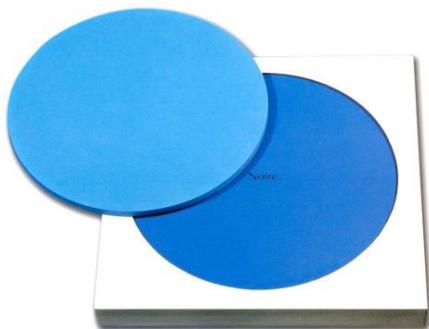


Figura 83: Ferreira Gullar: *Noite* (1959), Coleção Paço Imperial do Rio de Janeiro

Figura 84: Lygia Pape: *Livro da Criação* (1959), Acervo Projeto Lygia Pape, RJ

Ao solicitar do expectador o contato direto com a obra, Gullar retomou a dimensão existencial da experiência artística. Mais à frente, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Osmar Dillon produziram outros livros-poemas que estavam afinados com esta proposta.

Pignatari também criou livros-poema como *LIFE*, realizado logo após a I Exposição Nacional de Arte Concreta, e *Organismo*, em parceria com Alexandre Wollner, em 1960. Entretanto, com o Movimento Neoconcreto, os poemas partiram para o espaço real ampliando seu potencial de operação na tridimensionalidade.

Nos anos 1960, a ampliação do Grupo Concreto paulista em torno da *Revista Invenção* aproximou do grupo que concebeu o *Manifesto Música Nova*¹⁹. A partir de então, os poemas passaram a ser gravados em pequenas formações de vozes, com partituras de oralização e direção de Júlio Medaglia.

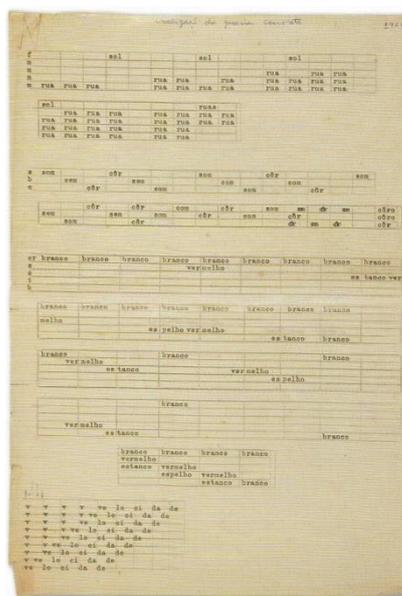
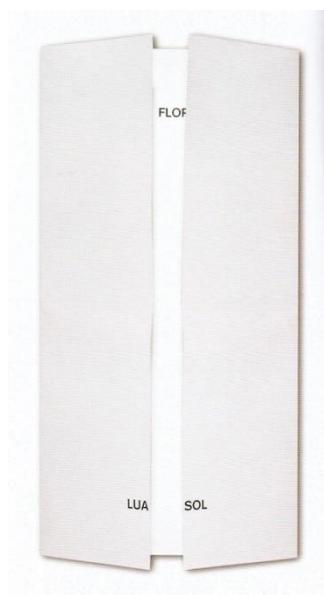


Figura 85: Osmar Dillon: *Dia Sol* (1960), refeito por Alexandre Rodrigues, Catálogo Concreta 56
Figura 86: Julio Medaglia: *Partitura de Oralização* (1959), Col. Julio Medaglia

Retrospectivamente, é possível perceber que as discussões acaloradas entre os grupos do Rio de Janeiro e de São Paulo permitiram o aperfeiçoamento da produção poética, gerando uma série de inovações.

De modo geral, os fundamentos do Construtivismo se aplicavam a qualquer objeto, mesmo que fosse destinado ao cumprimento de uma função utilitária. O

¹⁹ São Paulo, Março 1963. Damiano Cozzella, Rogério Duprat, Régis Duprat, Sandino Hohagen, Júlio Medaglia, Gilberto Mendes, Willy Correia de Oliveira, Alexandre Pascoal.

papel do artista como agente transformador da produção industrial foi fundamental no debate artístico da época. Significava uma tomada de posição no processo de modernização do país. Neste sentido, a ligação dos artistas construtivos com o desenho industrial demonstrou o empenho em operar nas bases produtivas e materiais da sociedade. As pesquisas desenvolvidas no campo da poesia concreta contribuíram para a produção no campo do design, sobretudo na área de comunicação visual.

O Construtivismo buscou a articulação de elementos plásticos desvinculados da função representativa. Sendo assim, no campo do design, seus expoentes também procuraram evitar o uso de elementos figurativos. O abstracionismo concreto correspondia perfeitamente aos anseios do design. A tipografia, tratada de modo geometrizado, favorecia imensamente o desenvolvimento de formas dissociadas do figurativismo.



Figura 87: Lygia Pape: *Aplicações da Marca Piraguê*, anos 1950, Acervo da Indústrias Piraguê Ltda
 Figura 88: Alexandre Wollner: *Versão Final da Identidade Visual do MAM-RJ* (1963), Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
 Figura 89: Alexandre Wollner: *Versão Final da Identidade Visual do Eucatex*, 1963, Catálogo Concreta 56

O estabelecimento de uma relação próxima entre a ciência e a arte logo ocorreu. O conhecimento científico foi fundamental para a pesquisa de estruturas autônomas e essenciais à percepção humana. Os integrantes da vanguarda concreta tinham grande interesse pela Linguística de Saussure, pela Semiótica de Peirce, pela teoria da Gestalt, pela pedagogia de Fröebel, pela física de Einstein e pelas proposições urbanísticas fundamentadas para o uso do aço, do concreto armado e do vidro. (Stolarski et. al., 2006, p.191)

Por trás da racionalidade construtiva, havia a intenção de transformar de modo objetivo os sistemas de produção. Neste sentido, os trabalhos no campo do design e da arquitetura reafirmavam a necessidade de união entre a sensibilidade artística, o conhecimento científico e a atuação no campo político-social.

A racionalização das relações sociais foi um modo de evitar o combate com os sistemas dominantes, já que tal esforço seria infrutífero. O artista construtivo pretendia se integrar à produção industrial e aos meios de comunicação para, então, transformá-los. Em larga medida, algumas questões que já tinham sido enfrentadas pelos Movimentos Arts & Crafts, Art Nouveau e Art Déco foram retomadas. Contudo, o Construtivismo não conseguiu se desvencilhar do racionalismo cartesiano. (Ibid., 2006, p.193)

O ambiente cultural brasileiro sofreu grande influência dos ideais de Max Bill. Nascido em 1908, o arquiteto frequentou a Bauhaus. Atuou nas artes plásticas, no design gráfico, na escultura, na tipografia, no design de produtos e na arquitetura. No final dos anos 1940, planejou a Hochschule für Gestaltung (HfG), em Ulm.

Bill esteve à frente do projeto arquitetônico da escola, que pretendia inicialmente retomar o trabalho proposto na Bauhaus. No Brasil, foi premiado na primeira I Bienal de São Paulo, em 1951. No ano de 1953, voltou ao país para montar uma grande exposição e convidar artistas brasileiros para estudar na Escola Superior da Forma, que seria inaugurada em Ulm (1955).



Figura 90: Walter Gropius: *Prédio da Bauhaus*, em Dessau (1925), Bauhaus Dessau Foundation
 Figura 91: Tomás Maldonado: *Aula em Ulm – Hfg* (s.d.). Creative Review

Inicialmente, a HfG defendia o pressuposto de que o artista era um pesquisador de formas que devia atuar na indústria contribuindo para a melhora qualitativa dos produtos. Entretanto, ainda em 1955, seu programa de ensino sofreu alterações.

Apesar de ter estado à frente da estruturação da Escola de Ulm, Max Bill logo foi substituído pelo argentino Tomás Maldonado na direção da instituição. A nova administração gerou muitas polêmicas e rupturas.

Maldonado defendia o pressuposto racionalista de *obra de arte total* do modo mais radical possível. Na sua perspectiva, o artista moderno devia voltar

todos os seus esforços para a sociedade tecnológica. Durante sua administração, a escola chegou a negar a autonomia da obra de arte.

As transformações ocorridas na HfG impactaram de maneira diferente os brasileiros que lá estudavam. Alexandre Wollner se entusiasmou com as novas possibilidades de aplicação prática do desenho. Almir Mavigner e Mary Vieira, entretanto, entraram em conflito com os novos ideais, pois defendiam a autonomia da arte.

No projeto de Max Bill, a configuração original da Escola Superior da Forma incluía um curso fundamental de um ano. Após a conclusão desse curso, o aluno escolhia um dos departamentos existentes para prosseguir nos estudos por mais três anos. Os departamentos eram: Information Visuelle Gestaltung, Productform, Architektur e Stadtbau. O Departamento Stadtbau (Construção da Cidade) não foi implantado e, dois anos depois, outras alterações começaram a ser feitas no curso. Após o afastamento de Bill (1956), o departamento Architektur foi nomeado Bauen (Construção) e, depois, Industrial Bauen (Construção Industrial). O termo Arquitetura foi banido, pois afirmava uma ligação com o campo da arte que não correspondia ao novo perfil da escola. Em 1960 e 1961, o departamento de Produktform passou a ser chamado de Produktgestaltung e o de Visuelle Gestaltung, tornou-se Visuelle Kommunikation. Na Conferência de Bruxelas (1958), Maldonado fez clara oposição a Bill ao utilizar o termo Produktgestaltung em lugar de Produktform. Queria reafirmar a separação entre a atividade artística e a industrial. Neste evento, defendeu a funcionalidade e cientificidade em contraposição às pesquisas puramente formalistas. (Nobre, 2008, p.50)

Quando Alexandre Wollner retornou ao Brasil já estava influenciado por essa visão. Apesar da popularidade de Max Bill, a vinda de Tomás Maldonado ao Brasil também atraiu a atenção dos integrantes da vanguarda construtiva. Em 1959, ministrou um curso no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que foi frequentado por Lygia Pape, Fernando Campos, Rubem Martins, Maurício Vinhas de Queiroz e os arquitetos Yedda Pitanguí, Maria Elisa Costa e Lauro Paraiso. (Nobre, 2008, p.79)

Apesar do grande número de adeptos à ideologia construtiva, é importante ressaltar que os integrantes da vanguarda atuaram de modo heterogêneo. Foram diversos os partidos adotados no campo estilístico e estrutural. Os modos de ver a causa concreta como agente de transformação social também foram diferentes.

Conforme ressaltou André Stolarski, as pesquisas em torno da poesia concreta marcaram a produção de algumas identidades visuais. Estes são os casos do logotipo Móveis UL (Alexandre Wollner, 1958); o programa de identidade visual da empresa alimentícia Alimba, da Bahia (Goebel Weyne, 1960); a identidade da loja de presentes Casa Almeida (Rubem Martins, 1960). (Stolarski et.al., 2006, p.215 - p.213)



Figura 92: Goebel Weyne: *Identidade Alimba* (1960), Alimba Alimentos da Bahia, Catálogo Concreta 56

Figura 93: Rubem Martins: *Casa Almeida e Irmãos* (1960), Coleção Fernanda Martins, Catálogo Concreta 56

Figura 94: Alexandre Wollner: *Logotipo Móveis UL* (1960), Unilabor, Catálogo Concreta 56

Porém, ao analisar o percurso dos integrantes da vanguarda concreta no campo do design, é possível verificar que, ao longo anos 1950 e 1960, alguns de seus expoentes acabaram rompendo com os postulados enunciados pelo *Manifesto Ruptura* (1952).

“Naum Gabo (1957:180-1), um dos líderes do construtivismo internacional já havia declarado: *A ideologia construtiva exige a mais alta exatidão dos meios de expressão de todos os campos da criação humana – considera que, quer em pensamento, quer em sentimento, uma comunicação imprecisa não é comunicação alguma.* O manifesto do grupo de artistas paulistas Ruptura, de 1952, defendia, por sua vez, uma criação artística *dotada de princípios claros e inteligentes e de grandes possibilidades de desenvolvimento prático*, confirmando a disposição de ultrapassar o campo da arte e explorar novos terrenos. Ironicamente, ao cruzar a fronteira do design, projetando logotipos, sinais, emblemas, etc., esses artistas deixariam para trás um dos princípios fundadores do construtivismo: a ausência de símbolos.” (Ibid., 2006, p.220)

Na segunda metade dos anos 1950, a comunicação de massa crescia de modo ainda mais acelerado. A atuação na produção de objetos industriais não era mais o único desafio dos artistas concretos. A intervenção sobre a produção de signos acabou se tornando uma questão de primeira ordem. A Arte Concreta assumiu o compromisso de pensar a forma aplicada aos veículos de comunicação. Neste

sentido, a teoria da forma precisava se transformar em uma teoria crítica aplicável às imagens e aos signos. Para corresponder a esta demanda, muitos integrantes da vanguarda concreta se dedicaram ainda mais ao estudo da Semiótica. Salvo raras exceções, boa parte dos designers vinculados à vanguarda concreta atuou no desenvolvimento de identidades visuais. Neste campo, nem sempre foi possível abandonar inteiramente a carga simbólica. (Ibid., 2006, p.202 – p.203)



Figura 95: Aluísio Magalhães: *Sinal Produtos Guri* (1954), Catálogo Concreta 56

Figura 96: Maurício Nogueira Lima: *Sinal UD*, Feira de Utilidades Domésticas (1959), Catálogo Concreta 56

Figura 97: Alexandre Wollner, Logotipo das *Sardinhas Coqueiro* (1959), Catálogo Concreta 56

Na época, muitos profissionais que trabalhavam na área do design buscaram o afastamento da publicidade para melhor delimitar seu campo de atuação. Em 1958, Geraldo de Barros e Walter Macedo fundaram o escritório Frominform. Contribuíram para a produção da empresa Ruben Martins, Karl Heinz Bergmiller, Maurício Nogueira Lima, Ludovico Martino, Emie Chamie, João Carlos Cauduro e Décio Pignatari. Instaurou-se então uma nova percepção sobre a importância do estabelecimento do campo do design como atividade autônoma. (Ibid., 2006, p.199-2015)



Figura 98: Geraldo de Barros: *Estante Modular MF 710* (1957), Unilabor, Ferros Velhos Arte e Design

Figura 99: Karl-Heinz Bergmiller: *Mesa Elástica* (1960), Unilabor, Acervo Darci Mori Pedroso

Figura 100: Emie Chamie: *Capa do Livro Diário Cotidiano* (1950), de Antônio Carlos Cabral, Acervo Mario Chamie



Figura 101: Ruben Martins: *Anúncios* (1964), Acervo Fernanda Martins

Figura 102: Alexandre Wollner: Anúncio para Equipesca (1960), Acervo Alexandre Wollner

Ainda assim, alguns expoentes da vanguarda concreta trabalharam com propaganda. As peças publicitárias foram profundamente marcadas pelo cinema e pela fotografia americanos, transgredindo muitas vezes algumas proposições das vanguardas construtivas europeias.

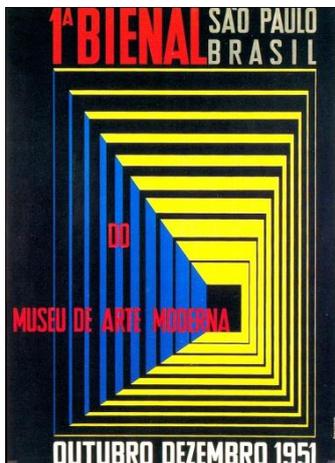


Figura 103: Antônio Maluf: Cartaz da I Bienal de São Paulo (1951), Catálogo Concreta 56



Figura 104: Geraldo de Barros: *Cartaz para o quarto centenário de São Paulo* (1954), Catálogo Concreta 56

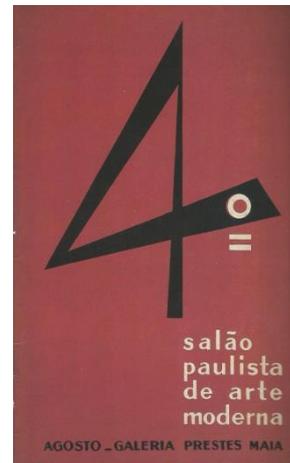


Figura 105: Emie Chamie: Capa do Catálogo do VI Salão Paulista de Arte Moderna (1955), Catálogo Concreta 56

A exploração do ritmo vocal e do espaço gráfico, característicos da poesia concreta, também influenciaram bastante a produção de anúncios. Apesar dos esforços para delimitar o campo do design como atividade desvinculada da publicidade, não se pode negar que a aliança entre a poesia concreta e a propaganda fortaleceu o discurso modernista.

De todo modo, a expansão da produção de cartazes não foi motivada apenas pelo vínculo da vanguarda construtiva com a publicidade. A ascensão do cinema, as comemorações em torno dos 400 anos de São Paulo, as mostras realizadas no ambiente cultural paulista e carioca e a construção de Brasília foram fatores que impulsionaram a produção de posters. (Ibid, 2006, p.231)

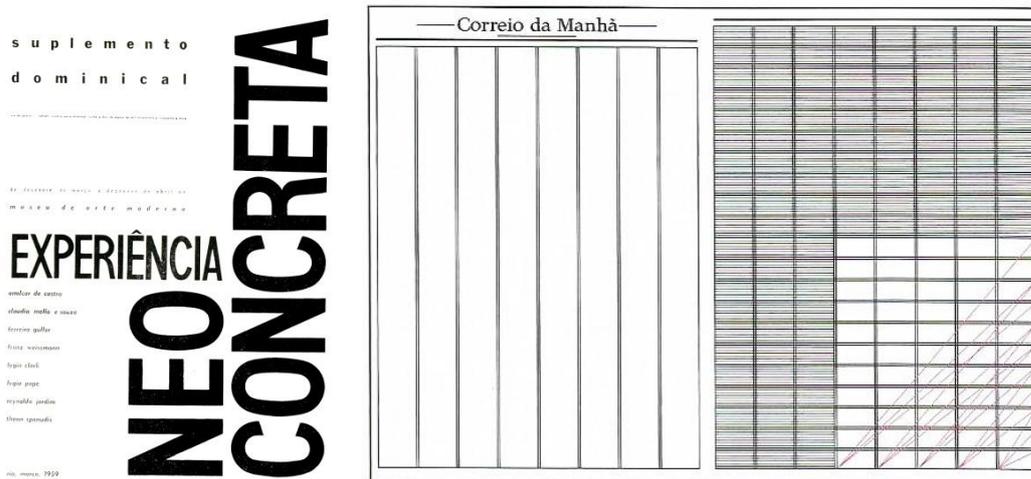


Figura 106: Ferreira Gullar, et.al.: *Manifesto Neoconcreto* (março de 1959), Projeto gráfico de Amílcar de Castro, Acervo Jornal do Brasil

Figura 107: Alexandre Wollner: *Projeto para Correio da Manhã* (1960), Reconstrução Digital para o Catálogo Concreta 1956, Catálogo Concreta 56

As Bienais de São Paulo, promovidas pelo MASP, com apoio de Francisco Matarazo Sobrinho, também mobilizaram o desenvolvimento de cartazes. Porém, nestes casos, os princípios formais adotados demonstravam a filiação de seus criadores às raízes construtivas europeias. Grandes foram as contribuições de Danilo Di Prete, Maurício Nogueira Lima, Alexandre Wollner e Geraldo de Barros, Emile Chamie, Willys de Castro, Lygia Pape, Goebel Weyne, Antônio Maluf, Fernando Lemos e Aluísio Magalhães. (Ibid., 2006, p.231)

O ambiente impresso foi explorado pelos concretistas em todos os seus desdobramentos. A reformulação do *Jornal do Brasil* (1956), por Amílcar de Castro, se destaca no que diz respeito à reestruturação de um periódico de grande circulação. A retirada dos fios que dividiam as colunas foi o primeiro passo

significativo para ressaltar a importância dos espaços livres (em branco) no processo de leitura. Em seus trabalhos para *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, o artista e diagramador teve a oportunidade de ampliar suas pesquisas formais no espaço gráfico, ganhando mais liberdade. Também foi significativa sua atuação na *Revista Manchete*, anterior à sua contratação pelo *JB*, e os projetos gráficos que realizou mais tarde para o *Diário de Minas Gerais* e para o *Jornal de Resenhas*. (Castro, 2005)

Alexandre Wollner também atuou na reformulação do *Suplemento Invenção do Correio Paulistano* e do *Correio da Manhã*, em 1960. Wollner repensou a articulação de textos, títulos e fotografias, respeitando as regras da *grid* jornalística. Seus rígidos projetos visavam transmitir as informações para o leitor do modo mais objetivo possível. (Stolarski et. al., 2006, p.227)

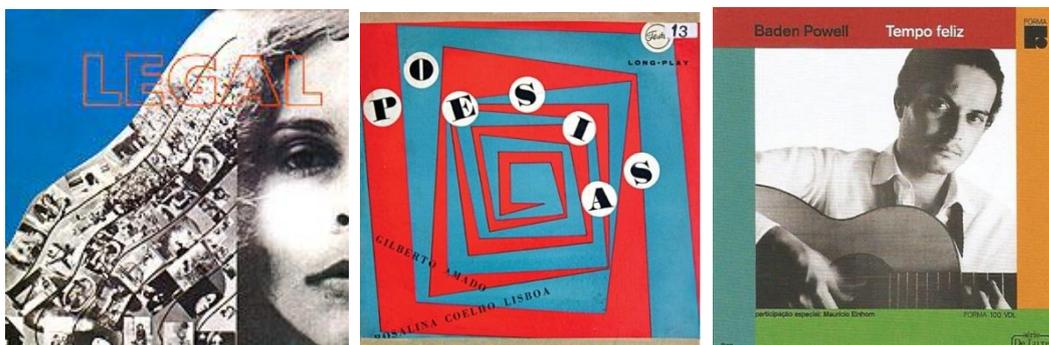


Figura 108: Hélio Oiticica: *Capa do disco Legal*, de Gal Costa (1970), Radio Cultura Brasil

Figura 109: Lygia Clark: *Capa do Disco Poesias* (1963), Folha Online

Figura 110: Goebel Weyne: *Capa do Disco Tempo Feliz- Baden Powel* (1966), Selo Forma

A produção de capas de livros e revistas também sofreu grande influência da poesia concreta. As técnicas da impressão off set, a repetição fonética e a variedade de possibilidades semânticas foram transportadas dos poemas para diversas publicações. Neste campo, as capas das revistas *Noigandres 2, 3, 4 e 5* (figura82) foram as principais plataformas de divulgação da poesia concreta, refletiam os ideais da vanguarda construtiva nas artes visuais e na poesia. (Ibid., 2006, p.225)

Do mesmo modo, os princípios formais construtivos foram aplicados ao mercado fonográfico com as iniciativas de Goebel Weine, Cesar Gabriel Vilela, Ary Fagundes, Fernando Lemos, Lygia Clark e Hélio Oiticica. (Ibid., 2006, p.237)

Na área das embalagens, a contribuição dos artistas construtivos também foi vasta, marcando fortemente a memória afetiva das gerações que consumiram os produtos lançados nos anos 1950 e 1960. Alexandre Wollner e Rubem Martins

trabalharam para o setor de perfumes. Na área farmacêutica, atuaram Aluísio Magalhães e Rubem Martins, contribuindo especificamente para os Laboratórios Maurício Vilela e para a Prociex. Na indústria pesqueira, Karl Heinz Bergmiller e Wollner produziram para a Equipesca. Na indústria alimentícia, trabalharam Lygia Pape e Alexandre Wollner para a Piraquê e para as Sardinhas Coqueiro respectivamente. (Ibid., 2006, 235 - 237)



Figura 111: Lygia Pape: *Embalagens do biscoito Presuntinho da Piraquê* (s.d.), Acervo Indústria de Produtos Alimentícios Piraquê S/A

Figura 112: Alexandre Wollner: *Sardinhas Coqueiro* (anos 1950), Concreta 56

A indústria têxtil contou as contribuições de Hércules Barsotti e Antônio Maluf no desenho de estampas. (Ibid., 2006, p.233)



Figura 113: Antônio Maluf: *Estampa de Tecido Rhodia* (1960), Coleção MASP

Figura 114: Hércules Barsotti: *Vestido de Festa* (1972), Coleção MASP, Foto: Eduardo Ortega

O design de móveis foi marcado pelas atuações de Karl Heins Bergmiller, Geraldo de Barros, Lina Bo Bardi, Julio Roberto e Jorge Zalzupin. Além disso, foram importantes as intervenções na arquitetura operadas por Antônio Maluf, Athos Bulcão e João Batista Vilanova Artigas. (Ibid., 2006, p.239 – 247)

É importante destacar que a pesquisa de formas seriadas aplicáveis à indústria confirma a verdadeira ligação de muitos integrantes do grupo com o desenho industrial. A produção demonstra que a atuação no campo do design transcendeu, muitas vezes, os limites da comunicação visual.



Figura 115: Lina Bo Bardi: *Cadeira Bowl* (1951), Acervo do Instituto Lina Bo Bardi

Figura 116: João Batista Vilanova Artigas: *Mural da Casa de Rubem de Mendonça* (1958), Concreta 56

Figura 117: Antônio Maluf: *Mural de Azulejos para Vila Normanda* (1964), Col. Particular

No início 1960, cresceu a vontade de constituir um campo de atuação consistente na área do design. Muitos artistas acreditavam que seus conhecimentos formais podiam ser úteis no processo de produção de objetos utilitários. Contudo, ainda não havia uma escola voltada para a especialização no campo.

Em 1962, surgiu a primeira Escola de Desenho Industrial do Brasil. Fundada por Niomar Muniz Sodré, funcionava, inicialmente, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM). O objetivo inicial era basear o programa do curso no modelo da Escola de Ulm, reformulado por Tomás Maldonado e Otl Aicher. Esperava-se que os representantes brasileiros enviados à HfG contribuíssem para a fundação da escola no Brasil. Como nem todos retornaram ao país (como foi o caso de Mary Vieira e Almir Mavignier), as atividades foram iniciadas com um curso de tipografia oferecido por Alexandre Wollner, Goebel Weyne e Aluísio Magalhães. Contudo, as aulas acabaram sendo interrompidas porque o MAM mergulhou em uma grave crise financeira e política. (Wollner, apud Stolarski et. al., 2006, p.256 - 258)

A partir de então, o compromisso de reativar a primeira escola de design do Brasil foi assumido pelo Ministério da Educação, liderado por Simeão Leal e pelo Secretário de Cultura do Rio de Janeiro, Carlos Flexa Ribeiro. O currículo da Escola de Ulm foi implantado na Escola Superior de Desenho Industrial - ESDI, com as adaptações necessárias à realidade do país. Aluísio Magalhães, Flávio Aquino e

Maurício Roberto integravam o corpo docente. A princípio, a escola estava vinculada à Secretaria de Educação, mas posteriormente passou a integrar a UERJ. (Ibid., 2006, p.258)

Na ocasião, o país enfrentava os reflexos da crise deixada pelo Governo de Juscelino Kubistchek. Na prática, seu projeto desenvolvimentista tinha contado com colaboradores provenientes da estrutura feudal. Para evitar confrontos, o desenvolvimento industrial ocorreu apenas no centro-sul do país. O avanço do setor agrário foi incipiente, pois contrariava os interesses de latifundiários.

A geração de empregos com a construção de Brasília, a abertura de novas estradas e a criação Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste Brasileiro (SUDENE) foram iniciativas insuficientes para atingir as metas propostas no início do governo JK. Como consequência, o país ficou endividado e seus centros urbanos apresentavam grande desigualdade social. (Valentinetti, 2002)

O governo seguinte, de Jânio Quadros, aceitou investimentos europeus e se opôs ao poderio americano formando aliança com Cuba. Esta estratégia política gerou um clima de instabilidade que acabou levando o presidente à renúncia sete meses depois. (Ibid., 2002)

Nos anos 1960, as disputas partidárias se tornaram cada vez mais acirradas. O tumultuado contexto político acabou repercutindo no campo cultural. No meio artístico ainda se discutia estratégias para a superação do subdesenvolvimento brasileiro. Neste sentido, os posicionamentos da classe artística eram variados e muitas vezes opostos. Em primeiro de abril de 1964 ocorreu o golpe militar, que interrompeu o governo democraticamente eleito de João Goulart.

No Rio de Janeiro, a ESDI foi uma iniciativa favorável à livre concorrência. Fundada com recursos financeiros provenientes do fundo Aliança para o Progresso, representou a oposição do governador Carlos Lacerda ao projeto desenvolvimentista. (Nobre, 2008, p.104 e p.105)

A instituição tinha como objetivo formar profissionais capazes de projetar para a indústria, possibilitando a substituição de importações. Por trás do postulado *a forma segue a função* havia também a preocupação com a qualidade dos produtos. No ambiente acadêmico não se fazia pura apologia ao consumo. A necessidade de consumo era reconhecida, porém acreditava-se que o desenvolvimento de produtos de qualidade levaria à projeção internacional. O fortalecimento de uma indústria nacional também gerava empregos e tornava os produtos mais baratos e acessíveis

a uma parcela maior da população. Houve, por parte dos educadores, uma preocupação, talvez ingênua, de transformar a estrutura econômica e social.

Walter Benjamin, em *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*, ressaltou que existia um potencial de transformação política através da cultura de massa, se os esforços fossem canalizados para este fim. Os artistas construtivos que atuavam no ensino de design também acreditavam que podiam agir no plano das informações de massa gerando maior eficácia dos processos de comunicação. Contudo, deve-se reconhecer que a vanguarda construtiva não conseguiu promover o impacto que aspirava apesar de seus esforços. O embate com o ambiente político, social e cultural brasileiro impediu que as vanguardas construtivas conseguissem transformar de modo significativo as relações entre dominantes e dominados. (Benjamin, 1994)

Nos anos 1960, Lina Bo Bardi também repensou o programa racionalista construtivo. Provavelmente, a dissolução do projeto de Pietro Maria Bardi para o MASP a motivou a canalizar seus esforços para o nordeste. Fundou o Museu de Arte Moderna da Bahia, onde pretendia implantar uma escola de Desenho Industrial em parceria com a SUDENE. No programa de ensino da instituição, queria integrar as manifestações de arte popular. Nos anos 1960, a artista reconheceu que a indústria brasileira estava apenas em seu estágio inicial, o que dificultava a implantação do modelo alemão. A escola que idealizou, entretanto, nunca foi implantada. (Nobre, 2008, p.96- p.98)

Conforme observou Lorenzo Mammí, a construção de um modelo nacional de sociedade industrial, fundamentado nos ideais da Bauhaus e da Escola de Ulm, encontrou entraves ao ser colocado em prática, pois não havia ainda uma sociedade industrial formada. As escolas alemãs visavam

“uma classe de trabalhadores industriais e pequenos funcionários já suficientemente integrada no tecido social, para que pudesse ser destinatária de seus esforços de racionalização da vida cotidiana. Apesar da crescente industrialização, no Brasil essa classe não existia- e talvez nunca tenha se formado plenamente.” (Mammí, apud. Stolarski et. al., 2006, p.31)

A Arte Concreta e a arquitetura moderna brasileira trabalharam no processo de formação de uma sociedade industrial, mas não chegaram a atuar em um ambiente fabril consolidado. Deste modo, o Projeto Construtivo Brasileiro acabou

enfrentando um sistema de produção em massa que cresceu paralelamente, a partir de sua própria lógica e de seus interesses, contrariando os ideais humanistas.

No campo da comunicação, Lorenzo Mammí acredita que a crítica dos signos só foi possível através da ironia, que caracterizou os trabalhos de Geraldo de Barros, Nogueira Lima, Fiaminghi e Waldemar Cordeiro na área da publicidade. Em sua opinião, estes artistas manipularam as imagens, invertendo ou esvaziando seu sentido comercial. (Ibid., 2006, p.49)

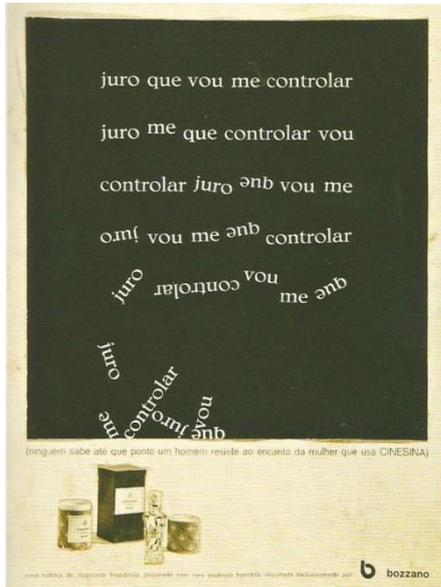


Figura 118: Ruben Martins: Anúncio Bozano (1964), Acervo Fernanda Martins

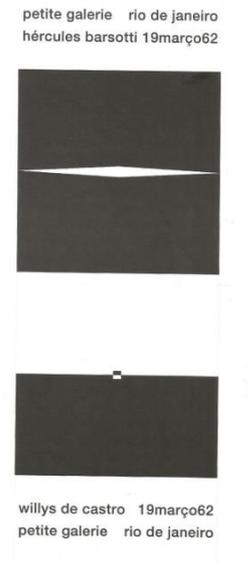


Figura 119: Willys de Castro: Cartaz para Exposição de Hércules Barsotti e Willys de Castro (1962), Petit Galerie, Arte Construtiva no Brasil

A articulação formal voltada para produção seriada começou a perder o sentido quando se reduziu à mera repetição de modelos estrangeiros. Infelizmente, esta situação acabou sendo imposta pelos meios de produção e pela comunicação de massa.

No Brasil, a utopia moderna construtiva enfrentou as contradições do sistema produtivo pós-moderno em seus primeiros anos de existência. A selvageria do processo de industrialização sufocou a racionalidade do projeto concreto, evidenciando a impossibilidade de implantá-lo com êxito e em larga escala.

Apesar da cidade do Rio de Janeiro ter sido palco para a fundação da primeira Escola de Design do Brasil, alguns críticos acreditam que a relação com a indústria não foi tão determinante no ambiente da cidade carioca como foi em São Paulo. Ronaldo Brito, por exemplo, acredita que a vivência subjetiva proposta pelos artistas neoconcretos foi resultado de uma Fenomenologia e não de uma Semiótica.

A experiência proposta pelo grupo só poderia ocorrer na marginalidade do mercado de arte e do sistema industrial. Por estas razões, o crítico afirma que boa parte dos artistas neoconcretos atuou de modo mais tímido na produção industrial e na comunicação de massa. (Brito, apud. Amaral, 1977, p.306 - p.308)

Do ponto de vista da produtividade em Design, esta teoria é questionável, pois Willys de Castro, Hércules Barsotti, Amílcar de Castro e Lygia Pape contribuíram de modo significativo para a indústria e para a programação visual. Há indicações que Hélio Oiticica, Aluísio Carvão e Lygia Clark também trabalharam neste campo. Ao que tudo indica, estes artistas acreditavam que podiam transformar qualitativamente os objetos da cultura de massa.

Frederico Moraes lembra que o problema enfrentado pela indústria brasileira sempre foi grave. No período desenvolvimentista, foi frequente a reprodução de modelos internacionais. De um modo geral, o projetista se limitava à execução de desenhos técnicos a partir de referências estrangeiras. Os poucos departamentos de desenho industrial, como o da *Walita*, desempenhavam mais a função de departamento de estilo, pois faziam apenas mudanças superficiais nos produtos. O profissional contratado era um homem que executava múltiplas tarefas, dentre elas, a de copiar modelos. Na ocasião, Décio Pignatari chegou a criticar o sistema, afirmando que o designer brasileiro era “um desenhista de retrato falado.” (Moraes, 1970, p.118)

Nos anos 1970, os limites para a atuação do designer na indústria brasileira foram amplamente discutidos no meio acadêmico, principalmente na ESDI. Acreditava-se que o profissional era formado para um mercado que na prática não existia. Na melhor das hipóteses, estava preparado para as indústrias do Sul e do interior de São Paulo ou para os escritórios e agências cariocas e paulistas. Na época, surgiram duas propostas para a superação do impasse. A primeira supunha o reestabelecimento do contato entre artesanato e indústria. E a segunda via o redesign como uma saída para repensar os produtos mal desenhados, reafirmando a importância do designer. (Ibid., 1970)

Apesar dos desafios enfrentados, o ímpeto organizador das vanguardas concretas ainda predominava nas empresas de design nos anos 1970. Alguns defensores da ideologia construtiva acreditavam que os sistemas de identidade visual podiam e deviam ser desenvolvidos em sua totalidade, antecipando todos os modos de aplicação das marcas e dos elementos visuais associados a ela. De modo

geral, estes escritórios eram favoráveis ao redesenho dos produtos em circulação. Para muitos designers, a instauração de uma indústria nacional autônoma e a participação do artista na produção técnica ainda eram questões de primeira ordem.

3 Semiótica e Literatura: por uma nova consciência de linguagem

3.1. Percurso intelectual e acadêmico de Décio Pignatari

Décio Pignatari (1927-2012), filho de imigrantes italianos, nasceu em 1927, em Jundiaí. Ainda pequeno, mudou-se para Osasco com sua família, onde morou até a idade adulta. No final dos anos 1940, transferiu-se do interior para a capital do Estado de São Paulo, para iniciar o curso de graduação em Direito na USP. Na Faculdade do Largo de São Francisco, conheceu os irmãos Haroldo e Augusto de Campos com quem fundou, mais tarde, o Grupo Noigandres.

Com origem diferente à de Pignatari, os irmãos Campos já nasceram na cidade de São Paulo. Eram filhos do comerciante Eurico de Campos, que atuou como músico e poeta, com uma breve passagem pela pintura. A formação artística e intelectual de Augusto e Haroldo teve grande influência paterna.

Os três estudantes de Direito viraram poetas, escritores e tradutores reconhecidos. Alguns anos mais tarde, Haroldo e Pignatari acabaram seguindo a carreira acadêmica. Augusto de Campos foi o único que realmente atuou como advogado. Foi procurador de uma assessoria do Estado até a época de sua aposentadoria, distanciando-se da academia após a sua formatura. Como professor, ministrou apenas dois cursos nos EUA, em 1971.

Segundo Pignatari, por razões históricas, muitos poetas brasileiros passaram pelo Curso de Direito e não pela formação em Letras e/ou Literatura. A faculdade de Direito da USP foi criada em 1827, contando com discentes engajados em movimentos literários e políticos, tais como o Romantismo, a luta contra o Estado Novo e o Movimento Diretas Já. O pátio do Largo de São Francisco foi frequentado pelos estudantes Joaquim Nabuco, Álvaro de Azevedo, Castro Alves, Ulysses Guimarães e Lygia Fagundes Telles. A Faculdade de Filosofia, Ciência e Letras²⁰ foi fundada mais recentemente e, de modo geral, formou mais teóricos e críticos

²⁰ A Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, que só seria incorporada à USP, em 1974, foi inaugurada em 1959, tendo, de fato, suas atividades efetivamente concretizadas em 1964.

literários do que escritores. (Nascimento, Revista Sociedade, Ano: 43 - Edição Nº: 31, 2010)

Conhecida pelo ativismo político, a Faculdade de Direito da USP promoveu vários debates. Muitos de seus estudantes, por exemplo, foram às ruas para protestar contra a ditadura do Estado Novo²¹. Na ocasião, os jovens amarraram lenços negros na boca para contestar a censura.

O ambiente liberal da faculdade agradava a Pignatari. Entretanto, o poeta nem sempre esteve seguro a respeito de sua formação. Por esta razão, trancou duas vezes o curso antes de concluí-lo. (Ibid., 2010)

Sua carreira no campo da literatura começou cedo. No ano de 1949, quando tinha apenas 22 anos, publicou o primeiro poema na *Revista Brasileira de Poesia*. Um ano depois, lançou o livro intitulado *Carrossel*. Durante o período em que frequentou a faculdade, participou do jornal interno e produziu muitos versos. Suas transformações estéticas, entretanto, nem sempre agradaram os leitores. Dentro do ambiente acadêmico, recebeu muitas críticas. (Aguilar, 2005, p.357)

O trabalho *EUPOEMA*, realizado no ano de 1951, ainda integra sua fase *pré-concreta*. Em seus versos, o poeta fala sobre suas origens e discute a escrita como condição fundamental de sua própria existência. Pouco depois, o tom existencialista e subjetivo foi abandonado pelo escritor.

EUPOEMA

“O lugar onde eu nasci nasceu-me
num interstício de marfim,
entre a clareza do início
e a celeuma do fim.

Eu jamais soube ler: meu olhar
de errata a penas deslinda as feias
fauces dos grifos e se refrata:
onde se lê leia-se.

Eu não sou quem escreve,
mas sim o que escrevo:

Algures Alguém
são ecos do enlevo.”

(Décio Pignatari, *EUPOEMA*, publicado por Khouri na Revista FACOM, nº17, 2007)

A transformação formal do artista foi motivada pela I Bienal de São Paulo, que também ocorreu em 1951. A mostra acirrou as discussões entre figuração e abstração, provocando o rompimento de Pignatari com os poetas da Geração de

²¹ O Estado Novo foi o regime político brasileiro fundado por Getúlio Vargas, em 10 de novembro de 1937. Vigorou até o dia 29 de outubro de 1945. Era caracterizado pela centralização do poder, pelo nacionalismo, anticomunismo e autoritarismo.

45²². Em 1952, fundou, então, com Augusto e Haroldo de Campos o Grupo Noigandres, que tinha como principal objetivo a renovação da linguagem poética brasileira. Criaram e publicaram o primeiro número de uma revista homônima onde pretendiam veicular sua produção e discutir seus ideais vanguardistas.

Segundo Gonzalo Aguilar, *Noigandres* não foi uma revista de vanguarda como pretendia ser. Na verdade, cumpriu a função de substituir livros de poesia. Nota-se pela variedade das soluções formais de suas capas e páginas que não houve um padrão de similaridade entre os números. A publicação possibilitou, entretanto, que os três autores divulgassem seus poemas sob um título unificador. Atingiu o objetivo de apresentar os trabalhos de um novo grupo que surgiu em divergência com o Clube de Poesia.²³ Os integrantes de *Noigandres* usaram o termo revista para abrir a possibilidade de seguir um calendário fixo de lançamentos, o que, na prática, acabou não ocorrendo. (Aguilar, 2005, p.71)

A amizade com os irmãos Campos foi o maior ganho que Pignatari obteve em sua passagem pela USP. Desde que se conheceram, os três poetas compartilhavam o interesse pela literatura e suas relações com as artes plásticas. (Nascimento, Revista Sociedade, Ano: 43 - Edição Nº: 31, 2010)

Durante os anos 1950, Décio Pignatari fez duas importantes viagens. Distanciou-se do ambiente cultural de São Paulo por quase dois anos. Contudo, a parceria com Augusto e Haroldo de Campos prevaleceu ao longo do tempo.

A primeira viagem aconteceu em 1953, quando concluiu o curso de graduação em Direito. Na época, o poeta integrava o Partido Comunista do Brasil (PCdoB). Ao lado de Waldemar Cordeiro e Afonso Schmidt, viajou ao Chile para representar o

²² A Segunda Guerra Mundial ocorreu entre 1939 a 1945. Portanto, a Geração de 45 surgiu com o início da Guerra Fria e com o fim da Segunda Guerra Mundial e de muitos governos totalitários, do qual se destacava o nazismo alemão. No Brasil, o período foi marcado pela redemocratização do país e pelo fim da Era Vargas.

Por ter sido um longo período que reuniu diversos autores e estilos, o Modernismo no Brasil está dividido em três fases: A Primeira Fase Modernista aconteceu entre em 1922 e 1930. Foi marcada pelo radicalismo, inspirada pelas vanguardas modernas europeias. Nesse momento surgiram vários grupos modernistas: Pau-Brasil (1924-1925), Verde-amarelismo ou Escola da Anta (1916-1929), Manifesto Regionalista (1926) e Movimento Antropófago (1928-1929). A Segunda Fase Modernista (1930-1945) foi marcada pelo nacionalismo e regionalismo com predomínio da prosa de ficção. A Geração de 45 surgiu no contexto da Terceira Fase Modernista (1945-1980), já incluía aspectos pós-modernos. Os literatos da Geração 45 foram João Cabral de Melo Neto, Clarice Lispector e João Guimarães Rosa.

²³ O *Clube de Poesia* foi formado pelos poetas da Geração 45. Este órgão lançou os primeiros poemas de Décio Pignatari e Haroldo de Campos, intitulados *O Carrossel* e o *Auto do Possesso*. Ao romper com os poetas da Geração 45, os integrantes do Grupo Noigandres precisavam de uma publicação que consagrasse sua união em prol de uma reforma poética.

PCdoB no Congresso de Cultura Latino-Americana. Durante o evento, os três integrantes da vanguarda construtiva brasileira travaram contato com o argentino Tomás Maldonado, que já tinha decidido se mudar para a Alemanha. (Cochiaralle e Geiger org., 2004, p.73)

O Congresso promoveu debates sobre o papel social da arte. Na última reunião, Cordeiro se manifestou contra a arte de combate, ressaltando que a verdadeira revolução artística não nasceria do realismo socialista, mas das criações que ambicionavam transformar a cultura de seu tempo, tanto do ponto de vista formal quanto ideológico. Pignatari e Schmidt concordaram com sua colocação e o apoiaram. De modo geral, a filiação de Décio Pignatari ao PCdoB foi caracterizada por muitos embates e discordâncias²⁴. (Ibid., 2004, p.73)

Quando retornou ao Brasil, o poeta já tinha decidido partir para a Europa. Inicialmente, pretendia ir para a Holanda ou Alemanha. Antes de viajar, visitou o admirado Oswald de Andrade com os demais integrantes do Grupo Noigandres. Esta foi sua única oportunidade de conversar pessoalmente com o escritor modernista que faleceu pouco depois. (Ibid., 2004, p.73)

Entre 1954 e 1955, deixou o Brasil. Passou um ano em Paris e seis meses em Munique. Na França, encontrou o poeta Blaise Cédras e o crítico Pierre Restany. Teve também a chance de conhecer o poeta John Cage e o compositor Pierre Boulez. A passagem pelo ambiente cultural francês marcou o momento em que se certificou de que a poesia francesa não o interessava. (Ibid., 2004, p.73)

Em sua viagem pela Alemanha, visitou a Escola Superior da Forma de Ulm (HfG), inaugurada há pouco tempo por Max Bill. Na HfG, reencontrou Tomás Maldonado e contactou o poeta Eugen Gomringer (boliviano, de origem suíça), que lhe apresentou a *Teoria Semiótica* de Charles Sanders Peirce. Pretendia ficar definitivamente na Europa, mas não conseguiu emprego e precisou retornar para

²⁴ Nos anos 1960, Pignatari chegou a brigar com o artista Waldemar Cordeiro por divergências artísticas e políticas que envolviam o PCdoB. Pignatari insistia que o mundo devia caminhar no sentido da tecnologia. Qualquer discurso contra multinacionais acabava sendo infrutífero, pois, em sua visão, a metrópole moderna impunha certas regras. Era impossível negar, por exemplo, que a liberdade tomada pelos artistas concretos e neoconcretos no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* só foi possível porque o veículo recebeu um recurso extra para importar papel, devido à portaria SUMOC 242 (medida do Governo de João Goulart, que regulamentou a importação de máquinas e equipamentos, diante da dificuldade de fechar a balança de pagamentos). O poeta acreditava que Cordeiro e outros membros do Partido Comunista precisavam repensar a relação entre arte e tecnologia e também o discurso político. Em sua visão, certos posicionamentos contrários à expansão das corporações nacionais e internacionais fugiam à realidade do mundo da produção em série. (Cochiaralle e Geiger org., 1987, p.79)

São Paulo. Logo depois de seu retorno, foi publicado o segundo número de *Noigandres* (1955). (Aguilar, 2005, p.71)

Em 1956, esteve presente na I Exposição Nacional de Arte Concreta, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo (1956) e no saguão do Ministério da Educação e Cultura, no Rio de Janeiro (1957). Na edição carioca da mostra, participou de uma palestra acalorada na sede da União Nacional dos Estudantes (UNE). No mesmo ano, colaborou para o *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. Nos depoimentos concedidos ao periódico, fez questão de destacar sua atuação como redator publicitário e planejador de layouts. Defendia ativamente a aplicação da poesia à propaganda. Pignatari foi dono de uma agência de publicidade que funcionou por 15 anos sem dar prejuízos. (Cocchiarale e Geiger org., 2004, p.77; Arquivo online CPDO FGV, Acesso em: dezembro 2016)

A terceira edição de *Noigandres*, que somava trabalhos de Ronaldo Azeredo, foi lançada ainda em 1956. Este volume foi vendido na I Exposição Nacional de Arte Concreta com a *Revista Arquitetura e Decoração* (número 20), que funcionou como catálogo dos trabalhos de Wladimir Dias Pino e Ferreira Gullar. (Aguilar, 2005, p.72)

Em 1958, Décio Pignatari escreveu com os irmãos Campos o *Plano-Pilotopara Poesia Concreta*. Desta vez, os três artistas apresentaram formalmente os postulados do grupo. Em linhas gerais, buscavam assumir

“(...) uma responsabilidade integral perante a linguagem. Realismo total. Contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonística. Criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível. Uma arte geral da palavra. O poema: objeto útil.” (Amaral org.,1977, p.79)

É interessante notar que, Em certo aspecto, o título do manifesto *Plano Piloto da Poesia Concreta* fazia lembrar o *Plano Piloto*, desenvolvido por Lúcio Costa para Brasília. Conforme observado anteriormente, o arquiteto foi a figura-chave da arquitetura moderna, vencendo o concurso de planejamento urbano da Nova Capital – NOVACAP – em 1957. Sua concepção de cidade se tornou um emblema do momento em que o Estado foi agente do projeto modernista. Segundo Gonzalo Aguilar, “A ruptura que a exposição de poesia concreta supunha era homóloga àquela produzida pelo Projeto de Brasília.” (Aguilar, 2005, p.83)

O Grupo de Poesia Concreta não ocupava a mesma posição de poder que Lúcio Costa. Tampouco, possuía a mesma influência institucional, mas

demonstrava, com seu novo manifesto, a aspiração de ocupar o lugar de porta-voz da nova vanguarda poética.

O *Plano Piloto da Poesia Concreta* foi traduzido para outras línguas e ficou conhecido internacionalmente. Pignatari foi o grande responsável pelo lançamento do movimento poético no âmbito exterior, pois aproveitou sua viagem à Europa para divulgar a produção da vanguarda brasileira. No Brasil, o texto integrou o quarto volume da revista *Noigandres* (1958), que trazia também vários poemas-cartazes. Este número marcou o momento mais programático da poesia concreta. (Ibid., 2005, p.72)

Pouco depois da publicação da terceira edição da *Noigandres*, Décio Pignatari produziu o trabalho *Situação Atual da Poesia no Brasil* para o II Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária de Assis (1961), no interior de São Paulo. Em sua apresentação, ressaltou o salto qualitativo dado pela poesia concreta no campo da literatura. Antônio Cândido de Mello Souza, crítico literário e professor da USP, foi o principal organizador do evento acadêmico que reuniu grandes expoentes da literatura brasileira. (Ibid., 2005, p.90 – p. 93)

O quinto volume de *Noigandres* foi lançado em 1962 e contou com a colaboração de José Lino Grünewald. Sua capa antecipava, de certo modo, a dissolução da revista, o que de fato acabou ocorrendo. O impresso apresentava uma obra de Volpi e trazia o subtítulo *Antologia do verso à poesia concreta 1949-1962*. O conteúdo da edição demonstrava o percurso do grupo entre o período artesanal e a serialização. (Ibid.,2005, p.73)

Ainda em 1962, os poetas que trabalharam em *Noigandres* fundaram uma outra revista chamada *Invenção* (1962-1967). Desta vez, buscavam uma poesia mais ampla, o que ficou evidente na escolha de seu nome. O termo que inspirou o título foi utilizado no sentido enunciado por Ezra Pound, pois seus realizadores estavam interessados em desenvolver novos processos de criação e linguagens inovadoras. Queriam também conhecer e propagar a produção de escritores e pensadores de vanguarda. Esta iniciativa editorial foi produzida com periodicidade contínua. (Ibid., 2005, p.90)

A primeira *Invenção* continha o resultado do trabalho redigido por Décio Pignatari e Cassiano Ricardo no II Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária de Assis, realizado em julho de 1961. A segunda edição incluía a seção *Mobile*, direcionada às reflexões sobre a produção poética de diversas partes do

mundo. Trazia também um artigo de Max Bense sobre Brasília, além de diversos trabalhos de José Lino Grünenwald e os poemas *Servidão de Passagem*, de Haroldo de Campos, *Cubograma e Greve*, de Augusto de Campos, *estela cubana*, de Décio Pignatari e *portões abrem*, de Ronaldo Azeredo. O terceiro volume foi dedicado à música, mas apresentava várias poesias e um segundo ensaio de Bense. A quarta homenageava Oswald de Andrade por ocasião dos 10 anos de sua morte. O último número era composto por uma partitura de Gilberto Mendes para o poema *cidade-cité-city*, de Augusto de Campos, e numerosas obras de Oswald de Andrade, Murilo Mendes e dos jovens Paulo Leminski e Silviano Santiago. (Ibid., 2005, p.92)

Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Augusto de Campos estiveram envolvidos com a revista *Invenção* entre 1962 e 1967. Contudo, publicaram, em 1965, o livro *Teoria da Poesia Concreta*. Se por um lado buscaram produzir um periódico aberto às novas manifestações poéticas, por outro continuaram preocupados em solidificar sua posição como poetas concretos.

