

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO EM ARTES

ERANÍ FERREIRA SOARES

LYGIA PAPE: HIBRIDISMO E EXPERIMENTAÇÕES POÉTICAS NAS DÉCADAS
DE 1960 e 1970

VITÓRIA – ES

2022

ERANÍ FERREIRA SOARES

**LYGIA PAPE: HIBRIDISMO E EXPERIMENTAÇÕES POÉTICAS NAS DÉCADAS
DE 1960 e 1970**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Teoria e História da Arte, linha de pesquisa Nexos entre Arte, Espaço e pensamento.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Maurício Gonzaga

VITÓRIA – ES

2022

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de
Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

F3831 Ferreira Soares, Eraní, 1959-
LYGIA PAPE: HIBRIDISMO E EXPERIMENTAÇÕES
POÉTICAS NAS DÉCADAS DE 1960 e 1970 / Eraní Ferreira
Soares. - 2022.
95 f. : il.

Orientador: Ricardo Mauricio Gonzaga.
Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Artes.

I. Mauricio Gonzaga, Ricardo. II. Universidade Federal do
Espírito Santo. Centro de Artes. III. Título.

CDU: 7



Universidade Federal do Espírito Santo
Centro de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes
Credenciamento/MEC 609, de 14/03/2019

191ª/2022 ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ARTES

Às dez horas do dia vinte e cinco de março do ano de dois mil e vinte e dois, reuniu-se via webconferência a Banca Examinadora composta pelos seguintes membros: Professor Dr. Ricardo Maurício Gonzaga (Orientador - PPGA/UFES), Prof. Dr. David Ruiz Torres (Examinador Interno - PPGA/UFES) e Prof. Dr. Carlos Eduardo Dias Borges (Examinador Externo – DAV/UFES) para a sessão pública de defesa de dissertação de Mestrado da aluna **Erani Ferreira Soares** com o tema: “Lygia Pape: Hibridismos e Experimentações Poéticas nas Décadas de 1960 e 1970”. A banca, após o exame do trabalho, considerou-o:

APROVADO (X)

REPROVADO ()

Em caso de aprovação, o(a) aluno(a) somente terá direito ao título de Mestre após entrega da versão final de sua dissertação, em papel e meio digital, à Secretaria do Programa e da homologação do resultado da defesa pelo Colegiado Acadêmico do PPGA. Nada mais havendo, foi encerrada a sessão da qual se lavra a presente ata, que vai assinada pelos membros da banca examinadora.

Observações:

Após deliberações, a banca considera a aluna aprovada e indica a necessidade de revisão final de acordo com as observações e sugestões feitas durante a defesa, para a cópia final do texto.

Prof. Dr. Ricardo Maurício Gonzaga (Orientador - PPGA/UFES)

Prof. Dr. David Ruiz Torres (Examinador Interno - PPGA/UFES)

Prof. Dr. Carlos Eduardo Dias Borges (Examinador Externo – DAV/UFES)



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

PROTOCOLO DE ASSINATURA



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por
RICARDO MAURICIO GONZAGA - SIAPE 1363698
Departamento de Artes Visuais - DAV/CAR
Em 26/04/2022 às 17:46

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/456351?tipoArquivo=O>



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

PROTOCOLO DE ASSINATURA



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por
DAVID RUIZ TORRES - SIAPE 3114350
Departamento de Teoria da Arte e Música - DTAM/CAr
Em 26/04/2022 às 19:39

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/456459?tipoArquivo=O>



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

PROTOCOLO DE ASSINATURA



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por
CARLOS EDUARDO DIAS BORGES - SIAPE 1612074
Departamento de Artes Visuais - DAV/CAr
Em 27/04/2022 às 10:38

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/456980?tipoArquivo=O>

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais (in memoriam) em especial a minha mãe, que mesmo sem ter frequentado uma escola, sempre enxergou a importância da escolaridade para seus filhos.

A minha filha, que estando distante, nos momentos mais difíceis, não me deixou desistir.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Ricardo Maurício Gonzaga, pelo acolhimento e ajuda no processo de construção das ideias.

Aos membros da banca de Qualificação, Prof. Dr. David Ruiz, Prof. Dr. Carlos Eduardo Borges, pelas contribuições que prestaram na construção do trabalho.

A todos que de alguma forma estiveram comigo durante o tempo do Mestrado, que não foi um caminho fácil.

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

Mário Pedrosa.

“Nada é permanente, exceto a mudança”.

Heráclito de Éfeso

RESUMO

Esta pesquisa discute a arte, a linguagem e o hibridismo no trabalho da artista Lygia Pape, umas das mais importantes representantes do Neoconcretismo no Brasil. Permeando o limite entre a arte e a vida, Lygia Pape fazia de seus trabalhos uma interação com o mundo. Nascida em 1929, em Nova Friburgo, cidade do Estado do Rio de Janeiro, a artista ficou conhecida internacionalmente pelo seu trabalho. O intuito desse trabalho, que está fundamentado no recorte de sua produção nas décadas de 1960 e 1970, como ocorre à hibridação no processo de construção da sua plástica, período em que o regime político-militar era severo. Os argumentos constitutivos são construídos estabelecendo um diálogo com a história da arte brasileira, e pensamentos críticos, relacionados à arte no período. A artista também fez parte no período em que o movimento feminista se fortaleceu no Brasil, nele, as mulheres reivindicavam liberdade sexual, do próprio corpo e de expressão.

Palavras-chave: Hibridismo. Feminino. Neoconcretismo. Linguagem. Lygia Pape.