No início dos anos 1960, Décio Pignatari foi um dos responsáveis pela criação da Faculdade de Comunicação da Universidade Nacional de Brasília (UnB). (Arquivo online CPDO FGV, Acesso em: dezembro 2016)

Na época em que esteve envolvido com a criação do centro universitário, ainda acreditava no projeto desenvolvimentista e no ideal progressista. Participar da idealização de um curso universitário na nova capital era uma grande chance de contribuir para a cultura moderna nacional. Desde os anos 1950, defendia fortemente o estabelecimento de um diálogo entre a poesia e a publicidade.

Via com otimismo a possibilidade de expandir os ideais da poesia concreta para o meio acadêmico da nova capital moderna. Porém, logo o Brasil enfrentou uma realidade diferente. Uma crise política e social se apresentou, pois, o plano de Governo de Juscelino Kubitschek não tinha atingido os objetivos propostos.

Em 1964, o poeta foi convidado para integrar o corpo docente da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI)²⁵, no Rio de Janeiro, que acabava de ser assumida pela gestão do então Governador Carlos Lacerda. Inicialmente, a escola pretendia seguir o programa da célebre Escola Superior da Forma de Ulm, fundada

²⁵ Antes mesmo de integrar a ESDI, Décio Pignatari foi um dos signatários da Ata de Fundação da ABDI em 10 de setembro de 1963, entre os outros membros fundadores estavam Ruben Martins, Karl Heinz Bergmiller, Leib (Léo) Seincman, Luiz Roberto Carvalho, João Rodolfo Stroeter, Lucio Gri-nover, Abraão Sanovicz, Willys de Castro, João Carlos Cauduro, Candido Malta Campos Filho, Julio Roberto Katinsky, Alexandre Wollner, Fabrizio Fabriziani e Modesto de Barros.

por Max Bill e, posteriormente, dirigida por Tomás Maldonado. Pignatari aceitou a proposta, pois queria participar da estruturação do campo do design. Acabou permanecendo na instituição por 11 anos (1964-1975). No ambiente cultural da década de 1960, a proposta da ESDI parecia promissora. Em certo aspecto, a inauguração da instituição reacendeu as esperanças de retomar o ideal progressista. A atuação no meio universitário ampliou ainda mais a esfera profissional de Pignatari. Além de escritor, crítico e comunicador, tornou-se professor e pesquisador. (Cocchiarale e Geiger org., 2004, p.77)

Na época, Décio Pignatari teve uma produção vasta como crítico e artista. Foi cronista de futebol da *Folha de S. Paulo*; fez crítica política e de costumes; participou de um happening no João Sebastião Bar; fundou o Marda (Movimento de Arregimentação Radical em Defesa da Arte) e escreveu a *Teoria da Guerrilha Artística* (1967). (Aguilar, 2005)

Em 1969, iniciou seus estudos de Doutorado em Literatura Comparada na USP. Antes mesmo de concluir o curso, foi contratado como professor de Teoria Literária na Pós-Graduação em Comunicação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, onde trabalhou por 14 anos (1972-1986). O ingresso na PUC-SP foi o marco inicial de sua trajetória no ambiente acadêmico paulista. (Pignatari, 2004) Doutorou-se na USP em 1973, com a tese *Semiótica e Literatura: o signo verbal sob a influência do signo não-verbal*. Este trabalho foi publicado posteriormente como um livro intitulado *Semiótica e Literatura*. O professor Antônio Cândido orientou sua tese de doutorado, bem como a de Haroldo de Campos. Ainda neste ano, publicou um livro com uma coletânea de ensaios polêmicos: *Contracomunicação* (Pignatari, 2004)

Quando convidou Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Augusto de Campos para o II Congresso Brasileiro de História e Crítica Literária de Assis, Antônio Cândido demonstrou respeito e interesse pelo trabalho dos poetas concretos. O crítico literário tornou-se conhecido pelos textos célebres que dedicou à poesia modernista a partir dos anos 1920. Durante os anos 1950 e 1960, acompanhou a produção do Grupo Noigandres e do Grupo Invenção, travando contato com a nova geração de escritores. No final dos anos 1960, orientou as teses de dois dos maiores expoentes da Vanguarda Construtiva.

Partindo da prática poética, Pignatari chegou à teoria e à crítica de literatura e das linguagens. No Brasil, foi um dos pioneiros nas pesquisas em Semiótica. Com

o amigo Humberto de Campos, fundou a L'Association Internationale de Sémiotique, na França e participou do lançamento da Associação Brasileira de Semiótica, em 1975. (Khoury, FACOM - N°17 – Primeiro semestre de 2007)

Um ano depois da defesa de sua tese de doutorado, Décio Pignatari se tornou professor e pesquisador da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Trabalhou na instituição por 20 anos até se aposentar, em 1994. (Pignatari, Entrevista ao Correio Brasiliense, em 7 de dezembro de 2010)

Décio sempre procurou estabelecer o diálogo entre a literatura e os demais campos artísticos. Defendia a constante atualização técnica do artista moderno, pois acreditava que a arte seria inevitavelmente invadida pelos novos recursos produtivos. Em sua visão, a própria poesia concreta podia contribuir para os campos da publicidade e do design gráfico. A passagem por cursos de Publicidade e Design pareceu, portanto, natural para quem defendia a aplicação das experiências poéticas na produção de massa.

Após o término do curso de Doutorado em Literatura Comparada, sua integração à Faculdade de Letras seria esperada. Entretanto, não foram encontradas evidências de que tenha recebido algum convite para lecionar na área. Nos anos 1960, quando iniciou sua trajetória no ensino e na pesquisa, possivelmente considerava a estrutura dos cursos em seu campo de doutoramento muito tradicional para aceitar os ideais dos poetas concretos.

O poeta sempre defendeu a dissolução entre os mais variados âmbitos da atuação criativa. O curso de Arquitetura, assim como os de Publicidade e Design, era mais moderno sob o aspecto técnico e apresentava maior abertura para propostas teóricas inovadoras, o que devia despertar seu interesse.

No livro *O que é comunicação poética*, o poeta e professor adota um tom bem didático e discute arquitetura como quem se dirige a estudantes de graduação:

“Sempre é bom lembrar que o pensamento lógico não deixa de lado, completamente o analógico ou paralógico; este, por sua vez, não pode destacar totalmente o outro. Quando falamos em arte, não devemos somente pensar em pintura, literatura, música, dança, cinema. Uma obra de arquitetura tem muito de ciência e de arte. Um carro, um avião, um liquidificador, uma garrafa. Os objetos também formam sistemas de signos, também constituem linguagem. Você pode ler uma cadeira tanto como um poema (...). A ciência que estuda todos os sistemas de signos se chama Semiótica.” (Pignatari, 2005, p.53)

A admiração pelo conhecimento estrutural, inerente ao design e à arquitetura, também deve ter contribuído para sua integração à FAU-USP. Conforme observa Aguiar, a “eliminação da rua como célula de organização urbana, no *Plano-piloto de Lucio Costa*, era homóloga à eliminação do verso na poesia concreta.” (Aguilar, 2005, p.81 a 83)

Nos livros de cunho didático, frequentemente Pignatari associava a poesia com as artes plásticas, literatura, música, design, comunicação, etc. Em *Semiótica da Arte e da Arquitetura*, outra publicação com claro objetivo didático, dizia sobre a cadeira Rietveld,

“Esta não é uma cadeira, apenasmente: é um pensamento. É uma cadeira pensando a cadeira, aspirando ser todas as cadeiras possíveis, A cadeira, a ideia de cadeira e das cadeiras. Dela não se diga, como alerta Read, que ilustra os princípios neoplásticos (...) Uma cadeira que desoculta os espaços abertos e que tem a eloquência muda de uma máquina, diz dela van Doesbourg (...). Sintaticamente, este objeto-escultura-arquitetura é uma estrutura aberta (...).”(Pignatari, 2004, p.139)

Segundo Omar Khouri, suas aulas eram aguardadas ansiosamente pelos alunos.

“Foi como professor universitário que Décio Pignatari conseguiu um maior número de admiradores. Aulas sempre esperadas com ansiedade, incríveis: invariavelmente um lance de extrema inteligência, uma interpretação não esperada, uma revelação, um paradoxo.” (Khouri, FACOM - nº 17 - 1º semestre de 2007, p.17)

Pignatari foi um professor de fala contundente, mas também generoso e disponível para compartilhar seu conhecimento com os discípulos. Costumava propor em suas aulas de Teoria da Comunicação, Teoria Literária e Semiótica a articulação entre as diversas expressões criativas, tornando-as sempre atraentes. A ampla ênfase dada ao sistema de categorias de Charles Sanders Peirce nunca era deixada de lado. Contudo, seu modo de expor esta Teoria Semiótica era fascinante, pois havia sempre uma grande multiplicidade de exemplos e análises interessantes feitas pelo professor.

Aos 67 anos, Décio Pignatari se aposentou na FAU-USP, mudando-se para Curitiba. Lá, integrou o corpo docente da Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade do Tuiuti (UTP). Sua transferência para o Paraná levanta muitos questionamentos. É no mínimo curioso que um artista de vanguarda tenha optado por morar em uma cidade que não foi palco dos movimentos artísticos

revolucionários do século XX. Para debater esse assunto, o poeta concedeu uma entrevista ao *Jornal Correio Brasiliense*. (Pignatari, Entrevista ao Correio Brasiliense, 7 de dezembro de 2010)

Décio Pignatari afirmou ter deixado São Paulo porque a cidade não propiciava o trabalho intelectual. Ressaltou que na Europa os pensadores costumam elegem um lugar que permita a concentração e o aprofundamento para produzir seus escritos. Desde os anos 1970, planejava deixar São Paulo. Na época, tinha uma agência de publicidade e precisava tomar uma decisão: tornava-se publicitário ou se assumia como escritor. Quando ingressou no doutorado, tinha decidido parar de correr atrás de clientes. (Ibid., 7 de dezembro de 2010)

Entre os anos 1970 e 1990, o processo de crescimento desordenado da cidade de São Paulo parece ter deixado o poeta desencantado. Não acreditava mais na possibilidade de organizar a metrópole dentro dos padrões dos grandes centros modernos europeus. Nos momentos livres, viajava para o interior do estado. Ainda na década de 1970, reformou a garagem do sogro em Carapicuíba (cidade localizada a 30 km da capital) para montar um estúdio com seus livros. Neste refúgio permanecia durante as férias, fins de semanas e feriados para escrever sua tese. Na opinião do poeta, a cidade precisava de uma reforma urbana drástica e, neste sentido, a única providência tomada foi a construção do metrô. (Ibid., 7 de dezembro de 2010)

O trabalho na PUC-SP e na FAU-USP possibilitou seu aperfeiçoamento como crítico e escritor. O dinheiro que ganhava não era muito, mas contribuía para que pudesse administrar suas finanças. Organizava seu tempo para fugir do trânsito e, sempre que possível, voltava para seu estúdio fora do grande centro. Mais tarde, comprou um terreno em Morongaba. A cidade ficava às margens do Rio Jaguari, a 100 km de São Paulo. Construiu uma casa onde pintava quadros. Levou seus discos e mais de dois mil livros. Distanciou-se cada vez mais da capital. (Ibid., 7 de dezembro de 2010)

Mudou-se para Curitiba somente depois de sua aposentadoria na USP. Reconheceu que o ambiente era isolado, mas observou que já tinha construído uma rede de contatos. A tecnologia acabou facilitando a manutenção destas relações à distância. (Pignatari, Entrevista ao Correio Brasiliense, 7 de dezembro de 2010) Concordava que o mercado de arte no Paraná era incipiente. Porém, concluiu que suas viagens nacionais e internacionais supriam a necessidade de contato com as

novas manifestações artísticas. Nos 1990, era frequentemente convidado a viajar para participar de eventos e congressos que o remuneravam por sua contribuição.

Quando escolheu Curitiba, Pignatari não desejava viver em um lugarejo qualquer. Ele e sua mulher sabiam que não iriam se adaptar a um afastamento tão radical. Precisavam de um mínimo de infraestrutura. Visitou a cidade paranaense, pela primeira vez, em 1967, onde fez conferências. Anos mais tarde, encontrava Paulo Leminski, jovem escritor que conheceu quando tinha apenas 17 anos. Ao seu lado, desenvolveu muitos trabalhos. A amizade com o poeta contribuiu para que pudesse formar um laço afetivo com o local. (Ibid., 7 de dezembro de 2010)

Apesar das diferenças entre São Paulo e Curitiba, Pignatari acreditava que as cidades se conectavam pela arquitetura. A capital paranaense apresentava uma linguagem arquitetônica mais padronizada que lembrava o ambiente paulista do pós-guerra. Além disso, a cidade de São Paulo, que o recebeu nos anos 1940, tinha as mesmas dimensões de Curitiba quando ele decidiu se transferir para lá. (Ibid., 7 de dezembro de 2010)

Reconhecia que Curitiba não oferecia o mesmo público consumidor de arte que São Paulo. Tampouco tinha sido palco de manifestações importantes de vanguarda. Mas ressaltou que, na prática, nada impedia a emergência de novos movimentos artísticos importantes na cidade. (Ibid, 7 de dezembro de 2010)

Na visão do poeta, o Brasil não soube crescer. São Paulo teve uma boa oportunidade decorrente a ampliação da indústria e dos serviços, mas não aproveitou. Brasília nasceu de um bom projeto urbano, mas este não foi desenvolvido para acompanhar as mudanças que ocorreram com o tempo. (Ibid., 7 de dezembro de 2010)

O discurso otimista de Décio Pignatari acerca de sua mudança para Curitiba e sua inserção no corpo docente da Pós-graduação da Universidade do Tuiuti provavelmente ocultava a necessidade de continuar atuando como docente e pesquisador por questões financeiras e encobre a impossibilidade de viver apenas de sua arte. No livro *O que é comunicação poética* notou que os poetas raramente conseguiam viver só da produção artística.

“Há dois mil anos o poeta latino Ovídio dizia que as folhas de louro (com as quais se faziam coroas para poetas e heróis) só serviam para temperar o assado. E como poderia ser diferente? Como encontrar um modo de remunerar um poeta?” (Pignatari, 2005, p.09)

De toda maneira, a mudança de rumos operada nos anos 1990 não reduz sua contribuição como crítico, professor e poeta. Décio Pignatari pretendia dar prosseguimento à sua obra mesmo residindo em Curitiba. Nos anos 2000, continuou buscando os entrelaçamentos entre linguagem verbal e não-verbal. Ainda ambicionava a projeção internacional de suas produções literárias e afirmava

“Quero o Brasil internacional, como o futebol é. Sem medo de encarar ninguém. Sou contra os nacionalismos estreitos.” (Pignatari, Entrevista para o Correio Brasiliense, 7 de dezembro de 2010)

Ao longo de sua carreira acadêmica, Pignatari foi docente e pesquisador nas áreas de Semiótica, Teoria Literária e Teoria da Comunicação. (Khouri, Revista FACOM, Número 17, Primeiro semestre de 2007).

Paralelamente à carreira acadêmica, trabalhou como poeta, crítico, ensaísta (*Teoria da Poesia Concreta*, 1965), contista (*O Rosto da Memória*, 1986), romancista (*Panteros*, 1992) e dramaturgo (*Céu de Lona*, 2004). Publicou diversos livros e redigiu textos jornalísticos sobre letras, artes, futebol, política e televisão. Traduziu obras de importantes escritores, entre eles Dante Alighieri, William Shakespeare e Marshall McLuhan, Stephane Mallarmé, Ezra Pound, Edward Estlin Cummings e James Joyce. (Aguilar, 2005)

Contribuiu ainda em algumas obras de performance e de teatro. Propôs poemas holográficos (1987). Realizou a exposição *Triluz e Idheologia* (1987). Participou com várias composições para o CD *Temperamental* (1993) de Lívio Tratenberg e Wilson Surorky. Escreveu o libreto *Issa* para uma ópera realizada por Gilberto Mendes. (Ibid., 2005)

Como crítico, era considerado generoso, mas também implacável. Segundo Omar Khouri, Pignatari costumava se expressar de maneira enfática e direta.

“Best-seller não é Literatura. (A mim, ao telefone, para encerrar um assunto que, para ele, não tinha a menor importância).” (Khouri, FACOM - n°17 – Primeiro semestre de 2007, p.18)

O poeta faleceu aos 85 anos, em 2012, sem ter recebido prêmios literários ao longo de sua vida. A discussão sobre sua obra foi muito incipiente até os dias de hoje. Os registros de sua produção em diversos campos apontam várias possibilidades de pesquisa ainda não exploradas. Entre seus principais trabalhos

está o já mencionado livro *Semiótica e Literatura*, publicado como resultado de sua pesquisa de doutorado, que será analisado ao final deste capítulo.

3.2 O poeta e comunicador concreto

A ruptura efetuada pela poesia concreta refletiu o momento de separação entre o Brasil agrário e o industrial. Nos anos 1950, o país viveu um superávit na balança de pagamentos que contribuiu para o desenvolvimento técnico e para propagação do ideal de progresso. Na opinião de Pignatari, as migrações ocorridas após o governo de Getúlio Vargas²⁶ geraram ambientes culturais diferentes nas duas maiores metrópoles brasileiras. Vários intelectuais migraram para o Rio de Janeiro que era a capital cultural. Por sua vez, São Paulo recebeu muitos trabalhadores oriundos de outros estados. O ambiente paulista atraiu a classe operária graças às oportunidades de emprego que surgiram com o crescimento da indústria e dos serviços. Conforme observou o poeta, houve uma atualização artística nas duas cidades, apoiada pelo crescimento do mundo editorial e pelos suplementos culturais que surgiam a todo o momento. (Pignatari, apud. Cochiaralle e Geiger org., 2004, p.71)

Na ocasião, a movimentação artística foi tão significativa no Rio de Janeiro quanto em São Paulo. Mário Pedrosa contribuiu muito para a divulgação da vanguarda concreta. O crítico desempenhou papel democrático e moderador, ressaltando os aspectos mais inovadores da produção do Rio de Janeiro e de São Paulo. Sua experiência com o mundo da arte o ajudou a lidar com os momentos de ruptura e com as diferenças de ponto de vista entre os artistas.

No ambiente paulista, a discussão sobre a relação entre arte e técnica logo entrou em pauta. O cenário carioca também passou por uma transformação cultural, entretanto, como a cidade apresentava menor grau de desenvolvimento industrial, essas transformações ocorreram a partir da tradição artesanal. Apesar das

26 Era Vargas é o nome que se dá ao período em que Getúlio Vargas governou o Brasil por 15 anos, de forma contínua (1930-45). Esse período foi um marco na história brasileira em razão das inúmeras alterações que o então presidente fez no país, tanto sociais quanto econômicas. Conforme já observamos, a Era Vargas teve início com a Revolução de 1930, quando retirou o poder a oligarquia cafeeira. Dividiu-se em três momentos: Governo Provisório (1930-34), Governo Constitucional (1934-37) e Estado Novo (1937-45).

diferenças, os artistas concretos reunidos nas duas cidades buscavam formar uma vanguarda com projeção internacional e lutavam contra as instituições tradicionais.

Desde o início dos anos 1950, Pignatari considerava o Concretismo carioca abstrato, mas não concreto. Em sua concepção, o grupo do Rio de Janeiro seguia uma noção mais francesa de modernização enquanto os artistas de São Paulo faziam franca oposição a essa concepção. (Ibid., 2004, p.73)

O poeta acreditava que o artista moderno precisava buscar, cada vez mais, a objetividade da forma. Neste contexto, a arte abstrata já tinha perdido o sentido. Em sua visão, a produção de vanguarda devia incorporar as técnicas mais recentes dialogando com seu tempo. Para ele, “o Rio defendia mais a intuição enquanto São Paulo assumia uma posição mais racionalista.” O grupo paulista queria desenvolver uma *arte ao nível de evidência* “(...) que qualquer pessoa, em qualquer repertório, adolescente, criança, homem, mulher, rico ou pobre, chegasse e entendesse.” (Ibid., 2004, p.77)

Quando os integrantes do Grupo Noigandres decidiram buscar a síntese entre a palavra e a visualidade eles estavam pretendendo fundar um novo processo de criação. Exploraram a mancha gráfica, criando ritmos visuais a partir da tipografia e do espaço em branco.

Com a certeza de que algo novo havia surgido na poesia moderna, os fundadores da *Revista Noigandres* inauguraram a *Era Pós-Verso*. A palavra, considerada em suas possibilidades semânticas e em suas dimensões gráfica e visual, continuou sendo o instrumento mais importante do poema. Agora, entretanto, a nova vanguarda poética buscava ultrapassar o limite entre o verbal e o não-verbal.

Segundo Décio Pignatari, o grupo queria chegar ao ponto zero da escritura. Procurava produzir obras que interessassem ao grande público, mas que não solicitassem conhecimento prévio de história da arte ou de estética. Os integrantes desta nova concepção pouco se importavam se sua poesia era chamada de arte ou não. Achavam que a transição do objeto de arte para objeto produtivo só seria possível se a questão da reprodutibilidade técnica fosse encarada com naturalidade. Até porque, em certo sentido, o que propunham era uma espécie de antiarte. (Ibid., 2004, p.75)

Nas revistas *Noigandres*, a noção de economia formal também foi aplicada ao design gráfico. As capas dos volumes 2 e 3 (1955 e 1956) demonstram a adoção

dessa linha de pensamento de modo mais radical. Os poetas concretos defendiam que a síntese visual, aliada às mais novas tecnologias comunicacionais, potencializava a propagação dos signos. Marcados pelos ideais de Mallarmé, seguiam o caminho contrário à ocupação de grandes espaços. Conforme notou Pignatari, “Melhor uma só palavra ocupar uma página em branco do que dez mil palavras ocupando cem páginas.” (Ibid., 2004,p. 83)

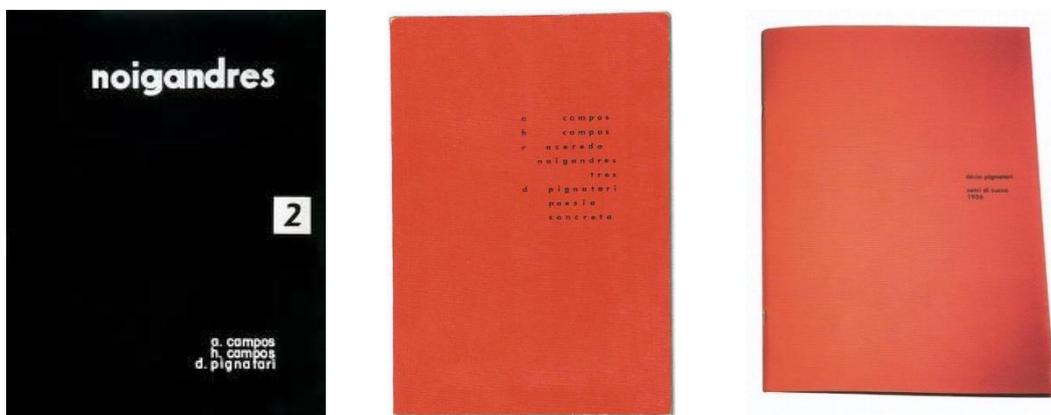


Figura 120: Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Augusto de Campos: *Revista Noigandres 2* (1956), Col. dos autores, Catálogo de Concreta 56

Figura 121: Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Augusto de Campos: *Revista Noigandres 3* (1955), Col. dos autores, Catálogo de Concreta 56

Figura 122: Décio Pignatari: *Livro semi di zucca* (1956), refeito por Gerson Tung (2006), Coleção dos autores, Catálogo de Concreta 56

Décio Pignatari diagramou integralmente o terceiro volume da publicação, que foi desenvolvido para a I Exposição Nacional de Arte Concreta. Na capa vermelha (16cm x 23cm) dispôs apenas as informações essenciais, seguindo os parâmetros da diagramação construtiva. Utilizou tipografia sem serifa e em caixa baixa para apresentar o título da revista, o volume e os nomes dos poetas que participaram da edição (A. de Campos, H. de Campos, R. Azeredo e D. Pignatari). No interior do impresso, o poema de Augusto de Campos chamava a atenção para o fato de já haver uma música e uma Arte Concreta. Conclamava, então, o desenvolvimento de uma poesia concreta. A esta altura, o termo já tinha sido aceito por Eugen Gomringer, facilitando a propagação internacional do movimento literário. (Aguilar, 2005, p.71)

Ainda em 1956, Décio Pignatari publicou um livro com suas próprias poesias. Neste projeto, adotou soluções gráficas muito semelhantes àquelas propostas na *Noigandres 3*. Provavelmente, queria criar uma linguagem concisa que estabelecesse uma imediata associação visual ao renomado número de *Noigandres* que foi vendido, como já dito, na ocasião da I Exposição Nacional de Arte Concreta.

O Grupo Noigandres era contrário à subjetividade. Aboliu o verso para propor uma análise crítica das formas, o que naturalmente o aproximou do design e das artes plásticas. A criação de uma série de publicações demonstra que os poetas concretos queriam dominar o principal veículo de propagação de suas ideias: a mídia impressa.

Para Décio Pignatari, a poesia tinha uma vocação intersemiótica que a aproximava da música, da dança e das artes visuais. Sua dimensão espacial instigava o pensamento, não pela narrativa, mas através da retina.

“A poesia parece estar mais ao lado da música das artes plásticas e visuais do que da literatura. Ezra Pound acha que ela não pertence à literatura e Paulo Prado vai mais longe: declara que a literatura e a filosofia são as duas maiores inimigas da poesia.” (Pignatari, 2005, p.9)

No poema concreto, a sintaxe discursiva tradicional foi substituída por uma estrutura ideográfica, onde as palavras se associavam por proximidade e semelhança fonética.

um
m
o
v
i
m
e
n
t
o
c
o
m
p
o
n
d
o
a
l
é
m
da
n
u
v
e
m
u
m
c
a
m
p
o
d
e
c
o
m
b
a
t
e
m
i
r
a
g
e
m
i
r
a
d
e
u
m
h
o
r
i
z
o
n
t
e
p
u
r
o
n
u
m
m
o
m
e
n
t
o
v
i
v
o

beba coca cola
babe cola
beba coca
babe cola caco
caco
cola
cloaca

I
L
F
E
B
LIFE

Figura 123: Décio Pignatari: *Poema ummovimento* (1953), publicado em *Noigandres 3*, Coleção do autor, Catálogo Concreta 56

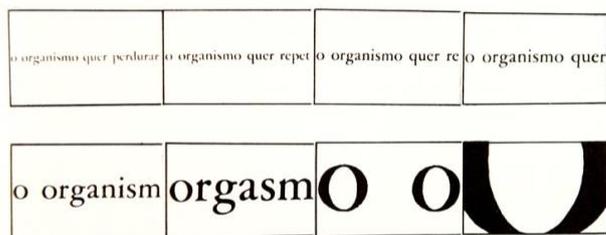
Figura 124: Décio Pignatari: *Poema beba coca cola* (1958), publicado em *Noigandres 4*, Coleção do autor, Catálogo Concreta 56

Figura 125: Décio Pignatari: *Poema LIFE* (1957), publicado no Catálogo Concreta 56, Coleção do autor, Catálogo Concreta 56

Décio Pignatari escreveu poesias notáveis nos anos 1950, realizando amplas pesquisas semânticas e visuais. Em suas produções, evitava o discurso linear de todo modo. Na poesia *UMMOVIMENTO*, transpôs a dinâmica da arte cinética para o espaço gráfico. Em *BEBA COCA-COLA*, inverteu e ironizou o sentido de um dos slogans publicitários mais famosos do mundo, criando um antianúncio. No livro-

poema *LIFE*, explorou a sequencialidade do processo de leitura, para ao final, subvertê-la. Em *TERRA*, criou um mapa tipográfico dentro de um retângulo. Usou o espaço em branco para traçar as linhas divisórias que demarcavam as regiões. Em *ORGANISMO*, reproduziu a pulsação orgânica do corpo humano e de seus desejos, sem deixar de lado a organização matemática do espaço. (Khouri, FACOM- N.17 – Primeiro Semestre de 2017)

Suas escolhas tipográficas contribuía para a clareza e organização das obras. Em *BEBA COCA-COLA*, por exemplo, a mancha gráfica foi criada com tipos da família Futura, Extra-Bold. Estes trabalhos integraram a fase ortodoxa de sua poesia concreta.



**ra terra ter
rat erra ter
rate rra ter
rater ra ter
raterr a ter
raterra terr
araterra ter
raraterra te
rraraterra t
erraraterra
terraraterra**

Figura 126: Décio Pignatari e Alexandre Wollner: *Poema Organismo* (1960), Col. Julio Medaglia
Figura 127: Décio Pignatari e Alexandre Wollner: *Poema terra* (1956), Col. Augusto de Campos

A própria assinatura de Décio Pignatari apresentava alto grau de síntese formal. A partir de um gesto rápido e objetivo, as letras D e P se fundiam gerando uma estrutura semelhante à de um logotipo. Neste sentido, os postulados da poesia concreta podiam ser perfeitamente aplicados aos projetos gráficos, contribuindo para o pensamento no campo do design. O cartaz da III Bienal de São Paulo (1953) foi desenvolvido por Hermelindo Fiaminghi com colaboração de Décio Pignatari.

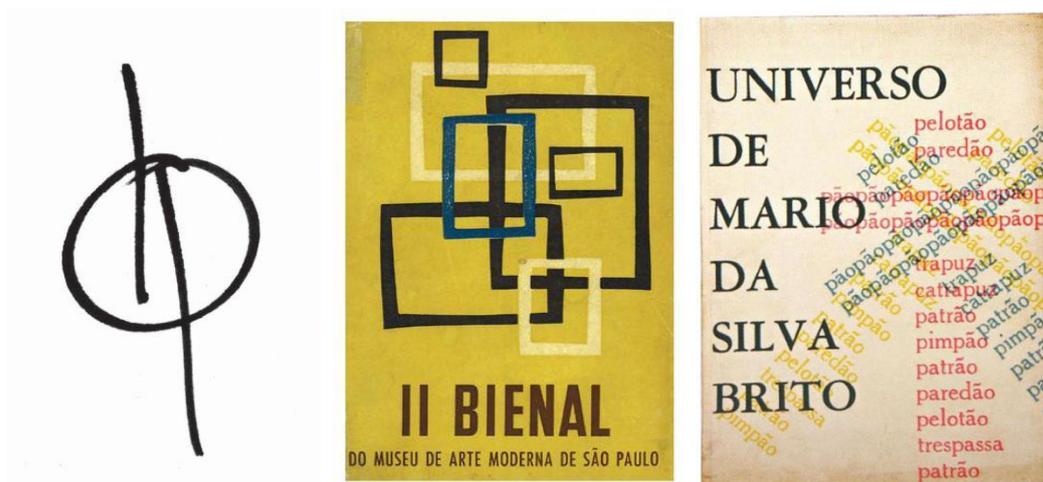


Figura 128: Décio Pignatari: *Assinatura do Poeta*, Revista FACOM - nº 17 (2007)

Figura 129: Hermelindo Fiaminghi com colaboração de Décio Pignatari: *Cartaz da Segunda Bienal de São Paulo* (1953), Isuu.com

Figura 130: Décio Pignatari e Hermelindo Fiaminghi: *Capa do Livro Universo*, de Mário da Silva Brito (1961), Acervo Chico Homem de Melo

As soluções gráficas adotadas não tinham ainda o rigor formal presente no projeto do terceiro número de *Noigandres* (figura 121). Porém, o trabalho tipográfico demonstrava preocupação com a objetividade da comunicação. A hierarquia de informações foi determinada apenas pela utilização de fontes com tamanhos e pesos diferentes.

Mais tarde, Décio Pignatari criou a capa do livro *Universo*, de Mauro Silva Brito (1961). Com pleno domínio das técnicas de produção, desenvolveu formas adequadas à função. A redução dos elementos gráficos foi uma medida de economia produtiva, mas também proporcionou a síntese visual. O layout foi desenvolvido a partir da cor e da tipografia. As informações essenciais, impressas na cor preta, seguiam o sentido ocidental de leitura. As demais palavras foram dispostas de modo dinâmico e assimétrico, possibilitando uma exploração mais livre do suporte e das fontes. Ao dissociar as palavras de seu sentido semântico, a programação visual pesquisou todo o potencial da palavra.

A solução gráfica adotada neste projeto refletia diretamente o conteúdo do produto, respeitando os preceitos do design construtivo. A palavra foi o único recurso utilizado, pois constituía (e representava) o *universo* do crítico e escritor Mário Silva Brito. Neste caso, a inclusão de fotografias ou barras divisórias era completamente desnecessária para a construção do espaço gráfico.

Nota-se que os fundamentos do Movimento da Nova Tipografia (1923)²⁷ guiaram o design gráfico de Pignatari. Em suas contribuições no campo da comunicação visual, o poeta quebrou as regras ortográficas, desrespeitando as hierarquias. Aplicou os tipos móveis somente em caixa alta ou em caixa baixa e aboliu a serifa que era considerada um excesso gráfico completamente desnecessário. A partir das observações de Alex Manzini, na apresentação da versão brasileira da *Revista Tipografia Elementar*, é possível verificar que suas escolhas retomavam os princípios estabelecidos pela vanguarda internacional formada em 1925,

“A Nova Tipografia defendia o afastamento dos impressos rebuscados, das caligrafias ornamentais, do excesso de elementos na comunicação e da simetria, em troca, sugeria a economia de elementos, a limpeza racional da página impressa, a comunicação mais direta e efetiva, utilizando tipos sem serifa, design assimétrico e grande contraste de cores e formas. O design devia ser direcionado pelo seu conteúdo (...).” (Tschichold, 2007, p.8)

Para Pignatari o postulado *forma segue função* foi “uma tomada de consciência do artista, tanto artística como economicamente, frente ao novo mundo de produção em série.” Acreditava que a invasão da tecnologia no campo da arte era inevitável. Neste contexto, a atualização técnica era essencial para o desenvolvimento de projetos voltados para a reprodução em larga escala. (Pignatari, in *Arquitetura e Decoração*, agosto de 1957)

Alguns integrantes da vanguarda concreta acreditavam que era necessário repensar a arte a partir da reprodutibilidade técnica. Pignatari foi um dos maiores representantes dessa vertente ideológica. A vivência de 25 anos em Osasco – cidade criada para ser industrial - influenciou seu modo de ver o mundo moderno.

Contudo, suas formulações não eram aceitas por todos os integrantes da vanguarda construtiva. Ao longo dos anos 1950, a questão da tradição artesanal criou diversas discordâncias, pois muitos artistas e críticos viam o avanço da indústria como uma iniciativa predatória. Na visão de Pignatari, esta diferença de pontos de vista ocorreu porque nem todos tiveram a oportunidade de viver em um ambiente industrial. Em sua opinião, este afastamento os impedia de enxergar o

²⁷ O Movimento da Nova Tipografia, liderado por Ivan Tschichold, contou com a participação de integrantes da Bauhaus. Seus participantes foram: Natan Altman, Otto Baumberger, Herbert Bayer, Max Burchartz, El Lissitzky, Ladislaus Moholy-Nagy, Molnár F. Farkas, Johannes Molzahn, Kurt Schwitters, Mart Stam e Ivan Tschichold.

verdadeiro potencial de transformação cultural trazido pelas inovações técnicas. (Pignatari, apud. Cochiaralle e Geiger org., 2004, p.76)

Segundo o poeta, o “mundo rural não parecia com a industrialização, apenas se transformava”, este avanço não ocorreu no Brasil porque “o processo de industrialização foi errático e predatório.” Entretanto, considerava que tudo poderia ter ocorrido de maneira diferente. (Pignatari 1998, p. 25; Pignatari, Folha de São Paulo, 17 de fevereiro de 1985)

Em seus depoimentos, Pignatari observou que as contradições internas impediram o fortalecimento do design brasileiro. Quando integrou o corpo docente da ESDI logo percebeu que a criação da instituição no Rio de Janeiro foi mais uma das incoerências do ambiente cultural nacional. Por razões políticas, as condições necessárias para a criação da escola surgiram em uma cidade que investia pouco no setor da indústria. Este fator contribuiu para que o rompimento com a tradição artesanal fosse ainda mais difícil nos anos 1960. (Pignatari, apud. Cochiaralle e Geiger org., 2004, p.77)

Na época, o Brasil enfrentou uma crise política e social que tornou evidente a condição de nação subdesenvolvida. Neste contexto, Pignatari e os demais artistas concretos viam a produção de Volpi como um alento. Com seu olhar informado, o pintor explorou a pura visualidade no plano pictórico, conseguindo confirmar todas as teorias concretas a partir de uma técnica medieval que unia pigmento e ovo. (Ibid., 2004, p.75)

Glauber Rocha também se tornou uma referência para a classe artística. Em 1959, quando ainda era escritor, conseguiu verba para fazer uma revista. Decidiu usá-la para fazer um filme e fez nascer um novo cinema, de origem agrária e não industrial. A Vera Cruz²⁸ foi à falência. Em contrapartida, uma nova vanguarda nasceu da escassez de recursos. Para Décio Pignatari, o jovem cineasta soube transformar o cinema, quando muitos cineastas internacionais tinham mais recursos e não souberam. O poeta, nos anos 1960, a filmografia alemã tornou-se ultrapassada

²⁸ A Companhia Cinematográfica Vera Cruz foi fundada em 1949 por Franco Zampari e um grupo de empresários de São Paulo. Chegou a produzir 18 filmes de longa-metragem em seus quatro anos de existência. A companhia surgiu em uma época de efervescência cultural e marcou o desenvolvimento do cinema brasileiro. Porém, sua manutenção foi prejudicada pela concorrência desleal com os filmes estrangeiros lançados no Brasil. A inflação diminuía o valor real do ingresso, o que tornava a arrecadação dos filmes insuficiente para suprir os custos de produção. Enquanto isso, o governo brasileiro pagava a diferença entre o câmbio do dólar oficial e do paralelo, para facilitar a veiculação de filmes norte-americanos. A manutenção da Vera Cruz tornou-se impossível.

enquanto as produções de origem americana e francesa conseguiram propor uma expressão própria. Glauber Rocha elaborou os Manifestos do Cinema Novo conhecendo todos os Manifestos do Cinema Marginal Americano, mesmo assim conseguiu propor uma linguagem inteiramente nova. Sua visão era informada e não ingênua como muitos nacionalistas defendiam. (Ibid., 2004, p.78)

A renovação não ocorreu apenas no cinema, mas também na música. Em 1967, foi realizado o III Festival de Música Popular Brasileira de São Paulo, marco inicial do Tropicalismo. Gilberto Gil fez sucesso com *Domingo no Parque* e Caetano Veloso com *Alegria, Alegria*. Segundo Gonzalo Aguilar, Décio Pignatari recebeu bem as novas manifestações. Viu semelhanças estruturais entre a composição de Gil e a *montagem eisensteiniana* e exaltou Caetano como fundador da versão musical de uma *câmera na mão* a la Godard. (Aguilar, 2005, p.125 e 126)

Um ano mais tarde, o Movimento Tropicalista ganhou maiores proporções. Incluiu ícones populares (Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Nara Leão) e integrantes do Movimento Música Nova, como Rogério Duprat. No Festival Internacional da Canção, Gilberto Gil foi desclassificado e Caetano enfrentou as vaias do público ao cantar *É Proibido Proibir*. Contudo, novos caminhos tinham sido abertos e logo em seguida surgiram Os Mutantes. (Ibid., 2005, p. 134)

Os poetas concretos se interessaram pela produção da vanguarda musical que usava recursos eletrônicos e fazia novas experimentações sonoras. Augusto de Campos aparecia inclusive na contracapa do disco intitulado *Tropicália*, entrevistando João Gilberto. Conforme notou Aguilar, é provável que o confronto com as condições impostas pela indústria e pelos veículos de comunicação de massa tenha desestabilizado os poetas concretos no final dos anos 1960. Porém, este desencanto acabou abrindo os horizontes. (Ibid., 2005, p. 134)

A *Revista Invenção* surgiu neste cenário, marcando uma mudança de rumos para os poetas concretos. Lançada em 1962, após a dissolução da *Revista Noigandres*, a publicação contou com cinco números e foi resultado de um Concretismo poético mais avançado, que estabelecia um amplo diálogo com as manifestações artísticas mais recentes. Inicialmente, contribuíram para a revista Ronaldo Azeredo, José Lino Grünwald e, mais tarde, Edgard Braga e Pedro Xisto de Carvalho. (Ibid., 2005, p.89 e 90)

A trajetória percorrida pelos poetas até a criação de *Invenção* foi longa. Em 1960, antes de fundar a revista, os poetas concretos se uniram a outros artistas para redigir as páginas do *Suplemento do Jornal Correio Paulistano*, cujo subtítulo era *Nas Letras e nas Artes, no Lar e na Sociedade*. O espaço era dedicado à moda, à literatura e aos costumes sociais. Apenas a página cinco trazia traduções, ensaios, revisões literárias e textos programáticos. Participavam da concepção do suplemento os artistas Augusto de Campos, Cassiano Ricardo, Décio Pignatari, Edgar Braga, Haroldo de Campos, José Lino Grünewald, Mário Chamie e Pedro Xisto. O projeto gráfico ficou a cargo do designer Alexandre Wollner, que adotou uma grade diagramática regular para dispor e, de certo modo, organizar visualmente as manifestações poéticas que exploravam o espaço de modo tão libertário. (Khouri, cronorius.com.br, disponível em 12 de 2016; Aguilar, 2004, p.89 e 90)

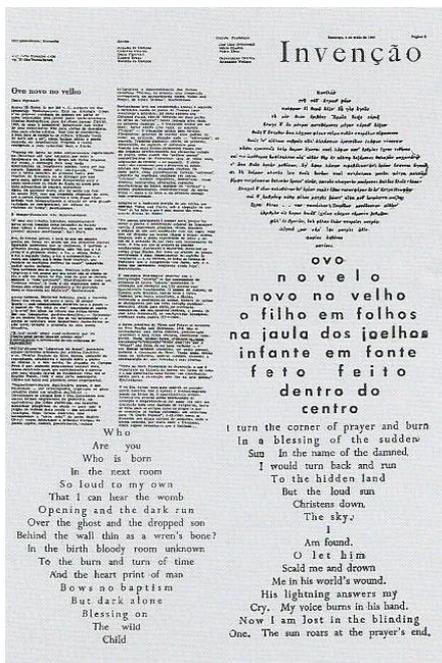


Figura 131: Alexandre Wollner et. al.: *Suplemento do Jornal Correio Paulistano* (1960), Catálogo Concreta 56

Figura 132: Augusto de Campos: *Objeto Plástico Psiu*, da série *Popcretos* (1967), Revista *Invenção* - nº 5, Livro *Poesia Concreta Brasileira*, G. Aguilar



Em 1962, finalmente o grupo fundou a *Revista Invenção* que funcionou no sentido tradicional, respeitando a periodicidade e padronização necessária para este tipo de periódico. A direção da publicação ficou a cargo de Décio Pignatari, que contava com Augusto e Haroldo de Campos, Ronaldo Azeredo, José Lino Grünewald e Cassiano Ricardo no comitê de redação. A partir de então, o grupo buscou uma *poesia de invenção*. (Aguilar, 2005, p.90)

A nova revista trazia trabalhos oriundos de uma poesia visual, com claras origens concretas, além de abordar as artes plásticas, o cinema, a música erudita e contemporânea. Na época de sua criação, houve uma inovação na poesia concreta.

“com um discurso musical, os poetas retornaram a um espaço mais marginal e coerente com a poesia militante, que já não encontrava sua finalidade na função utilitária, e sim no seu poder de acompanhar os novos movimentos sociais de reivindicação política.” (Ibid., p. 91)

Esta fase de ativismo político marcou principalmente os dois primeiros volumes do periódico. Os três últimos números foram dedicados à discussão das mais novas experimentações artísticas do cenário nacional e internacional.

Na época de lançamento da quinta e última edição de *Invenção* (1967), os poetas reunidos em torno da revista estavam desenvolvendo os *Popcretos*, que eram considerados objetos plásticos. Décio Pignatari publicou *Desinfórmio*, uma obra que não podia ser classificada como poesia nem como anúncio publicitário. Com seu objeto experimental, o poeta pretendia questionar de qual assunto uma revista atual poderia tratar, senão da propaganda. (Ibid., 2005, p.114)

Nos anos 1960, os poetas concretos foram amplamente impactados pela Pop Art. O movimento evidenciou a impotência dos ideais artísticos da arte perante o mercado. Alimentou-se da cultura de massa para criar uma nova linguagem que era, muitas vezes, descrente e sarcástica.

A última publicação de *Invenção* trazia até mesmo um manifesto intitulado *& se não perceberam*, que apontava a consciência de um novo cenário cultural. Com um & comercial que se repetia algumas vezes ao longo de oito parágrafos, o texto chamava a atenção do público leitor com frases como “*& a poesia concreta nasceu sob seus narizes por descuido do sistema.*” Desta vez, tratavam os meios de comunicação de massa como um espaço de luta pela hegemonia e de definição dos sujeitos. (Ibid., 2005, p.115)

Na verdade, o Movimento Contracultural pôs em xeque muitas certezas. De acordo com Pignatari, a Contracultura e a Revolução Hippie contribuíram para a propagação da arte e para o estabelecimento de uma relação mais espontânea entre o artesanato e a indústria. Ambas tiveram origem artesanal e colocaram em questão a visão estritamente industrializada. Buscavam a libertação de muitas repressões, propondo ideais que ganharam grandes proporções. O poeta ressaltou que o impacto

da Revolução Hippie nos EUA foi tão forte que conseguiu acabar com a Guerra do Vietnã. (Pignatari, apud. Cochiaralle e Geiger org., 2004, p.80)

Já no Brasil, Pignatari constatou que a ditadura conduziu o meio artístico à liberdade de pensamento por absoluta necessidade. O regime totalitário evidenciou a importância de fazer questionamentos. Neste sentido, as mudanças no clima político e cultural não poderiam ter sido ignoradas pelo grupo de poesia concreta que tinha defendido o internacionalismo como medida desenvolvimentista, mas também libertária.

Apesar das ricas reflexões propostas pelos Movimentos Contraculturais dos anos 1960, a própria cultura *hippie* foi incorporada e transformada pela produção em série. Com isso, seu caráter contestador acabou perdendo força. Conforme havia revelado a Pop Art, a produção industrial e a comunicação de massa renderam-se aos modismos e às mudanças superficiais. Neste sentido, não havia caminho de volta. (Ibid., 2004, p.80)

Pignatari destacou que este fenômeno afetou também a filmografia brasileira. O Cinema Novo chegou à Embrafilme, mas não conseguiu se propagar apesar da genialidade de muitas produções. A Pornochanchada, com uma visão mais comercial, foi a verdadeira responsável pela reativação da indústria do cinema. Em sua opinião, em um dado momento, já não se sabia muito bem a diferença entre oportunismo e ideologia.

“Oswald tinha razão quando ele falou que Marx estava errado em várias coisas, especialmente em uma: o mundo não está interessado em produção, está interessado em consumo.” (Ibid., 2004, p.81)

Décio Pignatari declarou que nenhum avanço político, social e cultural poderia ser empreendido em uma sociedade sem ideais. E, neste sentido, lançou a pergunta: “Rigor pra quê? Se a mínima coisa boazinha que você faz já encontra logo apoio.” (Ibid., 2004, p.82)

Em linhas gerais, o poeta concluiu que o Brasil conseguiu desenvolver uma literatura, uma arquitetura e até mesmo uma música, mas não um design, pois foi incapaz de criar uma cultura industrial com bases ideológicas consistentes. Em sua concepção, todos os setores culturais estavam ancorados na realidade.

O poeta observou que Arte Mínima do Japão, por exemplo, teve suas origens em uma cultura milenar que acabou se traduzindo na miniaturização. Do mesmo modo,

a Arte Povera, na Itália, surgiu como reação ao hedonismo. Após viver a abundância da beleza, o design italiano acabou caminhando no sentido da antimaterialização. Fundamentados em bases consistentes, os designers de origem italiana e japonesa conseguiram tornar belos os materiais plásticos, pois transpuseram para a produção industrial seu modo de ver o mundo. (Pignatari, 1998, p. 87)

A partir dos anos 1970, Décio Pignatari via o redesenho como a única saída para o design brasileiro. Defendia a análise e a reformulação dos produtos existentes.

“Desenhar, redesenhar são necessários. Mas desdesenhar também é preciso. Especialmente desdesenhar desprodutos, que são deserviços prestados pelos produtos mal concebidos, mal desenhados, anti-sociais.” (Ibid., 1998, p. 90)

A rigor, ao sugerir a reformulação dos objetos em circulação, Pignatari buscava uma nova estratégia de inserção na produção industrial e na comunicação visual. Propunha a retomada do controle e a reorganização dos processos produtivos. Mesmo consciente de que o projeto desenvolvimentista brasileiro tinha falhado, é notório que ele continuou a acreditar na noção de progresso. Nos anos 1970, continuou defendendo de maneira fervorosa a internacionalização da produção interna.

Em 1972, Aluizio Magalhães, responsável pela marca da PETROBRAS, convidou Décio Pignatari para desenvolver o nome de uma nova linha de óleos e graxas.

Segundo Chico Andrade, colaborador e parceiro do artista, o trabalho foi desenvolvido na D. Pignatari Comunicação. A PETROBRAS procurava uma marca que pudesse ser usada por vinte anos. Originalmente, Décio sugeriu a criação de dois nomes que foram aprovados pelo cliente: LUBROL para linha de óleos e LUBRAX para a linha de graxas. Mas ao registrar no INPI, descobriu que havia o registro de um outro óleo chamado LUBMOL. Como a sonoridade e grafia eram muito próximas a LUBROL, a PETROBRAS registrou apenas o nome LUBRAX, que foi utilizado para as duas linhas de produtos. A solução foi desenvolvida por simulação em computador e talvez tenha sido uma das primeiras criações realizadas dessa maneira. (Andrade, homepage de seu portfólio, 2016)

A proposta eleita reforçava a marca da subsidiária associando o prefixo LU, de lubrificantes, ao BR, da PETROBRAS Distribuidora. O logotipo tinha

características modernas e visava à exportação. O lançamento destes lubrificantes foi um marco no mercado brasileiro.

Paralelamente, Pignatari continuou a trabalhar com os irmãos Campos. Juntos publicaram uma obra com poemas traduzidos de Mallarmé (1972). Os poetas, que já tinham feito antes outras traduções, usavam o *termo triduções* para denominar os projetos executados em trio. (Khouri, FACOM- N.17 – Primeiro Semestre de 2017) A elaboração da capa e da programação visual do livro ficou a cargo de Décio Pignatari e de sua colaboradora Maria Cecília Machado de Barros. As variações gráficas foram desenvolvidas com a contribuição do poeta e engenheiro Erthos Albino de Souza. O projeto tipográfico foi apoiado por Lúcio Gomes Machado.

Se comparada aos projetos gráficos anteriores de Pignatari, a capa do novo trabalho trazia algumas características diferentes. Em primeiro lugar, adotava a linguagem dos pixels para apresentar o nome do autor traduzido. Talvez Décio tenha optado por essa solução gráfica para ressaltar a atualidade de Mallarmé como poeta, mesmo no contexto da revolução tecnológica. Devia estar interessado em experimentar os novos recursos proporcionados pelo computador. Entretanto, o detalhe que mais chama atenção é a utilização de textos em caixa alta e baixa para a apresentação dos tradutores.

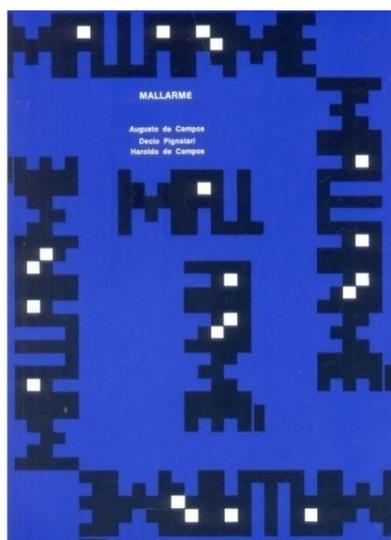


Figura 133: Décio Pignatari, com colaboração de Chico Andrade: marca do óleo *Lubrax* aplicada à lata do produto (1972-73), publicado no portfólio online de Chico Andrade, Disponível na web

Figura 134: Décio Pignatari e Maria Cecília Machado de Barros: capa do livro *Mallarmé* (1972), reeditado pela Editora Perspectiva (2010)

Uma das explicações plausíveis para o uso da caixa alta e baixa na capa do livro *Mallarmé* se refere à linguagem usada por este poeta simbolista que, embora tenha

sido um precursor nas experiências a partir das fontes tipográficas, não seguia os mesmos princípios propostos pelos idealizadores do Movimento da Nova Tipografia. Stéphane Mallarmé não aplicava preceitos de modo rígido e programático. Quando julgava necessário, respeitava as regras ortográficas. Tirava, inclusive, proveito das hierarquias em suas experiências poéticas mais transgressoras.

A atuação de diversos colaboradores neste único projeto é um fator curioso. É provável que o poeta tenha solicitado tantas contribuições por querer explorar novas tecnologias que não dominava.

Pignatari sempre defendeu o conhecimento técnico, mas em um dado momento, percebeu que seu domínio dos novos softwares era insuficiente. No âmbito particular, era sua companheira que o ajudava, por exemplo, a lidar com o computador quando precisava, pois tinha mais facilidade para operá-lo. O poeta reconhecia que essa era uma de suas grandes contradições. Em projetos profissionais, muitas vezes preferia elaborar os layouts e trabalhar em parceria com amigos que dominassem melhor as inovações técnicas. “A verdade é que não gosto de trabalhar com amadores. E não gosto de ser amador. Trabalho com profissionais.” (Pignatari, Entrevista ao Correio Brasiliense, 7 de dezembro de 2010)

Em seu livro *Informação, Linguagem. Comunicação.* (dedicado aos alunos da ESDI) assumiu uma postura bastante modesta em relação à possível defasagem técnica que poderia ocorrer com o profissional de comunicação, com os artistas que lidavam com tecnologia e também com o professor. Na docência verificou que isso acontecia inevitavelmente em sua geração:

“Os poderosos meios de comunicação de massas tornam anacrônicos os métodos tradicionais de ensino. (...) Em consequência, um aluno pode, com relativa facilidade, estar mais atualizado do que o professor, lerdo demais em seu bizarro e indiscriminado enciclopedismo especializado, resultado de uma formação obsoleta, onde ele é treinado não na experimentação seletiva (se assim podemos chamar), ou seja, no desenvolvimento de suas capacidades de selecionar e descartar informações e tomar decisões mentais, criando ao mesmo tempo o ensino e a coisa ensinada.” (Pignatari, 2008, p.93)

O reconhecimento dessa limitação, provavelmente, foi uma das razões que o levou a realizar trabalhos de design em parceria. Poucas vezes Pignatari ficou integralmente responsável pelos projetos gráficos que idealizou, executando todas

as etapas compreendidas entre a concepção e a produção. A revolução tecnológica trouxe muitas mudanças que aparentemente não foram acompanhadas pelo poeta.

Todavia, a análise de sua trajetória aponta para uma constante retomada de entusiasmo com inovações técnicas e com as novas possibilidades de atuação na indústria e nos meios de comunicação. Durante toda a sua vida, continuou a conceber projetos de programação visual e buscou realizá-los, mesmo que fosse necessário contar com a colaboração de outros profissionais.

Nos anos 1980, houve o fim da ditadura militar no Brasil e da forte censura. Com a alteração do regime político, a TV brasileira viveu uma fase de abertura para novas produções. E, pela primeira vez, houve eleições diretas com campanha eleitoral televisionada.

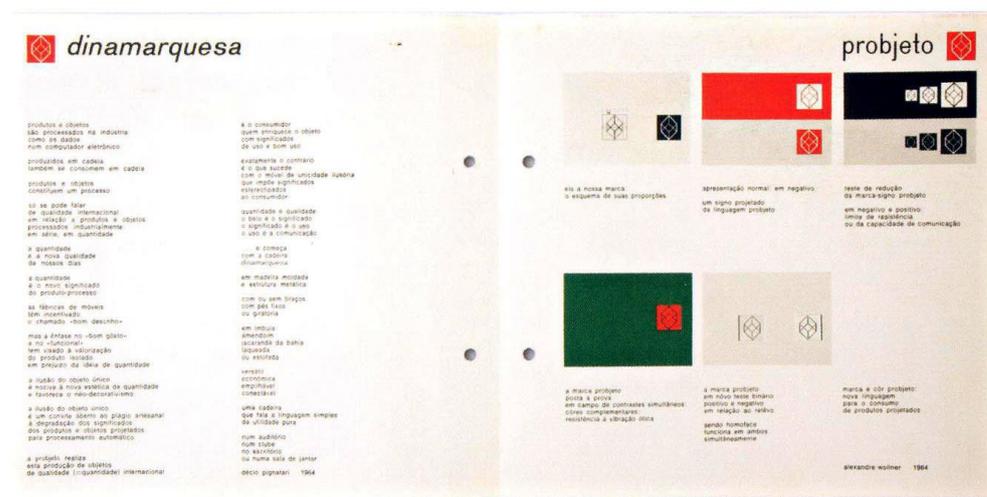


Figura 135: Décio Pignatari: *Folheto com pequeno manual de identidade e texto promocional para cadeira Dinamarquesa* (1965), Acervo Alexandre Wollner

Não foram encontrados registros de que Pignatari tenha produzido algum produto televisivo, mas, por meio de entrevistas e ensaios críticos, contribuiu para a reflexão sobre o veículo de comunicação. Em 1989, concedeu uma grande entrevista sobre o tema para o programa *Roda Viva*, que foi transmitida ao vivo pelas TVs Educativas de Porto Alegre, Minas Gerais, Espírito Santo, Mato Grosso do Sul, Bahia e Piauí; TV Cultura de Curitiba, TV Cultura do Pará e TV Cultura de São Paulo. O poeta tinha 62 anos e foi apontado pelo programa como um dos maiores especialistas no estudo e análise dos meios de comunicação de massa, principalmente da própria televisão. Entre os participantes desta edição do *Roda Viva* estavam Alberto Helena Júnior, diretor geral da *Rádio Gazeta AM/FM*; Maria Tereza Sadek, cientista política da Universidade de São Paulo; Gabriel Priolli Neto,

diretor de redação da *Revista Imprensa*; Hamilton dos Santos, subeditor do *Caderno 2 do Jornal O Estado de S. Paulo*; Julio Carlos Duarte, editor executivo da *Revista Leia*. (Pignatari, Entrevista ao Programa Roda Viva, 1989)

Ao longo do programa, os entrevistadores lançaram diversas perguntas, respondidas com segurança por Décio Pignatari, que se mostrava animado com a possibilidade de discutir política através da TV.

Em um momento, o mediador Jorge Escosteguy perguntou ao poeta se ele considerava que o país tinha avançado com a abertura de eleições diretas e com as propagandas políticas televisionadas. Pignatari afirmou categoricamente que sim, ainda que a imprensa escrita defendesse o contrário. Salientou que os jornais e revistas da época apontavam a propaganda política na TV como um circo chato que não prendia a atenção de ninguém. Em contraposição, ele defendia o horário eleitoral gratuito promovido pelo Tribunal Superior Eleitoral. Pensava que a iniciativa colocava os candidatos em um contato mais vivo com os eleitores de todas as classes sociais. (Ibid., 1989)

O entrevistador questionou se não havia o risco da campanha eleitoral ser transformada em uma jogada de marketing que conduziria à construção de uma imagem e não a uma divulgação de ideias e programas de governo. Pignatari rebateu dizendo que a classe política sempre usou todos os recursos disponíveis para cativar o eleitor e ganhar votos úteis. Contudo, reconheceu que a TV, sendo um meio de baixa definição, realmente não favorecia discursos aprofundados. Para ganhar a atenção, era necessário adotar uma abordagem mais fria, rápida e direta. Neste sentido, as falas longas no estilo Ulysses Guimarães saíam perdendo. Também estavam fadados ao fracasso os candidatos que precisavam ser guiados por leitura de teleprompter. (Ibid., 1989)

Pignatari assinalou que o formato o horário eleitoral, em suas primeiras iniciativas, era uma espécie de guia de cego que apresentava os candidatos como se mostra um jogo de cartas. Estas limitações ocorriam, em primeiro lugar, porque a própria TV não estava acostumada com o formato. Além disso, a população, privada de eleições por um longo período, ignorava os reais projetos de governo. Era preciso reaprender a votar e, principalmente, retomar os debates políticos. Somente com o tempo, o eleitor estaria apto a julgar criticamente o que estava sendo apresentado nos veículos de comunicação. (Ibid., 1989)

A fala de Pignatari revelava certo desencanto com o modelo de campanha implantado na TV, mas também algum otimismo com as possibilidades de aperfeiçoamento futuro. Em linhas gerais, o poeta sempre defendia que a ampliação da comunicação abria portas para novas iniciativas.

Ainda nos anos 1990, Pignatari continuou a exaltar a potência da produção em série e da comunicação de massa, manifestando o mesmo interesse pela tecnologia de ponta. Por esta razão, cedeu os direitos autorais da poesia *Femme* para um projeto de vídeo-poesia em tecnologia 3D realizado pelo Laboratório de Sistemas Integrados da USP (1992). No livro *Poesia Visual – Vídeo Poesia* consta uma entrevista na qual o poeta afirma que a transposição da poesia para o vídeo era “uma evolução genética da poesia concreta.” Provavelmente previa as possibilidades de expandir suas pesquisas poéticas através do cinema e da TV, mesmo que fosse necessário buscar novas parcerias para tornar esta iniciativa possível. (Araújo, 1992, p.98)



Figura 136: Décio Pignatari: *Poesia e Vídeo-poesia Femme* (1992), Acervo Laboratório de Sistemas Integrados da USP

3.3.

Atuação do literato Antônio Cândido: Orientador de Pignatari

Antônio Cândido de Mello e Souza, nascido em 1918, na cidade do Rio de Janeiro, é escritor, crítico literário, sociólogo e professor. Viveu parte da infância em Poços de Caldas, Minas Gerais, mudando-se para a capital do Estado de São Paulo na adolescência. Após o ensino secundário, fez o curso complementar no Colégio Universitário da Universidade de São Paulo (1937 e 1938). Em 1939, ingressou na Faculdade de Direito da USP, localizada no Largo São Francisco. Durante o

governo de Getúlio Vargas foi militante contra o Estado Novo, participando de grupos clandestinos como o Grupo Radical de Ação Popular.

No ano de 1941, participou da fundação da *Revista Clima*. A partir daí, dedicou-se à crítica literária, abandonando o curso de Direito quando já estava no quinto ano. Na ocasião, a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP (FFCL-USP) havia rompido com o modelo tradicional de bacharelado implantado pela graduação em Direito, o que motivou Antônio Cândido a optar pela nova área. Em 1942, concluiu o Bacharelado e Licenciatura em Filosofia, tornando-se assistente do professor Fernando de Azevedo, na cadeira de sociologia da FFCL- USP.

Segundo Rodrigo Assis Ramassote, o percurso acadêmico de Antônio Cândido foi controverso. Sua carreira docente, iniciada na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, foi interrompida em 1958, quando optou pela transferência para a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis (interior de São Paulo). Dois anos depois, o professor retornou de modo triunfante à FFCL- USP. Seu período de trabalho na incipiente instituição interiorana foi estratégico para um bem-sucedido retorno à principal escola de literatura da capital do estado. Em linhas gerais, a passagem de Cândido pela cidade de Assis possibilitou a tão almejada mudança do campo da Sociologia para a área de Teoria Literária e Literatura Comparada. (Ramassote, 2010, revista ieb n. 50, set./mar. de 2010)

O desligamento súbito de Antônio Cândido da cadeira de Sociologia II da FFCL-USP, após 16 anos de ensino e docência, para participar da recém-fundada FFCL de Assis, gerou estranhamento. Seus colegas de academia e de crítica de arte se surpreenderam com a mudança da prestigiosa FFCL-USP para uma nova e desprestigiada faculdade de interior.

O Instituto Isolado de Ensino Superior de Assis foi fundado pelo Governo do Estado de São Paulo para suprir a demanda de cursos de graduação no interior e preparar professores para a atuação no Ensino Fundamental e Médio.²⁹ As atividades necessárias para a implantação da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras em Assis tiveram início em 1957, sob a coordenação de Antônio Soares Amoras, professor titular da Cadeira de Literatura Comparada. (Ibid., set-mar de 2010)

²⁹ Hoje a Faculdade de Filosofia, Ciência e Letras integra a UNESP.

No ano de 1958, foram realizadas 14 reuniões no Salão de Estudos Portugueses da instituição, visando estabelecer as diretrizes da faculdade e qualificar o corpo docente da unidade que pretendia se tornar um centro de referência no Ensino Superior. Entre as providências iniciais, ficou decidido que seria criado um curso preparatório para os futuros ingressantes. Também foi fundada uma revista que reuniria uma seleção de monografias. No processo de seleção do corpo docente, o diretor da escola priorizou professores e pesquisadores com carreiras consolidadas e com fortes contribuições no campo da pesquisa. Alguns profissionais portugueses foram convidados para integrar o quadro. (Ibid., set-mar de 2010)

Foi o próprio Antônio Soares Amoras quem convidou Antônio Cândido para compor o corpo docente da instituição. Chamou-o também para ministrar a disciplina de Literatura Brasileira, mobilizando-o a uma radical mudança de trajetória. Na verdade, Cândido queria se afastar das funções de professor assistente na cadeira de Sociologia II para lecionar na área de Letras. (Ibid., set-mar de 2010) Antônio Cândido estava com quase 40 anos na ocasião. Até então havia exercido docência e pesquisa na área de sociologia da USP. Em Assis, o professor desenvolveu um novo método de ensino que mais tarde foi retomado no curso de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFCL-USP. Lá também redigiu os primeiros textos maduros de crítica literária, adotando o método de redução estrutural que marcou seus trabalhos mais relevantes. Paralelamente, produziu importantes ensaios críticos sobre literatura, que eram publicados em revistas e jornais. Naquele momento, considerava essencial operar uma mudança em sua atuação acadêmica, para que pudesse dedicar todos os seus esforços para o campo das letras. Vale, entretanto, compreender detalhes de sua trajetória na USP e os fatos que contribuíram para sua transferência à cidade de Assis.

Logo que concluiu a graduação foi convidado para ministrar a cadeira de Sociologia II na faculdade em que havia se formado. Inicialmente, ainda lecionou algumas disciplinas introdutórias nos cursos de Pedagogia e Filosofia.

Seu ingresso como professor na área de Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP ocorreu em 1942. Sempre interessado em aprofundar seus conhecimentos sobre a realidade brasileira, frequentou as aulas de Jean Mangué, fazendo amizade com Décio de Almeida Prado, Gilda Rocha, Ruy Coelho, Paulo Emílio Salles Gomes e Lourival Gomes Machado. Juntos, fundaram

a célebre *Revista Clima*. O grupo publicou dezesseis volumes entre os anos de 1941 e 1944. A produção sofreu três momentos de interrupção, mas ainda assim teve grande repercussão no meio intelectual da época.

Sua atividade em *Clima* deu maior visibilidade aos seus textos críticos que produzia. Logo foi convidado para trabalhar como crítico literário no *Jornal Folha da Manhã* (1943-1945) e, em seguida, no *Correio de São Paulo* (1945-1947). Seus textos enalteciam o valor literário de escritores iniciantes da Geração 45, como Clarice Lispector, João Cabral de Mello Neto e João Guimarães Rosa.

Nesta época, ambicionava ser transferido para o setor de Letras. Em 1944, participou do concurso aberto para a área de Literatura Brasileira da FFCL-USP. Antônio Cândido e Mauro Souza Lima ficaram empatados em primeiro lugar. A banca decidiu contratar o segundo para ocupar o cargo, pois o professor já exercia a função em caráter interino. De todo modo, Cândido recebeu o título de Livre Docente em Literatura Brasileira, como resultado de seu desempenho no concurso. Com isso, credenciou-se para seguir carreira no curso de Letras, caso desejasse e tivesse a oportunidade. (Ibid., set-mar de 2010)

Ainda em 1945 escreveu para o *Jornal Folha da Manhã* e publicou o livro *Brigada Ligeira*. Contudo, pouco depois o regime de trabalho integral foi instaurado na FFCL-USP, exigindo grande nível de dedicação, o que o levou a suspender a produção de rodapés literários para jornais. Entre 1947 e 1956, redigiu onze artigos. Este foi o período em que realizou uma pesquisa de campo na Fazenda Boa Aliança. Para aprofundar seus estudos, decidiu viver o cotidiano da região. Dedicou nove anos à vivência no bairro rural. A partir dessa experiência, analisou o local como uma unidade mínima de sociabilidade. Seu método de investigação equilibrava o enfoque sociológico e antropológico. Para a fundamentação teórica central utilizou os autores Malinowski, Karl Marx, Robert Redfield e Sérgio Buarque de Holanda. Em síntese, seu trabalho discutiu os desafios das comunidades rurais perante o processo de modernização e reivindicava a reforma agrária. (Ibid., set-mar de 2010)

Em 1954, defendeu o trabalho como Tese de Doutorado em Sociologia. Seu estudo sofreu severas críticas e reparos da banca examinadora, que o considerou excessivamente antropológico. Havia, na ocasião, uma disputa acirrada entre os métodos de pesquisa adotados nas atividades intelectuais na FFCL-USP. Cândido ficou desapontado com a recepção do seu trabalho. Observou que o espaço para

estudos de literatura e cultura estava cada vez mais reduzido no Departamento de Sociologia da Universidade. (Ibid., set-mar de 2010)

Entre 1955 e 1956, a produção em pesquisa foi menor. Ainda assim, produziu um volume dedicado à análise do trabalho de Graciliano Ramos, chamado *Ficção e Confissão* (1955). No mesmo ano, concebeu o *Suplemento Literário do O Estado de S. Paulo*, dirigido por Décio de Almeida Prado. O suplemento foi publicado no período compreendido entre 1955 e 1967. O início de suas atividades no jornal e seu desencanto com os rumos da carreira acadêmica acabaram levando Cândido a recusar a solicitação para lecionar Sociologia da Educação. Para dedicar-se à carreira literária também deixou a cadeira de Sociologia II. (Ibid., set-mar de 2010)

Foi o convite feito por Antônio Soares Amora que possibilitou sua mudança de trajetória. Recebeu a proposta com entusiasmo, pois reconheceu nela uma oportunidade de redirecionar suas atividades acadêmicas para sua área de interesse: a literatura. Então, em 1957, participou do grupo que planejava a implantação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis. (Ibid., set-mar de 2010)

Em 1957, redefiniu suas prioridades e tomou a decisão de integrar a recém-inaugurada faculdade na cidade de Assis, no interior de São Paulo. No mesmo ano, publicou *Opiniões Classes no Tietê*.

Mas seus trabalhos na nova instituição duraram apenas dois anos. Vale notar que, em 1958, quando já lecionava em Assis, assumiu o compromisso de ministrar um curso de Organização Social Brasileira para o Departamento de Ciências Sociais da USP. Tal iniciativa demonstra que Cândido se empenhou em manter o vínculo com a capital mesmo enquanto esteve afastado.

Este distanciamento temporário (1958-1959) foi crucial para realizar uma transição de carreira. Entre 1960 e 1961, quando voltou a atuar na FFCL-USP, sua posição como professor de literatura e crítico já tinha sido aceita.

De todo modo, o tempo em que esteve na Faculdade de Assis foi proveitoso. Neste período, desenvolveu um método de ensino centrado na primazia da análise textual, que foi aplicado posteriormente na USP.

Acreditava que era preciso ressaltar os aspectos que davam individualidade a cada obra. Defendia a fidedignidade ao texto e ao escritor, considerando o ambiente artístico e social que cercava o criador na ocasião em que redigiu determinado trabalho. Antes de sua chegada à FFCL-USP, este modelo de estudo

ainda tinha recebido pouca atenção no campo das letras. Porém, quando voltou à Universidade de São Paulo, fundou esta prática de pesquisa que foi utilizada por muitos dos estudantes a partir de então.

Depois que voltou à USP, para integrar a Faculdade de Literatura e Crítica Literária, Cândido centrou seus estudos nas obras produzidas entre o Arcadismo e o Romantismo. Para o professor e pesquisador, a produção deste período demonstrava um esforço de conectar a atividade literária ao processo de construção do país. Sob sua perspectiva, esta linha de pensamento atingiu o ápice com Machado de Assis, pois o escritor aplicou com maestria os recursos estéticos internacionais, dialogando com expressões literárias locais e com ambiente cultural da época. Em linhas gerais, Antônio Cândido realizava a análise estética, considerando o contexto social no qual a obra foi produzida.

Em 1960, ocorreu o I Congresso de Crítica e História Literária na cidade do Recife (PE). Na ocasião, Cândido estava em plena atividade na FFCL-USP. Tinha acabado de assumir a cadeira de Teoria e Literatura Comparada. No ano seguinte, participou da comissão organizadora do II Congresso de Crítica e História Literária, que aconteceu na cidade de Assis. Antônio Soares Amora e Rolando Morel Pinto participaram da Comissão Coordenadora de Teses e Relatórios, ao lado de Cândido. (Ibid., set-mar de 2010)

A segunda edição do evento durou seis dias, contando com debates científicos, mesas-redondas, comissões, resoluções e propostas de trabalho. O congresso reuniu convidados ilustres, como Sérgio Buarque de Holanda, Anatol Rosenfeld, Paulo Emílio Salles Gomes, Décio de Almeida Prado, Wilson Martins, Wilton Cardoso, Joel Pontes, Hércio Martins, Benedito Nunes, Adolfo Casais Monteiro, Afonso Romano de Sant'Anna, Roberto Schwarz, João Alexandre Barbosa, Décio Pignatari, Augusto de Campos e Haroldo de Campos.

“Com o II Congresso de Crítica e História Literária encerrava-se em definitivo a participação de A. Candido na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis. Em 1961, ele já dava início a uma trajetória de intensa atividade intelectual na USP, como principal professor, pesquisador e responsável pelo curso de Teoria Literária e Literatura Comparada, implantando um projeto de ensino e pesquisa bem-sucedido, articulado em vários níveis acadêmicos de atuação: na organização do currículo de graduação e pós-graduação; no recrutamento e contratação, entre alunos e orientandos, de futuros professores; no estímulo à aquisição de acervos intelectuais e pessoais de grandes intelectuais e escritores (incorporando tal espólio ao meio universitário, assim como supervisionando o seu acesso e consulta); na captação de recursos financeiros para pesquisa (através de bolsas de pesquisa da recém-criada

Fapesp); na implementação de amplos projetos de pesquisa coletiva; e, sobretudo, na formação e treinamento acadêmico de, pelo menos, três gerações de críticos literários.” (Ibid., set-mar de 2010)

No início dos anos 1960, o período de trajetória profissional indefinida que Antônio Cândido precisou percorrer para atingir seus objetivos como intelectual e acadêmico ficou para trás. A passagem por Assis foi fundamental para a resolução desse impasse, pois o trabalho na instituição foi essencial para tornar possível a transição do campo da sociologia para a literatura. Apesar dos contratemplos, sua produção como crítico literário foi relevante e reconhecida.

Certamente, sua figura ajudou a reunir no II Congresso de Assis muitos intelectuais renomados. Nos início dos anos 1960, a faculdade não era considerada um centro de estudos de ponta. Sua atuação no evento possibilitou maior aproximação com os jovens poetas como Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari.

É importante destacar que o professor acompanhou a produção crítica e literária dos fundadores da revista *Noigandres*, que estava entre as plataformas de discussão artística mais importantes da época. Mais tarde, o professor Antônio Cândido se tornou orientador de dois representantes do Movimento da Poesia Concreta no curso de Doutorado em Crítica Literária e Literatura Comparada da USP.

As revistas *Clima* e *Noigandres* foram publicações de existência relativamente breve que marcaram dois diferentes espíritos vanguardistas que se ligaram. A primeira evidenciou os problemas de origem, formação e transformação da cultura brasileira. Seu título remetia às condições-ambientes internas. A outra buscou o poema universal, conclamando o desenvolvimento de uma nova linguagem capaz de se projetar para o exterior.

Clima foi lançada em 1941, em plena Segunda Guerra Mundial, sob o Governo do Estado Novo. Foi ideia de Alfredo Mesquita, diretor do jornal *Estado de S. Paulo* e visava discutir temas diversos como cinema, teatro, literatura, música, sociologia e ciências, contribuindo para a renovação do meio intelectual brasileiro. Contou com a colaboração de Gilda de Moraes Rosa, professora da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, com quem Antônio Cândido de casou. (Andrade, Revista *Clima*, número 1, 1962)

A juventude reunida em torno desta revista era pouco revolucionária, pois tratava com cuidado e reverência o passado. A tentativa de incluir uma participação de Gagé, no número de abertura, reiterava o respeito às figuras renomadas. Antônio Cândido atribuiu ao escritor importância central na afirmação de nacionalidade. Do mesmo modo, o crítico exaltou Mário de Andrade, agradecendo o incentivo e apoio. Na ocasião, Mário de Andrade estava a quatro anos de sua morte. Redigiu o texto *Elegia de Abril*, ressaltando nas primeiras linhas que a colaboração de um veterano para uma revista de jovens o deixava indeciso e receoso. Afinal, era normal que novos escritores e críticos buscassem romper com seus predecessores, inaugurando uma nova linguagem. (Mota, Revista USP, São Paulo, n.39, 1998, p. 122 - p.124) Foram, portanto, redigidos dois ensaios de apresentação para a revista. O de Gagé acabou não sendo publicado e o de Mário de Andrade trouxe uma reflexão melancólica sob os âmbitos político e pessoal. Contudo, o integrante da Semana de Arte Moderna de 1922 era reconhecido como autoridade pelos jovens recém-formados da USP. (Ibid., 1998, p. 122 - p.124)

Em contrapartida, *Noigandres* nasceu colocando o formalismo em pauta. Em 1950, Décio Pignatari e Haroldo de Campos publicam *O Carrossel* e *O Auto do Possesso* com o apoio da Geração 45. Mas logo romperam com o Clube de Poesia, produzindo poemas experimentais que retomavam o espírito de inovação e contestação de Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Contudo, é importante frisar que, ao contrário dos escritores que marcaram a produção modernista a partir de 1922, os jovens poetas concretos já tinham se libertado do ideal romântico-nacionalista.

Lêda Tenório da Mota questionou se a inserção de um texto de Oswald de Andrade sobre Chaplin na quinta edição da *Revista Clima* ocorreu por influência do *Grupo Noigandres*. Ainda assim, a autora destacou que Pignatari e os irmãos Campos estavam muito mais interessados no espírito demolidor dos escritores modernistas dos anos 1920 do que no reconhecimento de sua posição como autoridade literária. E este posicionamento já os diferenciava do grupo de Antônio Cândido. O que ligava os poetas concretos a Mário e Oswald de Andrade era a inquietação com o contexto local e a vontade de transformação. (Ibid., 1998, p. 123 e p.124)

Concidentemente ou não, entre 1955 e 1956, Antônio Cândido encerrou seu influente livro *Formação da Literatura Brasileira*, iniciado na década de 1940 (que

acabou sendo publicado apenas em 1959). Os anos em que terminou de escrever a obra coincidem com os dois lançamentos mais revolucionários volumes da *Revista Noigandres*. Como já foi colocado, os números 2 e 3 desta publicação foram veiculados no ano anterior e no ano de lançamento da I Exposição Nacional de Arte Concreta. Nesta ocasião, os debates acerca da poesia concreta se tornaram mais acirrados e frequentes nos meios artísticos de São Paulo e do Rio de Janeiro.

Ainda na década de 1950 também foram publicados *Corpo de Baile e Grande Sertão Veredas*, de João Guimarães Rosa, além do livro de poemas *Duas Águas*, de João Cabral de Melo Neto. Estas obras, somadas aos poemas apresentados na ocasião da I Exposição Nacional de Arte Concreta, apontavam para o amadurecimento de duas linhas de vanguarda. Certamente, estes fatos chamaram a atenção do crítico literário Antônio Cândido, mobilizando-o a reativar sua produção escrita. (Ibid., 1998, p. 123 e p.124)

Há algo, entretanto, que afasta os intelectuais da *Revista Clima* dos integrantes de *Noigandres*. Os escritores de *Clima* reverenciavam autores de origem francesa, como Lévi-Strauss, Fernand Braudel, Roger Bastide, Jean Maugüé, como era comum na Faculdade de Filosofia da USP, onde eles se formaram e, muitas vezes, permaneceram como foi o caso de Cândido.

Os poetas de *Noigandres* encontraram suas referências em diferentes culturas. Buscaram compreender as técnicas ideogramáticas do japonês e do chinês, estudaram russo para traduzir Maiakóvski e Khlébnikov; italiano para o *Paraíso de Dante*, Ungaretti e Marinetti; o alemão para Rilke; o francês para os poetas de Provença, para Villon, Mallarmé, Rimbaud, Corbière e Francis Pongé; o inglês para John Donne, Lewis Carroll, Edgard Poe, James Joyce, Ezra Pound e Wallace Stevens; o hebraico para a tradução do *Gênesis*, e o grego para a tradução da *Ilíada*, que Haroldo pretendia traduzir por completo.

O *Grupo Clima* também travou contato com artistas, intelectuais e políticos brasileiros como Miroel Silveira, de Santos e Fernando Sabino, de Minas Gerais; Carlos Lacerda, Werneck de Castro e Guilherme Figueiredo, do Rio de Janeiro; Octavio de Freitas Júnior, do Recife e Aluísio Medeiros, de Fortaleza. Em contrapartida, os membros de *Noigandres* voltaram o olhar para fora do Brasil, dialogando com Max Bense, Francis Ponge, E. Cummings. Em certo aspecto, seguiram o exemplo de Oswald de Andrade que dialogou com Cendrars, Valéry, Lambourd, Cocteau.

Outro ponto relevante é que a produção dos autores de *Clima* foi multidisciplinar, pois a revista foi formada por críticos de diferentes áreas culturais. *Noigandres*, por outro lado, estava atenta à cultura industrial e procurava uma produção literária que refletisse o ambiente moderno no qual estava inserida. Os poetas concretos desenvolveram estruturas textuais que dialogavam com a publicidade, com as manchetes de jornal e com o design gráfico. Editavam poesia inspirados nas montagens de Eisenstein. Buscavam inspiração sonora na música de Webern, Stockhausen e Boulez. Pesquisavam as formas puras a partir das obras de Mondrian ou Malévitch.

Em síntese, os criadores de *Noigandres* estavam interessados propagar as próprias produções poéticas e debater as relações entre as artes e a literatura. Já os membros de *Clima* dirigiam mais suas publicações à crítica das artes do que à experimentação artística. Publicaram e discutiram poemas de Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Vinícius de Moraes, Lêdo Ivo, Péricles Eugênio da Silva Ramos, Afrânio Zuccolotto e Carlos Penteado de Rezende.

Contudo, o texto *Declaração Política*, publicado no volume 11, por Paulo Emílio Sales Gomes, mobilizou o espírito das principais figuras envolvidas na *Revista Clima* para uma mudança de postura. Neste mesmo número, Davi Arrigucci apresentou uma prosa de ensaio que conciliava a linguagem coloquial mineira com a norma culta. Na edição 12, Cândido abandonou a posição de crítico para produzir crônica literária e Roberto Schwartz assinou uma ou outra poesia. (Ibid., 1998, p. 125 e p.126)

A inclusão da prosa marcou outra diferença entre *Clima* e *Noigandres*. A poesia concreta recusou a narrativa e buscou a dissolução dos limites entre linguagem visual e verbal.

Os idealizadores de *Noigandres*, distanciados dos debates que permearam o período da guerra, voltaram a atenção para o emergente centro industrial e cultural de São Paulo. Acreditavam que podiam contribuir ativamente como artistas para o desenvolvimento político, econômico e social do país. Aspiravam ser pioneiros da poesia brasileira reconhecida no exterior.

É importante ressaltar que os fundadores de *Noigandres* não ignoravam a boa produção literária nacional tanto na prosa quanto na poesia. Interessaram-se por Gregório de Mattos, Souzaândrade, Manuel Bandeira, Mario Faustino, João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade, Paulo Leminski, Mário de Andrade,

Oswald de Andrade, Machado de Assis, Raul Pompéia, José de Alencar, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Dionélio Machado, entre outros, que eram considerados por eles *os escritores de invenção* no âmbito nacional. A maior prova dessa admiração foi a tese de Haroldo de Campos sobre *Macunaíma*, intitulada *Morfologia de Macunaíma*, orientada por Antônio Cândido, no Curso de Doutorado em Literatura Comparada da USP. Pignatari, também dedicou uma bela crítica à obra *Ápora*, de Carlos Drummond de Andrade, em 1971. (Mota, Revista USP, São Paulo, n.39, 1998, p. 127; Khouri, FACOM- N.17 – Primeiro Semestre de 2017)

O crítico literário Antônio Cândido, que já havia estabelecido contato com os poetas concretos nos anos 1950, teve uma postura aberta e receptiva em relação às suas inovações, apesar dos momentos mais radicais nos quais os integrantes de *Noigandres* adotaram uma atitude iconoclasta e completamente contrária àquela que caracterizava a *Revista Clima*.

Certamente, Cândido notou a originalidade das propostas do Grupo *Noigandres*, reconhecendo que sua produção poética nasceu exatamente da ruptura com as produções dos movimentos modernistas anteriores.

Para além do II Congresso de História e Crítica Literária, Antônio Cândido estabeleceu uma relação próxima com os poetas concretos, que os ajudou, inclusive a iniciar suas carreiras docentes. Acolheu a tese de Décio Pignatari sobre a Teoria Semiótica desenvolvida pelo filósofo e matemático Charles Sanders Peirce. Esta proposta de pesquisa estava mais vinculada ao Concretismo da Escola de Ulm do que à produção e aos métodos advindos da escola francesa, tão admirada por Cândido e por seus colegas de USP.

Na passagem dos anos 1960 para os anos 1970, o professor e crítico Antônio Cândido não apenas orientou duas figuras importantes da poesia concreta brasileira. Ele publicou obras influentes e polêmicas sobre a produção literária brasileira, como *Formação da Literatura Brasileira*. Ministrou cursos de literatura brasileira na Universidade de Paris (1964 e 1966) e na Universidade de Yale (1968), nos Estados Unidos.

Aposentou-se pela USP, em 1978, mas permaneceu ligado à pós-graduação e à orientação de trabalhos acadêmicos. Com outros intelectuais, como Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982), participou da fundação do Partido dos Trabalhadores (PT), em 1980. Mais tarde, recebeu o Prêmio Camões (1998) dos

governos do Brasil e de Portugal e o Prêmio Internacional Alfonso Reyes (2005), no México, por sua produção crítica.

3.4.

Semiótica e Literatura: o signo verbal sob a influência do signo não-verbal

Décio Pignatari iniciou o capítulo de introdução de sua Tese de Doutorado *Semiótica e Literatura: o signo verbal sob a influência do signo não-verbal* (1973-USP) com um tom irônico. Questionou o que devia ser essa ciência chamada Semiótica para o leigo: “*Uma meia-ótica, uma ótica de zanolhos e caolhos?*.” Em seguida, ressaltou que o fato dela possuir outro nome – Semiologia - não facilitava muito as coisas. Respondendo à sua própria pergunta, declarou que tanto a Semiótica quanto a Semiologia eram Teorias Gerais dos Signos, entendendo-se por signo algo que substitui ou representa outra coisa. (Pignatari, 2004, p.16)

Embora nunca tenham se conhecido, o norte-americano Charles Sanders Peirce, fundador da Semiótica, foi contemporâneo do francês Ferdinand Sussure, idealizador da Linguística. A Semiologia se desenvolveu a partir da Linguística, quando franceses, búlgaros e italianos iniciaram uma grande onda estruturalista nos anos 1950. Barthes, Eco, Kristeva, Todorov e Greimas fizeram parte de um grupo de teóricos que deu continuidade ao trabalho de Sussure, aplicando seus conceitos linguísticos para outros esquemas de signos.

As estruturas utilizadas por estes semiólogos partiram da lógica tradicional dualista e tinham como fundamento as noções de significante/significado, denotação/conotação, língua/palavra, paradigma/sintagma, entre outras. Tais dicotomias foram transpostas para a análise de obras das artes plásticas, visuais, musicais, cinematográficas e arquitetônicas, seguindo os mesmos parâmetros utilizados pela Linguística no estudo das narrativas literárias e da linguagem poética.

Décio Pignatari destacou que, somente nos anos 1970, alguns semiólogos começaram a constatar que não era mais possível ignorar a Teoria Semiótica. Durante muito tempo, a obra de Peirce, desenvolvida ao longo de 40 anos de trabalho, foi negligenciada em seu próprio país. Seu pensamento ficou espalhado em pequenos artigos publicados em jornais e revistas até que a Universidade de

Harvard (EUA) organizou e publicou os *Papéis Coligidos*, entre os anos de 1938 e 1951. (Pierce, apud, Pignatari, 2004, 18)

É preciso considerar que a Semiótica foi formulada por um lógico matemático e não por um linguista, o que resultou, inevitavelmente, em uma nova visão acerca dos processos perceptivos. Peirce tinha uma visão pragmática do mundo, fundada na lógica dialética e não na lógica aristotélica conforme Sassure. O que não significava que discordava de Aristóteles. Negava apenas certos desdobramentos dos seus ideais. A Semiótica Peirceana tinha origem no materialismo de Marx e na Fenomenologia de Hegel.

A Fenomenologia, como fundamento para qualquer ciência, partia da observação dos fenômenos e, através da análise, postulava as propriedades universais, opondo-se a qualquer julgamento avaliativo *a priori*. De natureza estritamente lógica, a Semiótica adotava os mesmos princípios para examinar as generalidades que surgiam no final do processo de percepção. (Pignatari, 2004: p.40 e 44)

Na visão de Peirce, todas as etapas perceptivas podiam ser enquadradas em três categorias: a) Primeiridade - ícone: mantinha relações de analogia com seu objeto (uma coisa, um desenho, um som); b) Secundidade - índice: estabelecia uma relação direta como o objeto (pegadas na areia, perfuração de bala); e c) Terceiridade - símbolo: traçava uma relação convencional com o objeto ou referente (as palavras em geral, enquadravam-se nessa categoria).

Em seu sistema triádico, o ícone funcionava como o signo da arte. Correspondia à percepção primeira, ao insight, ao momento de criação. Já o símbolo era o signo da ciência e da lógica. Abarcava as conclusões, os juízos e o senso comum. Os índices estabeleciam as pontes que conectavam um ao outro.

Como reiterou Pignatari, a Semiótica procurava, com seus sistemas de categorias, compreender como se estabeleciam as relações entre os códigos. Servia para ler o mundo não-verbal (um quadro, uma dança ou um filme) ou o mundo verbal em sua ligação com o universo não-verbal (poesia concreta e outras manifestações poéticas que exploravam o espaço). Em suas palavras:

“A arte, é oriente dos signos; quem não compreende o mundo icônico e indicial não compreende corretamente o mundo verbal, não compreende o oriente, não compreende a poesia e a arte.” (Pignatari, 2005, p.20)

Ao que tudo indica, Décio Pignatari usou a Semiótica como referência teórica para fundamentar suas próprias experiências poéticas. Encontrou nas formulações de Peirce um sistema de categorias que propiciava a aproximação entre vocábulos, imagens e sons.

É curioso que o poeta tenha retomado, nos anos 1970, uma teoria que Eugen Gomringer o apresentou na Escola de Uml, em 1955. A rigor, visava utilizar os postulados de Peirce para colocar novamente em xeque a ideia de que as coisas só adquirem significado quando traduzidas em palavras.

Não sem razão, resgatou as formulações de um cientista moderno que não integrava a vertente filosófica francesa para defender seus ideais. De modo geral, os poetas que participaram da vanguarda concreta paulista questionavam a primazia do referencial teórico de origem francesa. Discordavam de muitos pensadores modernos brasileiros, incluindo vários de seus professores da USP e alguns intelectuais cariocas que, na visão deles, contribuíam para manutenção deste predomínio.

“Os Semiólogos franceses, embora se abeberem na Linguística, são monolíngues, ao mesmo tempo que chauvinistas culturais; além disso são professores universitários que sentem a necessidade de desenvolverem *ad infinitum* métodos e sistemas semiológicos que facilitem a tarefa diurna de professores menos dotados ou menos desenvolvidos.” (Pignatari, 2005, p.18)

Em certa medida, o poeta encontrou similaridades entre o método elaborado por Peirce e os ideais da Arte Concreta. Conforme já havia anunciado Max Bill (1936),

“A Arte Concreta é autônoma em sua especificidade. (...) Os instrumentos dessa realização são as cores, o espaço, a luz e o movimento, dando forma a esses elementos, criam-se novas realidades.” (Pignatari, apud. Amaral org. 1977, p. 48)

Nos anos 1950, Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari aplicaram estes princípios à produção poética. Quando redigiram o *Plano-Piloto da poesia concreta* (1958), defendiam o realismo total em face da expressão. Buscavam uma comunicação que transcendia a dimensão verbal, pois o poema não devia remeter nada além de sua própria estrutura. (Ibid., p. 48 e p.78)

Embora não desconsiderasse as contribuições da Semiologia, Décio Pignatari julgava que a Semiótica era mais bem fundamentada e estruturada para compreender o universo sígnico. A teoria Peirceana instigava a compreensão dos

signos verbais e não verbais em si mesmos, não apenas em sua relação com outros signos. (Pignatari, 2004, p.22)

No primeiro capítulo de sua tese, Pignatari deu continuidade à análise das contribuições que a Semiótica poderia trazer ao campo da Literatura. A princípio, enunciou que a tarefa de analisar produções literárias a partir de uma teoria que dava destaque aos códigos não verbais foi uma verdadeira prova dos nove enfrentada ao longo do doutorado. (Ibid., 2004, p.22)

O poeta associava a lógica à prosa e a analogia à poesia. No poema, os sons se atraíam por cadências que definiam o ritmo. Na prosa, o ritmo também existia, mas estava submetido à lógica das frases, sentenças e enunciados. (Ibid., 2004, p.23)

Pignatari ressaltou que, em termos de Semiótica, os signos que se organizam por similaridades são os ícones, enquanto os símbolos se ordenam por contiguidade. O fenômeno poético era caracterizado pela transformação dos *símbolos* em *ícones*, pois as relações entre as formas predominavam. A prosa, em contrapartida, fundamentava-se na associação de conceitos.

Notou que a poesia era formada por quadros indiciais: o quadro dos sons, do ritmo, das articulações sintático-gramaticais etc. Entre eles, havia o quadro dos significados especiais que correspondia à possibilidade de transformação dos sentidos semânticos. Este recurso, presente no poema *Instante*, de Carlos Drummond de Andrade, também permitiu a criação de outras grandes obras poéticas.

Instante

Uma semente engravidava a tarde.
Era o dia nascendo em vez da noite.
Perdia amor seu hálito covarde,
E a vida, corcel rubro, dava um coice,

mas tão delicioso, que a ferida
no peito transtornado, aceso em festa,
acordava, gravura enlouquecida
sobre o tempo sem caule, uma promessa.

A manhã sempre-sempre, e dociaustos
eus caçadores a correr, e as presas
num feliz entregar-se, entre soluços

E que mais, vida eterna, me planejas?
O que se desatou num só momento
não cabe no infinito, e é fuga e vento.
(Carlos Drummond de Andrade, 2002)

Os dados fornecidos no poema de Drummond indicavam que a cena se passava em um hospital, ou melhor, em uma maternidade. Os *eus caçadores* eram os médicos e as enfermeiras – os *caça-dores* - que desempenhavam sua função de tentar salvar uma vida entre os soluços dos parentes. Conforme assinalou Pignatari, estes recursos eram essenciais à produção literária. Portanto, uma boa análise poética nascia da atenção minuciosa às transmutações de sentido e às desconstruções realizadas pelos escritores. (Pignatari, 2004, p.26)

Presume-se assim que, na concepção do poeta, a crítica literária também deveria considerar as relações entre História e Literatura, pois as transformações ocorridas no ambiente político e social alteravam a linguagem e a visão de mundo dos escritores, marcando as obras literárias. Neste sentido, observou que os códigos e as linguagens se modificaram por mais de dois séculos impulsionados pela Revolução Industrial. A tendência à rarefação do enredo no romance, por exemplo, foi resultado das mudanças culturais trazidas pelos avanços técnicos.

No Brasil, Pignatari apontou que a Revolução Industrial chegou praticamente no século XX. Até a década de 1970, eram raros os estudos de literatura que investigavam a influência deste fenômeno nas obras de escritores modernos. Em sua opinião, o Romantismo brasileiro, uma extensão tardia do Romantismo europeu, devia ser estudado no quadro dos processos de industrialização e modernização. (Ibid., 2004, p.27)

Vale registrar que as primeiras análises feitas por Décio Pignatari foram claramente marcadas pelo método de pesquisa de seu orientador de doutorado, Antônio Cândido. Seu mestre costumava adotar a técnica de desconstrução de palavras para desvendar os significados que estavam sob a superfície do texto. Em seus estudos sobre a produção textual de João Guimarães Rosa, por exemplo, utilizou este procedimento. Outra característica do processo de investigação de Cândido era a análise da obra, considerando o ambiente cultural que cercava o autor na época em que a concebeu.

Cândido e Pignatari concordavam que a tarefa do crítico literário consistia em descobrir (desencobrir) o que o escritor procurou exprimir com suas transformações sígnicas, revelando o seu pensamento acerca do clima social, político e cultural de seu tempo.

No segundo capítulo de sua tese, a utilização da Semiótica Peirceana como fundamentação teórica para a análise literária impôs ao autor um desafio não

enunciado na introdução de seu trabalho. Charles Sanders Peirce defendia a superação do conceito de *belo artístico* como categoria central da estética. Décio Pignatari precisou, então, enunciar as razões que levaram um poeta, doutorando em literatura comparada, a defender a aplicação deste tipo de ideologia na análise de signos artísticos verbais e não verbais. A princípio, verificou que a Lógica era o único nome alternativo para a Semiótica, portanto, não poderia negar essa característica. (Ibid., 2004, p.39)

Peirce reconhecia que sua filosofia ressuscitava Hegel com uma roupagem estranha. O criador da Semiótica fez sérias críticas ao pouco conhecimento matemático do filósofo alemão, afirmando que sua noção de expansão contínua do universo veio com um século e meio de atraso, pois o cálculo diferencial dos matemáticos e físicos era, até então, desconsiderado. De todo modo, Pignatari achava que Peirce havia estendido a dialética hegeliana ao mundo da lógica e da linguagem, como Marx a expandiu para o processo histórico. Os termos hegelianos - tese, antítese e síntese - podiam ser perfeitamente aplicados às categorias de Primeiridade, Secundidade e Terceiridade, propostos pela Semiótica Peirceana. (Ibid., 2004, p.45 e 46)

Para Pignatari, a possibilidade de encontrar uma *quase-estética* na tricotomia de Peirce residia na noção de *abertura do signo icônico*, pois ela se referia à descoberta, ao momento de concepção de uma nova invenção ou criação. Em suas palavras,

“A experiência por contiguidade, ou conexão “experencial”, é o mais elementar dos raciocínios, já a experiência por semelhança implica maior grau de autoconsciência.” (Ibid., 2004, p.64)

O signo poético e a criação artística em geral correspondiam à Primeiridade, categoria distante da Terceiridade, ou melhor, da instância correspondente aos juízos e ao senso comum.

Pignatari admitiu que Peirce não deixou uma *estética*, mas caminhou no sentido da *impossibilidade de uma estética*. Assim como fizeram Hegel e Valéry, abriu caminho para uma *proto-estética* ou uma *quase-estética*, o que lhe parecia mais rico de possibilidades. (Ibid, 2004, p.67)

Peirce chegou inclusive a afirmar que negligenciava a estética a tal ponto de não se sentir seguro em dizer que tal ciência normativa existia. Pignatari trouxe à

tona trechos de escritos do filósofo que exemplificavam sua busca por um termo ou expressão capaz de substituir a ideia de *belo*. (Ibid., 2004, p.70 e 71)

Contudo, Peirce afirmava não ter encontrado nenhuma palavra que possuísse tanta generalidade ao ponto de substituir esta concepção. De todo modo, não acreditava que este conceito pudesse abarcar todas as possibilidades inerentes à fruição estética. No seu ponto de vista, havia uma *qualidade de sentimento total* no ato de contemplação de uma obra de arte. Algo que correspondia a uma espécie de *afinidade intelectual* ou um *raciocínio elementar*, que antecedia a racionalização.

Para o filósofo e matemático, a obra de arte podia até mesmo provocar repulsa e não prazer, pois as categorias de bom ou ruim não cabiam no discurso estético. Percebia tantas variedades de *qualidades estéticas* que a formulação de valores absolutos parecia sempre rasa. Peirce acabou optando por substituir o conceito de *belo artístico* pelo que chamou de “*the beauty of the unbeautiful.*” (Peirce, apud. Pignatari, 2004, p.70 e 71)

Por não crer em qualquer grau absoluto que pudesse qualificar a criação e fruição de uma obra de arte, aproximou a *estética* da *lógica* e da *ética*. Reconhecia que estes universos eram, a princípio, antagônicos. Mas após suas tentativas de definir o que era esteticamente bom, concluiu que só seria possível atribuir um valor qualitativo à arte recorrendo a parâmetros gerais *predeterminados*, o que acabava colocando em segundo plano as características individuais da obra. Considerava que a *variedade-espontaneidade* era o que os criadores de ícones podiam oferecer de melhor ao mundo. A partir destes argumentos, Pignatari deduziu que a *variedade-espontaneidade* de Peirce “não era outra coisa senão a *originalidade.*” (Ibid., 2004, p.73)

A *abertura icônica* da Semiótica Peirceana aproximava a arte e a ciência, pois ambas buscavam a constante inovação. Relacionava-se, portanto, aos ideais da poesia concreta, à *invenção*, de Ezra Pound, à *estetística*³⁰ de Max Bense e à *obra aberta* de Umberto Eco. Pignatari demonstrou-se tão animado com suas constatações acerca dos postulados de Peirce que chegou a adotar a primeira pessoa

³⁰ Sobre a visão de Bense a respeito da estética, Pignatari afirmou: “Se Max Bense puder ser considerado filósofo, a sua *estetística* é um exemplo mais a propósito, mas a debilidade reside justamente onde pretende programar o belo, sua parte mais sólida refere-se à caracterização do fato estético como informação, ou seja, como desvio da norma estatística” (Pignatari, 2004, p.37)

na redação de trechos pontuais. Algumas de suas frases revelavam o ânimo perante suas descobertas. (Pound, 1970; Eco,1968; Bense,2009)

“Aí está o mundo (quase-signo): digam e façam dele o que quiserem ou puderem (interpretante): aí está o mundo.
Um poema é um quase-signo.” (Pignatari, 2004, p. 278)

O ícone - ou *quase-signo* – correspondia à origem de todas as operações Semióticas, parasemióticas e intersemióticas. As palavras e os versos de um poema nasciam de um momento de percepção primeira e dialogavam entre si pelas *correspondências grafo-tipográficas*. Exploravam também o ritmo sonoro evidenciado na leitura. Algo que correspondia ao pensamento não-verbal.

Pignatari pensava que o artista compreendia ao criar. Em sua visão, a Teoria Semiótica de Peirce reafirmava que era possível a coexistência entre a teoria e a prática. Sua estrutura triádica admitia um momento perceptivo de onde emergiam as produções inovadoras. Além disso, abarcava a possibilidade de transformação constante dos signos.

No terceiro capítulo da tese *Semiótica e Literatura*, o autor discutiu exatamente os processos de modificação dos signos e multiplicação dos códigos após a Revolução Industrial. Nos capítulos quatro e cinco deu continuidade à discussão, evidenciando o impacto das inovações técnicas nas manifestações literárias.

No início desta etapa de análise, salientou que com o advento da industrialização a população passou a crescer mais rapidamente do que os meios de subsistência. Neste ambiente, tomou força a busca pela felicidade associada à capacidade de prosperar e, sobretudo, de consumir. Estes valores logo foram contestados por Marx e, posteriormente, por uma série de pensadores e artistas. (Pignatari, 2004, p.86)

A produção em massa alterou profundamente modo de vida das metrópoles. A partir de então, não foi possível ignorar a potência da máquina como agente de mudança cultural. Com a linha de montagem, de Henry Ford, anunciou-se o fim do artesanato e o início mecanização da produção. Além de modificar o mundo físico, a máquina transformou o espírito do homem moderno. Gradualmente, conforme notou Lukàks, a natureza se converteu em paisagem, pois o homem já não fazia mais parte dela, apenas a observava. (Lukàks,1960, p.198; Pignatari, 2004, p.92)

Na medida em que artefatos de uso cotidiano passaram a ser produzidos pela indústria, a arte se tornou o último reduto do fazer artesanal, até que ela própria acabou sendo invadida pelos materiais e processos industriais. A velocidade da produção aumentou gradativamente e com ela cresceu a quantidade de objetos que desempenhavam a mesma função. Neste sentido, Pignatari recordou que, com o passar do tempo, os produtos que outrora simbolizavam a Revolução Industrial se transformaram em relíquias e adquiriram o mesmo valor de objetos únicos, como ocorreu com as máquinas e os filmes da *Era Hollywood*. (Pignatari, 2004, p.92)

Na passagem da era rural para a era industrial, o antigo e o novo repertório se entrelaçaram. O mesmo aconteceu com os códigos e os valores. Porém o processo foi lento e gradual. Por muito tempo, a sociedade mecanizada continuou buscando a unicidade. Como consequência, a percepção de que a produção de objetos únicos se tornava cada vez mais rara gerou a crise da arte moderna como já havia discutido Benjamin. A *aura* da obra de arte estava ameaçada e, portanto, sua própria razão de ser foi questionada. (Benjamin, 1994)

Mário Pedrosa, ao discorrer sobre a relação entre arte e ciência, observou que no mundo permeado por constantes inovações científicas existiam os cegos e aqueles que insistiam em permanecer de olhos infantilmente abertos. Entre os cegos estavam os matemáticos, cada vez mais identificados com os artistas, pois negavam os pré-conceitos, buscando a constante a criação. Em contrapartida, os que permaneciam de olhos infantilmente abertos se expressavam apenas a partir de símbolos-objetos e realidades imediatas, sua vivência era condicionada por automatismos e pré-conceitos. Na percepção do crítico, a ciência devia ter uma missão muito mais ampla do que a sócio expressiva, pois ela era, em si, a necessidade de ordem mais elementar. Do mesmo modo, era essencial resgatar a verdadeira intuição³¹ no campo da arte. (Pedrosa, 2007, p.73 e p.74)

Pignatari lembrou que o Impressionismo e o Pontilhismo surgiram com a crise da figuração na pintura no século XIX. A fotografia foi responsável por este impasse, quando as revelações só eram possíveis em preto e branco. Mas foi a partir da observação dessas imagens fotográficas que os impressionistas perceberam que as sombras tinham cor, rompendo com a tradição renascentista. Pouco depois,

³¹ O conceito de intuição utilizado por Pedrosa também pode ser associado à noção de invenção de Ezra Pound, pois se refere à criação de novas linguagens e à descoberta de novos processos artísticos.

Seurat elaborou uma técnica pictórica que antecipava os procedimentos de retícula que foram aplicados às reproduções gráficas. (Pignatari, 2004, p.98)

Estes artistas se comportaram como os cegos de Pedrosa. Desligaram-se de conceitos preexistentes para “*criar ou configurar cosmogonias.*” Foram visionários que anteciparam ou propuseram as transformações de linguagem. (Pedrosa, 2007, p.74)

Assim como as artes visuais, a literatura passou por diversas transformações advindas da evolução dos veículos de comunicação, sobretudo com o desenvolvimento da imprensa. Pignatari ressaltou em sua tese que a propagação dos códigos visuais pelas mídias de comunicação de massa também gerou uma crise na literatura. Foram diversas as transformações Linguísticas decorrentes deste processo. (Pignatari, 2004, p.114)

No mundo em constante evolução tecnológica, surgiram novos meios de comunicação que transmitiam mensagens de modo cada vez mais rápido. Estas inovações não apenas transformavam os signos verbais, mas criavam uma nova consciência de linguagem gerando contínuas operações intersemióticas.

Em sua tese, Pignatari criticou a tendência pré-industrial, porém, ainda corrente, de estudar literatura à parte dos demais sistemas de signos e dos adventos trazidos pela Revolução Industrial. Observou que o conflito entre campo e cidade marcou, por exemplo, o Romantismo. Desde então, outros autores, como Castro Alves, Goethe e em Edgar A. Poe, conciliaram entre a arte e a ciência.

“Agora que o trem de ferro
Acorda o tigre no cerro
E espanta caboclos nus...”
(Castro Alves, 2007)

Na concepção do poeta, a palavra escrita, uma vez mecanizada, já tinha o potencial para se tornar o primeiro código ou mídia de massa. A tipografia obteve grandes e rápidos avanços com o desenvolvimento da indústria. Por esta razão, a palavra escrita logo se tornou o código hegemônico, tradutor dos demais códigos. Porém, paralelamente a mecanização dos veículos de comunicação também tornou possível a reprodução de signos icônicos não verbais que se propagaram rapidamente com a litografia, a fotografia, as estruturas metálicas, o fonógrafo, o rádio, o cinema e a televisão. (Pignatari, 2004, p.114)

No século XIX, a expansão da indústria gráfica permitiu que a literatura vivesse seu ápice. Entretanto, com a popularidade das novas artes e dos novos veículos de comunicação que privilegiavam a visualidade, a produção literária logo enfrentou uma crise. O intervalo de tempo entre um evento e outro foi muito breve, como colocou Pignatari

“a chamada crise da palavra escrita não é senão a crise de um sistema sógnico que se vê obrigado a conhecer seus próprios limites. É uma crise geradora de liberdade e de criatividade.” (Ibid., 2004, p.114)

O poeta acreditava que a crise da palavra escrita acabou revelando novas possibilidades criativas para o campo. Ressaltou, por exemplo, que existiam claras vinculações entre a escrita machadiana, a tipografia e o jornalismo.

No texto *Rabisco sem intenção alfabética*, Pignatari afirmou que era possível ver que Machado de Assis se empenhou nos tipos gráficos que compunham sua escritura, primeiro como tipógrafo e depois como jornalista e escritor. Não imaginava que ele pudesse ter sido alienado ao *médium* que utilizava – a palavra impressa, mecânica e industrial. O argumento se fortaleceu quando, ao analisar a composição tipográfica de um epitáfio no texto supracitado, Pignatari destacou que este tinha uma determinada disposição tipográfica e não outra porque os signos devem se aproximar dos objetos que representam. (Ibid., 2004: p.133)

Pignatari observou ainda que o interesse dos escritores por códigos não verbais marcou o período posterior à Revolução Industrial. Para reforçar seu argumento advertiu que Raul Pompéia atuou como cartunista e desenhista; Manuel Bandeira e Mário de Andrade tiveram suas trajetórias marcadas pelos códigos musicais; Augusto dos Anjos dialogou com as ciências naturais; e Oswald de Andrade foi influenciado pelo telégrafo, pelo cinema e pelo Dadaísmo. (Ibid., 2004, p.115)

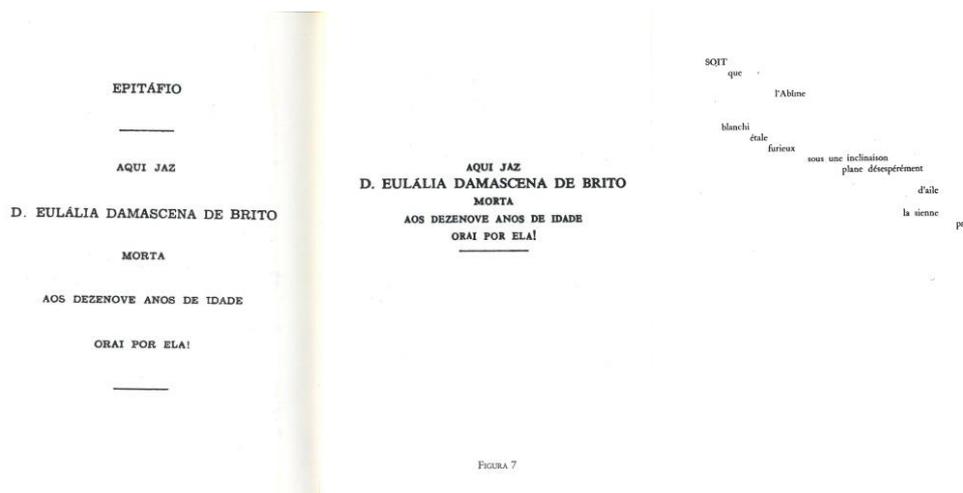


Figura 137: Décio Pignatari: *Análise de Epitáfio na obra de Machado de Assis*, Disponível em *Semiótica e Literatura*

Figura 138: Stéphane Mallarmé: *Un Coup de Dés* pag.6, Livro *Un Coup de Dés*, Livro Mallarmé

Assim como estes artistas, os integrantes do *Movimento da Poesia Concreta* também se interessaram por códigos não verbais. Tiveram a intenção deliberada de trabalhar com as relações intersígnicas.

Segundo Max Bense, a produção do grupo brasileiro *Noigandres* se adaptou perfeitamente ao que ele chamou de *conceito progressivo de literatura*.

“O conceito progressivo de literatura esteia-se no entendimento de que é plenamente cabível transferir para o campo literário o conceito de progresso; refere-se aos novos elementos e características que vão emergindo e inclui a descoberta e a experimentação dos mesmos na atividade literária (...).” (Bense, 2009, p.190)

Bense evidenciou que havia uma diferença fundamental entre o conceito tradicional e o conceito progressivo de literatura. Enquanto o primeiro enfatizava a função comunicativo-social da mesma, o segundo dava relevo a potencialidade experimentativo-intelectual da linguagem escrita. Para o pensador, a noção de que a literatura europeia constituía uma *unidade de sentido*, enunciada por Curtius, correspondia apenas ao conceito tradicional de literatura.

“Em contraposição surge o conceito progressivo de literatura da poesia concreta quando, em seu manifesto – Plano-piloto da poesia concreta, elaborado por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, admite-se como ponto de partida “que o ciclo histórico do verso (como unidade rítmico-formal) está encerrado.” Devo acrescentar que na moderna estética abstrata e exata, para qual a natureza da realidade estética reside não numa especial essência (relativa à temática-do-ser), mas numa “informação” (materialidade estruturada), encontra receptividade cada vez maior, a partir de sua ideia central de “inovação”, o conceito progressivo de literatura.” (Ibid., 2009, p.190)

Para Décio Pignatari, era impossível ignorar que a quantidade gerava a qualidade nos meios de comunicação modernos. O impacto dos avanços técnicos e tecnológicos na linguagem visual e verbal foi imenso. Da mesma maneira, o aumento na velocidade de propagação das mensagens contribuiu para a transformação dos códigos. O poeta considerava que os signos precisavam ser amplamente propagados para integrar de modo significativo uma cultura, marcando uma época. (Pignatari, 2004, p.138-p.139)

Na realidade, este potencial não existia somente no campo das artes e da comunicação. Produtos industriais também podiam alterar profundamente a experiência cotidiana quando utilizados por grande parte da sociedade. A propagação dos automóveis, por exemplo, transformou a experiência urbana e a própria estrutura das cidades.

Neste sentido, o poema *Um Coup de Dés* indicou um novo mundo de codificação. Ao explorar o espaço gráfico e a tipografia, Stéphane Mallarmé deslocou a palavra de sua função imediata, convertendo-a em “*entidade vida, nervosa, como a psique da poética clássica.*” Revelou as ricas possibilidades expressivas da linguagem escrita ao tratá-la como uma “*máquina de sensações.*” O poeta explorou todas as possibilidades da palavra impressa, demonstrando estar conectado às transformações culturais de seu tempo. (Ibid., 2004, p.106 e 107)

Na sociedade industrial, os processos internos do criador foram marcados pelos próprios meios de produção proporcionando uma visão metalinguística. O cinema de Ingmar Bergman evidenciou o entrelaçamento entre os processos técnicos e criativos.

Em uma sequência da obra *Persona*, o filme se queima evidenciando seu próprio suporte: o celuloide. Do mesmo modo, os versos “a flor é a palavra flor”, de João Cabral de Melo Neto, e “a rose is a rose is a rose”, de Gertrude Stein, marcaram momentos em que o signo básico se revelou na literatura moderna. (Ibid., 2004, p.101)



Figura 139: Ingmar Bergman: *Persona* (1966), de Ingmar Bergman, Disponível na web

Não por acaso a palavra escrita atingiu o ápice da curva ascendente como meio hegemônico no mesmo momento em que houve a ampla difusão do cartaz publicitário. O surgimento de novos processos e tecnologias apenas ampliava as possibilidades para a concepção de obras de arte realmente inovadoras.

A partir dos temas discutidos no terceiro, quarto e quinto capítulos da tese de doutorado de Pignatari, fica claro que o autor não via o desenvolvimento técnico como algo antagônico ao processo criativo. Ao contrário, enxergava um poderoso agente transformador de linguagens.

O poeta iniciou o sexto capítulo de seu trabalho acadêmico retomando as razões históricas que levaram à predominância do logocentrismo no Ocidente para, posteriormente, indicar o caminho que levou à sua superação.

Pignatari lembrou que a lógica aristotélica, considerada *clássica*, era linear. O código alfabético sempre funcionou como a mais importante máquina lógica, pois é altamente abstrato e metonímico. Toda a linguagem ocidental nasceu de processos de contiguidade que ligavam as palavras umas às outras por predicação. Este tipo de pensamento, entretanto, conduziu às dicotomias forma/conteúdo e significante/significado. Também levou à visão de que toda forma pode ser traduzida a partir de seu conteúdo. (Ibid., 2004, p.184)

O autor era avesso à ideia de que tudo podia ser traduzido em discurso. Para exemplificar, frisou que uma poesia, quando resumida ou explicada, perdia sua essência, pois havia algo no poema que ultrapassava a associação lógica de vocábulos. O mesmo ocorria com os grandes contos, romances, etc.

No campo da ciência, a tendência à verbalização levou a crer que o estudo textual poderia conduzir à compreensão integral dos processos de investigação.

Entretanto, o hábito de transcrever as descobertas científicas apenas as tornaram mais compreensíveis e didáticas. O caráter icônico do processo inventivo se perdia nessa descrição. Da mesma maneira, outras manifestações artísticas ultrapassaram o limite da comunicação verbal.

“Na arquitetura, por exemplo, a hierarquia pode ser estabelecida, entre outros meios, pela semelhança ou diferença de tamanho, volume, ou quantidade de elementos; na fotografia, no cinema e na televisão, pela maneira de ocupar o espaço e por todas as variações de distâncias e posições, desde os close ups até as panorâmicas. Uma análise de um enredo cinematográfico que deixe de considerar esses valores de significado icônico será apenas a análise de uma verbalização; o mesmo pode ser dito com relação aos outros sistemas de signos, como os gráficos, o desenho industrial e a música – ou os sonhos.” (Ibid., 2004, p.185)

Em seu texto, o poeta mencionou que ministrou um curso onde discutia a rarefação do enredo na prosa moderna de ficção em 1968. Após muitas exemplificações, demonstrou aos estudantes que a narrativa nascia da hierarquização de caracteres, portanto, dependia de um desenvolvimento linear discursivo. Neste contexto, a narrativa foi prejudicada, pois houve um empobrecimento do vocabulário que, conseqüentemente, enfraqueceu o enredo. Por outro lado, a aceleração da vida moderna refletiu-se na literatura, levando ao aumento de ações simultâneas nas histórias.

No fim de sua pesquisa acadêmica, Pignatari admitiu que o interpretante peirceano enfrentava um paradoxo, pois ele era um processo de significação, e todo processo de significação leva à generalização. Como saída para este impasse, ressaltou que o estudo da Semiótica de Charles Sanders Peirce deveria ter como fundamento a noção de que o conteúdo (Terceiridade) está sempre relacionado com a forma (Primeiridade). (Ibid., 2004, p.185)

Se a construção narrativa conduziu ao mais alto grau de abstração, a poesia foi capaz de atingir a instância mais concreta da palavra. O ritmo e as relações formais explorados no poema moderno evidenciaram ainda mais a natureza icônica desta experiência criativa.

No sétimo e último capítulo de sua tese, Pignatari redigiu as considerações finais do seu trabalho. Salientou que o embate com a Teoria Semiótica de Peirce o levou a constatar que tal sistema de categorização do processo perceptivo abarcava duas instâncias que desafiavam uma a outra.

“Há uma guerra de classes no mundo dos signos. Ela se dá, basicamente, entre as categorias Peirceanas da Primeiridade e da Terceiridade, entre o ícone da primeira e o símbolo da outra, entre o pensamento icônico ou não-verbal e o pensamento simbólico ou verbal (convém lembrar que o símbolo, aqui, é tomado na acepção da Semiótica de Peirce).” (Ibid., 2004, p. 187)

Para Décio Pignatari, a arte (ícone) devia ter a força necessária para desconstruir todas as hierarquias. A poesia concreta buscou romper com o automatismo verbal, permitindo o surgimento de um novo universo de linguagem. Por esta razão, não sentia a necessidade de fazer sermões ideológicos³². Defendia que a verdadeira guerrilha poética só era possível quando o mundo verbal se unia ao som, à música, à fala, à cor, ao tato e ao espaço, explorando todo o potencial criativo e perceptivo da palavra.

³² Referindo-se às ideologias político-partidárias.

4 Catiti-catiti, na terra dos brasis: em defesa do acontecimento poético

4.1. Trajetória acadêmica de Lygia Pape

Lygia Pape (1927-2004) nasceu no dia 7 de abril, em Nova Friburgo, Rio de Janeiro. Ao longo da infância e adolescência, frequentemente mudou-se com a família, residindo em diferentes cidades do Estado do Rio. Os locais em que viveu foram algumas vezes condicionados pela paixão de seu pai por pássaros. Por conta disso, deixou a cidade do Rio para morar em um sítio no interior. Para Pape, seus pais, Maria José e Adhemar, embora não fossem artistas, tinham bastante sensibilidade. Adhemar, por exemplo, adorava música clássica, preferencialmente ópera. Por influência dele, estudou canto lírico, porém ela logo concluiu que não tinha talento. Tentou aprender piano, chegando a repetir escalas por cinco horas diárias. Mas a tarefa também não a agradava. Finalmente, desistiu de seguir carreira musical.

Casou-se ainda muito jovem com Günther Pape, com quem teve duas filhas. Conheceu seu esposo em uma festa da Escola de Química. Interessou-se pelo rapaz, pois ele era culto, tocava violino e pretendia integrar um grupo musical. Entretanto, com a guerra, o plano de Günther foi colocado de lado.

Por um ano, o casal morou em Arraial do Cabo. Lygia Pape achava o lugar mágico. Gostava da paisagem composta pelo mar e pelas dunas, principalmente no momento do pôr-do-sol. Acreditava que os pintores Yoshya Takaoka e José Pancetti deviam ter sido profundamente marcados por aquele fim de tarde, quando o sol vermelho se punha atrás do mar em meio às dunas brancas.

Em seguida, Günther Pape foi transferido a trabalho para Petrópolis. Nesta cidade, Lygia conheceu Décio Vieira, que se tornou seu amigo. Ambos integravam um grupo de pintores liderado por um mestre húngaro. Faziam muitas aulas de modelo vivo no Palácio de Cristal, utilizando técnicas tradicionais, como pastel e carvão.

No início dos anos 1950, voltou a morar no Rio. Manteve o contato com Vieira, que vinha frequentemente à cidade, instalando-se na casa de familiares no

bairro de Copacabana. Na ocasião, o amigo a apresentou a Ivan Serpa e a outros artistas que formavam o ambiente cultural carioca.

Serpa era um grande admirador do crítico Mário Pedrosa com quem começou a frequentar o Hospital do Engenho de Dentro, no final dos anos 1940. Ambos colaboravam com a Dra. Nise da Silveira em uma terapia através da arte. Almir Mavignier, Abraham Palatnik e, posteriormente, a própria Lygia Pape também participaram das atividades desenvolvidas pela psiquiatra. Os integrantes eram abertos a descobertas. A ação no hospital psiquiátrico evidenciava esta característica.

Segundo Lygia Pape, Serpa costumava fazer reuniões, em casa, aos domingos. Convidava um grupo de artistas para mostrar e comentar trabalhos. Nestes momentos, surgiram as primeiras produções construtivas. As visitas de Max Bill, no princípio da década de 1950 (1951 e 1953), provocaram o interesse dos frequentadores. Recém-transferida para o Rio de Janeiro, ela não participou da I Bienal de São Paulo, mas foi marcada pelas discussões acerca da Arte Concreta. (Mattar, 2003, p.62)

Pouco tempo depois, os encontros na casa de Serpa foram transferidos para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1952). No pátio do prédio do Ministério da Educação, os artistas reunidos em torno de Serpa realizaram um trabalho mais oficial. Na época, a artista Fayga Ostrower também tinha um ateliê no MAM-RJ, que foi frequentado por Pape. A troca de ideias com estes mestres contribuiu para o desenvolvimento de obras de grande síntese formal.

Ao longo do período em que participou do estúdio de Ostrower, Lygia conheceu a artista Ana Bella Geiger. Ambas se tornaram amigas e começaram a inscrever produções em concursos. Pape desenvolveu estas atividades até 1953, aprofundando seus conhecimentos sobre gravura e arte abstrata. (Geiger, apud. Mendes org., memoriaeba.com.br, disponível em janeiro de 2017)

Com Ivan Serpa, estudou gestalt e se aproximou do Concretismo. Trabalhou com desenho, pintura e, posteriormente, deu continuidade às suas pesquisas como gravurista.

No ano seguinte, formou o Grupo Frente, com os artistas de origem construtiva que frequentavam as reuniões no MAM-RJ. Na ocasião, Lygia Pape, Décio Vieira e Aluísio Carvão faziam passeios artísticos em Cabo Frio e em Arraial

do Cabo. Nestas jornadas, conversavam e elaboravam projetos criativos. (Ibid., 2003, p.62)

Com o Grupo Frente, Lygia Pape realizou duas exposições na cidade do Rio de Janeiro. A primeira aconteceu em 1954, no Instituto Brasil Estados Unidos-IBEU e a segunda, no MAM-RJ.

Em 1955, a artista começou a produzir as obras *Tecelares* (1955-1959), que ganharam grande projeção no ambiente artístico. Com esta série de gravuras, integrou a III Bienal de São Paulo.

No ano de 1956, o Grupo Frente promoveu mais duas mostras coletivas. Uma no Itatiaia Country Club, em Resende, e outra na Companhia Siderúrgica Nacional, em Volta Redonda. Neste período, Pape estava criando os *Poemas-Luz* e os *Poemas-Objeto* que, de certo modo, davam sequência aos trabalhos com o tempo e espaço, iniciado com os *Tecelares*. Pouco depois destes eventos, o movimento liderado por Ivan Serpa se dissolveu.

Entre 1956 e 1957, ocorreu a I Mostra Nacional de Arte Concreta, no MASP e no MAM-RJ. A exposição evidenciou o quanto a tendência abstracionista tinha crescido e se disseminado rapidamente pelo Brasil. A partir de então, as discussões desencadeadas trouxeram para o primeiro plano o pensamento de duas correntes artísticas opostas: o Concretismo Geométrico e o Abstracionismo Lírico e Informal. Lygia Pape adotou uma postura a favor do Concretismo. Em uma entrevista concedida ao *Jornal do Brasil*, em 1957, disse que buscava uma diretriz, uma ordem que permitisse um posicionamento claro e objetivo perante os meios expressivos. Na época, defendia a sobreposição das questões universais às problemáticas pessoais do artista. (Mattar, 2003, p.32)

No mesmo ano, participou de duas mostras coletivas nacionais de Arte Concreta no Rio de Janeiro: a Exposição de *Livros-Poemas*, no MEC, e a Exposição de *Livros-Poemas*, na Redação do *Jornal do Brasil*. Paralelamente, foi premiada pelo Salão Nacional de Gravura, integrou o evento coletivo internacional Arte Moderna no Brasil, no Museu Nacional de Belas Artes de Buenos Aires, e participou da Exposição Internacional de Arte Concreta, em Helmhaus, Zurique, Suíça.

Ainda em 1957, Lygia Pape fez uma viagem à Europa com Mário Pedrosa. Começaram pela Inglaterra, depois alugaram um carro e percorreram o continente com uma lista de cidades e obras a visitar. Foram a Ulm, na Alemanha. Em seguida,

desceram pela Itália, chegando a uma antiga colônia grega no sul do país. A artista considerou esta jornada definitiva para sua formação. Fez diversas anotações sobre o que viu e discutiu com o crítico que a acompanhou. A possibilidade de observar de perto obras de Piero della Francesca e Paolo Uccello a marcaram particularmente. (Ibid., 2007, p.67)

Na volta ao Brasil, provavelmente motivada pela jornada e pela passagem por Ulm, inscreveu-se no curso de Comunicação Visual, de Tomás Maldonado e Otl Aicher³³, organizado pelo MAM-RJ (1957/1958). Ela relatou ter aproveitado a presença de Aicher para organizar um jantar em sua casa para os colegas do meio artístico. Segundo Lygia Pape, os integrantes do Grupo Frente chegaram a sair para passear com os dois ícones estrangeiros, com quem tiveram conversas bastante produtivas. (Mattar, 2003, p.62; Nobre, 2008, p.79)

O fato de ter participado do curso ministrado pelos mestres de Ulm no MAM-RJ ratificava que Lygia Pape, assim como outros artistas construtivos, queria fornecer uma informação qualitativa à produção industrial. Vale notar que, entre os anos 1950 e 1992, ela trabalhou para as Indústrias Piraquê Ltda., desenvolvendo diversos projetos gráficos. Mais tarde, contribuiu para o Movimento do Cinema Novo (anos 1960), criando cartazes, displays e letreiros para alguns filmes.

Pape experimentou diversas possibilidades de atuação nos campos da arte, do cinema e do design. Nos anos 1950 e 1960, desenhava com a amiga Ana Bella Geiger as suas próprias roupas geométricas, feitas sempre em linho preto ou branco. Eventualmente, pintavam suas criações à óleo. Na mesma época, Pape começou a projetar joias, desenvolvidas com metais e tinta industrial. Todas foram expostas e vendidas no MAM-RJ. Tais iniciativas demonstram que sua relação com o design foi forte desde o início de sua trajetória como artista. (Mendes, apud. memoriaeba.com.br, disponível em janeiro de 2017; Pape, apud. Cochiarale e Geiger, 2004, p.159)

Na mesma ocasião em que Maldonado e Aicher ministraram aulas no MAM-RJ, o museu anunciou a montagem de um novo ateliê de gravura, coordenado por Edith Behring. Johnny Friedlaender, gravador alemão (radicado em Paris), ficou responsável pelo primeiro módulo.

³³ Na época, Tomás Maldonado era diretor da Escola Superior da Forma de Ulm, na Alemanha, e Otl Aicher, professor da instituição.

Lygia Pape, Mário Pedrosa e Ferreira Gullar fizeram forte oposição a este curso, pois acreditavam que certos traços já adquiridos pela gravura nacional - desde Oswaldo Goeldi, Lívio Abramo e Iberê Camargo - seriam perdidos. Apesar das resistências, Rossini Perez, Anna Bella Geiger, Anna Letícia e Roberto De Lamônica se inscreveram. Destas atividades, surgiu um novo grupo de gravuristas ligado ao Abstracionismo Lírico e Informal, que não propôs teorias artísticas. (Mattar, 2003, p.31 a p.33)

Desde 1957, havia um clima de transformação pairando no ambiente cultural brasileiro. Aproveitando o calor dos debates propiciados pela I Exposição Nacional de Arte Concreta, o *Jornal Correio da Manhã* e o *Jornal do Brasil* divulgaram diversas entrevistas com artistas que participaram da mostra. No ano de 1957, ficaram evidentes as diferentes visões acerca da arte construtiva o que acabou contribuindo para a formação de um novo movimento no Rio de Janeiro, em 1959. Neste ano, formou-se oficialmente o Grupo Neoconcreto que propôs uma tomada de posição em face da arte construtiva “levada a uma perigosa exacerbação racionalista”³⁴. Em março de 1959, os artistas que integravam a vanguarda publicaram o Manifesto Neoconcreto, no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. Lygia Pape estava entre os signatários do texto escrito por Ferreira Gullar, que afirmava:

“O Neoconcreto, nascido de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica, nega a validade de atitudes científicas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão, incorporando novas dimensões não verbais criadas pela arte não figurativa construtiva.” (Amaral org., 1977, p.82)

Neste mesmo ano, o grupo organizou sua primeira mostra, que ocorreu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e foi remontada em Belvedere da Sé, em Salvador, na Bahia.

Se ao longo da década de 1950 os artistas concretos já haviam partido da superfície planar para o espaço, no período Neoconcreto a participação corporal nas obras de arte se tornou uma questão de primeira ordem. O grupo se reunia nas casas de Lygia Clark, Mário Pedrosa e Lygia Pape para trocar ideias. (Mattar, 2003) e (Amaral org., 1998)

³⁴ Trecho do *Manifesto Neoconcreto* (*Jornal do Brasil*, março de 1959).

Com o *I Ballet Neoconcreto* (1958), apresentado no Teatro Copacabana, do Rio de Janeiro, Lygia Pape e Reynaldo Jardim deram os primeiros passos para integrar a ação corporal à obra de arte. Em 1959, Pape criou ainda o *II Ballet Neoconcreto*, exibido no Teatro Gláucio Gil, também no Rio.

Entre 1959 e 1960, Lygia Pape produziu uma nova série de livros-poema. Estes trabalhos levavam à frente a pesquisa iniciada com os *Poemas-Objeto*, pois instigavam toque.

Em 1960, o Grupo Neoconcreto fez sua segunda e última exposição no prédio do Ministério da Educação, no Rio de Janeiro. Em 1962, o movimento se dissolveu. O ano foi também marcado pelo fim do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, importante plataforma de discussões culturais³⁵.

Contudo, é importante ressaltar que os artistas que formavam a vanguarda neoconcreta propuseram não apenas novas linguagens, mas um novo comportamento perante a criação e à fruição de arte.

Lygia Pape, Lygia Clark e Hélio Oiticica, particularmente, romperam com os limites dos postulados construtivistas, inaugurando a passagem entre a arte moderna e o período contemporâneo.

Ao longo da fase neoconcreta, Lygia Pape iniciou os primeiros trabalhos experimentais em cinema. Em 1967, seu filme *Nouvelle Création* foi premiado no Festival de Cinema de Montreal, no Canadá (criado em 35mm, transformado em 16mm e, posteriormente, transposto para o vídeo). Após o evento, a artista retomou a criação em artes plásticas com novas bases.

Com o golpe militar de 1964, instaurou-se um período de ditadura no Brasil que exigiu uma tomada de posição política da classe artística. Paralelamente, vários movimentos revolucionários de cunho político e social emergiram no cenário internacional.

Neste momento, a Pop Art Americana marcou a produção artística brasileira. Muitos artistas nacionais lançaram mão da linguagem *pop* para propor discussões voltadas para outro conteúdo.

Em meados da década, ocorreu a exposição *Opinião 65*. Diante do novo quadro político, a mostra procurava ser provocadora, polêmica e questionadora.

³⁵ Nos anos 1960, o Brasil foi impactado por um enorme endividamento externo e uma alarmante inflação. Com a recessão, o periódico carioca precisou reduzir o consumo de papel, o que acarretou na diminuição do número de cadernos.

Contou com a participação de Wesley Duke Lee, José Roberto Aguilar, Waldemar Cordeiro, Carlos Vergara, Roberto Magalhães, Ivan Serpa, Rubens Gerchman, Antônio Dias, Ângelo Aquino, entre outros.

Os campos da música, da literatura, do cinema e do teatro também viveram instantes de grande criatividade nestes anos. Os happenings e as performances se tornam cada vez mais comuns.

Diante da nova cena cultural, a participação de Lygia Pape nas exposições coletivas cariocas (Nova Objetividade Brasileira (1967), no MAM; Marginalia (1967), no Aterro da Glória; e Apocalipopótese (1967) e Orgamurbana (1969), no Aterro do Flamengo) marcou o início de uma nova fase de sua obra.

Em 1967, a mostra Nova Objetividade Brasileira trouxe ao público as controversas *caixas de humor negro* de Lygia Pape: as *Caixas de Baratas* e as *Caixas de Formigas*. O evento apresentou ainda a instalação intitulada *Tropicália*, de Hélio Oiticica. Estes trabalhos de Pape eram uma antiarte ácida e desafiadora. Já o de Hélio Oiticica trazia elementos da cultura popular brasileira para a estrutura geométrica construtiva.

Logo em seguida, Lygia Pape voltou a produzir de obras que recolocavam a questão da interação do espectador como *O Ovo* (1967) e *Divisor* (1967), que foram expostas nos Jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; e *Roda dos Prazeres* (1967), montada em seu ateliê, em Vargem Grande. Neste momento, a artista deslocou sua atenção do objeto de arte para estabelecer uma relação mais próxima com o ambiente social e cultural à sua volta.

Em 1968, Lygia começou a escrever textos críticos sobre arte, atuando como interina de Frederico de Moraes no *Jornal Diário de Notícias*. No ano seguinte, viajou para o Peru para estudar Arte Inca. Ao que parece, estava interessada em investigar a visão geométrica e arquitetônica das culturas ancestrais pré-colombianas.

Quando retornou, iniciou suas atividades como docente no Curso Livre do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, onde lecionou entre 1969 e 1971. Ainda em 1971, integrou uma exposição coletiva intitulada *Domingo da Criação em Papel*, também no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Ao mesmo tempo, intensificou sua produção fílmica. A criação *A Língua Apunhalada*, por exemplo, propôs claramente uma reflexão sobre censura. Fazia uma crítica à repressão política, analisando as ações do governo totalitário da época. Outros artistas

contribuíram para a discussão, como Cildo Meireles, com a série *Inserções - Circuito Ideológico*, e Arthur Barrio, com suas *colchas ensanguentadas*, expostas em espaços públicos.

Em 1972, Lygia Pape começou a dar aulas na Universidade Santa Úrsula (USU), permanecendo até 1985. Integrava o quadro docente do Departamento de Arquitetura, onde aplicou um método de ensino que fugia completamente dos padrões convencionais e impactava profundamente os estudantes da instituição. No ano em que iniciou o trabalho USU recebeu uma bolsa de pesquisa da CNPq na Categoria Aperfeiçoamento com a pesquisa *Espaços poéticos: uma arquitetura do precário*. O título do projeto já dava fortes indícios de seus interesses na época: a arquitetura popular e indígena. Os problemas que fundamentaram os estudos foram tratados de maneira magistral em suas aulas.

É essencial destacar que, para Lygia Pape, a atuação acadêmica, mais do que fonte de subsistência, integrava e ampliava suas atividades artísticas. Nos anos 1970, o ensino de arquitetura estava muito menos impregnado pelo peso da tradição do que a formação na área de Belas Artes, o que certamente despertava sua atenção. Mesmo atuando em um curso que considerava mais atual, sua pedagogia se destacou pela originalidade.

Neste período, seus amigos e parceiros Lygia Clark e Hélio Oiticica moravam fora do Brasil. Os três artistas não formavam um grupo oficial, mas costumavam trocar ideias e discutir suas obras. Com este afastamento, a experiência artística de Lygia Pape se tornou mais individual. Nesse sentido, a integração com os alunos, abria novas portas para intercâmbios criativos.

Certamente Lygia Pape notou que o campo da arquitetura permitia não apenas a aplicação de métodos de ensino mais inovadores, como também possibilitava a amplificação de estudos teóricos e práticos acerca da forma e da estrutura. Essa perspectiva a entusiasmava. Conforme acreditava o arquiteto e fundador da Bauhaus Walter Gropius:

“A arquitetura era o vértice para o qual concorriam todas as experiências artísticas (...) é construção absoluta, forma da construtividade intrínseca do espírito. (...) não tem fins práticos, porque o momento prático já não é separável do momento teórico, e a própria racionalidade não tem expressão fora do ato; pelo contrário, é a liberação em relação à prática.” (Argan, 2005, p. 75)

Professora de Plástica e Semiótica, Lygia Pape propôs exercícios para o ensino da gestalt. Partiam, de modo geral, de recortes de livros, revistas e jornais. Porém, a artista costumava organizar mostra de trabalhos de seus estudantes e promover debates, quebrando as hierarquias. As visitas às exposições também integravam suas atividades.

Segundo Lauro Cavalcanti, um de seus ex-alunos, Pape transformava os estudantes em parceiros de trabalho. Tal postura ficou evidenciada quando a professora criou uma sala dedicada às produções do grupo discente em sua exposição *Eat Me: A Gula e a Luxúria?* (1976). (Cavalcanti, apud. Revista *Concinnitas*, ano 17, volume 1, número 20, setembro de 2016)

A docente também quebrava o convencionalismo do ensino de artes, com alguns exercícios particularmente originais. Uma destas propostas inovadoras implicava na construção de uma parede de tijolos perfeita e em tamanho real. Ela e os alunos assentavam massa e usavam o prumo para emboçar as paredes. Quando estavam prontas, lisas e bem executadas, solicitava a observação do trabalho e a elaboração de propostas de intervenção criativa na superfície. Para aguçar o pensamento dos estudantes, levava para a sala de aula os projetos minimalistas de Ludwig Mies Van der Rohe e estruturas geodésicas de Buckminster Fuller. Pape idealizou tal proposta porque questionava como jovens aspirantes à carreira de arquitetura podiam ignorar a prática dos processos construtivos. Além disso, ela queria despertar o prazer de criar e executar estruturas. (Ibid., setembro de 2016)

Lygia Pape também procurava promover o estudo e a análise de casas populares e habitações indígenas. Não acreditava, entretanto, que era possível apreender a inventividade destas habitações sem vê-las ou vivenciá-las de algum modo. Para ultrapassar estes limites, desenvolvia atividades a partir de amarrações de pedaços de madeira inspirados nos sistemas construtivos indígenas. E gostava de pegar o trem da Central com turmas inteiras de alunos para desenvolver pesquisas no subúrbio da cidade. (Ibid., setembro de 2016)

Visitava os mercados de Madureira e de São Cristóvão e a favela da Maré. Chamava a atenção para os objetos vendidos nos comércios populares (alimentos, tecidos, utensílios domésticos de origem industrial, ervas medicinais, produtos de beleza etc.). Ressaltava a variedade de texturas e cores presentes nestes ambientes onde as referências nordestinas e afro-brasileiras eram frequentes. A partir destas vivências, solicitava relatórios e projetos criativos. (Ibid., setembro de 2016)

Nelson Felix, que foi aluno de Lygia Pape na Universidade Santa Úrsula, confirmou que suas aulas eram baseadas em exercícios e experiências. O artista se tornou professor da mesma instituição mais tarde, integrando o Departamento de Análise e Representação da Forma, criado e chefiado por Pape. Milton Machado, Molica e Mauro Fraga também trabalharam neste núcleo. De acordo com Felix, a coordenadora do grupo dava total liberdade aos docentes. A única exigência era a realização de um projeto, no final do ano, que envolvesse os cinco sentidos. Tais produções podiam ocupar qualquer parte do campus, respondendo a problemas enunciados e tratados nas disciplinas. (Felix, apud. Revista Concinnitas, ano 17, volume 01, número 28, setembro de 2016)

Segundo Nelson Felix, a artista

“(...) talvez tenha sido uma das melhores educadoras do país, mas educar não como ensinar ou fazer o outro. O que Lygia Pape fazia era despertar fagulhas, como gatilhos poéticos a deflagrar processos – artísticos, sensíveis e reflexivos – no/do outro, jamais pelo outro.” (Ibid., setembro de 2016)

Como professora, Lygia Pape procurou trazer à tona reflexões sobre a experiência viva e pulsante do Rio de Janeiro, ultrapassando os limites da Universidade. Não buscou formar artistas, mas ampliar vivências, provocar sentidos e aguçar a vontade de produzir novas linguagens.

Como os docentes da Bauhaus, coordenados por Walter Gropius, esteve aberta a dialogar com qualquer movimento de vanguarda ou corrente que tivesse caráter de contemporaneidade. Acreditava que as referências mais atuais para a artista, ou mesmo para o estudante brasileiro, podiam ser encontradas no Cubismo, no Expressionismo, no Surrealismo, no Suprematismo, no Neoplasticismo e, até mesmo, na cultura popular e indígena que, de um modo ou de outro, constituíam sua cultura e permeavam seu cotidiano.

No período em que esteve na Universidade Santa Úrsula, montou diversas exposições essenciais para sua trajetória artística. Além da já citada mostra *Eat Me: A Gula ou a Luxúria?* (1976), que aconteceu na Galeria de Arte Global de São Paulo e no MAM-RJ, expôs as *Teias* (1977), no Parque Lage; *Windbow – Ovos do Vento* (1979), no Centro de Arte Hélio Oiticica e na Universidade Federal do Espírito Santo, em Vitória; *O Olho do Guará* (1984), no Centro Empresarial do Rio de Janeiro e uma série de Esculturas (1985), na Galeria Arte Espaço, no Rio de Janeiro.

A artista também foi curadora de alguns eventos nesta época. Foi convidada pela Galeria Ralph Camargo para realizar a homenagem a Hélio Oiticica (1972). Organizou Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1977), no MAM-RJ e na Pinacoteca de São Paulo. Esteve entre os entrevistadores de Mário Pedrosa no Projeto realizado pela FUNARTE (1978), com João Salgueiro e Ferreira Gullar. Atuou como assessora do Instituto de Artes Plásticas da FUNARTE (1979). Foi conselheira do Projeto Hélio Oiticica (1980-1982). Realizou o encontro Arte Necessidade Vital (1982), na Universidade Santa Úrsula. E participou do Congresso Mundial de Educação Através da Arte (UNESCO-UERJ) com o trabalho *Arquitetura e Criatividade na Favela da Maré* (1984).

Como pesquisadora, Lygia Pape desenvolveu, em 1979, o trabalho *A Mulher na Iconografia de Massa* (com incentivo financeiro da FUNARTE), que certamente foi uma ampliação da obra *Eat Me: A Gula ou a Luxúria?*. Mais tarde, iniciou a investigação *Arquitetura dos Índios e das Favelas do Brasil* (1981), que tinha clara ligação com suas ações na Graduação em Arquitetura da Universidade Santa Úrsula. Pelo último projeto, a artista recebeu bolsa internacional do Museu Guggenheim, de Nova York. Infelizmente, na época em que pode viver nos Estados Unidos seu amigo Hélio Oiticica faleceu e por isso não teve a oportunidade de encontrá-lo no exterior. Pouco depois, morreu o mestre e crítico Mário Pedrosa (1981). As duas perdas a impactaram profundamente no início dos anos 1980. No amplo espectro de iniciativas artísticas e intelectuais desenvolvidas por Lygia Pape na década de 1970, cabe destacar sua decisão em cursar o Mestrado em Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (1978-1980). A artista já era graduada nesta área pela mesma instituição.

Durante muito tempo, Lygia Pape pouco comentou sobre sua formação em Filosofia. De modo geral, o assunto ganhou espaço apenas quando os estudantes de graduação e pós-graduação começaram a se interessar por sua dissertação intitulada *Catiti-Catiti, na terra dos brasis*, que foi defendida em julho de 1980. O motivo que gerou tanta curiosidade era claro. O título do trabalho, por si só, fazia menção ao escritor modernista Oswald de Andrade, à sua própria obra homônima e à cultura dos índios.

Nas entrevistas concedidas e nos textos que publicava, Pape fazia questão de destacar que era autodidata. Certamente queria ressaltar que não tinha frequentado a Escola de Belas Artes, instituição que considerava extremamente

engessada nos tempos em que iniciou a carreira artística. Sua relação com a Filosofia só se evidenciava nas poucas ocasiões em que mencionava seu interesse pelos pré-socráticos ou por Heráclito. Raras vezes falou oficialmente sobre o campo em que obteve o seu diploma de graduação. (Pape, apud. Revista do Mestrado em História da Arte da EBA-UFRJ, segundo semestre de 1998)

Apenas nos anos 1990, o estudo de sua obra recebeu maior relevância na academia. A partir de então, investigações voltadas para artigos científicos, dissertações e teses começaram a questionar sua formação. No início dos anos 2000, os livros *Lygia Pape: Intrinsecamente Anarquista*, de Denise Mattar e *Gávea de Tocaia*, organizado pela própria Lygia Pape e Paula Pape, tornaram o assunto mais oficial.

Porém, a conclusão do curso de Mestrado em Filosofia (1980) foi fundamental para que (1982) a artista conseguisse ingressar, por meio de concurso, na UFRJ. As atividades de Pape na UFRJ se iniciaram no Museu Dom João VI. Por seu próprio valor, aos poucos foi conseguindo ingressar no ensino. Sua atuação como professora foi extremamente criativa. Era uma docente muito séria e dedicada, que contribuiu fortemente para a evolução da escola. De acordo com Barata, apesar de ter sido a criadora da *Caixa de Formigas* (1967) e da *Caixa de Baratas* (1967), sua linha de ensino era formalista. Na opinião do crítico, Pape foi vitoriosa por ter conseguido desenvolver excelentes trabalhos até a fase final de sua vida. Sem dúvida, este feito foi resultado de um esforço contínuo em desenvolver uma proposta de trabalho e de sua própria personalidade, pois estava sempre em busca da invenção. (Barata, apud. memoriaeba.com.br, disponível em janeiro de 2017)

Segundo o crítico e professor Mário Barata, a contratação foi essencial para a escola, pois o grupo que prevalecia na instituição e determinava as coordenadas de ensino era muito tradicional. Barata observou que até a entrada de Pape não havia muito espaço para a discussão de questões contemporâneas. (Barata, apud. memoriaeba.com.br, disponível em janeiro de 2017; Pape, apud. Revista do Mestrado em História da Arte da EBA-UFRJ, segundo semestre de 1998)

No período compreendido entre 1982 e 1985, Lygia Pape foi concomitantemente professora da Universidade Santa Úrsula e da Escola de Belas Artes da UFRJ. Lecionava nas duas instituições no momento em que a ditadura militar chegou ao fim.

O Brasil viveu uma fase de maior otimismo neste período. A exposição Como vai você, Geração 80? marcou a época. Ocorreu, em 1984, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro. O evento trazia 123 artistas que celebravam a retomada da democracia. O grupo propunha o retorno dos movimentos gestuais na pintura, pois defendia os direitos de expressão e de afirmação do sujeito que tinham sido suprimidos no período de regime totalitário e repressor. Deste grupo saíram artistas como Daniel Senise, Beatriz Milhazes, Luis Pizarro, Leda Catunda e Sergio Romagnolo.

Como a vertente construtiva já tinha rompido com os limites da pintura na década de 1950, Lygia Pape deu prosseguimento às suas pesquisas artísticas de modo mais isolado. De acordo com Nelson Felix, Pape só deixou a Universidade Santa Úrsula, em 1985, quando passou a atuar na Escola de Belas Artes da UFRJ em horário integral. (Felix, apud. Revista Concinnitas, ano 17, volume 01, número 28, setembro de 2016)

Esta fase coincidiu com o momento em que a Exposição Neoconcreta foi remontada no BANERJ, Rio de Janeiro. A artista esteve presente na mesa-redonda organizada por Wilson Coutinho e Ferreira Gullar, para este evento. Em 1985, Lygia Pape também participou, com Waly Salomão e Luciano Figueiredo, da seleção dos textos que compuseram o livro *Aspiro ao Grande Labirinto*. (Felix, apud. Revista Concinnitas, ano 17, volume 01, número 28, setembro de 2016; Pape, 2000, p.323)

Em 1986, Lygia Pape foi uma das conferencistas do Congresso de Antropologia. Na ocasião, apresentou o trabalho *Projeto convergência – Museu Mário Pedrosa*, na Universidade Federal do Paraná. No mesmo ano, foi também assessora do Salão Nacional de Artes Plásticas, atuando na montagem da Sala especial sobre Hélio Oiticica.

Quando começou a atuar como professora da Escola de Belas Artes, integrou o quadro docente do Mestrado em História da Arte. Segundo Sônia Gomes Pereira, até os anos 1990, o Programa de Pós-Graduação da EBA-UFRJ possuía duas linhas de pesquisa: História da Arte e Antropologia Visual. Sônia conta que o mestrado quase foi fechado pela CAPES, mas conseguiu se manter, pois a nova avaliação evoluiu do conceito D para C, no período em que o curso estava sob sua coordenação. Nessa época, Carlos Zílio fez concurso para o Departamento de Integração Cultural, que tinha ligação com o mestrado. Lygia Pape e Paulo

Venâncio Filho participaram de um pequeno grupo ligado à arte contemporânea. (Pereira, apud. Revista Artes e Ensaios, número 18, 2016, p. 111 a p.113)

Carlos Zílio foi o autor do projeto e implantou a linha de Linguagens Visuais. Porém, o processo para o reconhecimento da nova área não foi fácil. A linha de pesquisa defendia o entrelaçamento entre teoria e prática, ultrapassando os limites estabelecidos na academia até então. De todo modo, após muita luta, houve a inclusão do campo e outras batalhas se seguiram. Entre elas, uma das mais árduas foi a definição de um local apropriado para o trabalho. Finalmente, a reitoria aprovou a cessão de um galpão para esta finalidade e as atividades letivas tiveram início. (Ibid., 2016, p. 111 a p.113)

Carlos Zílio contratou recém-doutores para realizar projetos com bolsas do CNPq, entre eles Glória Ferreira e Milton Machado. Mais tarde, ambos foram incorporados ao corpo docente. Zílio também reconheceu a necessidade de dar destaque às iniciativas do Museu Dom João VI e torná-lo mais visível. Para alcançar tal objetivo, aproveitou a comemoração dos 180 anos da Escola Nacional de Belas Artes para produzir uma série de eventos no museu. (Ibid., 2016, p. 111 a p.113)

Certamente as mudanças operadas por Carlos Zílio e Sônia Gomes Pereira impactaram a vida acadêmica de Lygia Pape. A artista não apenas esteve ligada ao Museu Dom João VI como integrou a nova linha de pesquisa em Linguagens Visuais. Sua atuação neste campo marcou profundamente a formação de diversos alunos que passaram pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes. (Ibid., 2016, p. 111 a p.113)

É curioso notar que as transformações promovidas no Curso de Mestrado da EBA-UFRJ ocorreram nos anos 1990, época em que a arte se tornou tão indefinida no Brasil como nos Estados Unidos e na Alemanha. A cultura mundial foi transformada por eventos irreversíveis. Com o processo de globalização, a televisão a cabo e a internet ganharam cada vez mais espaço no cotidiano da sociedade.

Nos países de terceiro mundo, as diferenças sociais se agravaram com o liberalismo econômico. Neste momento, a necessidade de defender a educação nos mais diversos setores se tornou imperativa. O ensino no campo das artes devia ocupar um lugar central neste processo. Na ocasião, os professores da Escola de Belas Artes contribuíram para o fortalecimento das atividades de Pós-graduação em Artes Visuais. Entre eles, estava Lygia Pape que defendia a valorização da arte como um modo de conhecimento e transformação sensível do mundo.

A ex-aluna de Lygia Pape, Fabiana Éboli Santos afirmou que a artista e professora era declaradamente contra as regras pré-estabelecidas para a criação e avessa às exigências produtivas dos marchands. Também questionava amplamente a crítica cultural. Acreditava que era igualmente importante ter visão histórica da arte e conhecer o espaço ampliado da cidade. Segundo Santos, as aulas da disciplina Linguagens Centradas no Corpo não seguiam roteiros, mas lançavam enigmas ou proposições. (Santos, apud. Revista Concinnitas, ano 16, volume 02, número 27, dezembro de 2015)

Santos destacou dois exercícios interessantes. O primeiro partia do livro *Pensamentos sem Linguagem*, de François Picabia. O estudante precisava escolher trechos da obra e tentar compreender o que estava além das palavras do artista. Pape ressaltava que a palavra era algo aberto. A partir de então, cada aluno deveria desenvolver um trabalho visual que mantivesse o caráter enigmático do texto. (Ibid., dezembro de 2015)

O outro exercício era deflagrado a partir da discussão sobre o branco. Lygia Pape começava a atividade evidenciando que a cor branca não era uma só, mas muitas, dependendo do suporte, da incidência da luz, do horário do dia, etc. Então iniciava um estudo sobre texturas que visava evidenciar a percepção tátil através do olhar. Depois apresentava uma reflexão sobre a interferência do cheiro. Enfim, percorria todo um caminho que sensibilizava o estudante para as conexões entre arte e vida através da percepção. (Ibid., dezembro de 2015)

Júlio Seikiguche, atual professor da EBA-UFRJ e ex-aluno do Mestrado em Artes Visuais da Escola, também foi estudante de Lygia Pape na disciplina Linguagens Centradas no Corpo. Em entrevista ao site memória EBA, reiterou o quanto a artista foi importante por realizar ações práticas no Galpão da Escola. As aulas exploravam sempre situações diferentes a partir do corpo e da possibilidade de interferir fisicamente no espaço. Para Seikiguche, Pape quebrava constantemente a rotina. Não estabelecia uma programação clara, nem definia um percurso fixo no início do período letivo. Indicava leituras que aparentemente não tinham nenhum fio condutor a não ser os problemas que surgiam ao longo das próprias aulas. Visitava muitas exposições com os discentes e fazia questão de quebrar a hierarquia entre aluno e professor. De modo geral, os estudantes tinham muito espaço para colocar suas questões e pontos de vista. (Seikiguche, apud. Mendes org., memoriaeba.com.br, disponível em janeiro de 2017)

Na década de 1990 e início dos anos 2000, Lygia Pape foi uma professora dedicada à Escola de Belas Artes. Manteve-se ativa produzindo obras de enorme potência criativa.

Curiosamente, ao longo dos anos 1990, o mercado de arte que inicialmente parecia nebuloso acabou sofrendo modificações que favoreceram a arte brasileira. As periferias e os centros se tornaram cada vez mais próximos. Artistas brasileiros como Waltércio Caldas, Cildo Meireles, Tunga e José Resende, integraram exposições como a Documenta de Kassel. Outros expoentes nacionais (Ernesto Neto, Adriana Varejão e Daniel Senise) passaram a expor e vender no exterior. O ambiente artístico passou a buscar, como nunca, a novidade. As obras pouco dialogavam com a política e o processo de produção se tornou ainda mais solitário. Neste cenário, Lygia Pape, Lygia Clark e Hélio Oiticica foram redescobertos no exterior e no âmbito nacional. Clark e Oiticica, Em certo aspecto, procuraram o reconhecimento do mercado mais cedo. Pape permaneceu fiel às suas pesquisas e a si própria ao longo de toda sua carreira, o que provavelmente fez com que sua obra demorasse mais para se projetar. Nos anos 1990, porém começou a ganhar destaque no meio artístico. O crítico Guy Bret teve papel fundamental na divulgação dos três artistas no exterior. (Oliveira, apud. Mendes org., memoriaeba.com.br, disponível em janeiro de 2017)

A mostra Amazoninos (1990) foi escolhida pela crítica como a melhor exposição individual. Posteriormente, Pape integrou uma série de exposições internacionais na Cidade do México, Lisboa, Washington e Milão. *Divisor* foi exposto no Soho, em Nova York. Em 1995, lançou *Luar do Sertão, Narizes e Línguas* e *Cortina de Maçãs*. Em 1997, apresentou *Manto Tupinambá* e, no ano de 2001, expôs suas novas criações *New House, Jogo de Tênis* e *Carandiru*. Remontou *Tteia* (2002) no Paço Imperial, sendo reconhecida como uma das melhores artistas da época. Em 2003, esteve na Bienal do MERCOSUL, com uma obra que buscava transmitir a essência do DNA brasileiro.

Como professora e pesquisadora, iniciou o século XXI de forma ativa como sempre. Em 2001, integrou o Colóquio Latino-Americano de Estética, realizado na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), a convite da professora Nilsa de Oliveira. Pape aproveitou a ocasião para divulgar os trabalhos dos alunos da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. Solicitou e conseguiu uma sala destinada para esta finalidade. A organizadora do evento pediu, então, a autorização para remontar

em uma sala da instituição a obra *Luar do Sertão*. E a criadora concordou. (Oliveira, apud. Mendes org., memoriaeba.com.br, disponível em janeiro de 2017)

O projeto exigia um espaço completamente escuro. Nilsa de Oliveira não imaginou o quanto seria difícil impedir a entrada de luz solar em uma sala da UERJ cuja arquitetura é completamente aberta ao exterior. Também não mediu o esforço que precisaria empregar para conseguir toda a pipoca necessária para fazer um caminho de 40 cm de profundidade. Finalmente, o colóquio contou com a ajuda do cinema Roxy que produziu e enviou as pipocas de táxi ao campus da universidade fora dos horários de projeção. Esta contribuição tornou o projeto possível. Instalaram a luz negra e conseguiram reproduzir o trabalho. (Ibid., disponível em janeiro de 2017)

De acordo com Nilsa de Oliveira, a obra remontada ficou perfeita. O branco do material vibrava em diversos tons com a incidência da luz, enquanto a pipoca estourava ao ser pisada. Pape concedeu uma entrevista ao final do evento:

“Os frutos do colóquio foram muito doces. Eu acho que esses colóquios são extremamente importantes porque abrem um intercâmbio de culturas latino-americanas. Gostaria que houvesse mais pessoas de fora para haver uma troca. As pessoas jovens presentes são na maioria estudantes de arte. Então isso é uma coisa muito produtiva. Muito poderosa. E Nilsa de Oliveira merece toda nossa admiração.” (Pape, apud. Mendes org., memoriaeba.com.br, disponível em janeiro de 2017)

Este relato demonstra o profundo agradecimento de Pape à organizadora do colóquio. Sua fala evidencia o quanto a artista defendia os intercâmbios culturais no processo de formação dos estudantes. Também foi notável seu esforço para promover a produção artística de seus alunos.

Como docente, artista e intelectual, Pape procurou demonstrar que os criadores deveriam estar onde pudessem encontrar e repensar os problemas da forma. Compreendia que a qualidade da obra de arte não surgia de uma estrutura perfeita ou pré-estabelecida por cânones, mas era um valor em constante mutação. Para Pape a contribuição para a coletividade surgia de um compromisso moral (ético) com a experiência criativa individual, vivida conscientemente.

4.2. A produção e o pensamento da artista visual

Em 1948, quando Lygia Pape ainda morava em Petrópolis, a Abstração Geométrica surgiu no Rio de Janeiro. No final dos anos 1940, as figuras de Mário Pedrosa, Ivan Serpa, Almir Mavignier foram essenciais para a propagação dos ideais construtivos. Estes criadores e pensadores consideravam a arte que se produzia no Brasil era muito acadêmica, por isso começaram a trabalhar com a geometria de modo autônomo.

Mário Pedrosa colaborou fortemente para o desenvolvimento de um pensamento crítico acerca da arte construtiva. Por outro lado, as ações da Dra. Nilse da Silveira, no Hospital Psiquiátrico do Engenho de Dentro, impulsionaram a descoberta de novas formas.

Em 1951, a I Bienal de Arte Moderna proporcionou uma efervescência nas discussões sobre o Concretismo. A vinda de Max Bill foi fundamental nesse sentido, pois contribuiu para um intercâmbio de ideias e para a renovação dos debates artísticos nos circuitos do Rio de Janeiro e São Paulo. Nesta mostra, Antônio Maluf ganhou o prêmio de melhor cartaz; Max Bill, o de melhor escultura e Ivan Serpa, o de jovem pintor.

Como já observado, nessa ocasião, Ivan Serpa reunia artistas em sua casa para discutir suas produções. Logo, tornou-se professor de cursos promovidos pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro³⁶. Em 1954, foi o catalizador do Grupo Frente. Este movimento de vanguarda reunia criadores de tendência abstrato-construtivista reunidos no Rio de Janeiro. O grupo carioca realizou quatro exposições.

Paralelamente, em São Paulo, havia surgido o Grupo Ruptura, que era, de certo modo, análogo ao Grupo Frente, bem como o Movimento da Poesia Concreta. A I Exposição Nacional de Arte Concreta foi realizada em dezembro de 1956, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MASP) e, em fevereiro de 1957, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O evento reuniu todos os artistas concretos

³⁶ O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro foi fundado em 1949. Originalmente ocupou as instalações do Banco Boavista. Posteriormente, se mudou para os pilotis do Prédio do Ministério da Educação (1952). Finalmente, algumas de suas atividades foram transferidas para o Bloco Escola (1954). O prédio fazia parte do projeto idealizado por Affonso Eduardo Reidy para as novas instalações da instituição no Aterro do Flamengo.

permitindo a troca de ideias. Porém, também provocou a emergência de discordâncias sobre a arte construtiva.

Segundo Lygia Pape, os grupos do Rio de Janeiro e de São Paulo trabalhavam intensamente nos campos da arte e do design. Em sua visão, ambos deram importantes contribuições para o campo da programação visual no Brasil. Entretanto, Pape ressaltava que no início dos anos 1950 e 1960 não havia uma clara consciência de mercado, tanto no que diz respeito à comercialização de arte quanto no que se refere à atuação profissional nos campos desenho industrial e da comunicação. (Pape, apud. Cocchiarale e Geiger, 2004, p.158)

Pape acreditava que o uso de materiais industriais em obras artísticas (como metais ou tinta automobilística) revelava a intenção de desenvolver projetos voltados para a produção seriada. A lembrança da Bauhaus e o surgimento da Escola de Ulm contribuíram para difusão deste ideal. Mas, em sua percepção, este modo de pensar se propagou de maneira natural, como uma necessidade de viver para criar e de criar para viver. Um processo muito próximo àquele que permeia a cultura do índio, onde arte e vida são indissociáveis. A negação do trabalho de arte como objeto único levou os grupos concretos a abolir os traços românticos da prática artística. Tal característica estava associada à possibilidade de elaborar criações que pudessem ser reproduzidas por terceiros. Esta ideia interessava a todos. Porém, o Rio, foi caminhando em um sentido diferente, o que ficou evidenciado após a I Exposição Nacional de Arte Concreta. Primeiro houve a ruptura entre os artistas do Rio de Janeiro e de São Paulo. Depois vieram à tona dissidências entre os próprios componentes do grupo carioca. (Ibid., 2004, p.158)

Alguns artistas do Rio de Janeiro começaram a gerar trabalhos ligados a uma Fenomenologia que colocava o corpo como elemento constitutivo e participante da obra. O tempo e o espaço passaram a ser tratados a partir da fruição artística. Este aspecto foi determinante para uma mudança de rumos que ocorreu no ambiente carioca no final dos anos 1950. A publicação do *Manifesto Neoconcreto* é datada de 1959, mas os ideais que levaram ao término do Grupo Frente emergiram em 1957. A formação do Grupo Neoconcreto (1959) promoveu o desenvolvimento de novas linguagens. A partir das transformações ocorridas no campo da poesia, foram desencadeadas muitas criações que levaram a palavra impressa para o espaço. Depois disso, outras propostas possibilitaram a dissolução entre as áreas tradicionais da arte.

Ao longo dos anos 1950 e 1960, Lygia Pape teve variadas experiências nos campos da arte, do cinema e do design. Fez pintura, desenho e joias. Trabalhou também com a gravura, que permitiu uma mudança de perspectiva em relação à pintura, pois exigia a transposição do pensamento para um espaço horizontal. Optou pelo suporte de madeira, pois permitia uma intervenção mais direta e enfática da mão do que o metal. Ao mesmo tempo, começou a trabalhar com projetos de comunicação visual voltados para a indústria alimentícia. Idealizou ballets que enfatizavam o deslocamento suave de formas geométricas sobre o palco. Criou Livros-Poema que partiam de formas geométricas elementares para o espaço. Chegou aos Poemas-Luz e a luz a conduziu ao cinema.

Primeiramente, desenhou cartazes, displays e aberturas para o cinema. Ganhou familiaridade com os processos técnicos e criativos inerentes à área. Aprendeu muito sobre produção e montagem cinematográfica, partindo, então, para suas próprias experiências fílmicas. No final dos anos 1960, voltou a trabalhar no campo das artes plásticas, criando as *caixas de humor negro*. Sem amarras, transitava de um campo a outro.

No que diz respeito à sua performance no campo do design nos anos 1950, as embalagens das Indústrias Piraquê são exemplos de projetos gráficos bem-sucedidos. Populares, circularam até os anos 2000, sendo facilmente encontradas nos armazéns, nas vendas, nos mercados, nas bancas de jornal e nos camelôs. Desde sua criação, várias gerações tiveram em suas mãos esses produtos que, apesar do sucesso e da popularidade, têm sua autoria reconhecida por poucos. (Rodrigues, 2009, p.56)

Lygia Pape quase não divulgou suas ações no campo do design e por isso permaneceu às margens dos estudos sobre design nos anos 1950 e 1960. A autora da presente tese de doutorado dedicou sua dissertação de mestrado ao tema, contribuindo para a investigação deste aspecto não muito discutido de sua produção³⁷.

Ao que parece, Pape achava que a produção industrial era por excelência uma prática anônima, diferenciando-se nesse sentido da atividade artística. Segundo Paulo Sérgio Duarte, a artista pouco divulgou seus projetos gráficos para que a

³⁷ Rodrigues, Viviane Merlino. Neoconcretismo e Design: A programação visual de Lygia Pape para o Cinema Novo (2009).

projeção de sua personalidade e de seus trabalhos em outras áreas não ofuscasse suas obras de arte. (Duarte, 2002, p.10; Rodrigues, 2009, p.57)



Figura 140: Lygia Pape: Projetos de marca e embalagens dos biscoitos Salgadinho e Presuntinho (s.d.), Acervo Indústria de Produtos Alimentícios Piraguê S/A

É importante destacar que a diagramação da malha dos biscoitos Piraguê se adequava às imperfeições do corte feito à máquina das décadas de 1950 e 1960. A estrutura do projeto se assemelhava à de uma estampa de tecido. Havia uma grid geométrica que garantia a perfeita distribuição dos elementos gráficos no espaço, prevendo alguma variação na altura da *faca*. Nas embalagens dos biscoitos *Presuntinho* e *Salgadinho*, a ideia de velocidade de produção e de consumo da sociedade moderna era transmitida tanto pela repetição dos elementos - nas grades vertical/horizontal ou diagonal - como no corte, que remetia à produção de outras unidades anteriores e posteriores àquela que o indivíduo carregava em suas mãos. (Rodrigues, 2009, p.61)

Enquanto desenvolvia suas primeiras contribuições para o campo do design, Lygia Pape começou a desenvolver as xilogravuras *Tecelares* (1955-1959), que foram expostas na I Exposição do Grupo Frente e na II Bienal de São Paulo (1955). Na época, Frederico Moraes afirmou que estas obras não eram gravuras e, sim, pinturas, pois não tinham sido desenvolvidas para uma tiragem determinada. Lygia Pape concordou com a colocação do crítico, enfatizando que muitas vezes suas matrizes geravam apenas uma cópia. (Pape, apud. Mattar, 2003, p.63)

Nestes trabalhos, ela buscou combater ao máximo os resquícios da tradição expressionista. Com a tinta tipográfica preta e viscosa, imprimia traços rigorosos no grosso papel japonês. O caráter sensível das obras emergia apenas da porosidade e dos veios da madeira. Os riscos precisos contrastavam com a materialidade da matriz, gerando tensão entre os campos abertos e fechados destas xilogravuras.

“O que me interessava era abrir espaços (o branco) cada vez maiores, atingir o limite extremo da expressão através de um mínimo de elementos. Uma superfície quase toda branca (a própria negação da xilo) e os fios negros vibrantes pela própria qualidade do poro da madeira, que a esta altura dominava com muita sabedoria.” (Pape, apud. Cocchiarale e Geiger, 2004, p.160)

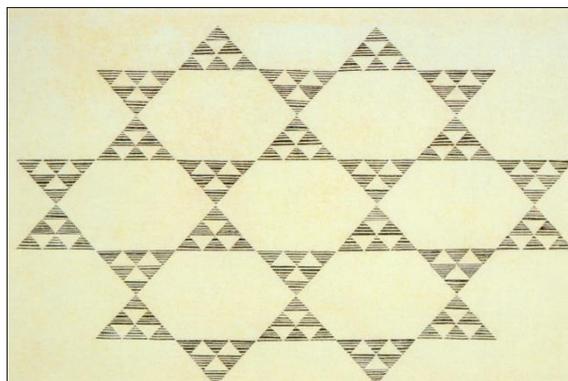
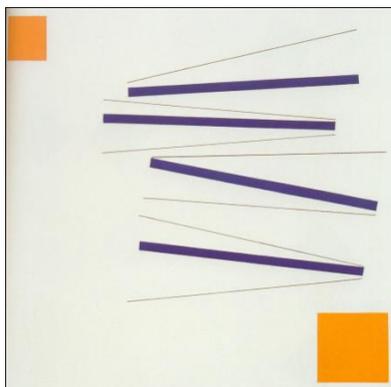


Figura 141: Lygia Pape: *Pintura* (1954-1956), Gávea de Tocaia, Projeto Lygia Pape, Foto Paula Pape

Figura 142: Lygia Pape: *Tecelar* (1955-1959), Gávea de Tocaia, Projeto Lygia Pape, Foto Paula Pape

Pape sabia que a peroba bem lixada gerava um negro intenso, enquanto a madeira áspera conservava poros que criavam tons intermediários de cinza. Não havia posição privilegiada de observação. As obras podiam ser giradas e observadas em diferentes sentidos. Os problemas gerados pelas relações espaciais e construtivas a interessavam mais do que a reprodução de determinado número de tiragens, embora tivesse todas as matrizes guardadas. Estas obras, somadas às pinturas geométricas, marcaram o período inicial de sua produção construtiva na arte.

Entre 1956 e 1957, quando participou da I Exposição de Arte Concreta (1956), no MASP e no MAM-RJ, a artista esteve no centro das discussões da arte construtiva. Pouco depois teve a primeira oportunidade de expor no exterior, participando da Mostra Internacional de Arte Concreta (1956), em Zurique, na Suíça.

Com os *Tecelares*, diagramou seu primeiro *Livro-Poema*. Cada folha era composta por uma gravura na frente e um poema no verso. Este trabalho foi exposto, em 1957, em uma mostra de livros-poemas realizada na Redação do *Jornal do Brasil*, no Rio de Janeiro.

No mesmo ano, concebeu os *Poemas-Luz*, compostos por palavras impressas em placas de vidro, que foram expostos no Palácio de Cristal (1957), em Petrópolis. A articulação entre linguagem verbal e visual ganhava cada vez mais destaque em

suas obras. As palavras, impressas em superfícies transparentes e planares, eram sobrepostas, exploravam o espaço, criando uma relação dinâmica entre as formas que se aproximavam e se afastavam de acordo com a movimentação do espectador. Em seguida, foi convidada a integrar uma exposição de Arte Moderna no Brasil (1957), promovida pelo Museu Nacional de Belas Artes de Buenos Aires.

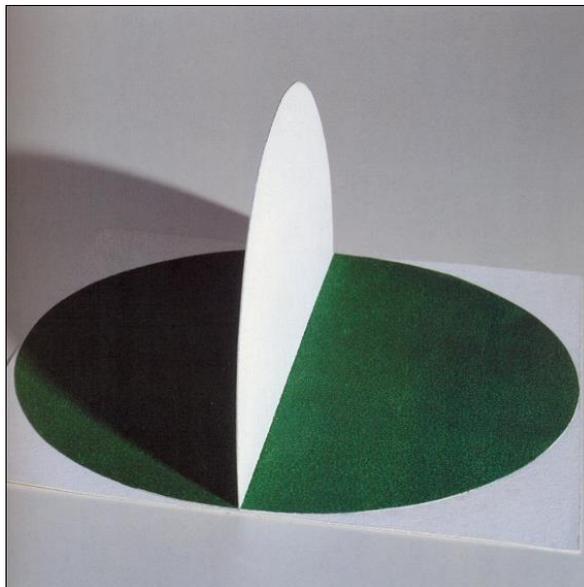
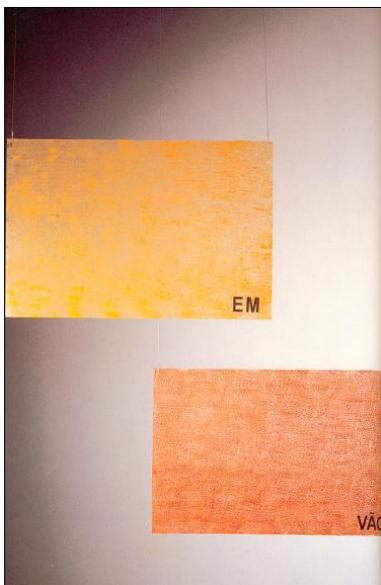


Figura 143: Lygia Pape: *Poema Luz* (1956-1957), Gávea de Tocaia, Projeto Lygia Pape, Foto Paula Pape

Figura 144: Lygia Pape: *Poema Objeto* (1957), Gávea de Tocaia, Projeto Lygia Pape, Foto Paula Pape

Em 1958, as reuniões realizadas por Ivan Serpa foram transferidas para o recém-fundado Bloco Escola do MAM-RJ. Nesta época, Lygia Pape e Hélio Oiticica se tornaram mais próximos. O artista começou a participar das atividades propostas por Ivan Serpa como aluno. Porém, foi amadurecendo seu trabalho e logo se tornou independente. Na ocasião, Pape ainda desenvolvia os *Tecelares* (1955-1959). Oiticica fazia seus *Metaesquemas* (1957-1958) que foram importantes para que sua produção se tornasse autônoma. (Pape, apud. Mattar, 2003, p.63)

Paulatinamente, os debates iniciados na I Exposição Nacional de Arte Concreta ganharam força. As questões artísticas e políticas também desencadeavam conflitos entre os integrantes do Grupo Frente. Pape, por exemplo, se opôs fortemente ao posicionamento de Ivan Serpa que apoiava o Governo de Carlos Lacerda. (Ibid., 2003, p.64)

Não tardou para que o grupo que tinha Ivan Serpa como figura central se dissolvesse. Naquele momento, Pape estava realizando alguns relevos e pinturas

que formariam um painel, porém a obra acabou sendo interrompida. Pouco depois da dissolução do Grupo Frente, surgiu o Grupo Neoconcreto (1959) no Rio de Janeiro. Lygia Pape esteve entre os fundadores do novo movimento de vanguarda. Em linhas gerais, os signatários do *Manifesto Neoconcreto* defendiam uma revisão das posições teóricas construtivas, pois as proposições feitas até ali não compreendiam de modo satisfatório as possibilidades expressivas de suas experiências artísticas. O Grupo Neoconcreto inaugurou duas exposições entre os anos de 1959 e 1960.

Lygia Pape destacou que Ivan Serpa não participou do novo grupo por razões pessoais, o que o isolou, em grande parte, do meio artístico. Tal decisão acabou afastando Serpa do crítico Mário Pedrosa, por quem tinha grande admiração. (Ibid., 2003, p.64)

Antes mesmo do novo movimento surgir Lygia Pape já tinha lançado com Reinaldo Jardim o *I Ballet Neoconcreto* (1958), que foi apresentado somente uma vez no Copacabana Palace. Esta performance foi executada em um palco de fundo negro, perante o qual se moviam formas tridimensionais. Um jogo de luz circulava o ambiente, revelando e ocultando as formas geométricas tridimensionais e suas cores. A incidência da luz vermelha, particularmente, tornava os elementos que compunham a obra incandescentes. O som era regido pela música concreta de Pierre Henri.

Já o *II Ballet Neoconcreto* foi um projeto individual de Lygia Pape para a I Exposição Neoconcreta (1959). O espetáculo contou com uma única exibição que ocorreu no Teatro Gláucio Gil, em Copacabana. Participaram do número alguns bailarinos do Teatro Municipal. A performance também solicitava a supressão da expressão corporal. Os elementos geométricos, agora bidimensionais, restringiam os movimentos ao eixo ortogonal. As mudanças de posição eram efetuadas discretamente, evidenciando apenas o deslocamento motor do corpo humano no espaço. As formas caminhavam em direção ao fundo do palco e retornavam. Em determinado momento, por exemplo, uma placa rosa andava em direção ao negro, gerando uma ilusão ótica. Criavam-se ambivalências entre figura e fundo, a partir do desvio mecânico da matéria.

Durante o período neoconcreto, a artista fez novos livro-poemas que exploravam as dimensões verbal e visual. Começou com o *Livro da Criação* (1959-

1960). Cada elemento que formava esta obra continha formas geométricas que partiam do plano (de 30x30cm) e se projetavam para o espaço.

Desde sua elaboração, o livro previa duas possibilidades de leitura. A primeira era a da própria criadora, que associava as estruturas à história da criação do mundo. A segunda contava com a contribuição do observador, que interpretava os objetos a partir de suas próprias experiências e bagagem cultural.

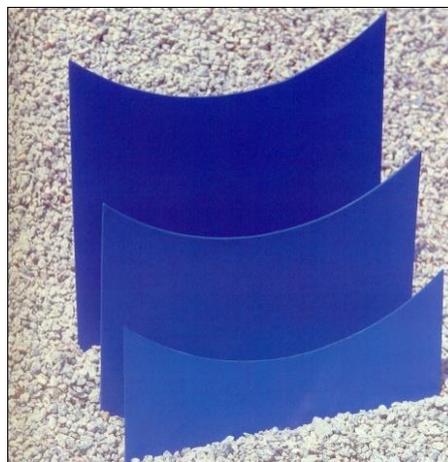
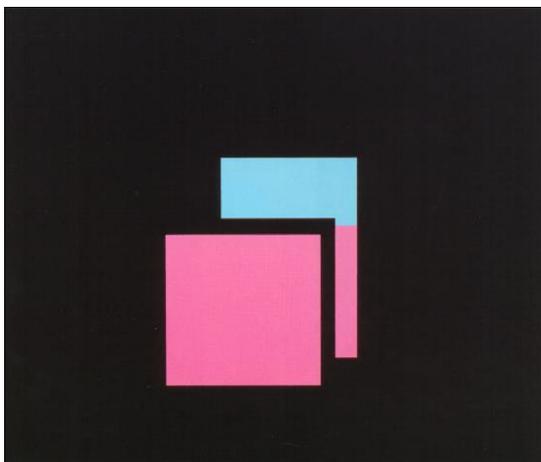


Figura 145: Lygia Pape: *Ballets Neoconcretos II* (1959), Gávea de Tocaia, Projeto Lygia Pape, Foto Paula Pape

Figura 146: Lygia Pape: Parte do *Livro da Criação* (1959), Gávea de Tocaia, Projeto Lygia Pape, Foto Paula Pape

Originalmente, o projeto do *Livro da Criação* era voltado para a manipulação. O que, na prática, acabou não ocorrendo. As estruturas foram montadas com madeira e papel Schoeller, que deixou de existir no Brasil. O processo de execução das facas era difícil, tornando complexa a reprodução dos elementos que integravam a obra. Conseqüentemente, as peças originais precisaram ser preservadas e sua articulação pelo público não foi possível.

Segundo Lygia Pape, Mário Pedrosa, Hélio Oiticica e Lygia Clark gostaram muito do livro, enquanto Ferreira Gullar e Reynaldo Jardim não aceitaram muito bem. Apesar das críticas de Gullar e do desacordo com Jardim, Lygia Pape ressaltava que só conseguia trabalhar se houvesse liberdade de criação e pensamento. (Ibid., 2003, p.69)

Depois do *Livro da Criação*, Pape confeccionou também o *Livro da Arquitetura* (1959-1960) e o *Livro do Tempo* (1960-1961). Nas duas obras, deu continuidade às pesquisas formais que emergiam da superfície quadrada. O *Livro do Tempo* era composto por 365 partes que correspondiam aos dias do ano e formavam um painel. O *Livro da Arquitetura* foi resultado de uma pesquisa com

texturas, formas orgânicas e formas geométricas não cartesianas. A apreensão completa da obra só era possível através da movimentação corporal, solicitando uma postura ativa do observador.



Figura 147: Lygia Pape: Parte do *Livro da Arquitetura - Barroco* (1959-1960), Gávea de Tocaia, Projeto Lygia Pape, Foto Paula Pape

Figura 148: Lygia Pape: Parte do *Livro do Tempo* (1960-1961), Gávea de Tocaia, Projeto Lygia Pape, Foto Paula Pape

Em 1962, o Grupo Neoconcreto também se dissolveu. Lygia Pape dizia que quando o movimento surgiu seus integrantes já não eram mais concretos. Eles julgavam que o extremo rigor tolhia a liberdade, impedindo a invenção de novas linguagens. No manifesto publicado, afirmavam que não estavam ligados por princípios dogmáticos, mas, sim, por uma afinidade de pensamento. Aos poucos, cada um dos membros da Exposição Neoconcreta foi seguindo um caminho individual que resultou no fim do grupo.

A autonomia sempre foi essencial no processo intelectual de Lygia Pape. A artista nunca se sentiu na obrigação de mostrar absolutamente tudo que produzia. Tal postura marcou a fase em que esteve ligada ao Neoconcretismo e também impactou sua atuação artística nos anos posteriores ao movimento.

Durante o período em que trabalhou com a Vanguarda Neoconcreta, Lygia Pape fez amizade com Lygia Clark. As artistas mantiveram uma relação próxima após a dissolução do grupo Segundo Pape, Clark a considerava inteligente, mas achava que faltava maior sistematização em seu método de produção, o que impedia seu amadurecimento como artista e a comercialização das obras. De todo modo, Lygia Pape manteve seu posicionamento em defesa da autonomia. (Mattar org. 2003, p.65)

Na visão da artista, até o final dos anos 1950, os mercados de arte do Rio de Janeiro e de São Paulo eram incipientes. Lygia Clark, entretanto, já vendia, pois vinha de uma família de classe média alta que a incentivava, comprando, inclusive, seu trabalho. Este apoio permitiu não apenas o aperfeiçoamento da produção, mas proporcionou um ganho de tempo para que os contatos necessários fossem estabelecidos. Como resultado, a obra de Clark teve maior projeção nos anos subsequentes a ruptura do Neoconcretismo. Vale notar que Lygia Clark tinha morado em Paris na década de 1950, onde começou a pintar com André Lothe e Fernand Léger. Esta experiência provavelmente contribuiu para seu desenvolvimento como artista e possibilitou uma visão mais prática em relação ao mercado de arte. (Pape, apud. Mattar org. 2003, p.65; Pape, apud. Carneiro e Pradilha, 1998, p.13)

Lygia Pape também tinha grande afinidade com Frans Weissmann. O artista possuía um equipamento que permitia cortar metais e pintá-los com tinta automobilística. Seu irmão era sócio de uma empresa que fabricava ônibus, o que facilitou o contato e domínio do maquinário/material. Pape afirmava ter frequentado o local e achava interessante seu processo de concepção e execução das obras. Ao longo do período neoconcreto, Weissmann vendeu muitos trabalhos para um amigo de Minas Gerais que reconhecia seu talento. (Pape, apud. Mattar org. 2003, p.70)

Mas, entre as grandes amizades que travou, ao longo dos anos 1950 e 1960, certamente destaca-se àquela que tinha com Hélio Oiticica. Os dois saíam juntos para tomar sopa de caranguejo, tomavam banho de mar em dias de chuva e conversavam longamente. Passeavam de carro pelos viadutos da Praça da Bandeira e frequentavam o Buraco Quente, na Mangueira. O local reunia pessoas de diferentes origens, com as quais eles trocavam ideias. Pape contou que alguns destes conhecidos extremamente criativos. Miro, por exemplo, que morava na Praça da Bandeira, foi quem ensinou Oiticica a dançar. Havia também o Nildo, que frequentava a casa do artista e foi o primeiro a vestir um *Parangolé* (1964). (Ibid., 2003, p.76 e p.77)

Porém, apesar da proximidade entre os dois artistas, Oiticica conseguiu se integrar ao mercado de arte que começava a se crescer nos anos 1960 com maior facilidade. (Ibid., 2003, p.70)

A partir da década de 1960 ocorreu uma transformação neste sentido. Algumas galerias foram abertas no Rio de Janeiro, como a Galeria Relevo (1961), de Jean Boghici. Em 1966, Hélio Oiticica, Carlos Vergara, Antônio Dias, Rubens Gerchman e Roberto Magalhães fizeram uma exposição em Copacabana, na Galeria G-4. Com o evento, Oiticica fez importantes contatos, principalmente com Antônio Dias. Suas conexões, somadas aos seus esforços para inovar e se projetar no mercado nacional e internacional, acabaram surtindo efeito. Sua obra logo começou a se propagar.

Lygia Pape, por outro lado, não vendia muitas produções até o início da década de 1960. Depois que o Movimento Neoconcreto acabou este cenário não mudou muito.

Em 1970, Hélio Oiticica ganhou uma bolsa de estudos do Guggenheim e se mudou para Nova York. Lygia Clark também foi morar no exterior, em Paris, onde permaneceu entre 1970 e 1976. Como já explicitado anteriormente, apesar deste distanciamento temporário, o trio Lygia Pape, Hélio Oiticica e Lygia Clark manteve o contato. Segundo Lygia Pape, Mário Pedrosa, Hélio Oiticica e Lygia Clark gostaram muito do livro, enquanto Ferreira Gullar e Reynaldo Jardim não aceitaram muito bem. Apesar das críticas de Gullar e do desacordo com Jardim, Lygia Pape ressaltava que só conseguia trabalhar se houvesse liberdade de criação e pensamento. (Ibid., 2003, p.78)

O distanciamento do mercado de arte contribuiu para que a atuação profissional de Lygia Pape tomasse outros rumos ao longo dos anos 1960 e 1970. Após a dissolução do Grupo Neoconcreto, a artista passou a trabalhar com cinema, primeiro como programadora visual, depois como cineasta.

O surgimento do Cinema Novo despertou seu interesse pela sétima arte. Pape fez diversas contribuições desenvolvendo aberturas, letreiros e posters para os filmes: *Mandacaru Vermelho* (1961), *Vidas Secas* (1963), *Machado de Assis* (1966) e *Jornal do Brasil* (s.d.) de Nelson Pereira dos Santos; *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) de Glauber Rocha; *O Padre e a Moça* (1965), de Joaquim Pedro de Andrade; *O Desafio* (1965), de Paulo César Saraceni; *A Falecida* (1965) e *Maioria Absoluta* (1964), de Leon Hisznan; *Ganga Zumba* (1963), de Cacá Diegues; *Copacabana*, de Arno Sucksdorf; *Memórias do Cangaço* (s.d.) de Paulo Gil Soares; *Moleques de Rua* (1960), de Álvaro Guimarães e *O Baleiro* (1963) de Gilberto Macedo. Conforme observou Nelson Pereira dos Santos, a aproximação com os

cineastas através da programação visual colaborou para a sua evolução técnica. (Mattar, 2003; Rodrigues, 2009; Mendes, memoriaeba.com.br, disponível em janeiro de 2017)

A partir da análise de três cartazes que criou para o cineasta Nelson Pereira dos Santos (dois para o filme *Mandacaru Vermelho* e um para a produção *Vidas Secas*) é possível notar a variedade de linguagens que marcou sua produção para o Cinema Novo.



Figura 149: Lygia Pape: Cartaz do filme *Mandacaru Vermelho* (1961), dirigido por Nelson Pereira dos Santos, Acervo Projeto Lygia Pape, Foto Paula Pape

Figura 150: Lygia Pape: Segundo cartaz do filme *Mandacaru Vermelho* (1961), dirigido por Nelson Pereira dos Santos, Acervo Projeto Lygia Pape, Foto Paula Pape

Figura 151: Lygia Pape: Cartaz do filme *Vidas Secas* (1963), dirigido por Nelson Pereira dos Santos, Acervo Projeto Lygia Pape, Foto Paula Pape

O primeiro cartaz do filme *Mandacaru Vermelho* não adotou o rigor *ulmiano* que impactava muitos trabalhos produzidos por designers concretos desde os anos 1950. Neste projeto, Pape abriu mão das técnicas de produção gráfica estritamente industriais para produzir um pôster que carregava o “peso de sua mão.” Nota-se a influência da linguagem expressionista na concepção do impresso, especialmente da obra de Oswaldo Goeldi, que foi uma importante referência para a artista. (Rodrigues, 2009, p.90 - p.92)

“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*³⁸ russos às gravuras de cordel.” (Rodrigues, 2009, p.90)

Com o mesmo traço firme dos *Tecelares*, Pape abriu o espaço em branco, do qual emergiam as palavras e a forma circular. O trabalho tirava partido do vazio do suporte que, segundo Mallarmé, equivalia ao silêncio. O círculo colocado no centro do cartaz quebrava a quietude do suporte, criando tensão, pois conforme já havia observado Kandinsky, o vermelho possui uma efervescência que o difere do preto e do branco. Os textos pretos, dispostos na parte inferior do trabalho, ocupavam lugar de menor destaque no impresso, mas acentuavam a verticalidade do formato escolhido pela artista (77x33cm). (Kandinsky, 1997, p.55; Rodrigues, 2009, p.90 - p.92)

O segundo cartaz criado para o mesmo filme demonstrava que a beleza da forma nem sempre foi um critério norteador para a produção gráfica de Lygia Pape. O design era agressivo e provocador. Buscava a desordem e não a *boa forma ulmiana*, pois subvertia a lógica na disposição dos elementos gráficos. Não havia uma *grid* para estruturar os textos e as imagens, guiando a leitura. A tipografia do título foi desenhada pela própria criadora, que adotou tipos padrão apenas nos créditos. Além disso, os tons intermediários entre o vermelho e o amarelo remetiam mais às produções das vanguardas expressionistas do que às cores puras das vertentes construtivas. A utilização de recortes de fotogramas reafirmava o caráter experimental do impresso. (Rodrigues, 2009, p.90 - p.92)

Já no cartaz de *Vidas Secas*, a artista procurou diagramar os elementos gráficos e textuais com clareza e objetividade. Logo na primeira visada, destacavam-se a imagem fotográfica e o título do filme. Em seguida, a atenção do observador era conduzida para as informações textuais restantes. Nota-se que as palavras foram distribuídas de forma regular em uma grade modular, de modo que não houvesse sobreposição de texto e imagem. Os pesos das fontes tipográficas variavam de acordo com a importância da informação. O título do filme era o texto mais relevante e, por isso, aparecia em *caixa alta* e em maior peso. O nome do autor do romance que deu origem ao filme era apresentado em *caixa alta* e em um corpo um pouco menor do que o do título. Por último, o olhar era conduzido aos créditos do diretor, dos produtores e dos atores principais, impressos inteiramente em *caixa*

³⁸ Folhetos produzidos após a Revolução Russa de 1917, que eram ilustrados por xilogravuras e exerciam função política.

baixa. A utilização alternada de palavras escritas em *caixa alta* e em *caixa baixa* era uma clara referência às pesquisas do movimento da *Nova Tipografia*. Especialmente às soluções propostas por Tschichold e Moholy-Nagy. Nesta composição, Lygia Pape recusou totalmente as técnicas artesanais, retomando os princípios do design construtivo. (Ibid., 2009, p.93 - p.94)

Estes trabalhos demonstram que, nos anos 1960, Pape se sentia livre para dialogar com diversas vanguardas artísticas e variadas propostas de linguagem. Tal postura impactou não apenas sua produção gráfica para o Cinema Novo, mas marcou suas produções posteriores. Segundo Paulo Venâncio Filho,

“A constante mutação do trabalho de Lygia Pape parece indicar uma singularidade: o fato de querer ser menos uma coisa do que acontecer é mais uma manifestação transitiva e eventual do que algo constitutivo e permanente. A obra é alguma coisa sempre presente e incompleta, inacabada e irresolvida. Só assim, encontra a sua efetividade plena. Portanto, ela é uma estrutura aberta.” (Venâncio Filho, 2013, p.279)

A estabilidade significava um problema resolvido e, portanto, estacionada no tempo. Pape queria investigar as novas possibilidades criativas, mantendo um fluxo constante de trabalho. O contato com a linguagem fílmica lançou novos problemas de linguagem. Depois de estabelecer contato com o cinema de vanguarda, Pape compreendeu melhor os processos e as técnicas inerentes ao campo. A partir de então, a artista se sentiu motivada a investir em criações individuais.

Em 1963, recebeu um convite de Cosme Alves Neto para realizar a vinheta da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que seria veiculada antes dos filmes no Cinema Paissandu. O projeto mostrava a marca da instituição rigorosamente projetada por Alexandre Wollner ao som do boi subnutrido de Graciliano Ramos, conferindo grande atualidade à produção. Nos anos 1960, a linguagem da arte popular, aliada aos princípios construtivos possibilitou o surgimento de novas experiências visuais. Por razões desconhecidas, o trabalho foi tirado de circulação por Niomar Moniz Sodré Bittencourt (que era a presidente do MAM-RJ) depois da primeira exibição. Provavelmente a obra não convencional de Lygia Pape gerou incômodo. (Mattar org, 2003, p.100)

Ainda na década de 1960, seu filme de 50 segundos intitulado *Nouvelle Création* (1967) foi premiado no Canadá. No produto audiovisual, o homem saía de sua nave e flutuava preso a um fio que lembrava um cordão umbilical. De

repente, a imagem em preto e branco se transformava em uma tela vermelha acompanhada do choro de uma criança. A montagem fazia uma associação entre um cosmonauta explorando o espaço e o nascimento do homem.



Figura 152: Lygia Pape: *La Nouvelle Creation* (1967), Gávea de Tocaia, Projeto Lygia Pape, Foto Paula Pape

No mesmo ano em que foi premiada por sua produção fílmica, retomou seus trabalhos no campo das artes plásticas, elaborando a *Caixa de Baratas* e a *Caixa de Formigas* para a exposição Nova Objetividade Brasileira (1967), no MAM.

A *Caixa de Baratas* tinha 30 x 40 cm, com 10 cm de altura. Possuía uma tampa de acrílico e um espelho ao fundo com baratas coladas. Quando observador olhava, via seu reflexo coberto de insetos, o que provocava repulsa. Com a obra, pretendia discutir de maneira provocativa a arte morta nos museus.

A *Caixa de Formigas* apresentava a mesma estrutura, mas trazia em seu interior saúvas que atacavam um pedaço de carne disposto no centro de um alvo. No fundo da caixa, havia um texto impresso: *A Gula ou A Luxúria*. O ataque das formigas ao pedaço de carne levantava um questionamento sobre as paixões humanas. Desta vez, a criação discutia a imprevisibilidade das coisas vivas e seus impulsos instintivos.

Estes trabalhos sensoriais diferiam radicalmente daqueles realizados antes e durante o período neoconcreto. Assim como os poemas-luz e os livros novas produções instigavam a dimensão tátil através do olhar. Porém, as caixas geravam uma reação curiosa. Se por um lado provocavam asco por outro estimulavam a vontade de manusear. Sob este aspecto, sua antiarte também era sedutora.

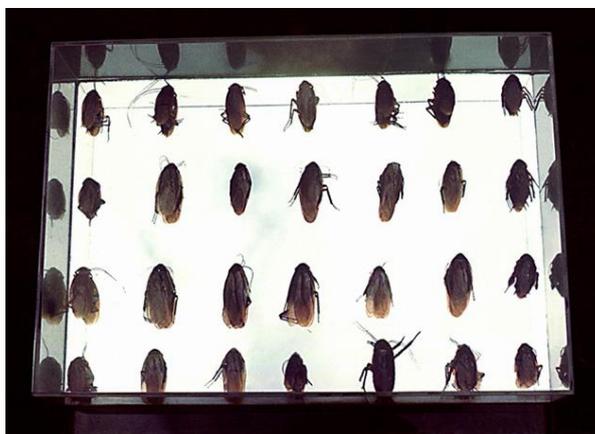


Figura 153: Lygia Pape: *Caixa de Formigas* (1967), Gávea de Tocaia, Projeto Lygia Pape, Foto Paula Pape

Figura 154: Lygia Pape: *Caixa de Baratas* (1967), Gávea de Tocaia, Projeto Lygia Pape, Foto Paula Pape

Ainda em 1967, elaborou ainda *O Ovo* e no ano seguinte fabricou uma nova versão para a mostra *Apocalipopótese* (1968). A primeira criação consistia em cubos com estrutura de madeira (de 80x80 cm) cobertos por uma película de plástico azul, vermelha e branca. Uma das faces era aberta e ficava virada para baixo. O visitante devia entrar no interior da caixa e romper a membrana, fazendo emergir vida na pele de origem sintética. Já a segunda criação tinha a mesma conformação, mas contava com a participação de sambistas, que começavam a tocar com a estrutura ainda intacta. Ouvia-se o som antes do rompimento da cobertura plástica. Depois, os ritmistas saíam sambando, conferindo vitalidade à estrutura geométrica. Conforme observou Paulo Venâncio Filho: “*O Ovo não interessa enquanto coisa, forma, organismo, mas como possibilidade, expectativa imprevisibilidade.*” (Venâncio Filho, 2013, p.280)

Em 1968, concebeu *Divisor*, que originalmente deveria ser exibido em uma galeria branca. O público entraria na sala e seria obrigado a encontrar um buraco na altura mais confortável para seu corpo, percebendo, então, a existência de dois espelhos contrapostos no recinto. Os participantes receberiam um jato de vento frio na cabeça e um jato de vento quente na altura do resto do corpo. A diferença térmica

serviria para frisar a separação entre as duas partes dos indivíduos. Contudo, só seria possível conseguir visualizar no espelho a parte superior da obra, constituída por um mar de cabeças ocupando um imenso pano branco.

Como Pape não conseguiu um espaço compatível com o que havia planejado, levou um tecido de 30x30 m para uma área de mata e abriu fendas. Convidou crianças da favela para brincar com o objeto. Com a ação de seus corpos, o tecido se agitava, refletindo a luz e a sombra projetada pelas folhas das árvores. Depois, deu continuidade ao trabalho, levando-o para um local plano. Desta vez, propôs que as crianças conversassem umas com as outras depois de posicionarem suas cabeças nas fendas. De um modo ou de outro, o tecido ganhou vigor, transformando-se em uma imensa pele acionada pelas crianças.



Figura 155: Lygia Pape: *O Ovo* (1967-1968), Gávea de Tocaia, Projeto Lygia Pape, Foto Paula Pape
 Figura 156: Lygia Pape: *Divisor* (1968), Gávea de Tocaia, Projeto Lygia Pape, Foto Paula Pape

Em todos os casos, a disposição das fendas de *Divisor* seguia uma ordem matemática e supunha a organização sistemática das cabeças. Pape pretendia discutir a massificação da sociedade, evidenciando que cada indivíduo, apesar de possuir energia própria, ocupava um posto predeterminado em uma enorme malha geométrica composta por intervalos iguais de espaço. Podiam tentar se aproximar, mas nunca transpor os limites estabelecidos pela própria malha ou pelo seu organismo social.

Roda dos Prazeres também foi produzida em 1968. A obra, matematicamente projetada, previa a disposição de bacias de plástico em um círculo. Cada vasilhame trazia um líquido colorido. As pessoas rodeavam a área, escolhendo um dos líquidos para sorver com um conta-gotas. Cada indivíduo escolhia uma cor segundo seus próprios critérios. Podia, por exemplo, eleger o fluido azul por considerá-lo *belo*, mas ao sentir um gosto amargo ou desagradável lidava com uma contradição. Este trabalho explorava a ambivalência sensorial.

A *Caixa Brasil*, datada do mesmo ano, era uma caixa de madeira de 25x30 cm. Seu exterior era pintado de azul e seu interior coberto de feltro vermelho. A obra possuía uma tampa que, ao ser retirada, revelava a palavra Brasil em letras prateadas. Dentro do objeto havia mechas de cabelo que representavam as três raças unidas no território nacional: o negro, o índio e o branco. O contraste entre as cores das áreas externa e interna do objeto enfatizava a sensação de tensão provocada pelo vermelho, que se revelava apenas quando o objeto era aberto. A possibilidade iminente de conflito caracterizava este território.



Figura 157: Lygia Pape: *Roda dos Prazeres* (1968), Gávea de Tocaia, Projeto Lygia Pape, Foto Paula Pape

Figura 158: Lygia Pape: *Caixa Brasil* (1968), Gávea de Tocaia, Projeto Lygia Pape, Foto Paula Pape

Vale notar que a vasta produção de Lygia Pape no final dos anos 1960 foi bastante divulgada. A artista participou de diversas mostras nacionais coletivas, como o evento Nova Objetividade Brasileira (1967); Apocalipopótese (1967), no Aterro do Flamengo do Rio de Janeiro; Marginália (1967), no Aterro da Glória do Rio de Janeiro; Orgraurbana (1969), nos Jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; e Homenagem a Mário Pedrosa (1969), realizada também nos Jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Montou ainda três apresentações individuais com alguns de seus novos trabalhos *O Ovo* (1968), no Museu Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro, *Divisor* (1968), nos Jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; e *Roda dos Prazeres*, no Ateliê de Vargem Grande. Nos anos 1970, a artista criou vários filmes experimentais. Inicialmente, filmava em 35 mm e passava a cópia para 16 mm. Mais tarde, começou a fazer as cópias em vídeo. Chegou a fazer 14 produções. Eram eles: *O Homem e sua Banha* (1970) *O Guarda-chuva Vermelho*, *Espaços Imantados* (1971), *Língua Apunhalada*

(1971), *Arenas Calientes* (1974), *Wampirow* (1974), *Carnaval in Rio* (1974), *OurParents* (1974), *Eat Me* (1975), *A Mão do Povo* (1975); *Carnaval in Rio* (1976), *Catiti-catiti* (1978), *Sedução III* (1999) e *Maiakoviski* (1999). Não produziu mais, pois algumas filmagens foram roubadas de seu carro. (Mattar, 2003) e (Pape, 2000, p.319 e p.320)

Estes trabalhos tratavam de problemas artísticos diferentes. *O Homem e sua Bainha*, por exemplo, discutia a habilidade do homem em escavar túneis, estabelecendo ligações entre lugares que não se comunicavam. *O Guarda-chuva Vermelho* era uma homenagem a Oswaldo Goeldi. O gravurista, admirado por Pape, não gostava de discutir Arte Concreta. Porém, na visão da artista, acabou estabelecendo uma relação com a estrutura espacial construtiva de forma inconsciente. *Espaços Imantados* debatia a relação orgânica que ligava os espaços, uns aos outros, como em uma teia. (Pape)

Algumas de suas produções artísticas realizadas na passagem dos anos 1960 para os 1970 demonstravam que Pape foi impactada pelo ambiente repressor instaurado no período de ditadura.

A Língua Apunhalada ilustra esta fase. Apresentava uma língua fora da boca com um pingo de cor vermelha e tinha o objetivo de contestar a censura. Já *Wanted* (1968-1974) consistia em um circuito fechado de TV, onde circulava a palavra que intitulava a obra e a imagem de uma caveira. Lembrando os cartazes de velho oeste que anunciavam a procura de uma figura contraventora, o trabalho também discutia a censura nos meios de comunicação, trazendo à tona o sumiço inexplicável das pessoas.

Em um relato concedido a Denise Mattar, Lygia Pape contou ter sido presa durante o governo militar em 1973. Aparentemente não sofreu torturas físicas, apenas psicológicas, e logo acabou sendo solta. Depois de sua liberação, houve pressão para que a reitora da Universidade Santa Úrsula a demitisse. (Mattar org., 2009, p.78)

Segundo Nelson Felix,

“(...) na época em que Lygia Pape trabalhou na USU havia um outro professor de plástica, que ministrava cursos em argila e tinha feito Escola Superior de Guerra. Ele pedia fotos dos alunos e fichava todos. Na opinião do artista, ele era claramente um militar infiltrado na escola.” (Felix, Revista Concinnitas, ano 17, volume 01, número 28, setembro de 2016)

Entretanto, Lygia Pape ressaltou que a Madre Beatriz Vianna, diretora da USU naquela época, era uma mulher de fibra. Resistiu às provocações e permitiu que ela voltasse a ministrar suas aulas na instituição. Segundo a artista, os militares ainda acompanharam suas atividades até 1975, quando finalmente desistiram. (Mattar org., 2009, p.78)



Figura 159: Lygia Pape: *A Língua Apunhalada* (1971), Gávea de Tocaia, Projeto Lygia Pape, Foto Paula Pape

Figura 160: Lygia Pape: *Wanted* (1968-1974), Gávea de Tocaia, Projeto Lygia Pape, Foto Paula Pape

Na primeira metade dos anos 1970, participou de diversos eventos artísticos coletivos e individuais no Brasil, entre eles: Domingo da Criação-Papel (1971), no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; Desenhos (1972), na Galeria Grupo B, Rio de Janeiro; Expoprojeção 73 (1974), em São Paulo; e Mostra de Arte Experimental (1974), na Galeria Maison de France, no Rio de Janeiro. Integrou também uma mostra coletiva na Argentina: *Wanted* (1974), na Galeria CYAC, em Buenos Aires.

Em 1975, produziu um novo filme chamado *Eat Me: Gula ou Luxúria?* que tratava da mulher vista como mero objeto de desejo. O trabalho foi ampliado e exposto em São Paulo. Ocupava um ambiente dividido em dois lados, um azul e outro vermelho. No centro, havia um cubo de 2x2m. Sua estrutura de ferro era coberta por um tecido transparente e cheio de lâmpadas. Dentro da caixa, havia sacos com calendários de mulher nua, loções afrodisíacas, cabelos, amendoins, textos feministas etc. Comprava-se os saquinhos por um cruzeiro. Cada objeto vendido era marcado pela artista com um beijo de batom e sua assinatura. O estabelecimento de um valor de venda colocava em questão o mercado de arte.

A obra foi remontada logo depois no MAM-RJ. Desta vez, Pape ampliou o trabalho somando três tendas feitas de plástico preto. Dentro delas colocou todo

tipo de produto que a mulher usa para se tornar um objeto de desejo. Havia, por exemplo, cílios, seios postiços e cintas. Pretendia forrar todo o chão com cabelos, mas encontrou entraves, porque os salões de cabeleireiro (de modo preconceituoso) se recusaram a contribuir achando que os fios seriam destinados à macumba.

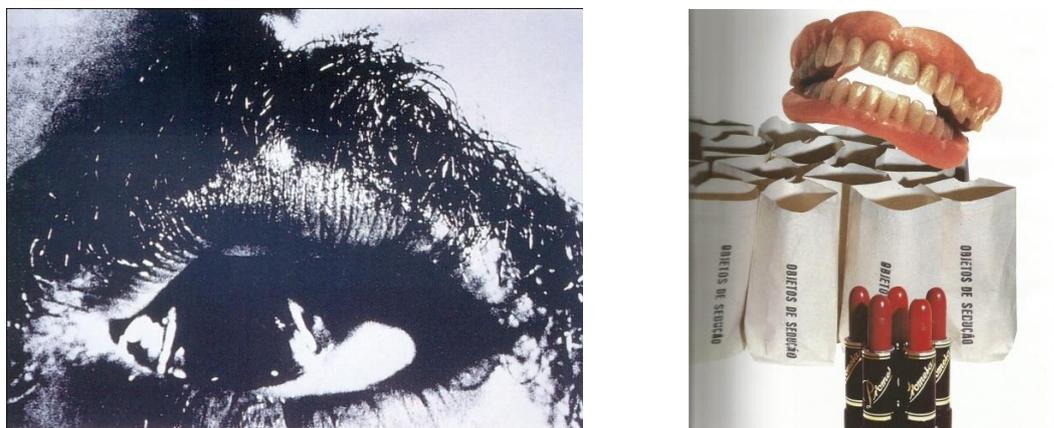


Figura 161: Lygia Pape: *Eat Me* (1975), Gávea de Tocaia, Foto Paula Pape, Acervo Projeto Lygia Pape

No mesmo ano, fez o filme *A Mão do Povo* (1975), que discutia a inventividade do brasileiro. Era parte de uma pesquisa sobre arte popular que registrava o que diversas pessoas podiam criar a partir de uma lata de óleo (surgiam flores, cipós, etc.). Paralelamente, redigiu um roteiro sobre a construção de Brasília que também evidenciava a vida cotidiana do trabalhador. Pretendia que a imagem do filme fosse construída como ocorre no processo de edificação das cidades. Homens e máquinas subiriam pelos cantos da tela conforme as formigas sobem mecanicamente pela parede para realizar seu. Entretanto, o roteiro proposto acabou não sendo produzido.

Em 1977, participou da mostra comemorativa Projeto Construtivo Brasileiro na Arte, que ocorreu no MAM-RJ e na Pinacoteca de São Paulo.

Em 1978, houve um incêndio no MAM-RJ (1978) que, em sua opinião, foi executado por militares para intimidar os artistas. Na ocasião, reiterou que estava sendo montada no Museu uma exposição do artista uruguaio Joaquim Torres Garcia. Considerava que uma exibição deste artista podia gerar muita repercussão e foi visto como ameaça. Com a tragédia, algumas atividades do museu precisaram ser canceladas, comovendo todo o ambiente artístico. (Pape, apud. Mattar org., 2003, p.78)

Neste ano lançou *Catiti-catiti* (1978). Este filme foi desenvolvido por Lygia Pape durante a redação de sua dissertação de mestrado. Falava sobre os Tupinambás

e refletia seu interesse pela cultura do índio. Remetia à lua e toda a importância que ela tinha na tradição indígena. Como extensão dos temas tratados na obra e em seu trabalho acadêmico, planejava uma exposição com Mário Pedrosa sobre o índio brasileiro, mas a ideia acabou não indo à frente.



Figura 162: Lygia Pape: *A Mão do Povo* (1975), Gávea de Toçaia, Projeto Lygia Pape, Foto Paula Pape

Em 1979, montou a exposição *Ovos do Vento*, no Hotel Meridien, com a criação *Windbow* (1979), feita ainda durante o período em que cursava o mestrado. O trabalho era constituído de sacos plásticos cheios de bolas gás muito resistentes. Os objetos cobriam uma área central na sala de exibição. Formavam uma imensa trincheira vulnerável a qualquer corrente de ar. Sua transparência era enfatizada pelos efeitos de luz que tornavam a obra plasticamente bela. Contudo, a disposição formal das peças lembrava uma barricada de sacos de areia que, nos combates, cumpre o objetivo de isolar uma área. Esta barreira, ao contrário, era composta por objetos de natureza volátil, o que criava uma ambivalência entre as noções de defesa e vulnerabilidade.

Ainda em 1979, remontou a obra *Teias* (1979-1991), que foi ampliada ao longo de doze anos. Este trabalho era uma estrutura imensa de cilindros dourados que a artista teceu como uma aranha cria sua teia. A ideia vinha de seus percursos

com Hélio Oiticica, quando subia e descia os viadutos da cidade de fusquinha. Nestes trajetos, percorria o traçado arquitetônico do Rio de Janeiro, vivenciando suas estruturas.

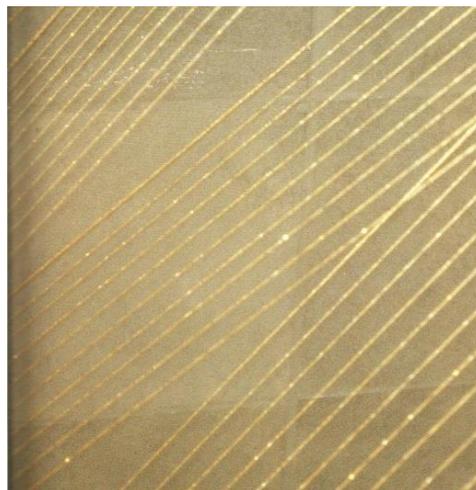
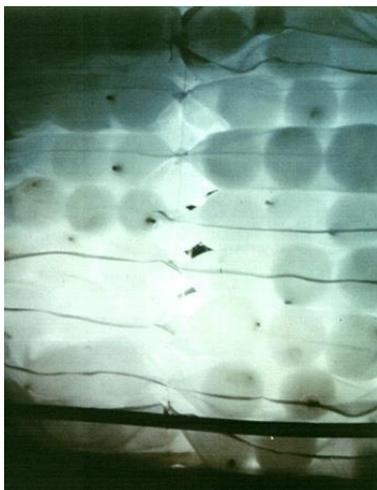


Figura 163: Lygia Pape: *Ovos do Vento* (1979), Gávea de Tocaia, Projeto Lygia Pape, Foto Paula Pape

Figura 164: Lygia Pape, *Teias* (1979), Gávea de Tocaia, Projeto Lygia Pape, Foto Paula Pape

Na segunda metade dos anos 1970, Lygia Pape não participou de eventos internacionais, mas esteve presente em diversas mostras nacionais coletivas e individuais como: *Xilogravuras Neoconcretas* (1975), Galeria Maison de France, Rio de Janeiro; *Mostra de Filmes Experimentais Super 8* (1977), Galeria Maison de France, Rio de Janeiro; *Eat Me Gula ou Luxúria?* (1978), Galeria Arte Global, São Paulo; *Espaços Poéticos: Exposição Tteia* (1978), na Escola de Artes Visuais do Parque Lage; *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1952 -1962* (1978), no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; *Mitos Vadios* (1978), em São Paulo, *Tteia Número 1*, no Galpão Brooklin (1978), São Paulo; *Objeto no Brasil e Anos 1960* (1978), na Fundação Álvares Penteado, em São Paulo; e *Ovos do Vento* (1979), no Hotel Meridien, no Rio de Janeiro.

É importante lembrar que Lygia Pape ficou envolvida com sua Dissertação de Mestrado em Filosofia para a UFRJ entre os anos 1978 e 1980. Período em que teve maior participação em eventos restritos às cidades do Rio de Janeiro e São Paulo.

Depois do mestrado, Pape continuou sua trajetória, mas acreditava que ao longo da década de 1980 os criadores foram ficando muito isolados. Com isto, não se referia apenas aos artistas de sua geração, mas também aos mais jovens que, em

sua concepção, também produziam muito sozinhos. (Pape, apud. Mattar org., 2003, p.90)

É provável que sua opinião acerca do isolamento dos artistas nos anos 1980 fosse uma reflexão sobre seu próprio processo de produção, e não apenas a constatação uma característica generalizada do meio artístico. Apesar da solidão que a prática criativa impunha nesta época, Lygia Pape manteve seu ritmo de trabalho.

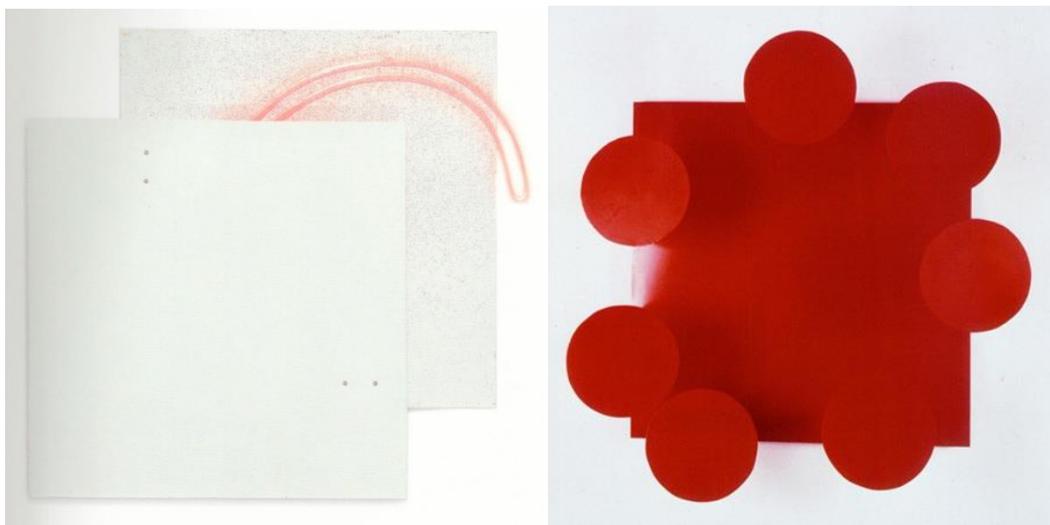


Figura 165: Lygia Pape: *O Olho do Guará* (1984), Gávea de Tocaia, Projeto Lygia Pape, Foto Paula Pape

Figura 166: Lygia Pape: *Amazoninos* (1989-1992), Gávea de Tocaia, Projeto Lygia Pape, Foto Paula Pape

No período compreendido entre 1980 e 1984, participou de diversas mostras individuais no Brasil, como a Homenagem a Mário Pedrosa (1980), na Galeria Jean Boghici, no Rio de Janeiro; Exposição Expoema (1980), na Universidade do Estado do Rio de Janeiro; *Ovos do Vento* (1980), Universidade Federal do Espírito Santo, em Vitória; Homenagem a Paul Klee (1980), organizada por Hélio Oiticica no Caju, Rio de Janeiro; Homenagem à Mário Pedrosa (1982) no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; *O Olho do Guará* (1984), no Centro Empresarial do Rio de Janeiro. Voltou também a participar de eventos internacionais com a mostra internacional coletiva *Corpo e Alma*, no Espaço Latino-Americano (1984), Paris, França.

Com *O Olho do Guará* (1984), buscou resgatar o que chamava de *exercício experimental da liberdade*. Criou uma obra composta por dois lados, um ocupado por uma luz neon e o outro completamente branco. O público devia seguir suas instruções. Primeiro olhava para o lado iluminado saturando a retina com a cor do

neon. Depois de 60 segundos, direcionava o olhar para o lado branco e via a cor complementar. Buscava ressaltar que a cor do olho do Guará estava em nossos próprios olhos. Era uma homenagem a Mário Pedrosa. Trazia à tona a visualidade pura, tão discutida pelo crítico. (Ibid., 2003, p.90)

Em 1989 trabalhou nas obras *Amazoninos* (1989-1992). Vale notar que, embora tenha usado este nome, os objetos que compõem estes trabalhos não faziam alusão direta à cultura da Amazônia. A artista escolheu este título porque lhe parecia sonoro. Seus elementos buscavam romper o conceito de peso associado ao metal. As inúmeras variações coloridas que compunham a obra foram feitas com tinta automobilística e formavam juntas uma única composição. Retomando a experiência dos livros, Lygia Pape saiu do plano para o espaço, tratando o metal como se fosse papel. Apenas em 1990 ocorreu uma mostra dedicada exclusivamente aos *Amazoninos*, na Galeria Thomas Cohn, no Rio de Janeiro.

É importante observar que, antes desta exposição, Lygia Pape participou de diversos eventos artísticos. Em 1985 houve uma remontagem da Exposição Neoconcreta, no BANERJ, no Rio de Janeiro. Neste mesmo ano, esteve envolvida em outras quatro mostras coletivas nacionais e internacionais e uma individual, como Conections Project Conexus, no Museum of Contemporary Hispanic Art, em Nova York; Corpo e Alma, no Espace Latino América in, em Paris; Ponte para o Século XXI, no Rio Design Center, no Rio de Janeiro; Papel no Espaço, na Galeria Aktuel, no Rio de Janeiro; e Esculturas, na Galeria Espaço Arte, do Rio de Janeiro. No final dos anos 1980, montou uma exposição individual chamada Lygia Pape Neoconcreta (1988), na Galeria Thomas Cohn, no Rio de Janeiro. Participou também de um evento intitulado Art in Latin America (1989) que ocorreu em três países diferentes. Foi montado na The Hayward Gallery, em Londres, Inglaterra; no The National Museum and Moderna Museet, Estocolmo na Suécia e no Palácio de Velásques, em Madrid, Espanha. Neste mesmo ano, integrou ainda a Mostra Rio Hoje, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Entre os anos 1950 e 1980, Lygia Pape integrou seis mostras internacionais. Nos anos 1990, entretanto, seu trabalho parece ter conseguido maior projeção no exterior. Seis exibições estrangeiras foram realizadas neste intervalo de 10 anos. O primeiro evento intitulado *Livro do Tempo* (1990) ocorreu em Kunsthaus, Zurique, Suíça. O segundo chamado Brasil: Seguini D'Art (1993) foi realizado em quatro diferentes locais da Itália: Fondazione Scientifica Querini Atampalia, em

Veneza; Biblioteca Nazionale Braidense, Sala Maria Teresa, Milão; Biblioteca Nazionale, Sala Dantesca, Florença; Galeria Candido Portinari, Palazzo Pamphili, Roma. O terceiro nomeado Ultramodern – The Art of Contemporary Brazil (1993) aconteceu no The National Museum of Women in the Arts, Washington-DC, Estados Unidos da América. A quarta mostra Out of Actions – Between Performance and the Object 1949-1979 (1993) contou com montagens em cinco diferentes centros culturais: The Museum of Contemporary Art at the Geffen Contemporary, Los Angeles, Estados Unidos; MAK Austrian Museum of Applied Art at the Geffen Contemporary, Los Angeles, Estados Unidos; MAK Austrian of Applied Arts, Viena, Austria; Museu D'art Contemporani, Barcelona, Espanha e Museum of Contemporary Art, Tóquio, Japão. Por fim, foi realizada a exposição Circa-1968 (1998-99), no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, Portugal.³⁹

No final dos anos 1990, dedicou-se ao *Manto Tupinambá* (1996-1999), para a Bienal Brasil - 500 anos, realizada na OCA, em São Paulo. Tratava-se de um manto vermelho suntuoso (8x8m). Usou tecido de vela de navio e colocou dentro 200 bolas de polietileno cobertas de penas vermelhas. Queria homenagear particularmente aos índios. Sempre admirou a cultura material e pintura corporal indígena de extrema beleza gráfica. Sua matemática não cartesiana, vinda do período neolítico, já a havia inspirado muito desde sua fase construtiva.

Em 2000, aproveitou a oportunidade de realizar uma exposição no Museu de Serralves, em Portugal, para dar sequência à discussão inaugurada com o *Manto Tupinambá* (1996-1998). Seu trabalho, constituído por uma mesa e duas cadeiras de penas vermelhas, trazia à tona o processo de colonização. Em meio aos três objetos se revelavam seios, que eram dispostos como se fossem restos de um

³⁹ No âmbito nacional, sua participação em exposições também cresceu expressivamente nos anos 1990. Integrou trinta e seis eventos, sendo alguns individuais como Lygia Pape (1992), na Galeria de Arte da UFF, em Niterói; Branco sobre Branco (1994), realizada no Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro; Pape/Apollinaire (1995), na Universidade Federal do Espírito Santo, em Vitória; Lygia Pape (1996), Centro Cultural São Paulo – Espaço Caio Graco, São Paulo; Lygia Pape (1997), Galeria Vicente do Rego Monteiro - Fundação Joaquim Nabuco, Recife, Pernambuco; e *SeduçãoII - Vai/Vem* (1999), no Paço Imperial do Rio de Janeiro.

Entre as exposições coletivas nacionais podemos destacar: Prêmio Brasília de Artes Plásticas (1990), Museu de Brasília; *A presença do Ready-made – 80 Anos*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (1993); Bienal Brasil Século XX (1994), Fundação Bienal São Paulo; Grupo Frente (1994), na Galeria do IBEU, no Rio de Janeiro; XXIV Bienal Internacional em São Paulo (1998/1999); XVI Salão Internacional de Artes Plásticas, Sala Especial, MEC-RJ; Trinta Anos de 1968 (1998), Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro; LHL – Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape (1999), Caixa Econômica Federal de Brasília.

banquete. A questão da antropofagia, como possibilidade de uma cultura impactar e devorar a outra gerou muito interesse em Lygia Pape. De tempos em tempos, o assunto ressurgia em sua obra, permeando alguns de seus trabalhos entre o fim dos anos 1970 e o início dos anos 2000.



Figura 167: Lygia Pape: *Manto Tupinambá* (2002), Gávea de Tocaia, Projeto Lygia Pape, Foto Paula Pape

Figura 168: Lygia Pape: *New House* (2002), Instalação Permanente de Lygia Pape, Museu do Açude

Em 2001, criou uma instalação para o Centro Hélio Oiticica que demonstrava o quanto ficou abalada com o massacre do Carandiru. No ambiente, se ouvia o som de uma cachoeira enquanto se assistia a um vídeo com imagens dos Tupinambás. Não pretendia fazer discursos políticos, apenas buscou uma referência visual que fizesse refletir sobre o martírio dos 111 presos envolvidos na tragédia.

“O preso tem o impulso em relação à sociedade. Mas quem faz essa devoração, acaba destruído. Toda a população Tupinambá da costa do Brasil foi destruída.” (Pape, apud. Mattar org., 2003, p.95)

A artista idealizou uma analogia entre a atrocidade ocorrida no Carandiru e a atitude dos colonizadores portugueses que dizimaram os Tupinambás propagando doenças.

Pouco depois, em *New House* (2002) abandonou o diálogo com a cultura indígena, trazendo para o debate a questão da construção e da desconstrução. Desta vez, fez uma casa translúcida que envolvia escombros. Dentro de um cubo, com estrutura de concreto e paredes de vidro, dispôs pedaços de paredes demolidas. Seu trabalho, exposto no Museu do Açude, no Rio de Janeiro, sofria a ação do tempo e do ambiente em que estava instalado. Ao deixar a ação da natureza agir sobre a obra, a artista evidenciou sua potência e poder de devastação. Colocou em xeque a noção romântica que os habitantes de um grande centro urbano têm acerca de um espaço ainda não transformado pela ação humana.

A obra *Jogo de Tênis* (2002), idealizada na mesma ocasião, era um vídeo. Pape filmou o próprio rosto pintado de branco, dando destaques aos seus grandes olhos verdes que se moviam de um lado para o outro, como se estivessem acompanhando a bola em uma repetição infindável. Algo que ocorre com os espectadores quando assistem ao esporte. Ao projetar o trabalho em uma tela de TV, queria enfatizar o desconforto sentido pelo indivíduo ao entrar em um espaço pequeno aonde a tela da TV o engole.

Ainda, em 2002, fez uma nova montagem de *Tteia* (2002), no Paço Imperial, que considerou perfeita. Nesta época seu assessor, Ricardo Fontes, já a ajudava na montagem das obras. Nunca tinha realizado este trabalho com tamanha magnitude. Lygia Pape ressaltou que esta versão gigantesca só foi possível porque contou com auxílio de outro profissional. Desde os anos 1990, a artista começou a projetar as maquetes para depois então delegar a execução aos seus assistentes. Não queria que a idade limitasse suas criações, por isso não recusava ajuda quando julgava necessário. (Ibid., 2003, p.96)

Entre os anos 2000 e 2004, planejou novos trabalhos e participou de eventos. Nesta ocasião, inclusive, teve a oportunidade de remontar os *Ballets Neoconcretos* (2002) no Museu Serralves, em Porto, Portugal. Também contribuiu com uma obra de 200 metros quadrados para a Bienal do MERCOSUL de 2003, que ocorreu na cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Em uma malha geométrica rigorosamente planejada, colocou bacias brancas cheias de água vermelha, feijão e arroz, para se referir às bases que compõem o DNA brasileiro.

Cabe destacar que a produção de Lygia Pape entre a década de 1950 e início dos anos 2000 foi diversa e notável. Recusando formulações, esteve sempre aberta a constantes transformações e atualizações ao longo de sua vida. Em seu processo de criação, retomava as bases construtivas, quando considerava necessário, mas não restringia o seu pensamento aos conceitos fundamentais da Arte Concreta. Suas vivências determinavam suas atitudes. Conforme notou a própria artista,

“eu saio do plano, vou para o espaço, depois esvazio, guardo tudo, volto ao plano. É o que acontece também com o camelô. Como você vê, está tudo ligado. Não existe obra como objeto acabado e resolvido, mas alguma coisa sempre presente, permanente no interior das pessoas.” (Mattar org., 2003, p.86)



Figura 169: Lygia Pape: Trabalho para Bienal do MERCOSUL (2003), Projeto Lygia Pape

4.3. Orientadora Creusa Capalbo: a questão da liberdade no pensamento de Merleau-Ponty

A professora Creusa Capalbo, orientadora da dissertação de mestrado de Lygia Pape (entre os anos de 1978 e 1980), nasceu na cidade do Rio de Janeiro em 1934. Defendeu seus trabalhos finais de Mestrado (1965) e Doutorado (1973) na Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Católica de Lovaina, na Bélgica. Atuou como docente do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (IFCS-UFRJ) entre 1968 e 1993. Também fez parte do corpo de educadores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) entre 1981 e 1993. E integrou a Academia Brasileira de Filosofia e o Instituto Brasileiro de Filosofia. Aposentou-se na década de 1990, mas continuou ligada a diversas atividades acadêmicas, participando de colóquios, seminários e congressos.

Como docente e pesquisadora na área de Filosofia, destacou-se pelo estudo e análise de diversos pensadores de corrente fenomenológica. Notadamente, contribuiu para as reflexões no campo da psicologia e da psicanálise. Sempre achou

que a Fenomenologia era um método aplicável aos diversos campos das ciências humanas.

Alguns aspectos acerca do percurso intelectual de Creusa Capalbo são fundamentais para a investigação da trajetória acadêmica de Lygia Pape, com ênfase nos ideais abordados em sua dissertação de mestrado.

Primeiramente, é necessário conhecer o contexto acadêmico que cercava a professora quando passou a integrar o quadro docente do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ, no final da década de 1960. Certamente tal ambiente marcou os ideais e a atuação dela nos anos iniciais de docência na instituição.

Outro aspecto fundamental é a análise do clima cultural instaurado no IFCS-UFRJ ao longo dos anos 1960.

Por fim, cabe evidenciar as afinidades intelectuais que uniram a mestranda e orientadora em torno da pesquisa acadêmica *Catiti-catiti, na terra dos Brasis* (1978-1980). Sabe-se que Capalbo é especialista em Fenomenologia. Entre os filósofos que despertaram seu interesse, Maurice Merleau-Ponty ocupou um lugar central desde a época em que realizou seu doutorado na Bélgica. Não sem razão sua tese foi intitulada *L'historicité chez Merleau-Ponty*.

Ao longo de sua trajetória acadêmica, Creusa Capalbo escreveu diversos artigos e participou de muitos eventos voltados para a Fenomenologia de Merleau-Ponty. Entre os trabalhos apresentados estão o artigo *A subjetividade e a experiência do outro: Maurice Merleau-Ponty e Edmund Husserl*, veiculado na Revista *Abordagem Gestáltica*, de Goiânia, Goiás (2007); *Maurice Merleau-Ponty e o conceito de Política*, publicado na *Revista Estudos Filosóficos da Universidade Federal de São João Del Rei*, Minas Gerais (2014) e *Maurice Merleau-Ponty e suas contribuições para os dias atuais*, palestra ministrada na Universidade Federal do Mato Grosso (2011).

Para compreender o ambiente de trabalho que recebeu Creusa Capalbo, em 1968, na Faculdade de Filosofia da UFRJ, é preciso estudar a história do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Sabe-se que o IFCS, nos anos 1960, foi palco de diversas manifestações organizadas pelo Movimento Estudantil, sofrendo forte repressão nos anos que se seguiram ao Golpe Militar de 1964. Certamente, o rígido controle das forças aliadas do governo ditatorial impactou os ideais e a pedagogia de muitos professores da instituição e, provavelmente, da professora Capalbo. Vale ressaltar que algumas das razões que levaram às manifestações estudantis nos anos

1960 têm raízes em um projeto de curso implantado anos 1930, época em que foi fundada a Faculdade de Filosofia, Ciências, Letras e Pedagogia (FNFfi), na Universidade do Brasil-UB.

No dia 5 de julho de 1937 a Universidade do Rio de Janeiro se tornou Universidade do Brasil - UB. A esta nova instituição, foi integrada a Faculdade de Filosofia, Ciências, Letras e Pedagogia (FNFfi). A comissão fundadora era constituída por Edgar Roquette Pinto, Lourenço Filho (um dos Pioneiros da Educação Nova⁴⁰) e Azevedo Amaral, reconhecido ideólogo do Estado Novo.

A Universidade do Brasil, criada no Governo de Getúlio Vargas, pretendia ser o reduto das tradições na área do ensino. Entre os objetivos norteadores estava a formação de intelectuais dotados de princípios que conduziriam a nação brasileira ao progresso. Sua missão era se tornar uma universidade padrão, que forneceria profissionais bem preparados à nação. Seria um exemplo para as outras escolas de ensino superior, não apenas pela qualidade do ensino, mas pela produção dos centros de pesquisas científicas, literárias e artísticas.

A FNFfi, particularmente, visava a formação de professores para atuar nos níveis fundamental e médio, além de preparar profissionais para atuar na vida pública, desempenhando funções burocráticas que exigissem ensino superior. A educação era tratada como instrumento ideológico que contribuía para a manutenção do equilíbrio, ou melhor, do *status quo*. (Martins, 1985, p.75-76)

Percebe-se que, em suas bases, a Universidade do Brasil não poderia nem pretendia propagar princípios de interesse democrático. Tampouco buscava ampla formação intelectual e científica. Na prática, entre os anos de 1930 e 1960, a produção em pesquisa foi escassa. Também foram realizados poucos eventos voltados para divulgação de conhecimentos. (Ibid., 1985, p. 76)

⁴⁰ A Escola Nova baseou-se na visão de uma elite intelectual que, embora fosse composta por pessoas de diferentes bases ideológicas, visava transformar a organização da educação brasileira. O Manifesto de Educação Nova foi redigido por Fernando de Azevedo, entre seus signatários estavam Anísio Teixeira, Afrânio Peixoto, Lourenço Filho, Roquette Pinto, Delgado de Carvalho, Hermes Lima e Cecília Meireles. Foi parte de um processo de reorganização que começou com a Revolução de 30. O texto foi o principal marco do projeto de renovação educacional. Constatava a desorganização do sistema educacional e procurava estabelecer um plano para a escola única, pública, laica, obrigatória e gratuita. O Movimento foi criticado pela Igreja Católica que era concorrente do Estado no campo da educação e temia perder o controle de grande parte das escolas da rede privada. (Martins, 1985, p.58)

Contudo, há um mérito que deve ser atribuído à Faculdade Nacional de Filosofia, Ciências, Letras e Pedagogia. Ainda na década de 1930, a instituição fundou dois novos cursos universitários importantes: o de História e o de Geografia. No que diz respeito ao ensino de Filosofia, especificamente, o programa era composto por três séries/anos, com reduzidas áreas de estudo. O primeiro era composto pelas disciplinas de Introdução à Filosofia, Psicologia e Lógica. O segundo incluía Psicologia, Sociologia e História da Filosofia. Já o terceiro e último ano abordava Psicologia, Ética, Estética e Filosofia Geral. Verifica-se que havia um quadro limitado de disciplinas nos âmbitos da Filosofia, das Ciências Sociais e das Ciências Humanas. Também não existiam cursos que promovessem a reflexão acerca das Ciências da Natureza. (Ibid., 1985, p.84)

Nos anos 1940, o conteúdo programático do curso de graduação em Filosofia não mudou muito. Baseava-se em um critério de “qualidade” que previa o estudo global (mesmo que superficial) das correntes teóricas mais tradicionais. Os Manuais de Filosofia eram muito utilizados e serviam para suprir os temas que não tinham sido tratados em profundidade, já que o tempo dedicado a explanação sobre cada proposição filosófica era escasso. (Ibid., 1985, p.87)

Mesmo após o fim do Estado Novo (1945), o método enciclopédico prevaleceu, não apenas no ensino superior como também no médio. De modo geral, os caminhos trilhados pelos estudantes no campo da Filosofia não conduziam ao pensamento crítico.

Nos anos 1950, as disciplinas e atividades desenvolvidas não proporcionavam reflexões sobre as efervescentes questões políticas, sociais e culturais que permeavam a realidade brasileira. Privilegiava-se a aparente erudição e a cultura geral. As obras clássicas não eram abordadas em profundidade, por isso não permitiam a elaboração de questões aplicáveis ao cenário contemporâneo. A problematização e o pensamento crítico não caracterizavam a rotina das salas de aulas.

A metodologia dos programas das disciplinas era composta basicamente por aulas expositivas. Raramente ocorriam seminários, aulas de campo ou mesas redondas. Não havia cursos de extensão ou atividades de pesquisa que ampliassem o espectro do curso.

Os professores catedráticos ficavam responsáveis pela formulação dos programas de ensino das disciplinas que, de modo geral, deviam privilegiar linhas

teóricas que conduzissem a uma verdade objetiva. Abria-se pouco espaço para a interpretação da realidade.

Apenas nos anos 1960, alunos, professores e o próprio Estado se reuniram para propor e instaurar uma nova orientação político-pedagógica na instituição. Nesta época, docentes e discentes questionavam o tradicionalismo do sistema educacional brasileiro. Os debates e atividades extracurriculares se tornaram mais frequentes.

Começaram a emergir reivindicações para uma reforma estrutural na educação, que não dizia respeito apenas às instituições de ensino superior, mas às escolas de nível fundamental e médio.

Em 1961 foi promulgada a Lei de Diretrizes e Bases que gerou fortes discussões entre educadores, estudantes e legisladores. As oposições entre “conservadores” e “progressistas” ficaram cada vez mais claras. Os conservadores mobilizavam-se a favor do ensino privado, enquanto os progressistas defendiam o público. (Ibid., 1985, p.96-97)

Os progressistas ressaltavam que a Lei de Diretrizes e Bases havia unificado o sistema escolar, mas não o tinha expandido em função da demanda social. Com isso, a obtenção de diplomas, sobretudo de formação média e superior, não se tornou mais acessível às classes desfavorecidas.

Os estudantes reunidos em torno da União Nacional de Estudantes (UNE) reivindicavam a ampliação das verbas destinadas ao ensino e à pesquisa e exigiam a erradicação do analfabetismo. Declaravam que a universidade estava afastada do contexto social brasileiro. (Ibid., 1985, p.107)

Nos anos 1960, o ensino dentro da FNFi foi repensado. Na ocasião, discutia-se que a formação em Filosofia não devia ser destinada apenas ao ensino secundário, mas também à pesquisa pura.⁴¹

A leitura dos clássicos da Filosofia devia ser comentada, proporcionando a reflexão filosófica, como saber universal e atitude reflexiva perante a existência. Deviam ser promovidas atividades de Filosofia especulativa, analítica e normativa-valorativa, possibilitando a elaboração de problemas do conhecer, do valor e da realidade do ser. Disciplinas de história da filosofia, lógica, teoria do conhecimento,

⁴¹ Vale destacar que o ensino de filosofia nas escolas já não era mais obrigatório desde a promulgação da Lei 4 024/61.

ética, estética e metafísica foram incorporadas ao programa, que incluía ainda duas optativas em ciências humanas. (Ibid., 1985, p.120)

O novo quadro de disciplinas integrou um currículo elaborado por membros de um colegiado (parceria entre alunos e professores), que foi aprovado e implantado pela Diretora da Faculdade de Filosofia, Marina São Paulo de Vasconcelos. (Ibid., 1985, p.127-128)

Paralelamente às atividades oficiais, formaram-se grupos de estudos que visavam o aprofundamento do conhecimento. Por iniciativa própria, professores e alunos deram início a estudos nos campos da epistemologia, da filosofia e da ciência. Trocavam também conhecimentos em antropologia filosófica, Linguística e filosofia da linguagem. Liam textos de Marx, Freud, Nietzsche, Althus, Lacan, Foucault, entre outros. Promoviam seminários, elaboravam e participavam de atividades extracurriculares que visavam à ampliação da visão humanística em contraposição ao ensino antropocêntrico. (Ibid., 1985, p.126)

Após o golpe de 1964, estes grupos de estudo se tornaram também centros de movimentação política. Os estudantes começaram a pedir o afastamento de professores de linha conservadora, o que acabou tendo repercussão na imprensa. Teve início, então, uma forte campanha político-ideológica contra os movimentos estudantis.

Consequentemente, os estudantes reagiram, fazendo greves e passeatas. Apesar dos esforços para a transformação do ensino, em 1967 a crise universitária se aprofundou. Nos anos de 1968 e 1969, foram proibidas todas as atividades extraclasse (no campus e nas suas imediações). Procurava-se desestruturar o movimento estudantil, o que, em certa medida acabou ocorrendo. (Ibid., 1985, p.131)

Na Universidade do Brasil, uma Reforma Universitária foi implantada pelo governo militar. As mudanças seguiam os parâmetros estipulados pelo MEC-USAID⁴². Buscava-se a “modernização”, a “eficiência” e a “produtividade.”

⁴² Os Acordos MEC-USAID foram implantados com a lei 5.540/68. Tornaram-se públicos somente em novembro de 1966, após reivindicações populares e políticas. O Ministério da Educação (MEC) do Brasil e a United States Agency for International Development (USAID) desenvolveram os critérios do projeto secretamente com o objetivo de reformar o ensino no Brasil de acordo com os padrões americanos. A partir de 1961 o sistema educacional brasileiro já vinha sendo amplamente discutido nas instituições de ensino, porém essas reformas foram implantadas pelo Governo Militar após o Golpe de 1964. A mudança mais visível ocorreu na renomeação dos cursos. Os antigos cursos *primário* e *ginasial* se transformaram em *primeiro grau*, com oito anos de duração. Já o antigo curso *científico* uniu-se ao *clássico* e passou a ser denominado *segundo grau*, com três anos de duração.

Pretendia-se ter maior “flexibilidade administrativa” e promover a formação de recursos humanos de alto nível, contribuindo fortemente para o desenvolvimento do país. (Ibid., 1985, p.110)

Na ocasião, vários cursos nas áreas de tecnologia foram fundados, sobre a premissa de que seguiriam o padrão de qualidade norte-americano. Na prática, a Universidade se mostrou despreparada para acompanhar a ciência moderna. Tampouco, foi capaz de promover os conhecimentos necessários para o avanço autônomo na área técnica, conforme tinha sido anunciado. (Ibid., 1985, p.100)

De modo geral, os cursos universitários passaram a seguir um modelo dividido em duas etapas. Havia o ciclo básico, que buscava suprir as carências da formação do ensino secundário. Depois, iniciava-se um segundo ciclo voltado para uma formação profissional específica. Eliminou-se o sistema seriado e foi implantado o sistema de créditos. (Ibid., 1985, p.112)

Em 1968, foi inaugurado o então Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Contudo, nesta época o governo intensificou o controle das atividades desenvolvidas no instituto. Tal inspeção ficou ainda mais clara com o surgimento de novos alunos que eram notadamente da polícia. (Ibid., 1985, p.131-p.133)

Nos anos 1970, o clima de perplexidade e desesperança tomou conta da Faculdade de Filosofia. Em 1971, passou a ser realizado um vestibular classificatório e eliminatório que resolvia o problema jurídico dos excedentes. (Ibid., 1985, p.112)

Os cursos de Mestrado e Doutorado do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ surgiram na década de 1970⁴³. Os registros das primeiras produções em pesquisa do Programa de Pós-Graduação do IFCS-UFRJ (1977) apontam que uma parcela dos professores resistiu às pressões do governo militar, implantando um ensino de qualidade na instituição.

Creusa Capalbo esteve entre o grupo de docentes que mobilizou estudos críticos embasados em diversas vertentes filosóficas. Os ideais presentes no trabalho *Catiti-catiti, na terra dos brasis*, de Lygia Pape, iniciado em 1978 e

Esta reforma eliminou um ano de estudos. A partir de então, o curso *universitário* passou a ser denominado *terceiro grau*. (Martins, 1985, 110)

⁴³ Em 1978, eram professores e orientadores do Curso de Mestrado do IFCS-UFRJ os professores Flávio Beno Siebeneichler, José Silveira da Costa e Creusa Capalbo e Celso Lemos. Em 1978, os primeiros orientandos de Emmanuel Carneiro Leão e Olinto Antonio Pegoraro fizeram suas defesas de dissertação de mestrado.

defendido em 1980, reafirmam que sua orientadora incentivava a problematização e a liberdade de pensamento.

A possibilidade de realizar estudos de Mestrado (1965) e Doutorado (1973) em Lavaina, na Bélgica, deve ter contribuído para a ampliação do conhecimento e para a manutenção da abertura ideológica. Estas experiências parecem ter sido fundamentais para que sua concepção de mundo subsistisse, apesar do longo período de repressão vivido no Brasil entre os anos 1960 e 1980. Em seus escritos, a professora demonstra admirar, particularmente, a postura libertária de Maurice Merleau-Ponty.

Nos anos 1960, o Grupo Neoconcreto enxergou nos pressupostos de Merleau-Ponty uma teoria filosófica alinhada à sua proposta de resgate da subjetividade na arte. De modo geral, o Neoconcretismo fez oposição ao exacerbado racionalismo concreto. Acreditava-se que a questão da expressão artística não podia ser limitada por uma realidade teórica que colocava o homem como uma máquina entre máquinas. (Gullar, apud. Amaral org., 1977, p82)

A partir da década de 1970, Creusa Capalbo dedicou sua tese de doutorado e boa parte da carreira como pesquisadora ao estudo de Merleau-Ponty, trazendo à tona sua visão sobre a política, as relações humanas e o lugar do indivíduo dentro do organismo social em que ele se insere.

No que diz respeito à Lygia Pape, nota-se que seu pensamento sobre a experiência artística e sua postura como professora de nível superior foram extremamente impactadas por algumas ideias de Merleau-Ponty. Principalmente, no que se refere à possibilidade constante de ação livre do homem no mundo. Algumas observações feitas por Capalbo no texto *Merleau-Ponty e o conceito de política* dão indícios dos ideais que levaram à sua união com Pape em torno da dissertação de mestrado desenvolvida a partir de 1978. Segundo a professora e pesquisadora,

“o homem está no mundo” e é, pois, limitado e circunscrito no exercício de sua liberdade ao meio ambiente. No entanto o horizonte se mostra como abertura, ultrapassagem do meio ambiente finito em direção ao “infinito do mundo” que faz o homem viver, existencialmente, a sua experiência de finitude, de transcendência, de ultrapassagem dos limites e das fronteiras.” (Capalbo, 2014, p.06)

De modo geral, os estudos de Capalbo acerca de Maurice Merleau-Ponty analisavam os pontos de contato e as dissidências entre a sua Fenomenologia e a de Edmund Husserl. Posteriormente, dedicavam-se à investigação do posicionamento

político do filósofo, considerando sua concepção sobre as relações humanas e a questão da subjetividade⁴⁴.

Conforme observou Capalbo, a Fenomenologia de Edmund Husserl foi marcada por dois momentos diferentes. O primeiro se referia aos postulados defendidos no livro *Ideias* (1950). Este trabalho apresentava uma *Fenomenologia transcendental*, caracterizada pelo método de redução. Posteriormente, Husserl publicou outro trabalho chamado *Krisis* (1961), no qual atualizava sua visão sobre o método fenomenológico, caminhando para uma *Fenomenologia genética*. A fase mais tardia de sua obra propunha uma compreensão da essência concreta do mundo. Voltava-se para uma nova maneira de conceber matéria e forma, pois considerava que no processo de percepção apreende-se o objeto em sua corporeidade. Esta concepção supunha que a percepção, como experiência doadora originária, opunha-se à recordação, aos juízos pré-existentes e à imaginação. Vale assinalar, que neste texto, Husserl também defendeu a suspensão da filosofia como ciência rigorosa, pois já não havia mais lugar para um conhecimento de verdades eternas. (Capalbo, 2007, p.02 e p.05)

Segundo a professora, a Fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty seguiu, de certo modo, o pensamento encontrado na obra inacabada e tardia de Edmund Husserl. Foi marcada, sobretudo, pelos ideais expostos no livro *Krisis* (1961). Merleau-Ponty criticava a fase inicial da obra de Husserl, opondo-se à sua Fenomenologia Transcendental e ao seu método de redução. Em *Fenomenologia da Percepção* (1945) já demonstrava crer que a filosofia devia se dedicar à existência e à subjetividade, colocando o homem em sua condição de ser situado no mundo. Em *O Visível e o Invisível* (1964), observou que a busca por um sentido na vida era uma questão central para o sujeito. Tal constatação permitia esclarecimentos sobre a natureza, o mundo, a história e o ser. A analítica existencial de Merleau-Ponty, sobre a subjetividade e a experiência do outro, considerava o ser-no-mundo em seu contexto histórico, social e psicológico. Sua Filosofia sempre

⁴⁴ Destacam-se aqui os já citados livros *Fenomenologia e Estudos Sociais* (Ed. Convívio, 1978); *Fenomenologia e Ciências Humanas* (Ed. Âmbito Cultural, 1987). Além dos trabalhos *A subjetividade e a experiência do outro: Maurice Merleau-Ponty e Edmund Husserl*, veiculado na Revista *Abordagem Gestáltica*, de Goiânia, Goiás (2007); *Maurice Merleau-Ponty e o conceito de Política*, publicado na *Revista Estudos Filosóficos da Universidade Federal de São João Del Rei*, Minas Gerais (2014); e a palestra *Maurice Merleau-Ponty e suas contribuições para os dias atuais*, ministrada na Universidade Federal do Mato Grosso (2011), disponível na web.

foi direcionada à análise da existência concreta e à explicitação humana em sua totalidade. (Ibid., 2007, p.01)

Capalbo evidenciou que, Em certo aspecto, Merleau-Ponty permaneceu fiel ao programa traçado em 1945 durante toda sua carreira, pois nunca deixou de analisar a experiência da percepção. Contudo, suas investigações foram ampliadas quando caminhou em direção à densidade do mundo, na qual se funda a racionalidade. Nos anos 1960, tentou compreender de modo mais profundo o entrelaçamento entre a percepção e a reflexão. De modo geral, seu pensamento nunca esteve desligado de suas raízes perceptíveis, corporais e sensíveis. Mas percebeu, em dado momento, que a reflexão se enraizava no visível, já que apenas por ele era possível acessar o invisível. (Capalbo, 2014, p.03)

Pode-se dizer que Maurice Merleau-Ponty foi um defensor da liberdade nos mais diversos âmbitos, o que incluía a autonomia civil. No que se refere à política, seus ideais se caracterizaram pela crítica ao marxismo e todas as formas de totalitarismo. O filósofo fez forte oposição ao nazismo, ao fascismo e ao estalinismo.

Chegou a se filiar ao partido comunista francês, por certo período, porém logo acabou se dissociando, por possuir uma visão questionadora no que se referia a certos princípios. Suas problematizações geraram o descontentamento de intelectuais de esquerda, levando-o, inclusive, a sofrer perseguição.

No livro *Las aventuras de la dialectique* (1955), Merleau-Ponty dizia que a ideologia marxista soviética estava falida. A noção de igualdade, no sentido proposto por Marx, não correspondia aos seus anseios, pois conduzia a uma ditadura do proletariado e não à liberdade do homem. Em sua opinião, o sistema político comunista buscou construir uma sociedade sem classes, mas continuou definindo o indivíduo em relação ao trabalho e privilegiando os meios de produção. Com isso, acabou submetendo a economia ao poder do Estado. (Merleau-Ponty, 1955)

De modo geral, as publicações de Merleau-Ponty exaltavam a liberdade como condição fundamental para a existência humana. O filósofo ressaltava que o sentido de democracia, conforme foi estabelecido na Grécia Antiga, estendia o princípio de soberania a qualquer cidadão, independentemente de cor, origem familiar ou fortuna. Neste sentido, os votos populares eram importantes, pois expressavam a vontade da maioria, tal como definido pela Constituição. Entretanto,

as votações incluíam apenas os homens livres que constituíam a *polis grega*, excluindo os bárbaros e os escravos. Sob sua perspectiva, este modo de pensar privilegiava a vontade da maioria, mas ignorava que estas decisões só deviam prevalecer quando não fossem prejudiciais às minorias. (Capalbo, 2014, p.2)

No mundo moderno, o cidadão se tornou produtor e consumidor. Integrou-se a um sistema econômico organizado, onde a política assumiu o papel de assegurar a liberdade e os direitos do homem perante a lei. Porém, ao exercer a missão de garantir os interesses de grupos e classes, acabou colocando em segundo plano as questões da multiplicidade, da individualidade e da liberdade. Para o filósofo, uma nova concepção de democracia só poderia nascer com reconhecimento do pluralismo social e cultural. Além disso, era preciso assegurar a liberdade dos meios de comunicação e o direito à expressão.

Ao discutir o liberalismo em *Sens et non-sens*, (1966), Maurice Merleau-Ponty retomou alguns conceitos já discutidos em *Signes* (1960). Constatou que seria um erro epistemológico considerar a política como um reino de valores e critérios morais. Este campo devia estar voltado para os eventos, para a dimensão factual. Não ignorava as dimensões da irracionalidade, da competitividade e da violência. Tampouco as via como exceções na dimensão política. Exatamente por isso, a área em que se efetivam as decisões precisava ser fundada na lógica e na racionalidade. (Merleau-Ponty, 1966) e (Merleau-Ponty, 1960)

Claramente, a concepção filosófica de Merleau-Ponty abarcava a reflexão política. Porém seus ideais sobre esta área estavam voltados para o homem em sua relação com o mundo e com o outro. Neste sentido, aproximava-se mais de uma teoria das relações humanas. (Capalbo, 2014, p.5)

Para Merleau-Ponty havia algo que ligava a Filosofia e a Política, mas existia também um limite entre elas que parecia intransponível. A filosofia política devia refletir sobre o homem e sobre as organizações sociais, encontrando soluções para os problemas comuns em um mundo historicamente situado. Para atingir tal finalidade, era essencial entender e evidenciar as motivações e os interesses que permeavam a ação política. Logicamente, tais reflexões nem sempre correspondiam aos interesses partidários. (Ibid., 2014, p.5)

O filósofo salientava que o *estar no mundo*, em sua dimensão política, estava condicionado ao meio ambiente. Entretanto, via que uma possibilidade de abertura à infinitude surgia do anseio individual de ultrapassar a si mesmo em

direção à transcendência do Ser. Por isso, afirmava que era necessário deixar de lado o conceito tradicional de liberdade abstrata para dar lugar a uma liberdade concreta e vivida.

Merleau-Ponty alegava que o homem não se caracterizava apenas pela herança genética, pelo círculo familiar, pela história ou pelo meio socioeconômico. Advertia que a vida do indivíduo não se esgotava no que o mundo podia lhe oferecer, mas no que ele próprio poderia proporcionar ao mundo.

Ao destacar a importância da experiência subjetiva como forma de ação e conhecimento do mundo, a Fenomenologia de Merleau-Ponty não rejeitou o objetivismo e a racionalidade. Ao contrário, o filósofo reiterava que sentidos emergiam quando a racionalidade e a sensibilidade se confirmavam.

Em sua visão, não era possível encontrar um *espírito absoluto* nas experiências do Eu e do outro, pois os seres se interpenetravam e dialogavam transformando constantemente o ambiente em que viviam. Compreendendo isso, cabia à ciência filosófica enfrentar a tarefa de pensar a si mesma em sua relação com o outro e com o mundo, descartando verdades preexistentes. A racionalidade não devia provar ou determinar dedutivamente, mas trabalhar a cada instante com um entrelaçamento de experiências.

Na Fenomenologia de Merleau-Ponty, a verdadeira confrontação com o mundo factual ocorria quando o corpo do indivíduo entrava em contato com corpos associados de modo ativo e não como mero observador. Tal concepção se aplicava não apenas aos campos da política e das relações humanas em geral, mas podia ser expandida para à área da estética.

A pintura, por exemplo, era resultado do entrelaçamento entre a visão e o movimento de seu criador. Ao empregar o corpo e o olhar em suas atividades criativas, o artista não era apenas um objeto perante outros, mas um prolongamento das diversas coisas que o cercavam e que estavam “incrustadas em sua carne.” (Merleau-Ponty, 2004: p.89).

O corpo foi colocado pelo filósofo como ponto de partida para a vivência do espaço, pois o mundo estava em torno do indivíduo e não adiante dele. Suas proposições teóricas colocavam a noção *visão em ato* como alternativa à *visão contemplativa*, pois a experiência dos fatos acontecia simultaneamente através da visão e da experiência corporal. Ainda tratando da coesão entre corpo e visão, ressaltou que o espelho foi criado pelo homem para fazer com que seu próprio corpo

se tornasse visível. Entretanto, este objeto técnico apenas evidenciou algo que precedia à sua invenção: todos os indivíduos possuem a capacidade inata de se observar e de se reconhecer como parte do mundo. (Ibid., 2004: p.92)

O Neoconcretismo encontrou na Fenomenologia de Merleau-Ponty uma proposta de solução para o problema da dissociação entre sujeito e objeto, pois nesta proposição filosófica o corpo era visto como uma coisa em relação com muitas outras. A partir dele, a estrutura espaço-temporal da experiência emergia. Tal pensamento rompeu radicalmente com a dicotomia cartesiana entre corpo e mente, pois admitia que subjetividade e objetividade se interpenetravam.

Quando Ferreira Gullar trouxe para o Manifesto Neoconcreto certas identidades de expressão baseadas nas proposições de Merleau-Ponty, as obras dos artistas que assinaram o documento já estavam caminhando no sentido da retomada da subjetividade. De todo modo, os ideais expostos no por Gullar definiam muito bem os anseios de seus signatários:

“Os participantes desta I Exposição Neoconcreta não constituem um “grupo.” Não os ligam princípios dogmáticos. A afinidade evidente das pesquisas que realizam em vários campos os aproximou e os reuniu aqui. O compromisso que os prende, prende-os primeiramente cada um à sua experiência e eles estarão juntos enquanto dure a afinidade profunda que os aproximou.” (Gullar, apud. Amaral org., 1977, p.84)

O Neoconcretismo surgiu da necessidade de recolocar o problema da expressão, a partir da linguagem plástica moderna. E com a questão da expressão trouxe à tona algumas questões correlatas como a subjetividade, a intersubjetividade e a liberdade, que foram tão profundamente tratadas nos textos de Maurice Merleau-Ponty.

Sem dúvida alguma o Grupo Neoconcreto foi bem-sucedido ao trazer para o campo da arte os ideais da Fenomenologia de Merleau-Ponty. Colocaram a vivência corporal como condição fundamental para a existência da obra. Seus trabalhos solicitavam o olhar, como parte de um corpo que se movimentava no ato da fruição. Sendo assim, imaginavam que podiam sempre retomar o impulso primeiro que tinha gerado as obras.

Segundo Lygia Pape, os integrantes do Movimento Neoconcreto costumavam propor algumas questões e procuravam produzir a partir delas. Buscavam o máximo de expressividade com o mínimo de elementos e, neste sentido, seguiam certo rigor. Porém, possuíam uma vontade interna e comum de trabalhar com o espaço real.

Viam a questão da invenção como um problema central da arte. Para estimular a invenção, discutiam, conversavam e impregnavam um ao outro com suas ideias. Ao mesmo tempo, preservavam a individualidade e percurso criativo de cada um. (Pape, apud. Carneiro e Pradilha, 1998, p.33)

Para além do Neoconcretismo, a procura pela liberdade marcou a produção artística e a visão de mundo de Lygia Pape. Nas mais variadas esferas preferiu estar à margem, pois não fazia a menor questão de integrar sistemas.

Como artista, não submeteu suas ideias e seu processo de criação às regras do mercado de arte. Como docente, lutou contra estruturas engessadas, quebrou rígidos programas e desconstruiu a relação hierárquica entre professor e aluno. Como cidadã, recusou-se a participar de partidos políticos.

Pape assinalava que negar o *status quo* era algo premente e necessário. Sempre tentou garantir a mais ampla liberdade para produzir. Para isso, estava disposta a se distanciar do circuito, caso fosse preciso. De modo geral, julgava que a arte era um processo de liberdade e, por isso, não precisava estar atrelada a uma estrutura econômica para ser poderosa. (Ibid., 1998, p.25 e 26)

Ressaltava que não achava antiético vender trabalhos de arte. Apenas considerava entediante ter que reproduzir determinado modelo porque ele tinha agradado a algum marchand. Optava por estar sempre elaborando algo novo. Tinha consciência que o compromisso com a criação implicava riscos, mas julgava que para o artista a coragem de enfrentar a incerteza era essencial. (Ibid., 1998, p.23 e 24)

Pape via a invenção como uma marca da sua geração. Considerava que sua postura de abertura em direção ao mundo circundante era fruto de uma curiosidade quase infantil, que acabou colaborando amplamente para sua produção artística. Trabalhava mentalmente todos os dias, mas não procurava a forma estética bem resolvida. Caso contrário, estaria adotando uma postura acadêmica que pouco a atraía.

Na esfera política, definia-se como uma pessoa interessada em conceitos de liberdade e justiça. Porém, era avessa a qualquer filiação político-partidária. Acreditava que os partidos eram, em sua grande maioria, burocráticos e intoleráveis. Entretanto, valorizava os princípios de solidariedade e generosidade perante o outro. Possuía preceitos que, em sua visão, constituíam originalmente o velho socialismo. (Ibid., 1998, p.78)

Quando questionada sobre o filósofo com o qual mais se identificava, citava Heráclito conhecido como o mais hermético dos pensadores, de quem só havia restado fragmentos de textos. Era o autor da ideia do fluir constante. Ele afirmava que a água do rio nunca banhava duas vezes a mesma margem. A artista considerava essa visão filosófica muito bela, já que refletia sobre a imprevisibilidade e as transformações inerentes à própria vida. Em sua visão, os pensamentos e as ideias nunca podiam estar restritos a conceitos rígidos, pois sua natureza era flexível. (Ibid., 1998, p.76)

Ao ver a artista citar Heráclito como referência, é possível questionar sua efetiva relação com a concepção de mundo de Merleau-Ponty. Porém, as razões que levavam Pape a exaltar o pensador pré-socrático também podem nos reconduzir à Fenomenologia Merleau-Pontyana. O que a encantava era a noção de que a vida estava em constante mutação. A possibilidade de atualização sempre presente. Ideia que, ao ser transposta para o campo da arte, fundava um espaço expressivo sempre aberto.

Portanto, não causa estranhamento que a artista tenha buscado uma especialista na Fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty para orientar seu projeto de mestrado. Os três intelectuais - Merleau-Ponty, Capalbo e Pape - defendiam que a possibilidade de transformação do mundo estava no indivíduo e em seu potencial de atualizar continuamente suas relações com o mundo e com o outro.

Para Lygia Pape, a arte era um modo de conhecimento do mundo. Através dela conseguiu se colocar no centro da existência e vivenciá-la em sua facticidade. A todo tempo buscou a experiência original e ainda sem voz, que originava a invenção. Conforme ela própria afirmava: “Não estou interessada em fazer um trabalho para a posteridade. Quero trabalhar com o estado poético constantemente. Estou em busca do poema.” (Mattar org., 2003, p.101)

4.4.

Catiti-catiti, na terra dos brasis

A dissertação de mestrado de Lygia Pape, intitulada *Catiti-catiti, na terra dos brasis*, foi defendida, em 1980, no Curso de Mestrado em Filosofia do IFCS-UFRJ. O trabalho contou com a orientação da professora e pesquisadora Creusa

Capalbo, especialista em Fenomenologia que ficou responsável por diversos outros trabalhos de pós-graduação no campo da estética entre os anos 1970 e 1980.

A sinopse escrita por Lygia Pape enunciava que o trabalho seria dedicado ao problema da crise da arte no mundo contemporâneo. Para pensar esta questão, a autora propôs uma análise abrangente da arte brasileira, procurando em Oswald de Andrade e no Manifesto Antropófago uma visão crítica e inteligente sobre os desafios da produção criativa no terceiro mundo. Em sua opinião, desde os anos 1920, os países periféricos tentavam propor saídas que possibilitassem a renovação da atividade artística. (Pape, 1985, p.IV)

Pape também buscou na obra de Mário Pedrosa uma análise lúcida do mundo das artes. Acreditava que era essencial resgatar a perspectiva otimista do crítico, pois ele via nos habitantes do mundo subdesenvolvido um potencial transformador essencial para o campo da criação.

A autora da dissertação achava que somente nos ambientes periféricos poderiam surgir os *artistas-inventores* ou os *experimentadores do novo*. Neste sentido, as manifestações artísticas fundadas pelo próprio Oswald de Andrade e pelo Projeto Construtivo Brasileiro deram os primeiros indícios de que a pesquisa inovadora nasceria naqueles países que por muito tempo ficaram à margem do mercado de arte internacional. Para discutir o tema proposto, Lygia Pape dividiu sua dissertação em duas partes.

A primeira, dedicada ao tema da crise da arte, estudava como este impasse foi enfrentado pelas vanguardas modernas do século XX. Em seguida, analisava as propostas de solução advindas da Arte Concreta e neoconcreta.

A segunda parte discutia a arte popular e a arte indígena como fontes de inovação constante. Procurava demonstrar que a criação advinda das camadas populares e dos índios não visava o reconhecimento no circuito artístico, mas era extremamente inventiva. Na cultura popular e indígena, a criatividade, mais do que necessária para a sobrevivência, era também inerente ao homem.

Ao final de sua sinopse, Lygia Pape ressaltava que os artistas-inventores das áreas emergentes eram visionários, pois criavam constantemente novas linguagens. Estes *deserdados da sorte* eram, em sua concepção, os únicos que tinham alguma chance de propor algo novo para substituir as deterioradas vanguardas, extremamente refinadas, porém, estéreis.

No capítulo de introdução, Pape apresentava Pedrosa como um crítico, um homem da filosofia e um militante político admirável. Homem convicto de que a ideia brasileira era capaz de gerar proposições originais. Porém, destacava que antes mesmo a invenção brasileira já havia encontrado seus defensores com a Semana de Arte Moderna de 1922.

Particularmente, a artista defendia a referência cultural deixada por Oswald de Andrade com o Manifesto Antropófago. Considerava que documentos e posturas desta dimensão foram decisivos para gerar consciência sobre a relevância da questão da criação em face da crise da arte.

Mais tarde, Mário Pedrosa, igualmente importante por sua produção intelectual, notou que a arte do terceiro mundo, quando dita primitiva ou popular, podia ser vista como futurista, porque, fora das proximidades dos aeroportos onde chegavam as noções mais elitistas, existiam as oficinas de artesanato. Esses ambientes de trabalho anônimos geravam produções de mais pura criatividade, enfrentando, muitas vezes, a incerteza do retorno financeiro. Nesses locais, os frutos da criação fundavam-se na natureza e nos elementos cotidianos a tal ponto que era impossível separar o objeto artístico do utilitário.

De modo geral, Lygia Pape encontrou em Oswald de Andrade e em Mário Pedrosa a marca de dois momentos em que a crise da arte foi enfrentada de frente pelos países periféricos. Estas duas figuras perceberam a impossibilidade de matar a arte, pois não havia nada que pudesse cessar o impulso criador do homem. Em 1977, Pedrosa concedeu um depoimento no qual ressaltou que a arte prevaleceria, porque a criação estava atrelada à história e à natureza. Para o crítico não se podia perder de vista essa perspectiva, mesmo depois que o mercado capitalista começou a chamar de arte algo mais próximo a uma nova profissão voltada para a produção de objetos caprichosos restritos a lugares fechados. (Pedrosa, Revista Versos, número 4, 1977, p.40)

Lygia Pape pretendia, com sua dissertação, reafirmar que a tarefa *atividade-criatividade* exigia certa coragem para experimentar linguagens. Em sua concepção, o *artista-pintor-inventor* devia estar atento ao ambiente circundante e às suas raízes, porém devia tomar cuidado para não fazer mera transposição da cultura popular ou indígena. Tudo deveria alimentá-lo para o desenvolvimento de uma arte completamente nova.

A autora observou também que os inventores do terceiro mundo eram homens e mulheres de ampla formação, portanto se colocavam problemas ontológicos da mais profunda natureza filosófica. Não poderiam simplesmente ignorar o que vinha sendo feito no ambiente internacional. Exatamente pela diversidade de referências que possuíam, os artistas dos países periféricos tinham o potencial de ampliar as possibilidades da arte. (Pape, 1985, p.4)

Na visão da artista, a arte popular e a cultura do índio podiam ensinar sobre a possibilidade de ligar a arte à vida. Lembrou que, para o índio, o belo e o útil eram indissociáveis.

Notou, entretanto que, para o caboclo, a identidade cultural (na dimensão mais ampla e completa) muitas vezes se perdia. Para atingir o progresso, muitos participaram de processos migratórios que devoravam o seu potencial criador original, transformando-o mero consumidor dos objetos de plástico. Contudo, em sua vivência diária, a experimentação e a inventividade surgiam não apenas por questões ligadas à sobrevivência, mas pela necessidade de expressão.

Para Lygia Pape, Volpi e Tarsila do Amaral eram exemplos de artistas de rara originalidade que foram capazes de propor linguagens inteiramente novas. Segundo Theon Spandius, Tarsila do Amaral foi a primeira a realizar obras construtivistas. Depois de estudar em Paris com Lhote, Gleizes e Lèger, ela começou a desenvolver trabalhos que ficaram conhecidos como partes de sua fase Pau-brasil que, mais tarde foi intitulada de Antropofágica. Contudo, ao tratar de sua obra pelo conteúdo e não pela estrutura, poucos críticos da época notaram que ela produzia algo novo. Na ocasião, Mário de Andrade foi um dos poucos que buscaram uma denominação que levava em consideração a nova linguagem visual que ela estava fundando, chamando sua pintura de Pós-Cubista. Depois surgiu o termo Purismo Regional que, na visão de Spandius, era apropriado, pois o purismo cultivou na pintura a pura geometrização. (Spandius, 1977, p.9)

Pape julgava que a crítica de arte tratou, de modo geral, a questão da invenção com muito desprezo e superficialidade, ignorando, deste modo, o elemento mais importante para a proposição de uma arte nova. Vale assinalar que sua concepção de inovação estava diretamente relacionada com a experimentação artística.

Erros como esse ocorriam porque a crítica de arte não admitia que precisava mudar seus parâmetros de observação e julgamento. Para renovar as leituras de arte,

era necessário tomar duas atitudes. A primeira supunha a rejeição da concepção de bem julgar, fundada em parâmetros herdados de outros momentos e ciclos culturais. A segunda presumia a apuração da sensibilidade e da percepção, pois era preciso identificar as nascentes de novas expressões culturais.

Ao artista cabia a missão de assumir uma postura diante do ambiente cultural vigente. Nesse sentido, havia duas opções: ou ingressava no regime capitalista, submetendo-se às regras que o mercado instituíra, ou buscava horizontes incertos, porém cheios de possibilidades inexploradas.

Pape salientou que as vanguardas modernas do século XX e a Pop Art, tinham estabelecido postulados que modificaram o reduto da arte. O Concretismo e o Neoconcretismo também redimensionaram a visão ultrapassada sobre o que era arte e sobre a necessidade de representação. Em sua concepção, os neoconcretos, particularmente, conseguiram alcançar a pura *invenção*.

Cabe mencionar que o termo *invenção* foi utilizado por Lygia Pape retomando a concepção enunciada pelo poeta Ezra Pound. Estava diretamente relacionada à descoberta de novas linguagens e à sugestão de novos processos de criação. (Pound, 1970, p.13)

É preciso também frisar que metodologia de pesquisa escolhida por Lygia Pape foi ancorada na Fenomenologia de Merleau-Ponty. No final do seu texto de introdução, a artista revelou que tinha assumido uma tarefa especial em sua dissertação de mestrado, já que era sujeito e objeto de sua própria análise. Sabia que não teria como analisar o campo da arte ignorando sua posição dentro do mesmo, sobretudo a partir do momento em que propôs trazer à tona as Vanguardas Construtivas Brasileiras.

Para sua orientadora Creusa Capalbo, a redução fenomenológica de Merleau-Ponty supunha um investigador consciente de sua inserção no mundo. Advertia que para ver melhor, para deixar aparecer a estrutura fundamental do mundo que estava recoberta pela proximidade entre o sujeito e o objeto, era preciso se afastar para se aperceber dos fatos. Porém, o método de redução fenomenológica proposto pelo filósofo era, no máximo, uma espécie de “admiração do mundo”, já que, em sua opinião, era impossível retirar-se completamente dele. (Capalbo, 2007, p.8)

Depois de apresentar o tema, os objetivos e a metodologia de pesquisa que guiaram o desenvolvimento de sua dissertação de mestrado, Lygia Pape iniciou a primeira parte de seu trabalho, composta por dois capítulos.

No primeiro capítulo da primeira parte de sua dissertação, a mestranda examinou a passagem da arte moderna e para a arte pós-moderna segundo as concepções de Mário Pedrosa. Em linhas gerais, a artista retomou uma palestra feita pelo crítico na I Bienal Latino-Americana de São Paulo (1978) para afirmar que a arte moderna era um produto europeu.

Conforme destacou o crítico, a arte moderna nasceu com o imperialismo, pois se formou quando as forças europeias se espalharam pelo mundo, descobrindo continentes inexplorados. Locais como África, América, Ásia e Oceania foram designados como exóticos, pois o repertório metafísico e religioso dos descobridores já estava impregnado de crenças advindas de Roma e da Grécia. (Pedrosa, 1978, p.08)

Segundo a artista, a primeira grande revolução estética teve início a partir da inquietude e insatisfação de figuras como Pablo Picasso, Juan Gris, Henri Matisse e Paul Gauguin. A arte natural das esculturas negras que integravam os acervos dos museus de arte natural levou os artistas cubistas, principalmente, a observar objetos que nasciam de uma percepção dinâmica de mundo. Como resultado desta investigação, surgiram telas fragmentadas e repletas de planos sobrepostos. Estas obras levavam o espectador a se movimentar em torno da tela do mesmo modo que o pintor havia caminhado virtualmente em torno de seu objeto de estudo. Neste momento, o conceito de *beleza* se transformou. Com isso, cresceu também a concepção do sensível. (Pape, 1985, p.12)

É interessante notar que Lygia Pape não acreditava que o surgimento da linguagem cubista tinha colocado em xeque do conceito de *belo*. Ao contrário. Constatou que a noção de *beleza* apenas se ampliou com o movimento. E essa expansão só foi possível porque os artistas cubistas foram capazes de ultrapassar os cânones tradicionais, abrindo precedentes para as correntes que se seguiram.

Após o Cubismo surgiram o Construtivismo, o Futurismo, o Expressionismo, o Surrealismo e o Dadaísmo. Consolidou-se, então, a ideia de que a arte moderna era internacional e definitiva, pois tinha se expandido por diversas regiões do mundo. Além disso, estes movimentos expandiram cada vez mais as linguagens artísticas e

os padrões de *beleza*, gerando a sensação de que a produção artística tinha se tornado universal.

Contudo, começou a crescer nos Estados Unidos e na Inglaterra um movimento artístico que colocou em questão todas as certezas. Ao contrário das vanguardas anteriores, que ainda encontravam na arte uma saída para a sociedade do consumo de massa, a Pop Art não pretendia ser antagônica à essa realidade. Para Pape, o momento mais definitivo da crise da arte se instaurou com a Pop.

A rigor, a artista tinha uma visão bastante otimista sobre as transformações que se seguiram a Pop Art. Considerava a proposta do movimento poderosa e precisa, na medida em que representava claramente a chegada de uma nova era. Apesar da força do movimento, muitos críticos de arte ficaram perplexos com a nova proposição. Entre eles, Mário Pedrosa.

Ainda na I Bienal Latino-Americana de São Paulo, de 1978, Pedrosa afirmou que a crítica americana estava defendendo o que se caracterizava como uma arte da publicidade. Apontou que pela primeira vez a instituição da arte era contestada em suas origens anticapitalistas e nas suas aspirações sociais libertárias. Optou por chamar esta produção, que surgiu em uma linha maior de modernidade, de pós-moderna. Com isso, pretendia demonstrar que estava se estabelecendo um momento de ruptura radical com os cânones que tinham sustentado a arte moderna até então. (Pedrosa, 1978, p.8)

Alguns pensadores, mais do que atônitos com a nova proposição artística, redigiram textos bastante pessimistas sobre a cultura de massa. Adorno foi, provavelmente, o crítico mais radical no que se refere a este assunto. Observou que a partir de um dado momento o mundo inteiro teve que se submeter ao crivo da indústria cultural. (Adorno, 1982, p.163, p.164 e p.165)

Neste contexto, Lygia Pape recordou, com certo humor, que os happenings surgiram quase que para apaziguar os ânimos na época. A nova proposta artística não visava a criação de um objeto finalizado, mas propunha projetos de ação que, por sua evanescência, acabavam contestando o mercado de arte.

Curiosamente, a Pop Art dialogou com os movimentos da contracultura, apropriando-se de elementos da cultura Hippie e dos Movimentos Extrassensoriais. Com esta atitude, problematizou os códigos da vida burguesa, mas também chamou a atenção para a voracidade do mercado de arte que, de um modo ou de outro, acabava absorvendo tudo.

Apesar do forte impacto gerado pela Pop, o Dadaísmo operou o gesto fundador que levou à crise da arte. Com o *urinol* de Marcel Duchamp, já tinha contestado os critérios burgueses e colocado em questão os princípios que regiam o mercado.

Como enunciou Walter Benjamin, os dadaístas demoliram os parâmetros estabelecidos, retirando da obra de arte todo o seu potencial de contemplação. Duchamp desconstruiu a concepção de *aura* com seus *ready-mades*, pois estes objetos abalaram as concepções de grandeza, unicidade e genialidade. (Benjamin, 1994)

Na concepção de Pape, os dadaístas evidenciaram que a tranquilidade estabelecida entre o campo da arte e o público não estava garantida, enquanto a Pop Art trouxe a certeza que tudo poderia virar objeto de atenção. (Pape, 1985, p.16 e p.17)

Diante deste novo cenário, Pedrosa reafirmava que a sociedade do consumo não era propícia às artes. À medida que a comunicação de massa se impôs entre a arte pós-moderna e o povo, acabou atribuindo maior poder à imagem do que à palavra (vista aqui como *ideia*). Entretanto, admitia que neste mesmo seio houve uma reação ao *consumismo pelo consumismo*, pois alguns artistas se negaram a produzir sistematicamente para o marchand. Esta postura tornou possível o *exercício experimental da liberdade*. (Pedrosa, 1978, p.08)

Neste sentido, Mário Pedrosa verificou que mais uma vez a arte agiu antecipadora do devenir histórico. Os atos, os gestos e as ações coletivas impediram que toda produção artística pudesse ser convertida em valor de troca. Nascia uma nova geração de criadores que não trabalhava apenas pelo retorno financeiro, mas pelo prazer, sem diferenciar necessariamente o momento de lazer do momento produção. (Ibid., 1978, p.08)

Lygia Pape considerava Mário Pedrosa um visionário. Apesar de sua descrença em relação aos princípios que guiavam a sociedade da comunicação de massa, o crítico foi capaz de enxergar que, paralelamente, estava surgindo uma força libertadora no campo da arte que ampliaria imensamente os horizontes da atividade criativa. A partir das reflexões trazidas pela Pop Art, alguns artistas se permitiram produzir a partir do que havia de mais oculto em seus desejos. (Pape, 1985, p.14) No capítulo 2 desta primeira parte da dissertação, Lygia Pape discutiu a emergência dos Movimentos Concreto e Neoconcreto, buscando evidenciar que o surgimento

do Concretismo no Brasil não ocorreu por mera adoção de princípios internacionais. Ressaltou também que o salto dado pelo Neoconcretismo foi fruto de muitas reflexões que tiveram início no período concreto e na adoção do que Mário Pedrosa chamou de *exercício experimental da liberdade*.

Destacou que a crítica nacional e os artistas brasileiros deviam adotar uma nova postura, reconhecendo-se como parte de uma globalidade cultural. Tal mudança de perspectiva aboliria a tendência a colocar o artista do terceiro mundo continuamente na condição de subalternidade. Somente assim seria possível tomar consciência de que nunca existiu uma só corrente internacional, mas várias iniciativas que partiam de origens independentes e, eventualmente, se entrelaçavam por pura afinidade.

Neste sentido, a ampliação dos veículos de comunicação tornava cada vez mais fácil o diálogo entre criadores de todo o mundo, contribuindo para que o inventor brasileiro assumisse um papel central na produção de arte.

Pape reiterou que os inventores dos países periféricos sempre tiveram uma grande vantagem. Não precisavam se preocupar em desconstruir nenhuma herança incômoda. O próprio Oswald de Andrade já havia evidenciado este benefício.

“Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.(...) porque nunca tivemos grammaticas, nem collecções de velhos vegetaes. E nunca soubemos o que é urbano, suburbano, fronteiro e continental. Preguiçosos do mapa mundi do Brasil.” (Amaral org.,1998, p.41)

Na perspectiva da artista, como nada prendia os artistas brasileiros ao passado, e por este motivo eles eram por excelência os criadores de novos signos. Pape considerava que a arte brasileira possuía, sim, algum tropismo em percepção construtiva o que, de modo algum, a desqualificava. Com isso, respondeu de maneira implícita à crítica que Max Bense tinha feito ao Neoconcretismo no livro *Pequena Estética*.

“São Paulo é manifestadamente o centro do movimento concreto. No Rio, todavia, encontra-se eventualmente a expressão neoconcreto. Diz respeito a um grupo que se distingue de Noigandres, sobretudo pelo fato de que seu construtivismo admite, ao lado dos racionais, também elementos irracionais e toma em consideração o folclorismo do país.” (Bense, 2009, p. 193)

A artista julgava simplesmente natural que do nosso repertório surgissem uma ou outra referência do índio ou do africano ou do objeto de uso reciclado nordestino,

dos elementos geométricos do carnaval, das colchas de retalhos mineiras ou das cerâmicas populares, da arquitetura espontânea da beira de praia, etc. E lembrava: “Desde os tupinambás, devoramos e fornecemos cultura também.” (Pape, 1985, p.21)

Além disso, era contrária à tendência de separar as manifestações da arte construtiva em dois momentos para atribuir valores qualitativos a um em detrimento de outro. Via esta maneira de pensar como um vício cultural brasileiro, mantido como reminiscência da missão francesa. (Ibid., p.22)

Por certa comodidade, a arte nacional acabou aceitando por muito tempo os moldes estrangeiros, adotando a ideia de as coisas da terra eram incapazes de se propagar por força própria. Porém, o prazo de descartar estes velhos modelos já estava vencido.

Na ótica de Lygia Pape, o surgimento do Movimento Concreto no Brasil marcou o momento em que os postulados da arte figurativa, de origem expressionista-romântica foram sistematicamente recusados.

Por isso, houve, sobretudo em São Paulo, uma lavagem formal. A cidade vivia um momento de expansão fabril e os artistas concretos que lá viviam queriam ser representantes de seu tempo. O Manifesto Ruptura (1952) propunha a aplicação de uma lógica racionalista que retirava da arte qualquer resquício de gesto autônomo. Seus signatários adotaram um princípio rigoroso, baseado na pureza cromática e nas formas geométricas. (Ibid., 1985, p.24)

Simultaneamente surgiu no Rio de Janeiro um grupo de artistas interessados nesta linguagem. Nas duas cidades, os poetas buscavam uma produção liberta da estrutura tradicional. Estas manifestações culturais transformaram o panorama da arte no Brasil.

Lygia Pape defendia que estas ideias tinham profundas raízes filosóficas. Eram resultado de uma nova expressão estética objetiva e ligada aos meios de produção, que incorporava as técnicas e as tecnologias da indústria. Afinal, com o Concretismo o artista moderno assumiu um compromisso com a era industrial. (Ibid., 1985, p.23)

A Arte Concreta herdou do Neoplasticismo uma nova linguagem pictórica que conduzia à superfície da tela. Aprendeu com a Bauhaus um conceito de integração das artes. Mas também tirou importantes lições com o Construtivismo Russo, o Cubismo francês e o Futurismo italiano. A partir de Malevitch, entretanto,

encontrou seu despojamento radical. O trabalho *Quadrado Preto sobre Fundo Branco* aboliu os resquícios do referencial natural, inclusive, o sensualismo da cor, encontrando no vazio as formas essenciais que vinham sendo pesquisadas desde o Cubismo. (Ibid., 1985, p.26 e p.28)

Tatlin, por outro lado, foi além dos limites da tela e do bloco. Rompeu com as categorias tradicionais da arte quando criou seu *Contra-Relevo*. Esta obra foi inovadora, pois não podia ser classificada como pintura nem como escultura. Surgia um novo objeto de arte que quebrava categorias. Igualmente fundamental, o artista El Lissitzky alimentou indiretamente um movimento que surgiria mais tarde no cenário americano: a Optical Art. (Ibid., 1985, p.27)

Em torno de 1948, já era possível identificar no Brasil artistas que não trabalhavam mais com as formas da natureza. No Rio de Janeiro havia Ivan Serpa, Almir Mavignier e Abraham Palatnik. Em São Paulo, Waldemar Cordeiro e Anatol Wladislaw. (Ibid., 1985, p.29)

Com o início das Bienais de São Paulo, em 1951, o artista, pintor, arquiteto e designer Max Bill ganhou o prêmio de escultura e trouxe à tona ideias que fortaleceram discussões que já estavam ganhando espaço no Brasil.

Lygia Pape relatou que quando Bill veio ao Brasil e propôs a adoção de um pensamento matemático não pretendia, com isso, propor a aplicação literal de fórmulas matemáticas na arte, embora muitos tenham interpretado suas de maneira restrita. (Ibid., 1985, p.30)

Segundo o próprio arquiteto,

“Antes de tudo devemos esclarecer que por pensamento matemático na arte não se deve entender medidas e cálculos aplicados à arte: o conceito não pretende ser tão restrito.” (Amaral org., 1977, p.50)

A artista salientava que, se tomados de modo estrito, os ideais de Bill tinham pouca valia no campo da arte. Porém, quando estes termos eram vistos como tensões ou vibrações, ampliavam a visão acerca da arte geométrica.

De todo modo, comentou a mestrandia, houve quem trabalhasse com rígidas formulações de espaço. Alguns criadores utilizavam somente a tinta industrial para retirar ao máximo de expressividade da cor e eliminar os indícios da mão. Neste sentido, os princípios: *forma, função e beleza* do design foram ampliados à produção artística. (Pape, 1985, p.31)

Contudo, a artista não achava que entre o final dos anos 1940 e início dos anos 1950 havia uma clareza sobre a questão da dissolução da “aura” da obra de arte. Este processo ocorreu, paulatinamente, quando alguns membros foram descobrindo que poderiam trabalhar com moldes ou máquinas industriais.

Lygia Pape assinalou que Décio Pignatari foi uma das figuras principais na transferência dos atributos das artes para a arquitetura, o urbanismo, o cinema, a propaganda, pois acreditava que desta maneira estava expandindo a linguagem (e, com ela, o poder) às massas. Queria tirar o saber artístico do âmbito elitista que tradicionalmente ocupava. (Ibid., 1985, p.32)

Pedrosa não tardou em ressaltar a postura aberta e inovadora do Grupo Concreto.

“O movimento concretista foi o primeiro movimento brasileiro a apresentar resistência aos ventos internacionais então predominantes. E tanto assim é que há o apego das jovens vanguardas artísticas brasileiras vanguardas, não apenas pela juventude como pelas concepções estéticas.” (Pedrosa, 1976, p.291)

Com tal afirmação, Mário Pedrosa referia-se, é claro, ao campo das artes plásticas, pois na área da arquitetura já havia observado que a grande renovação ocorreu nos anos 1930, com Lúcio Costa, Afonso Reidy, Oscar Niemeyer, Sérgio Bernardes e outros da mesma geração, o que acabou contribuindo para o desenvolvimento cultural e social em um sentido mais amplo. (Ibid., 1976, p.291) Mais tarde, o Neoconcretismo também propôs novos critérios para a produção artística. Reivindicava principalmente a liberdade em relação às linguagens, aos processos de criação e à fruição estética.

Pape fez sérias ressalvas às análises desenvolvidas acerca da Arte Neoconcreta. Achava que as revisões críticas levaram a acreditar que os integrantes do Neoconcretismo tinham se afastado da indústria. (Ibid., 1985, p.41)

Para refutar tal premissa, bastava observar as contribuições que Willys de Castro, Hércules Barsotti, Amílcar de Castro, Lygia Pape e até mesmo Lygia Clark, Hélio Oiticica e Aluísio Carvão fizeram nas áreas da comunicação visual e do desenho industrial. A simples existência desta produção desconstruía a ideia de que a atuação neoconcreta ocorreu em um espaço menos abrangente e mais tradicional. No campo da arte, algumas obras foram criadas visando a reprodutibilidade técnica. Lygia Clark, por exemplo, partindo de uma pesquisa sobre a linha orgânica que constituía o espaço, chegou aos *Bichos*, que foram programados para a reprodução.

Do mesmo modo, o *Livro da Criação* foi concebido para ser replicado aos milhares.

Neste aspecto, Lygia Pape reiterou que se houve alguma timidez em relação à indústria ela ocorreu porque havia um desencontro entre as transformações culturais e os processos de produção fabril que impediu a reprodução técnica de alguns objetos de arte. Entretanto, obras como os *Bichos* ou *O Livro da Criação* possuíam uma estrutura aberta e com isso já transcendiam o conceito de “aura” da obra de arte. (Eco,1968, Benjamin,1994)

Os produtos criados por Clark e Pape não foram idealizados para a unicidade, mas também não seguiam códigos conhecidos. Os integrantes do Movimento Neoconcreto, viam os postulados colocados pelo Concretismo no início dos 1950 como incompletos. A questão da reprodutibilidade industrial não podia se sobrepor à experimentação e à inovação artística, caso contrário os criadores estariam se adaptando a meros modismos. Lygia Pape constatou que somente neste aspecto, seria possível dizer que houve um isolamento do Grupo Neoconcreto em relação ao ambiente fabril. (Pape, 1985, p.43)

Do ponto de vista político, o Neoconcretismo não foi alienado como alguns textos críticos sugeriram. A atuação política ocorreu de modo indireto, através da ação cultural e da negação sistemática de certos padrões e imposições. O potencial revolucionário do grupo estava em suas ações, nas descobertas de linguagem e nas transformações dos princípios estéticos.

A tentativa de delimitar a ação neoconcreta pelos embates e manipulações de mercado era, para a artista, um esforço inútil se relacionada ao débil cenário financeiro da época. A produção do grupo foi rica por propor um enfrentamento com as correntes conservadoras, já que elas impunham um controle cultural. Para além do cenário político-cultural, era preciso pensar nas raízes profundas e independentes da criação.

Segundo a artista, estas bases, de certo modo, estavam ainda vinculadas a Mário Pedrosa e ao grupo que o acompanhava nas pesquisas desenvolvidas com a Dra. Nise da Silveira, no Hospital do Engenho de Dentro, em 1948. Ali se estudava e se homenageava Jung, com suas teorias tão próximas das questões da arte. Ivan Serpa, Abraham Palatnik, Décio Vitório e Geraldo de Barros estiveram lá e ficaram impressionados com as pinturas e poemas de Rafael (Laefer), Carlos, Fernando

Diniz, Emydgio, Adelina. Destas iniciativas surgiram linhas e cores vigorosas. (Ibid.,1985, p.47)

Logo a seguir, Mário Pedrosa apresentou sua tese à cadeira de História da Arte e Estética na Faculdade Nacional de Arquitetura, intitulada *Da Natureza efetiva da Obra de Arte*. O trabalho buscava na *gestalt* algumas respostas para questões estéticas (nos âmbitos teórico e metodológico). Suas análises iniciaram reflexões profundas sobre o espaço, a função da arte e sua razão de ser. (Pedrosa, apud. Pape, 1985, p.48)

A segunda parte da dissertação de mestrado de Lygia Pape também foi dividida em dois capítulos. O primeiro capítulo, intitulado *A Fala dos Mudos*, destinava-se ao debate do potencial criativo daqueles que a artista chamou de *deserdados do mundo*. Em linhas gerais, dedicava-se à investigação da criatividade nas camadas populares e na cultura do índio. O texto possuía clara vinculação com a pesquisa que a artista já tinha realizado em 1975, com bolsa do CNPq, chamada *Espaços Poéticos: uma arquitetura do precário*. Antecipava, de certa maneira, um outro trabalho que ela realizou mais tarde (1985) com bolsa internacional do Museu Guggenheim, em Nova York, nomeado *Arquitetura dos índios e favelas do Brasil*. A discussão trazida no primeiro capítulo desta segunda parte lembra também o filme *A Voz do Povo*, que foi baseado em um estudo sobre as operações que as mais diferentes comunidades populares podiam fazer a partir de uma lata de óleo.

Os trechos que abordam a arquitetura das favelas foram escritos de modo apaixonado. Possuem relações evidentes com os exercícios que aplicou na Universidade Santa Úrsula. Especialmente quando realizava com os alunos construções nas áreas íngremes da floresta atrás da instituição ou, ainda, quando fazia passeios com os estudantes nos mercados de Madureira ou São Cristóvão e visitas à favela da Maré.

A segunda parte da dissertação *Catiti-catiti, na terra dos Brasis* torna mais clara a fusão entre a teoria e a prática na vida de Lygia Pape. Demonstra que a *artista-inventora*, professora e pesquisadora transitava entre um campo e outro de suas atividades, interligando-os.

Os capítulos que integram a última parte do trabalho de Pape também evidenciam que as formulações de Merleau-Ponty não apenas fundamentaram sua metodologia de pesquisa. A artista passou a mencioná-lo constantemente entre seus referenciais teóricos, trazendo também os textos de sua orientadora Creusa Capalbo

para suas discussões. As menções a Oswald de Andrade e Mário Pedrosa continuaram permeando o estudo.

Na verdade, os temas tratados nos dois primeiros capítulos da pesquisa tinham como objetivo esclarecer as raízes históricas do conceito de *exercício experimental de liberdade* enunciado por Mário Pedrosa. Partindo desta noção, conseguiu propor uma revisão crítica sobre o Movimento Neoconcreto, ressaltando o quanto era importante para o criador se desvencilhar de categorias ultrapassadas para propor algo realmente inventivo. As noções de Oswald de Andrade contribuíram para essa discussão. Diga-se de passagem, o escritor modernista incluiu no Manifesto Antropófago um trecho que remete ao pensamento de Pedrosa. Dizia o poeta:

“Perguntei a um homem o que era o direito. Ele me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade. Esse homem chamava-se Gali Mathias. Comi-o.” (Andrade, apud. Amaral org, 1998,p.41)

A dita *garantia da possibilidade* também era um pressuposto perfeito para discutir a arte popular. Este tema fundamentou o primeiro capítulo da segunda parte da dissertação de Pape. A artista iniciou este texto destacando o quanto, nas camadas populares, o processo criativo se ligava à vivência cotidiana.

Lygia Pape notava que a miséria dos países periféricos era desencadeadora de criatividade. A própria arquitetura das favelas, uma das tarefas mais inventivas já propostas no campo, ressaltava este fato.

Sua estrutura era determinada pelas necessidades diárias. Quando precisavam, estabeleciam as entradas, bem como os bloqueios. Com tábuas, faziam becos propositalmente pensados para separar os inimigos e a polícia. (Pape, 1985, p.60 – p.61)

As casas, cubos de espaço voltados para a reversibilidade, adaptavam-se às necessidades que surgiam no dia a dia. Estes espaços, imaginosa e ricamente, eram muito mais do que simples conglomerados de folhas de zinco, pedaços de duratex, escadas velhas. Muitas vezes traziam uma expressiva e reveladora luz vermelha brilhando em seu interior. No mesmo ambiente, podiam se fundir corredores, quartos, salas ou cozinhas, depósitos ou vendinhas. (Ibid., 1985, p.60 – p.61)

Essas habitações adaptavam-se de modo curioso à natureza do morro e, até mesmo, do penhasco, desafiando as leis da gravidade. Esta engenhosidade surgia da vontade de viver.

As relações de espaço na favela, segundo Lygia Pape, se davam de modo poético, espontâneo e inconsciente, pois cabia aos homens erguer estruturas de mãos vazias. Considerando os demais moradores e suas habitações, organizavam a ventilação, a circulação e a iluminação. No ato de fazer, conscientizavam-se de que era preciso pensar as relações entre o dentro e o fora, o alto e o baixo. (Ibid., 1985, p.60 – p.61)

As casas da favela se desdobravam. De algum modo, estas criações eram resultantes da relação com o elemento-primeiro - a *physis*⁴⁵ (conceito que integrava o modo de ver o mundo dos pré-socráticos). Surgiam da possibilidade sempre presente de fazer brotar, de fazer crescer estruturas mesmo que perenes. Sua morada, no sentido mais afetivo do termo, erguia-se do que Lygia Pape denominou de *risco no espaço*. Das carências mais elementares, surgiam essas estruturas. Tudo para fazer no interior e no exterior. Como nas tribos bárbaras, eram estruturas sociais provisórias, sempre vivas, pois previam a constante transformação imposta pela vida. (Ibid., 1985, p.60 – p.61)

Nessas manchas que se propagavam pelos morros, as categorias de *função* e *beleza*, como se configuram em arte ou no design, não existiam como possibilidades a serem exploradas. As coisas criativas atendiam, ao mesmo tempo, a necessidade e o desejo de criar uma configuração própria segundo a sua estética. (Ibid., 1985, p.60 – p.61)

Lygia Pape observou que o trabalho do homem na favela nunca era alienante. Ele tinha função e requisitava a ação constante do próprio corpo. O simples ato de subir à favela a fazia compreender a dinâmica do modo de viver (e fazer) do morador. A casa, para além de espaço construído, era fruto da sua subjetividade.

Conforme havia notado Mário Pedrosa, as artes das culturas primitivas, por mais modestas que fossem, exerciam sempre o fascínio sob o olhar moderno. Este interesse nascia de sua significação e de sua ação no comportamento coletivo. Acerca do mesmo tema, Creusa Capalbo também observou, pela Fenomenologia,

⁴⁵ Deriva de um verbo, que significa fazer nascer, fazer brotar, fazer crescer, produzir. Os filósofos gregos pré-socráticos pregavam que *Physis* é o elemento primordial da Natureza, eterno e em perene transformação. O fundo eterno, perene, imortal, de onde tudo nasce e para onde tudo volta, é invisível para os olhos do corpo e visível somente para o olho do espírito, para o pensamento.

que os conteúdos da experiência vivida pelo indivíduo remetem a outros conteúdos e, neste processo, vive-se a totalidade da experiência. (Pedrosa, 2007, p.291) e (Capalbo, 1987, p.35-36)

Na vida moderna, os atos do homem coletivo acabaram se afastando das significações. Os processos de produção em série o levaram a uma repetição de padrões alienantes e modos de vida predeterminados. Por esta razão, Pape defendia que a arte era extremamente importante para a cultura moderna. De um modo ou de outro, ela tinha o potencial de desencadear um processo inverso de caminho para individualidade. A integração, é claro, não poderia mais ocorrer na esfera ritualística, como se dava para o homem primitivo. Mas a experiência artística podia desencadear relações sociais e códigos, agindo como aglutinador social. Porque, afinal, arte e vida caminhavam lado a lado. Eram indissociáveis. (Pape, 1985, p.64)

Na arte, havia um indício de coletividade que emergia na ação criativa. Neste sentido, a artista percebeu que em áreas de extrema pobreza como no Vale do Jequitinhonha, em Minas Gerais, o homem fabricava seus próprios objetos de uso e os fazia com o maior esmero. O preciosismo da execução existia porque aquele utensílio o conectava à sua identidade como ser no mundo, que estava guardada no fundo de sua memória. (Ibid., 1985, p.65)

Levi Strauss já havia notado, ao observar uma tribo africana, que o objeto só existia, de fato, naquele contexto, quando suas funções decorativa e utilitária se integravam. Do mesmo modo, salientou Pape, a índia juruna imprimia desenhos cuidadosos em barro. Quando o objeto ia ao fogo toda a sua criação sumia. E quando isto ocorria, ela reiniciava o desenho com a mesma dedicação. Estava disposta a repetir esse ato quantas vezes fosse necessário. (Strauss, apud. Pape, p.65)

Em uma de suas viagens ao nordeste, Lygia Pape visitou um povoado para pesquisar objetos reciclados. Na ocasião, notou que as latas de lixo feitas com pneus velhos quase não continham lixo. Isto ocorria porque os habitantes da região encontravam um novo uso para qualquer tipo de utensílios. O jornal virava recorte ou embrulho. As latas serviam para auxiliar na cozinha, e por aí em diante. A percepção do homem sobre a estrutura e sobre a geometria do material estava implícita nos novos usos que ele atribuía às coisas. (Pape, 1985, p.66)

Este enfrentamento criativo da dura realidade, ocasionado pelo destino, era o que a mestrandia intitulou de *A Fala dos Mudos*. Esta voz estava presente na

geografia suburbana e rural. Ressoava nos ambientes coletivos onde tudo parecia virado para fora. Ali se encontrava a liberdade existencial.

Para a artista, era como uma fruta cuja casca se rompia revelando seu interior pela fresta aberta. Os verdes, os amarelos e os vermelhos formavam blocos sólidos concretos e geometrizados onde o homem inventor se abrigava. Recolhia-se, mas ao mesmo tempo falava “aos berros da sua vontade de cor”. (Ibid., 1980, p.67)

Conforme colocou Creusa Capalbo acerca da Fenomenologia de Merleau-Ponty, o nascimento da linguagem ocorria com a gesticulação emocional, através da qual o homem encontrava a possibilidade de fazer um mundo segundo ele mesmo. Para a autora, o homem era necessariamente um revelador de sentido. (Capalbo, 1987, p.35-36)

O capítulo dois da segunda parte da dissertação de Lygia Pape foi, de certo modo, um prolongamento das reflexões sobre *exercício experimental da liberdade*. Porém, neste texto abordava o quanto tinha sido essencial para os criadores dos países periféricos desenvolverem os seus próprios sítios culturais. Apenas nestes locais, os artistas, chamados por ela de *Nós os Bugres*, poderiam emergir como produtores.

Recordou que para Merleau-Ponty a designação do Ser reportava a uma dimensão pré-reflexiva. Neste sentido, a percepção trazia à luz experiências *brutas*, ainda não elaboradas. (Bonomi, 1974, p.62)

A artista também ressaltou que Merleau-Ponty foi um grande defensor da antinomia entre subjetividade e objetividade. Para o filósofo, a essência não era pura possibilidade a priori, mas determinava um campo de existência. Em sua Fenomenologia, a preservação do espaço do outro era essencial. Compreendia que, ao observar um indivíduo, era natural que o observador procurasse algo que o ligasse ao observado. Porém, julgava necessário agir com cuidado, pois observador, fundado em sua própria experiência, podia erroneamente reduzir o observado a algo desvirtuando de sua própria identidade. (Ibid., 1974, p.62)

Bonomi, analisando as ideias de Merleau-Ponty, indagou como seria possível abordar a subjetividade do outro, ou de outra cultura, sem reduzi-la às próprias coordenadas do pesquisador? Sabe-se que a total inseparabilidade entre o primeiro e o segundo é impossível. Por isso, o autor notou que a consideração de uma experiência diferente só se tornaria significativa quando colocasse em causa a

própria a experiência do observador. Neste caso haveria uma reciprocidade entre ambas as partes e não uma contemplação imparcial. (Ibid., 1974, p.62)

Ao utilizar os conceitos da Fenomenologia de Merleau-Ponty para fundamentar sua pesquisa Lygia Pape queria, sobretudo, propor alguma reflexão intelectual que mobilizasse os indivíduos à construção de uma identidade.

A artista assinalou que após a constatação da crise das vanguardas internacionais, nada restaria ao criador brasileiro fora abandonar o local em que nunca esteve verdadeiramente, pois, com raras exceções, jamais os artistas nacionais tinham estado de fato nos quadros internacionais. Sob seu ponto de vista, o potencial dos *inventores* do terceiro mundo jamais foi reconhecido, pois não convinha ao mercado internacional esse “sub-produto”. (Pape, 1985, p.72)

Uma vez reconhecida esta realidade, os artistas dos países periféricos deviam negar a postura que levou a arte a um impasse irremediável. Nesse sentido, advertia que a penúria no Brasil era menor do que àquela enfrentada nos centros culturais, já que por aqui a crise tinha origem material (relacionada à carência de recursos financeiros), mas não cultural. (Ibid., 1985, p.73)

A artista reivindicava que o olhar do artista brasileiro fosse direcionado à frente, inspirado por algumas referências deixadas por figuras como Oswald de Andrade e os integrantes do Projeto Construtivo.

Ressaltava que o Movimento Neoconcreto tinha avançado quando assumiu uma reformulação independente, que possibilitou uma produção rica e original. Entre as mais importantes transformações operadas pelo Neoconcretismo, estava a quebra das categorias da arte. Arte Neoconcreta fundou um processo revelador na arte. (Ibid., 1980, p.73)

Como representante da originalidade e vigor que nasceu com o Grupo Neoconcreto, Lygia Pape homenageou Hélio Oiticica. O artista, na ocasião, tinha falecido havia pouco tempo.

Autor de uma produção artística de indiscutível qualidade, Oiticica tinha descoberto que fazia música e que a música não era apenas uma das artes.

“Rock é a síntese. (...) Jimi Hendrix e os Stones são mais importantes para a compreensão plástica da criação q qualquer criação do q qualquer pintor depois de Pollock! (...) INVENÇÃO do criador artista e nunca as malfadadas e tão faladas “raízes” e que estas sim seriam o empecilho à INVENÇÃO CRIATIVA: ao artista INVENTOR não cabe somar obras: não existe “estilo” com Duchamp.” (Oiticica, revista Biscoitos Finos, 1980, p.62)

Oiticica defendia a fruição artística através do corpo. O impacto que pretendia provocar com sua arte se aproximavam da sensação causada pela música na medida em que seus ritmos e sua dinâmica transcendiam o que pode ser apreendido a partir da audição, atingindo o corpo como um todo.

Pape relatou que Hélio Oiticica era uma figura atípica, que se dividia entre leitor de Nietzsche e passista da mangueira, porque, por um meio ou outro, conhecia e integrava o mundo. Desta vivência surgiu o *Parangolé*. Obras que eram vestimentas criadas a partir de materiais, texturas e estruturas geométricas diversas. O trabalho só tinha a existência em si mesma finalizada ao se entrelaçar com o indivíduo. E o corpo não era apenas suporte, mas elemento constitutivo da expressão. (Pape, 1980, p.77)

Hélio Oiticica transpôs para a arte algo que correspondia à concepção fenomenológica de mundo enunciada por Merleau-Ponty. Para o pensador possível despertar com o próprio corpo outros corpos associados. (Merleau-Ponty, 1964, p. 7-8)

Seus trabalhos se relacionavam à vida marginal que tomou conta da cidade do Rio de Janeiro, mas apesar disso, o artista nunca foi um folclorista. Sua relação com a cultura dos locais que frequentava era verdadeira e criativa, pois para ele a vida e a arte se complementavam. (Pape, 1980, p.77)

Oiticica acreditava que o artista precisava prestar atenção às ações que ocorriam nos ambientes para absorver e transformar as experiências. *Buscava o exercício de comportamento*, pois o objeto de arte já estava superado. (Oiticica, Revista GAM, número 15, 1968, p. 36)

Na época em que terminava sua dissertação, Pape estava imbuída da tarefa de montar uma retrospectiva para Hélio Oiticica, mas via que esta missão seria extremamente difícil, pois sua obra viva faria pouco sentido quando exposta em museus, galerias ou espaços fechados. “Temia reduzir sua obra material e teórica a algo confuso e sem significação. O que o anularia como pensador e produtor.” (Pape, 1985, p.82)

Recordava que quando Hélio Oiticica organizou a exposição Nova Objetividade (1967) queria que os artistas atuassem como *inventores do novo*. Via o acervo de criações brasileiras como algo inovador no panorama internacional na medida em que se distanciavam completamente das manifestações típicas americanas ou europeias. Havia uma ou outra vinculação, porque no campo da arte,

nada estava completamente desligado do contexto universal. Entretanto, o Brasil caminhava para a descoberta das estruturas primordiais. Uma mudança ocorria, pois já se avançava do quadro para a estrutura ambiental. Nas produções daqui, a participação do público era fundamental e, neste sentido, as invenções podiam ser chamadas de *proposições para a experimentação*. Esta era sua noção de antiarte. Não se tratava mais de expor ideias ou objetos acabados para o espectador, mas de efetuar a descentralização da arte. Experimentar significava deixar de ser observador para integrar. (Oiticica, Catálogo Objeto-60, 1975, p.69)

Pape finalizou seu texto destacando que Hélio Oiticica talvez tenha sido o maior artista de seu tempo, pois desdenhava o mercado, quando o mesmo se tornava um empecilho para a criação e experimentação. Por esta razão, sua atividade deixou uma rara contribuição artística e intelectual. (Pape, 1985, p.85)

Nesta segunda parte da dissertação de mestrado, Lygia Pape aplicou a noção de *exercício experimental da liberdade*, formulada por Mário Pedrosa (e, de certo modo, defendida por Oswald de Andrade) à investigação da produção popular. Posteriormente, analisou a produção e o pensamento de Hélio Oiticica, trazendo para suas reflexões algumas noções propostas por Merleau-Ponty, Creusa Capalbo e Bodoni.

Em suas considerações finais, afirmou que após analisar amplamente os temas propostos concluiu que o caminho percorrido pela arte, desde a pintura rupestre até os dias de hoje, foi caracterizado por uma crise profunda que sempre serviu para renovar força e potência da atividade criativa.

Notou que as manifestações mais inventivas podiam surgir de qualquer situação ou ambiente, mesmo naqueles permeados por uma miséria profunda. No morro, no ambiente rural ou na cultura indígena a força expressiva se revelava no corpo, pois nascia da mais pura interligação entre a arte e a vida. Nesses locais, era possível desenvolver um espaço próprio, já que o ambiente estava intimamente ligado à identidade.

No mundo da arte, a crise localizava-se nos museus e bienais pela repetição incessante de modelos. Por isso, o idealista Mário Pedrosa sugeriu que os povos do terceiro mundo assumissem um lugar central na cultura mundial. Desde a década de 1970 ele enxergou que

“abaixo *da* linha dos hemisférios saturados de riqueza, de progresso e de cultura, germina a vida. Uma arte nova ameaça brotar.” (Pedrosa, Versus 04, Discurso aos Tupiniquins e Nambás, p.40)

E, de fato, ela brotou.

5 Considerações Finais

Décio Pignatari e Lygia Pape atuaram como artistas, programadores visuais e professores universitários. Ambos integraram os quadros docentes de diversas instituições de ensino superior, acreditando que suas experiências nos campos da arte e da comunicação podiam dialogar com suas práticas pedagógicas. O estudo de cada percurso reafirmou que suas diferentes ideologias acerca da arte construtiva marcaram a tese de doutorado *Semiótica e Literatura* (1973), de Décio Pignatari, e a dissertação de mestrado *Catiti-Catiti, na terra dos Brasis* (1980), de Lygia Pape. Verificou-se que os dois textos, embora enunciassem temas distintos em suas introduções, acabaram debatendo, de maneiras diversas, a crise da arte na era da reprodutibilidade técnica, o questionamento do *belo* como categoria central da estética e a noção de *invenção artística* no ambiente cultural contemporâneo. A diversidade dos ideais expostos pelos artistas exigiu que as considerações finais tratassem de cada trabalho com a especificidade necessária. Por esta razão, apresentam-se inicialmente as conclusões referentes ao pensamento de Pignatari. Em seguida, demonstram-se os resultados das análises acerca dos ideais de Lygia Pape. Ao final, são evidenciados os pontos de contato e as discordâncias entre as duas linhas de reflexão.

Na tese *Semiótica e Literatura: o signo verbal sob a influência do signo não-verbal* (1973-USP), Décio Pignatari enunciou os dois assuntos centrais que conduziram sua pesquisa. Em primeiro lugar, discutiu a Teoria de Charles Sanders Peirce, pois considerava que suas formulações não apenas desafiavam a lógica dualista como colocavam em xeque o Logocentrismo. O poeta julgava que a categoria da *Primeiridade* de seu sistema triádico, relativo à dimensão icônica, permitia a aproximação da linguagem verbal e a não-verbal.

Em seguida, estudou alguns movimentos literários considerando sua relação com o ambiente da época em que se inseriam. Particularmente, questionava a crítica literária e sua tendência em analisar a produção escrita do Romantismo, desconsiderando a Revolução Industrial. Pignatari acreditava que as discussões acerca da literatura contemporânea ainda traziam marcas dessa tradição, pois

tendiam a desconhecer o quanto as novas técnicas e tecnologias impactavam a cultura.

No que diz respeito às teorias dos signos, Décio Pignatari ressaltou que o fundador da Linguística, o francês Ferdinand Saussure, foi contemporâneo de Charles Sanders Peirce, norte-americano idealizador da Semiótica, embora não tenham chegado a se conhecer. Segundo o poeta, isto ocorreu, porque o reconhecimento da obra de Peirce foi bastante tardio.

Pignatari considerava que a formulação Peirceana, apesar de ter ficado à sombra até os anos 1970, tinha sido inovadora por transcender o sistema semiológico tradicional (significante/significado; denotação/conotação; paradigma/ sintagma). Peirce era um matemático e não um linguista, portanto, só poderia ter concebido uma teoria da linguagem fundada na lógica. Em sua visão, graças a este pragmatismo, o teórico foi capaz de operar um grande avanço, pois acabou de uma vez por todas com a ideia de que as coisas só adquiriam significado quando eram traduzidas em palavras.

Vale notar que Pignatari encontrou na Semiótica Peirceana, antes de tudo, uma teoria aplicável à sua prática poética. Os vocábulos, quando considerados em sua dimensão icônica (e não simbólica), podiam se tornar elementos constitutivos de ritmos visuais e sonoros, o que era particularmente interessante para a poesia contemporânea.

Contudo, não se podia esperar que nascesse uma proposição estética a partir das formulações pragmáticas Peirceanas. Pignatari constatou que, na verdade, seus ideais caminhavam mais em direção à impossibilidade de uma estética. Tal qual Hegel e Valéry, Peirce propôs uma *Quase-Estética* ou uma *Proto-Estética*, o que para Pignatari era um campo muito mais fértil. (Pignatari, 2004, p.67)

O poeta observou que a concepção de estética, de acordo com Charles Sanders Peirce, se aproximava mais da lógica e da ética. Por esta razão, o fundador da Semiótica chegou a buscar, inclusive, um termo para substituir ou mesmo eliminar a noção de *belo*. Apesar de suas tentativas, não conseguiu encontrar nenhum conceito tão amplo. Cunhou, então, uma proposta intitulada *the beauty of the unbeautiful*. Com esta expressão queria ressaltar que a identificação do observador com uma obra de arte podia surgir simplesmente de uma afinidade intelectual. Neste sentido, valores qualitativos, como *bom* ou *mal*, *belo* ou *não-belo*, não eram apropriados para julgar a criação artística. (Ibid., 2004, p.70)

Para Peirce, a arte gerava interesse por sua *variedade-espontaneidade*, interpretada por Pignatari como algo próximo à *descoberta* ou à *originalidade*. O poeta avaliava tais princípios mais compatíveis aos anseios da Poesia Concreta e de outros movimentos contemporâneos. (Ibid., 2004, p.73)

Em sua opinião, o olhar Peirceano sobre o ato criativo abria fascinantes possibilidades para o desenvolvimento poético no sentido grafo-tipográfico. Achava que esta linha de pensamento, que unia a racionalidade e a sensibilidade, gerava novas correspondências entre o falado, o visto e o sonoro.

Neste sentido, o poema *Un coup de Dés*, de Stéphane Mallarmé, foi um precursor, pois explorou a repetição dos sons que ocorria no tempo da leitura, criando uma rede espacial rítmica. E, conforme notou Pignatari, o ritmo era ícone. (Mallarmé, 1972)

Além disso, Mallarmé trabalhou com a similaridade sonora, gerando correspondências espaciais que rompiam com as hierarquias formais tradicionais. O poeta simbolista aboliu o automatismo verbal e a predicação lógica, desvelando um novo mundo para as palavras.

Na visão de Pignatari, o uso de sentenças e enunciados, próprios da prosa, já não interessava às vanguardas poéticas que, a exemplo de Mallarmé, haviam suprimido o verso tradicional, como era o caso do Movimento da Poesia Concreta. Vale ressaltar que ao exaltar a dimensão icônica da palavra, Pignatari não descartava a importância das dimensões indiciais (Secundidade) ou simbólicas (Terceiridade). Tinha consciência de que estas instâncias eram fundamentais para outros tipos de produção escrita, sobretudo para aquelas que se destinavam ao campo da comunicação.

No que se referia à crítica literária, Décio Pignatari, assim como seu orientador Antônio Cândido, defendia que todas as grandes obras deviam ser analisadas considerando o ambiente sociocultural no qual o escritor estava inserido na ocasião da concepção. Em sua opinião, o Romantismo Brasileiro, tinha sido erroneamente estudado à margem do quadro das transformações técnicas e tecnológicas de sua época.

Esta tendência, ainda corrente, não seria superada enquanto a *máquina* não fosse entendida como processo. O poeta lamentava que as técnicas de reprodução fossem enxergadas como ameaças à produção artística, pois o tema da morte da arte

ainda levava a crítica literária a incorrer em erros avaliativos. Afinal, a mecanização afetava a vida do homem, modificando toda sua cultura.

Na sua concepção, a revolução tecnológica seria ainda mais integradora que a revolução mecânica, pois os meios de comunicação eram extensões do homem. Tais inovações apenas gerariam novos desdobramentos para a linguagem. Segundo o artista, foi graças à mecanização que a palavra escrita se tornou o primeiro código de massa. O mesmo processo também foi responsável pelo crescimento dos meios de reprodução dos signos não verbais.

Diante de tais avanços, muitos adotaram uma posição conservadora, acreditando que a propagação dos signos visuais ameaçava a prevalência da linguagem escrita. Surgiu, então, a chamada crise da literatura.

Apesar de tudo, os grandes escritores nunca se deixaram acuar pelo universo sígnico visual. A rigor, este momento de questionamento serviu somente para revelar um universo de liberdade e de criatividade, onde os códigos verbais, visuais e sonoros se tornavam complementares.

De acordo com Pignatari, autores notáveis como Machado de Assis, Raul Pompeia, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Augusto dos Anjos, Oswald de Andrade, João Cabral de Melo Neto e os integrantes do Movimento da Poesia Concreta perceberam, cada um a seu tempo, que um novo mundo de possibilidades surgiu com as relações intersígnicas.

Por esta razão, defendia o pressuposto de que a quantidade gerava a qualidade. Achava que a múltipla e complexa rede de relações sociais e humanas só se alteravam sensivelmente quando os meios e veículos se apresentavam em quantidade expressiva. Em sua concepção, a multiplicação e a multiplicidade dos códigos criavam uma nova consciência de linguagem. Nota-se que, de modo geral, o poeta era extremamente otimista frente às inovações tecnológicas e midiáticas. Assim como constatou Lygia Pape, Décio Pignatari foi um dos artistas concretos mais convictos de que a transferência das noções advindas das artes plásticas para os campos da arquitetura, do urbanismo, do cinema, da TV, da propaganda e da mídia impressa, podia contribuir para a ampliação do poder das camadas populares. (Pape, 1980, p.32)

Décio Pignatari adotou uma linha de pensamento muito consistente (e persistente) ao longo de toda sua vida. Sua produção poética também foi vasta e

relevante. Cabe, então, indagar porque sua obra foi tão pouco contemplada pelo mercado de arte.

Ao ser questionado sobre o assunto Pignatari ressaltou que esta não era sequer uma questão aplicável à poesia, já que os poetas nunca encontraram inserção no mercado de arte. Destacou que a escrita era um modo de expressão barato. E quanto mais econômico era o tipo de arte, menos profissional ela era. Porém, como criador, considerava que o rigor da proposta artística era extremamente importante. Esta exigência tornava possível a subsistência da obra como ideia. A assertividade, entretanto, exigia muita autodisciplina e visão cultural, pois era preciso acreditar em algo e defender a sua crença. (Pignatari, apud. Cocchiarale e Geiger org., 1987, p.82)

O modo como Décio Pignatari defendia a construção de um pensamento consistente na arte demonstrava o quanto seus ideais estavam em consonância com os de Max Bill. O arquiteto e fundador da Escola de Ulm reivindicava a aplicação de um pensamento matemático na arte. Salientava, contudo, que sua proposta não era literal, mas dizia respeito à criação de ritmos e estruturas.

“A consequência de todas essas coisas é uma nova contribuição ao conteúdo da arte de nossos dias, porque elas não são o puro formalismo como erroneamente se as enxergam; não somente formas de beleza, mas sim formas convertidas em pensamento, ideia, reconhecimento; não somente substâncias existentes na superfície, mas sim ideia primária estrutura do mundo, de comportamento, de acordo com a imagem universal que hoje nos propomos a realizar. Mas nunca imagem debilitada, uma cópia, mas sim um sistema novo, comunicação de forças elementares de maneira perceptível.” (Amaral org., 1977, p.53)

A poesia concreta nasceu desta atitude. Posturas semelhantes permitiram o surgimento de movimentos importantes na arquitetura, no cinema, etc. Décio Pignatari reconhecia que o rigor das propostas artísticas que guiou o Movimento Concreto acabou, Em certo aspecto, o isolando dos demais movimentos artísticos. Este afastamento trouxe consigo um preço.

De todo modo, julgava que a postura convicta do grupo o colocou diante de um enorme desafio artístico que também proporcionou muitas conquistas. Se não foram proveitosas no âmbito financeiro, certamente foram frutíferas no que se referia à idealização de novas linguagens e de processos criativos renovadores. Através da poesia concreta, Décio Pignatari encontrou a *invenção* no sentido

enunciado pelo poeta Ezra Pound, conseguindo enormes avanços. (Pound, 1970, p.13)

A questão da crise da arte no mundo contemporâneo também caracterizou o trabalho acadêmico de Lygia Pape. Na introdução de sua dissertação de mestrado *Catiti-catiti, na terra dos brasis* (1980-UFRJ), a artista já enunciava que este seria seu tema central, contudo, sob muitos aspectos, seus ideais diferiam dos de Décio Pignatari.

A primeira parte do estudo de Pape se destinou à análise de alguns momentos que foram cruciais da história de arte internacional. Procurou, com isso, evidenciar quais foram os instantes em que os verdadeiros inventores propuseram novas visões acerca da atividade artística. Em seguida, direcionou sua discussão para o universo brasileiro, dando destaque aos Movimentos Concreto e Neoconcreto. Em sua visão, os integrantes do Projeto Construtivo Brasileiro tinham sido grandes *experimentadores do novo* à medida que efetivamente sugeriram saídas para a crise da arte. No panorama crítico nacional, a artista acreditava que as visões mais lúcidas e profundas vieram de Oswald de Andrade e de Mário Pedrosa, pois estes dois pensadores reconheceram o quanto era importante para os habitantes dos países de terceiro mundo assumir a liderança criativa nas artes.

Ciente de que a carência financeira não justificava a posição de submissão que os países periféricos assumiam diante da atividade criativa, Lygia Pape trouxe à tona as culturas popular e do índio. Na segunda parte de seu trabalho, evidenciou o quanto eram criativos seus produtos e modos de viver. Por fim, a autora retomou o debate sobre o Neoconcretismo, frisando que atitudes inquietas, experimentais e questionadoras, como a de Hélio Oiticica, tinham sido importantes para a renovação das linguagens na arte.

Na etapa destinada à revisão histórica, Pape buscou encontrar o momento em que a arte tinha se tornado internacional. Concluiu que as melhores iniciativas neste âmbito foram aquelas que negaram as tradições acadêmicas. Esta mudança de perspectiva foi inaugurada pelo Cubismo, que percebeu, nas máscaras e nas manifestações criativas africanas, um modo diferente de ver o mundo. A partir de então, artistas como Pablo Picasso, Georges Braque e Juan Gris começaram a fragmentar a tela, sobrepondo diferentes perspectivas. Seus trabalhos indicavam um processo de criação ativa, pois o criador se movimentava virtualmente em torno de seu objeto de estudo enquanto concebia a composição. Conseqüentemente, o

observador foi levado a adotar a mesma postura do artista, movendo-se enquanto fruía a obra.

Após o Cubismo, surgiram movimentos, como Construtivismo, Futurismo, Expressionismo, Surrealismo e o Dadaísmo, que contribuíram para difundir o ideal de que a arte moderna era diversa, passageira e expansível às mais diversas partes da Terra.

Pouco depois nasceu na Inglaterra e nos Estados Unidos da América um movimento que, pela primeira vez, não se contrapôs ao consumo de massa. A Pop Art apoiava o homem moderno e os seus novos modos de vida. Esta vanguarda alimentou-se das linguagens da publicidade, da TV, do cinema, dos quadrinhos, etc., causando surpresa e indignação na crítica de arte. Entretanto, esta manifestação foi também àquela que propôs os happenings. Estes atos transgrediram as categorias vigentes na arte, já que não objetivavam a finalização de objetos, mas inseriam a ação corporal na obra.

Com suas inovações, a Pop Art feriu tanto os ideais de *beleza* que fundamentavam a arte moderna quanto o Dadaísmo. Duchamp, com seus *ready-mades*, já havia questionado o lugar de contemplação que era conferido ao objeto de arte.

Na visão de Lygia Pape, todas essas proposições radicais contribuíam de maneira positiva para a transformação artística, pois colocavam em questão algumas categorias estéticas, como a concepção de *belo*. Julgava que estas provocações, por mais incisivas ou até mesmo agressivas que tenham sido, permitiram a emergência de novas noções de *beleza*.

No Brasil, reafirmava que os Movimentos Concreto e Neoconcreto tinham sido as vanguardas mais inovadoras, pois haviam modificado definitivamente o reduto da arte no país. Ressaltava que tal transgressão só foi possível porque o Concretismo enfrentou a missão de redimensionar o pensamento ultrapassado que prevalecia na arte brasileira. O grupo transformou a atividade artística em uma expressão de seu tempo, estabelecendo um diálogo com a sociedade industrial. E o fez não apenas através da incorporação de novas técnicas e tecnologias à arte, mas também pela transformação formal. Além disso, os artistas concretos dissolveram as fronteiras entre os mais variados campos da atividade criativa, contribuindo de modo teórico e prático para as áreas da arquitetura, do desenho industrial e da comunicação.

Contudo, na opinião de Lygia Pape, a arte brasileira conseguiu dar um salto realmente decisivo para o desenvolvimento de linguagens de mais pura *invenção* depois do surgimento do Neoconcretismo. Vale notar que sua concepção de *invenção*, assim como a de Décio Pignatari, se fundava na proposta do poeta Ezra Pound. Portanto, supunha o desenvolvimento de novas linguagens e processos criativos.

A artista acreditava que o Movimento Neoconcreto tinha sido mais transgressor, marcando um momento de exímia autenticidade artística e consistência teórica. Os integrantes do grupo, donos de uma atitude libertária, estavam conscientes de suas posições como inventores no Brasil e no mundo. Esta convicção permitiu a emergência de uma obra de grande consistência e originalidade.

Mas, em seu trabalho acadêmico, Lygia Pape fez questão de destacar que os momentos de maior criatividade humana não estavam necessariamente relacionados ao mercado de arte, muito menos condicionados pela fartura de recursos financeiros. Para comprovar seu argumento, a artista voltou a atenção para o universo à sua volta e analisou a cultura popular e a do índio. Lembrou que nestes meios sociais a arte e a vida se fundiam não apenas por questões de sobrevivência, mas também porque a necessidade de criar era inerente ao homem.

Estabelecendo amplo diálogo com o pensamento de sua orientadora de mestrado, professora Creusa Capalbo e com as formulações de Merleau-Ponty, Lygia Pape observou que da miséria e da necessidade de sobreviver também nasciam processos criativos.

As construções das favelas, por exemplo, eram extremamente inventivas. Desdobravam-se como Fitas de Moebius que desafiavam a geografia das encostas dos morros. Estas estruturas exploravam o espaço *bruto* organizando, a seu modo, as relações entre espaço interno e externo. Segundo Merleau-Ponty, o universo *bruto*, no qual nasciam as construções analisadas por Pape, dizia respeito à uma dimensão pré-reflexiva, ainda não elaborada, que era trazida à luz através da experiência e, neste processo, subjetividade e objetividade se fundiam. (Bonomi, 1974, p.62).

De modo geral, as habitações brasileiras exemplificavam muito bem a antinomia entre racionalidade e sensibilidade, pois eram erguidas por seus próprios

habitantes. Tornavam-se, assim, signos identificadores de suas personalidades no cenário da cidade.

Lygia Pape julgava que a arte popular brasileira estava repleta de objetos de rara *beleza*. Contudo, notava que os objetos produzidos nestes ambientes não visavam à pura contemplação, pois sua existência estava atrelada à usabilidade cotidiana. Do mesmo modo, na cultura do índio, as dimensões decorativa e utilitária se uniam. O preciosismo dos grafismos indígenas e do homem do povo era resíduo de uma linguagem coletiva, constitutiva de suas identidades.

O interesse de Lygia Pape de buscar as raízes de um pensamento criativo brasileiro, por meio das vanguardas modernas ou através das culturas popular e indígena, faz lembrar as proposições do arquiteto e educador Walter Gropius, ao longo da primeira fase da Bauhaus. Sobretudo porque a artista expandiu seus ideais à sua metodologia de ensino. Conforme lembrou Giulio Carlo Argan, a Bauhaus de Weimar caracterizou-se pela

“(...) orientação do ensino para os métodos e processos do artesanato e pela ênfase ao mesmo tempo expressionista e popularesca dada aos produtos. Esta foi a fase que poderíamos chamar de populista, na medida em que buscou nos modos do artesanato, a expressão direta de um *Ethos* popular ou da soma de experiências que constituía uma tradição.” (Argan, 2005, p 42)

Lygia Pape acreditava que era necessário entender como a criação adquiria significação nas esferas que não estavam submetidas aos critérios instituídos pelo mercado de arte. Através das culturas popular e indígena, procurou compreender como algo que dizia respeito a uma identidade cultural se desvelava no fazer artístico. Pretendia saber em que medida a arte e a vida se tornavam indissociáveis a tal ponto. Concluiu que, apesar da dura realidade imposta pelo destino, os artistas populares e de origem indígena possuíam uma postura para a invenção extremamente refinada. Realizavam suas expressões anônimas com tamanha força existencial que acabavam naturalmente impondo, de um modo ou de outro, a sua presença no espaço coletivo.

A artista notou que havia nas áreas suburbanas, rurais ou indígenas uma gesticulação emocional que permitia ao homem “fazer, da realidade, o seu próprio mundo, reconhecendo-se como ser revelador de sentido”. (Capalbo, 1983, p.58)

É importante ressaltar que Lygia Pape pretendia provar em seu trabalho acadêmico que o artista brasileiro, assim como o criador popular e o índio, era capaz

de emergir do caos para superar o impasse diante do qual a arte ocidental o havia colocado.

Considerava que os países periféricos, por nunca terem efetivamente ocupado lugar nos quadros internacionais, estavam em posição vantajosa para enfrentar a crise da arte. Em sua visão, a carência que assolava as grandes exposições e bienais internacionais possuía raízes muito profundas, pois tinha origem cultural. Em contrapartida, avaliava que a escassez do mundo subdesenvolvido, de natureza material, era mais fácil de superar.

Como não havia tradição, o Brasil não precisava se empenhar em desconstruir modelos. Bastava voltar o olhar para o futuro e tomar consciência da liberdade que havia em relação ao passado. Neste sentido, Oswald de Andrade já tinha ressaltado no Manifesto Antropófago o quanto era importante mirar à frente. Para o escritor, a ausência de passados honrosos nos proporcionava uma visão artística sempre aberta a redefinições.

Na concepção de Lygia Pape, com o surgimento do Grupo Neoconcreto, o processo de revelação da arte foi levado às últimas consequências, demonstrando a verdadeira vitalidade e a força da arte brasileira. O Neoconcretismo buscou o conhecimento do mundo a partir do próprio corpo, retomando o potencial de realização expressiva da obra de arte. Hélio Oiticica, particularmente, não apenas colocou em prática o *exercício experimental da liberdade* enunciado por Pedrosa, mas foi capaz de expandir este ideal quando propôs o *exercício experimental do comportamento*. Sua proposição evidenciava o caráter vivo das obras através da ação corporal. (Pedrosa, apud. Pape, 1985, p.74; Oiticica, Revista GAM, número 15, 1968, p. 36)

Oiticica dialogou de modo profundo com as referências internacionais e com o repertório cultural brasileiro. Suas criações foram profundamente impactadas pela vivência no ambiente marginal da cidade do Rio de Janeiro, mas nunca foram folcloristas. Era resultado de uma experiência livre e autêntica dos locais que frequentava. Nasceram do olhar acurado do artista para tudo que o cercava.

Na perspectiva de Lygia Pape, o Neoconcretismo revelou um novo fenômeno no cenário internacional. O movimento não impôs estruturas ou ideias acabadas ao espectador, sua concepção de antiarte presumia constantes proposições criativas que transformavam o observador em participante.

A determinação de colocar as exigências de mercado em segundo plano para defender a independência criativa e o enriquecimento teórico foi a atitude que permitiu o surgimento de uma produção artística tão lúcida como a do Grupo Neoconcreto no Brasil.

A artista acreditava que os verdadeiros *inventores* precisavam estar dispostos a correr riscos para propor novas linguagens e transpor certos limites. Esta disposição devia existir ainda que fosse necessário se colocar à margem do mercado de arte por um tempo. Em linhas gerais, Lygia Pape queria que sua arte fosse reconhecida por sua potência e não pela reprodução sistemática de modelos que agradavam a um ou outro marchand.

Sua postura arreada em relação ao sistema de arte provavelmente justifica a notoriedade um pouco tardia de seu trabalho. Contudo, a extraordinária obra artística e intelectual que produziu foi resultado deste espírito libertário e criativo. A partir da análise de seus respectivos ideais e trabalhos foi possível concluir que Lygia Pape, assim como Décio Pignatari, defendeu um posicionamento ativo do artista para a superação da crise da arte. Todavia, conforme foi observado anteriormente, suas propostas de saída para este impasse foram diferentes.

Décio Pignatari foi dono de agência de publicidade, onde atuou como redator e realizador de layouts. Além disso, trabalhou como professor e escreveu para diversos jornais e revistas. Com seus textos críticos, contribuiu para as reflexões acerca da literatura e dos veículos de comunicação. Porém, antes de mais nada, nunca deixou de ser poeta. Considerava que a atividade poética era essencial, pois ajudava a fundar culturas e a regenerar sentimentos. Sua visão de mundo era bastante progressista. Achava que os novos recursos industriais e comunicacionais eram aliados da atividade artística e deviam dialogar com a poesia.

Lygia Pape atuou no campo da comunicação visual, criando joias, identidades visuais, embalagens, projetos gráficos e editoriais. Como artista, teve uma trajetória notável. Sempre aberta a questionamentos, se transformou constantemente. Para ela, a arte, a comunicação e o design eram atividades complementares, mas não excludentes e, por isso, tinha certeza de que a prática artística jamais seria suplantada. Interessava-se pelas novas técnicas e tecnologias, pois estas inovações abriam novas possibilidades de criação. Com o olhar sempre atento aos elementos do mundo que a cercava, deixava-se impregnar pelos materiais e ambientes mais inusitados transmutando tudo em invenção. Neste

processo, muitas vezes a ação do corpo permitia a finalização expressiva do trabalho. Para Pape, as fontes de ideias estavam em todos os ambientes porque vida e obra estavam naturalmente ligadas.

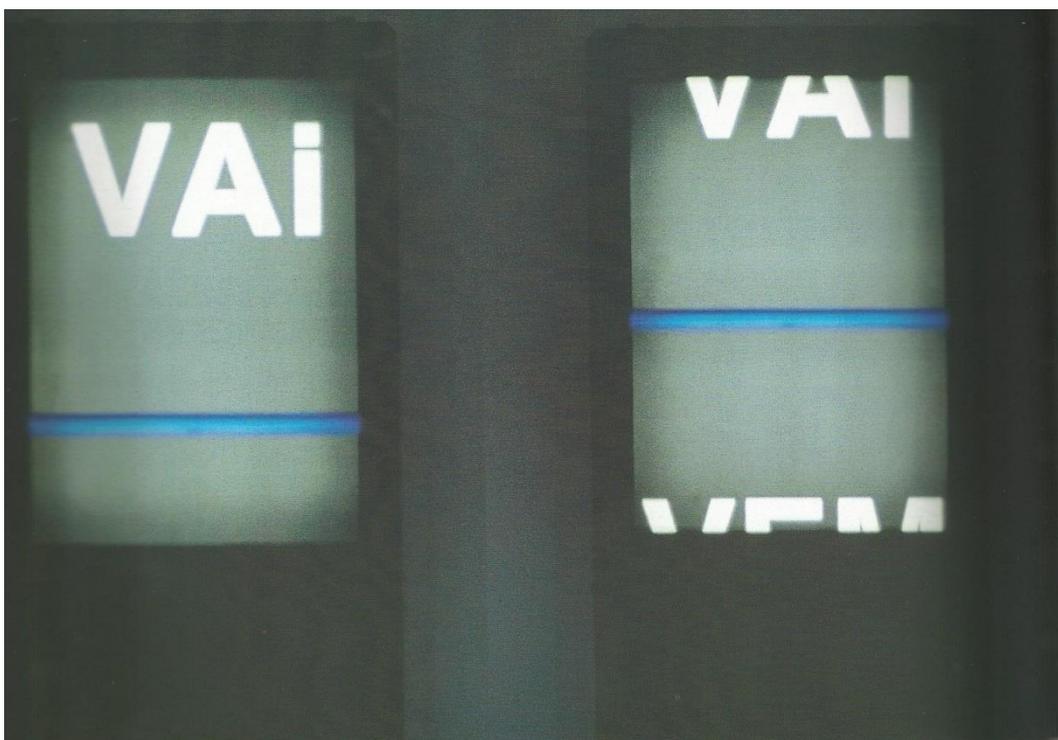


Figura 170: Lygia Pape: Sedução II (1999), Livro Gávea de Tocaia, Projeto Lygia Pape

No que diz respeito ao questionamento do *belo* como categoria central da estética, Décio Pignatari julgava que, para além da *beleza*, existiam possibilidades muito mais interessantes que balizavam a criação e a fruição da obra contemporânea. A concepção de *variedade-espontaneidade*, proposta por Peirce, por exemplo, parecia mais afinada às novas linguagens, pois se aproximava da noção de originalidade. Lygia Pape, ao contrário, percebia que todos os momentos em que a arte desafiou a concepção de *belo* (segundo seus cânones greco-romanos) promoveram a emergência de novas visões sobre a *beleza*, mas nunca conduziram à sua supressão.

Ambos concordavam, entretanto, que a noção de *invenção*, enunciada por Ezra Pound, era a mais precisa. Segundo Pound, era necessário propor novos processos criativos e linguagens para efetivamente inventar, transgredir. Pape e Pignatari admiravam essa concepção. Porém, enquanto o poeta acreditava que a *inovação artística* nascia do diálogo com as novas tecnologias e técnicas, a artista considerava que tudo podia impactar a arte, desde as manifestações criativas

populares até as mais recentes descobertas científicas e midiáticas. Para Pape, o homem do terceiro mundo estava cercado de todas essas referências e devia devorar absolutamente tudo para conceber algo novo.

6 Referências bibliográficas

6.1. Livros

ADORNO, Theodor. **Teoria da Cultura de Massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

AGUILAR, Gonzalo. **Hélio Oiticica, a Asa Branca do Êxtase: Arte Brasileira de 1964-1980**. Tradução de Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2016.

_____. **Poesia Concreta Brasileira na Encruzilhada Modernista**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

AGUILERA, Yanet. **Preto no Branco - A Arte Gráfica de Amilcar de Castro**. Minas Gerais: Ed. UFMG, 2005.

ALVES, Castro. **Espumas Flutuantes**. Coleção Grandes Leituras. São Paulo: FTD, 2007

AMARAL, Aracy (org.). **Artes Plásticas na Semana de 22**. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962**. Rio de Janeiro, São Paulo: MEC – Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1977.

AMARANTE, Leonor. **As Bienais de São Paulo – 1951 a 1987**. São Paulo: Projeto, 1989.

ANDRADE, Mário. **Paulicéia Desvairada**. São Paulo: Casa Mayena, 1922.

_____. **Poesias Completas**. São Paulo: Edusp, 1987.

ANDRADE, Carlos Drummond de Andrade. **Poesia Completa**. São Paulo: Nova Aguilar, 2002)

ARAÚJO, Ricardo. **Poesia Visual – Vídeo Poesia**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. Tradução Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **História da Arte como História da Cidade**. São Paulo. Martins Fontes, 1992.

_____. **Walter Gropius e a Bauhaus**. Rio de Janeiro. José Olympio, 2005.

ARNAUD, Raquel. **Raquel Arnaud e o Olhar Contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BARDI, Lina Bo. **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Instituto Lina Bardi e P.M. Bardi, 2008.

BASBAUM, Ricardo (org.). **Arte Contemporânea Brasileira: Texturas, Dicções, Ficções e Estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BENEVOLO, Leonardo. **História da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura** (Obras Escolhidas Vol.1). Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENSE, Max. **Pequena Estética**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BOAVENTURA, Maria Eugênia (org.). **22 por 22: A Semana de Arte moderna Vista por Seus Contemporâneos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

BONOMI, Andrea. **Fenomenologia e Estruturalismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

BORJAS-VILLEL, Manuel J. e VELÁZQUEZ, Teresa. **Lygia Pape: Espaço Imantado**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.

BRITO, Ronaldo. **Experiência Crítica**. Sueli de Lima (org.). São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. **Neoconcretismo: Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro**. 2. ed. São Paulo: Cossac Naify, 1999.

CARDOSO, Rafael. (org.). **Uma Introdução à História do Design**. São Paulo: Edgar Blüncher, 2004.

CAMPOS, Augusto et. al. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva 2010.

_____. **Teoria da Poesia Concreta**. Cotia, S.P.: Ateliê Editorial, 2006.

CAPALBO, Creusa. **Fenomenologia e Ciências Humanas**. Rio de Janeiro: Editora J. Ozon, 1973.

CAVALCANTI, L. A. P. (Org.). **Tudo é Brasil**. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2004.

CLARO, Mauro. **Unilabor: Desenho Industrial, Arte Moderna e Autogestão Operária**. São Paulo: Editora Senac, 2004.

COCCHIARALE, Fernando e GEIGER, Anna Bella. **Abstracionismo Geométrico e Informal: A Vanguarda Brasileira nos Anos Cinquenta**. Comentário Waldemar Cordeiro. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.

COELHO, Frederico. **A Semana Sem Fim**: Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

CONDURU, Roberto. **Willys de Castro**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
COSTA, Cacilda Teixeira da. **Arte no Brasil 1950-2000: Movimentos e Meios**. São Paulo: Alameda, 2004.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Por uma Vanguarda Nacional**. Campinas: Editora UNICAMP, 2004.

DANTO, Arthur C. **Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História**. Tradução Saulo Krieger. São Paulo: Odisseus Editora, 2006.

_____. **O Abuso da Beleza: a estética e o conceito de arte**. Tradução Pedro Sússekind. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2015.

DUARTE, Luisa [organizadora]. **Paulo Sérgio Duarte. A Trilha da Trama e Outros Textos sobre Arte**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

DUARTE, Paulo Sérgio. **Anos 60: Transformação da Arte no Brasil**. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.

ECO, Umberto. **A Obra Aberta**. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1989.

GIEDION, Sigfried. **Espaço, Tempo e Arquitetura: O Desenvolvimento de uma Nova Tradição**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **Criatividade e Processos de Criação**. Petrópolis: Vozes, 1999.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da Arte Contemporânea: do Cubismo à Arte Neoconcreta**. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

_____. **Sobre Arte**. Rio de Janeiro: Avenir, 1983.

_____. **Vanguarda e Subdesenvolvimento: Ensaio sobre Arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

HESKET, John. **Desenho Industrial**. Tradução Fábio Fernandes. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

HOLLIS, Richard. **Design Gráfico: Uma História Concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

HURLBURT, Allen. **The Grid: A Modular System for the Design and Production of Newspapers, Magazines, and Books**. New York: John Wiley & Sons, Inc., c1978.

KANDINSKY, Wassily. **Ponto e Linha sobre Plano**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

KOSSELECK, Reinhart. **Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 1979.

KRAPP, Juliana. **Lygia Pape - Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

KRAUSS, Rosalind. **The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths**. Cambridge, Mass. : M. I. T. Press, 1986.

LESSA, Washington Dias. **Dois Estudos sobre Comunicação Visual**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998.

LIMA, Guilherme Cunha. **O Gráfico Amador: As Origens da Moderna Tipografia Brasileira**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

LIMA, Marisa Alvarez. **Marginália – Arte e Cultura na Idade da Pedrada**. Rio de Janeiro: Editora Salamandra, 1996.

FERREIRA, Glória; Cotrim, Cecília. **Escritos de Artistas - Anos 1960 e 1970**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

LUCKÁCS, Georg. **Historia e consciência de classe**. Trad. De K. Axelos et J. Bois. Paris, Les Editions de Minuit, 1960.

MATTAR, Denise. **Lygia Pape: Intrinsecamente Anarquista**. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 2003.

MELO Chico Homem de. **O Design Gráfico Brasileiro: anos 60**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **Le Visible et L'invisible**. Paris: Éditions Gallimard, 1964

_____. **Las aventuras de la dialectique**. Paris: Éditions Gallimard, 1955

_____. **Sens et non-sens**. Paris: Éditions Gallimard, 1966

_____. **Signes**. Paris: Éditions Gallimard, 1960

_____. **O Olho e o Espírito**. Paris: Éditions Gallimard, 1964.

MÜLLER-BROCKMANN, Josef. **Grid Systems in Graphic Design: A Visual Communication Manual for Graphic Designers, Typographers and Three Dimensional designers**. Zürich: Niggli, 1996.

NAVES, Rodrigo. **A Forma Difícil**. São Paulo, Ática, 1996.

_____. **O Vento e o Moinho: Ensaio sobre Arte Moderna e Contemporânea.** São Paulo: Companhia das Letras: 2007.

NIEMEYER, Lucy. **Design no Brasil: Origens e Instalação.** Rio de Janeiro: Editora 2AB, 1997.

NIEMEYER, Lucy. **Elementos da Semiótica Aplicados ao Design.** Rio de Janeiro: Editora 2AB, 2010.

OSORIO, Luiz Camilo. **Olhar à Margem.** São Paulo: SESI Editora, 2016.

OSTROWER, Fayga. **A Sensibilidade do Intelecto.** Rio de Janeiro: Editora Elsevier, 1920.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao Grande Labirinto.** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PAPE, Lygia. **Espaço Imantado.** São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2012.

PEDROSA, Mário. **Mundo, Homem, Arte em Crise.** São Paulo: Perspectiva, 1986.

PEQUENO, Fernanda. **Lygia Pape e Hélio Oiticica: Conversas e Fricções Poéticas.** Rio de Janeiro: Apicuri, 2013.

PIGNATARI, Décio. **Cultura Pós-Nacionalista.** Rio de Janeiro: Imago, 1927.

_____. **Informação. Linguagem. Comunicação.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

_____. **Semiótica da Arte e da Arquitetura.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

_____. **Semiótica e Literatura.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

_____. **O que é Comunicação Poética** São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de e CAMPOS, Augusto de. **Mallarmé.** São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. **Teoria da Poesia Concreta.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

PIERCE, Charles Sanders. **Semiótica.** São Paulo: Perspectiva 2010.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura.** Trad. De Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix-CEC, 1970.

RICKEY, George. **Construtivismo - Origem e Evolução**. Tradução: Regina de Barros Carvalho. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SALOMÃO, Wally. **Hélio Oiticica: Qual é o Parangolé? e Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

SANTAELLA, Lúcia. **A Teoria Geral dos Signos**. São Paulo: Cengage Learning, 2012.

_____. **O que é Semiótica?** São Paulo: Cengage Learning, 1983.

_____. **Percepção: Fenomenologia, Ecologia, Semiótica**. São Paulo: Cengage Learning, 2012.

_____. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Cengage Learning, 2008.

SELZ, Peter Howard; STILES, Kristine [Edited by]. **Theories and Documents of Contemporary Art: a Sourcebook of Artists' Writings**. Berkley, Los Angeles and London: University of California Press, 1996.

SKINNER, Quentin. **Meaning and Understanding in the History of Ideas**. Cambridge: History and Theory Christ College, 1968.

SOUZA, Pedro Luiz Pereira de. **Notas para uma História do Design**. Rio de Janeiro: 2AB, 2000.

SPANUDIS, Theon. **Construtivistas Brasileiros**. Ed. Autor, 1977.

STANGOS, Nikos [edição de]. **Conceitos de Arte Moderna**; tradução Álvaro Cabral; revisão técnica Reinaldo Roels. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

STOLARSKI, André. **Alexandre Wollner e a Formação do Design Moderno no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

TOLIPAN, Sérgio. Et ali. **Sete Ensaios sobre o Modernismo**. Rio de Janeiro: Funart, 1983.

TSCHICHOLD, Jan. **The New Typography: A Handbook for Modern Designers**. Berkley: California: University of California Press, 1998.

_____. **Elementare Typographie**. São Paulo: Altamira Editorial, 2007.

VENANCIO FILHO, Paulo. **A Presença da Arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

WICK, Rainer. **Pedagogia da Bauhaus**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

WINFRED, Nöth. **A Semiótica no Século XX**. São Paulo: Annablume, 1986.

WOLNER, Alexandre. **Design Visual 50 anos, Alexandre Wollner**. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2003.

ZÍLIO, Carlos. **A Querela do Brasil**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

6.2.

Periódicos

ADORNO, Theodor. Funcionalismo Hoje. **Gávea: Revista da História da Arte e da Arquitetura**, volume15, nº15 p.622-631. Julho de 1997.

Andrade, Mário de. **Elégia de Abril**. Revista Clima, número 1, São Paulo: maio de 1941.

ANDRADE, Oswald. Manifesto Pau-Brasil. **Correio da Manhã**, 18 de março de 1924.

BRITO, Ronaldo. O Jeitinho Moderno Brasileiro. **Gávea: Revista da História da Arte e da Arquitetura**, Rio de Janeiro, ed. PUC-RJ, Volume 10, nº 10, março de 1993.

CAMPOS, Cândido. Modernidade Plural. **Gávea: Revista da História da Arte e da Arquitetura**, nº 15, p.622-631. Julho de 1997.

CAVALCANTI, Lauro. Lygia Pape: em busca do poema. **Revista Concinnitas**, ano 17, vol. 01, nº 28, p.9-17. set 2016.

COELHO, Frederico de Oliveira. Hélio Oiticica: Um Escritor em seu Labirinto. **Sibila Revista de poesia e crítica literária**, São Paulo, Ateliê Editorial, nº 7 p.215-232, 2004.

DOLNIKOFF, Luis. A morte de Décio Pignatari e o Fim da Modernidade. **Sibila Revista de poesia e crítica literária**, ano 16, Cultura, 5 de dezembro de 2012.

_____. O Paradigma Nacional-popular da USP em Literatura. **Sibila Revista de poesia e crítica literária** Ano 16. 24 out 2011.

FIGUEIREDO, Luciano. Na Trilha da Navilouca - Entrevista a Roberto Conduru e Eucanaã Ferraz. **Sibila Revista de poesia e crítica literária**, São Paulo: Ateliê Editorial, nº 7 p.185-213, 2004.

FILHO, Paulo Venâncio et. al. Dossiê Lygia Pape. **Revista do Mestrado em História da Arte EBA – UFRJ**, 2º sem, p.-7-16, 1998.

FELIX, Nelson. Despertar fagulhas como gatilhos poéticos. **Revista Concinnitas**, ano 17, vol. 01, nº 28, p.44-48, setembro de 2016.

GULLART, Ferreira. Inimigos Íntimos. São Paulo: **Folha de São Paulo**, Ilustrada, E9. 12 de agosto de 2007.

GULLAR, Ferreira, et.al. Manifesto Neoconcreto. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 22 de Março de 1959. Suplemento Dominical.

GULLAR, Ferreira. Opinião 65. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, Paz e Terra, ano 1, nº 4, p.221-225, set. 1965.

LESSA, Washington Dias. Abstracionismo e Design. **Gávea: Revista da História da Arte e da Arquitetura**, Rio de Janeiro, Ed. PUC-RJ, nº 13 p.357-371, set. de 1995.

MANUEL, Antônio. A liberdade precisa ser conquistada. Rio de Janeiro, 2016. **Revista Concinnitas**, ano 17, vol 01, nº 28, p.35-43. set. 2016.

OITICICA, Hélio. O que faço é musica. **Revista Biscoitos Finos**, p.5, Rio de Janeiro, 1980.

_____. Objeto – Instâncias de Problema do objeto. **Revista GAM**, nº15, p.36, Rio de Janeiro, 1968.

_____. Situação de Vanguarda no Brasil. **Revista Objeto – 60**, p.69, Rio de Janeiro, 1975.

PAPE, Lygia. Uma poética Manifestada. Rio de Janeiro: **Jornal do Brasil**, Caderno Ideias, p.L5: 2009.

_____. Fala Hélio - Lygia Pape entrevista Hélio Oiticica. **Revista de Cultura Vozes**, Rio de Janeiro, ano 72, nº. 5, p.363-370, 1978.

PEDROSA, Mário. Discurso aos Tupiniquins ou Nambás. **Revista Versos 4 – ensaio – Rio de Janeiro**, p.40, 1977.

PEQUENO, Fernanda et al. Dossiê Lygia Pape: arte não se ensina. **Revista Concinnitas**, ano 17, vol. 01, nº 28, p.-5-7, set.2016.

PIGNATARI, Décio. Entrevista à Folha de São Paulo. São Paulo: **Folha de São Paulo**, Ilustrada, E2. 04 de agosto de 2007.

_____. Forma, Função e Projeto Geral. **Revista Arquitetura e Decoração**. São Paulo, 1957.

RAMASSOTE, Rodrigo de Assis. Antonio Candido em Assis e Depois. **Revista IEB**. N. 50. Set./mar, 2010.

SANTOS, Fabiana Éboli. Espaços-tempos com Lygia Pape. **Revista Concinnitas**, ano 16, vol. 02, n 27, p.27-34, dezembro de 2015.

SCHENEDE, Uwe. M. Verisme et Nouvelle Objectivité. **Cahiers de Musée National d'Art Moderne – Centre Pompidou**, Paris-Berlim.

SOBRAL, Divino. Lygia Pape: tudo o homem devora. **Revista Visualidades**. Programa de Mestrado em Cultura Visual - Goiânia. Vol. 2, nº1, Jan-Jul, 2004.

6.3. Catálogos

Arte Concreta Paulista: Antônio Maluf. (texto de Regina T. de Barros e Taisa Helena P. Linhares). São Paulo: Centro Maria Antônia USP, 2000.

Arte Concreta Paulista: Grupo Ruptura. Revisitando a Exposição Inaugural. (texto de Rejane Cintrão e Ana Paula Nascimento). São Paulo: Centro Maria Antônia da USP, 2000.

Arte Concreta Paulista: Waldemar Cordeiro. (texto de Helouise Costa). São Paulo: Centro Maria Antônia da USP, 2000.

Arte Concreta Paulista: Grupo Noigrandes. (texto de João Bandeira e Leonora Barros). São Paulo: Centro Maria Antônia da USP, 2000.

Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolfo Leiner. (organização Aracy Abreu Amaral) São Paulo: DB&A Artes Gráficas, 1998.

Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro: Neoconcretismo 1959-1961. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1984.

Concreta 56: A Raiz da Forma (textos de Lorenzo Mammi, João Bandeira e André Stolarski). São Paulo: MAM de São Paulo, 2006.

Geraldo de Barros. Precursor. Rio de Janeiro: CCBB, 1996.

Hélio Oiticica. Obra e Estratégia. Mostra Rio Arte Contemporânea. Rio de Janeiro: MAM-RJ, 2000.

Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1996.

Histórias da Arte e do Espaço. Amílcar de Castro. Uma Retrospectiva. Porto Alegre, Fundação Artes Visuais do Mercosul, 2005.

Lygia Pape. (apresentação Fábio Ferreira, Ricardo Macieira e Chalés Watson; texto Paulo Sérgio Duarte). Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001.

Lygia Pape. Rio de Janeiro: FUNART, 1983.

Gávea de Tocaia. (textos de Mário Pedrosa, Guy Brett e Hélio Oiticica). São Paulo: Cosac Naify, 2000.

Mira Schendel, Sérgio Camargo e Willys de Castro. (organização Ronaldo Brito). Rio de Janeiro: Ed. CCBB, 2000. **Nova Objetividade Brasileira.** Rio de Janeiro: MAM-RJ, 1967.

Opinião 65 – Ciclo de Exposições Sobre Arte no Rio de Janeiro. (texto de Frederico Moraes). Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1985.

Trinta Anos de 68. (texto de Victor Hugo Adler Pereira, Franklin Pedroso e Pedro Karp Vasquez). Rio de Janeiro: CCBB, 1998.

Tomás Maldonado: Um Itinerário. Museo Nacional de Belas Artes. Buenos Aires, Argentina: Skira, 2007.

Tudo é Brasil. (organização de Lauro Cavalcanti). Rio de Janeiro: Paço Imperial. São Paulo: Itaú Cultural. 2003

6.4.

Teses e dissertações

MACHADO, Vanessa Rosa. **Lygia Pape – espaços de ruptura.** São Paulo, 2009. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Engenharia de São Carlos – Universidade de São Paulo.

MARTINS, Maria Clara Amado. **Os Livros de Lygia Pape.** Rio de Janeiro, 1996. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Escola de Belas Artes – Universidade Federal do Rio de Janeiro.

MARTINS, Angela Maria Souza. **A Filosofia Acadêmica – estudo histórico-crítico do Ensino de Filosofia na Universidade Federal do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro, 1985. Dissertação (Mestrado em Educação) – FGV.

NIEMEYER, Lucy. **Desenvolvimento do Modernismo: Implicações para o Ensino de Design na ESDI.** UFF, Rio de Janeiro, 1995. Tese (Curso de Pós-graduação em Educação).

NOBRE, Ana Luiza de Souza; **Fios Cortantes: Projeto e Produto, Arquitetura e Design no Rio de Janeiro (1950-70).** Rio de Janeiro, 2008. Tese (Doutorado em História Social da Cultura) -PUC-RJ.

PAPE, Lygia Carvalho. **Catiti-Catiti, na Terra dos Brasis.** Rio de Janeiro, 1980. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - IFCS-UFRJ.

RODRIGUES, Viviane Merlino. **Neoconcretismo e Design: A Programação Visual de Lygia Pape para o Cinema Novo, na década de 1960.** Rio de Janeiro, 2009. Dissertação (Mestrado em Design) – Departamento de Artes e Design da PUC-RJ.

SOUZA, Pedro Luiz Pereira de. **ESDI: Biografia de Uma Ideia**. 1996. Rio de Janeiro, 1996. Monografia (Graduação em Desenho Industrial) UERJ.

SILVA, Fernanda Pequeno. **Lygia Pape e Hélio Oiticica: Conversações e Fricções Poéticas**. Rio de Janeiro, 2007. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – UERJ.

6.5.

Publicações acadêmicas

CAPALBO, Creusa. **Maurice Merleau-Ponty e o conceito de política**. Minas Gerais, 2014. Revista Estudos Filosóficos nº 13/2014. UFSJ - São João del-Rei-MG Pág. 55 – 62.

_____. **A subjetividade e a experiência do outro: Maurice Merleau-Ponty e Edmund Husserl**. Goiânia, 2007. Revista Abordagem Gestáltica. v.13, nº1, jun. 2007.

KHOURI, Omar. **Décio Pignatari: Um Fazedor Octogenário para Muitos e Muitos Séculos**. FACOM, número 17. Primeiro Semestre de 2017.

LATOURE, Bruno. **A Cautious Prometheus? A Few Steps Toward a Philosophy of Design (with Special Attention to Peter Slorterdijk). Keynote lecture for the Networks of Design**. In: Meeting of the Design History Society Falmouth. 2008. Cornwall. Cornwall: Sciences-PO, September 2008.

LEONIDIO, O. **Desvio para o Vermelho**. Stanford: Manuscrito, 2012.

MACHADO, Vanessa Rosa. **Arte e espaço público nos filmes de Lygia Pape**. São Paulo, 2008. Revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo. Programa de Pós-Graduação de Arquitetura e Urbanismo da USP.

MOTTA, Leda Tenório. **Clima e Noigandres: A Crítica Literária entre Dois Fogos**. REVISTA USP, São Paulo, n.39, setembro/novembro 1998.

NAVES, Rodrigo. **Um Azar Histórico**. Colóquio "Modernismos no Brasil — 80 anos: interpretações." organizado pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo. Novembro de 2002.

PAULA, Maria de Fátima. **O Processo de Modernização da Universidade casos USP e UFRJ**. Tempo Social; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, n. 12(2): 189-202, novembro de 2000. Disponível outubro de 2010.

PEDROSA, Mário. **Variações sem Tema ou a Arte da Retaguarda**. Simpósio I – Ensaio. São Paulo, 1978.

PEQUENO, Fernanda. **Notas de pesquisa sobre o filme Catiti-Catiti de Lygia Pape**. Salvador, Bahia, 2009. Trabalho apresentado no 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais.

RAMASSOTE, Rodrigo de Assis. **Antonio Candido em Assis e Depois**. Revista IEB. N. 50. Set./mar, 2010.

SANTOS, Fábio e MACHADO, Vanessa. **Catiti Catiti, a cultura popular no texto de Lygia Pape**. São Paulo, 2009. Trabalho apresentado no V Encontro da História da Arte – IFCH/Unicamp.

6.6.

Publicações na web

CAPALBO, Creusa. **Maurice Merleau-Ponty e suas Contribuições para os Dias Atuais**. Simpósio Merleau-Ponty Vivo. Universidade Federal do Mato Grosso. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fpyGf-AW-sk>. Acesso em: março de 2017.

FERREIRA, Marieta de Moraes. **Ditadura militar, universidade e ensino de história: da Universidade do Brasil à UFRJ**. Cienc. Cult., São Paulo, v.66,n.4. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252014000400012&lng=en&nrm=iso. Acesso em: dezembro de 2014.

KHOURI, Omar. **Verbo e Visualidade: A Propósito da Poesia de Décio Pignatari e Augusto de Campos**. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/content.php?artigo=11291&portal=universidade>. Acesso em: outubro de 2016.

NASCIMENTO, Eduardo Santos. **Largo São Francisco, Berço de Décio Pignatari e Lígia Fagundes Telles**. Sociedade. Faculdade de Direito. N. 31. Ano 43. 15/06/2010. Disponível em: <http://www.usp.br/aun/exibir?id=3384>. (Texto também publicado na Agência de Notícias Universitária (AUN), em 14/6/2010) Acesso em Outubro, 2016.

PEREIRA, Sonia Gomes. **Homenagem – Carlos Zilio**. Disponível em: www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae18_homenagem.pdf Acesso em dezembro de 2016.

PIGNATARI, Décio. **Memória Roda Viva – Fapesp**. 13/11/1989. Disponível em: http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/488/entrevistados/decio_pignatari_1989.htm. Acesso em: outubro 2016

UFRJ. **Programa de Pós-Graduação em Filosofia**. Disponível em: http://www.ppgf.ifcs.ufrj.br/?page_id=2443. Acesso em: junho de 2016.