ABSTRACT

This research analyzes art, language and hybridism in the work of the artist Lygia Pape, one of the most important representatives of Neoconcretism in Brazil in the 1960s. Permeing the limit between art and life, Lygia Pape, made their work an interaction with the world. Born in 1929, in Nova Friburgo, a city in the State of Rio de Janeiro, the artist became known internationally for her work. Our aim is to achieve meanings in his works, as hybridization occurs in the process of building his plastic, specifically in the 1960s and 1970s, a period when the political-military regime was severe. The artist was also part of the moment when the feminist movement was strengthened in Brazil, in it, women claimed freedom of sexual, of own body and of expression.

Keywords: Hybridity. Feminism. Neoconcretism. Language. Lygia Pape.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Lygia Pape	17
Figura 2. Lygia Pape at the National Exhibition of Concrete Art, em 1956	19
Figura 3. 1ª Exposição de Arte Neoconcreta, MAM/RJ, 1959	20
Figura 4. Caixa de Formigas	21
Figura 5. Eat Me – A Gula ou a Luxúria?	22
Figura 6. <i>Grupo Frente</i> , Rio de Janeiro, 1956.....	27
Figura 7. Cartaz Grupo Ruptura, 1952	29
Figura 8. Tecelar.....	30
Figura 9. Max Bill, <i>Unidade Tripartida</i> , 1948-9	31
Figura 10. Balé Neoconcreto I.....	33
Figura 11. Lygia Pape e as embalagens da Piraquê, Rio de Janeiro, 1960	34
Figura 12. Água e sal – Piraquê.....	36
Figura 13. Exposição Lygia Pape, Fundação Carriero, 2019.....	43
Figura 14. Parangolés – 1965	44
Figura 15. Nova Objetividade Brasileira.....	46
Figura 16. Caixa de Baratas.....	48
Figura 17. A Fonte.....	49
Figura 18. O Divisor, 1968.....	51
Figura 19. Performance de estudantes da Faculdade de Música e Belas Artes.....	52
Figura 20. Roda do Prazer – Lygia Pape.....	54

Figura 21. Roda dos Prazeres, 1968	55
Figura 22. Lygia Pape e Mario Pedrosa	57
Figura 23. Lygia Pape e Hélio Oiticica	59
Figura 24. Simone de Beauvoir	64
Figura 25. O Pasquim	66
Figura 26. Guiomar Novaes	68
Figura 27. Nova Objetividade, 1967	70
Figura 28. Cartaz do filme Mandacaru Vermelho	71
Figura 29. Caixa Brasil	74
Figura 30. Caixa Caveira que geme, 1968.	75
Figura 31. Espaço Imantado, 1968	77
Figura 32. Linda Nochlin	79
Figura 33. Interior Scroll – 1975	80
Figura 34. Lygia Pape- Eat Me	81
Figura 35. Objetos de Sedução: Eat Me	82
Figura 36. Objetos de Sedução: Eat Me	82
Figura 37. Objetos de Sedução: Eat Me	82
Figura 38. Filme Eat Me	85

LISTA DE SIGLAS

MAM-RJ – Museu de Artes Modernas do Rio de Janeiro

MAM-SP – Museu de Artes de São Paulo

UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro

MASP – Museu de Artes de São Paulo

ULM – Escola de Ulm

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
1. O PERCURSO DA ARTISTA	23
1.1. LYGIA PAPE: O CONCRETISMO E NEOCONCRETISMO	26
1.2. ARTE CONCRETA	28
2. LINGUAGENS: HIBRIDISMO E EXPERIMENTAÇÃO EM LYGIA PAPE	39
2.1. BREVE HISTÓRICO SOBRE NEOVANGUARDAS E A EXPOSIÇÃO NOVA OBJETIVIDADE	41
3. A POÉTICA DE LYGIA PAPE	61
3.1. LYGIA PAPE E A OBRA EAT ME: A GULA OU A LUXÚRIA?	63
3.2. DESDOBRAMENTOS DA OBRA <i>EAT ME</i>	69
3.2.1. Caixas de Formigas	71
3.2.2. Objetos de sedução: Eat Me	78
3.2.3. Eat Me – O Filme.....	84
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	89
REFERÊNCIAS	92

INTRODUÇÃO

A pesquisa propõe realizar um estudo crítico e histórico da obra de Lygia Pape, que teve uma vinculação inicial com o Grupo Frente e com o Neoconcretismo e, a partir do final dos anos 1960, passou a produzir obras mais propositivas e não-objetuais, orientadas para o espectador. O tema dessa pesquisa envolve as relações da minha vida profissional com a acadêmica. Meu interesse pela artista plástica Lygia Pape teve início quando comecei a dar aula em uma universidade particular de Vila Velha – ES. Pesquisando mais sobre o Concretismo e o Neoconcretismo e o Design no Brasil no período após a segunda Guerra Mundial, deparei-me com os principais representantes de cada movimento, entre eles, a artista plástica Lygia Pape (1929-2004).

Eu já havia estudado um pouco sobre o período no qual a artista estava inserida na graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo; mas foi a partir da necessidade de pesquisar conteúdos para elaborar minhas aulas que se despertou um maior interesse pela artista plástica, uma das principais representantes do Neoconcretismo no Brasil.

Antes de ingressar no Mestrado em Artes da UFES, fiz uma disciplina como aluna especial em Arte Moderna, na qual fui conhecendo e me interessando mais pelo trabalho da artista, sua trajetória profissional. Os trabalhos de Lygia Pape são conhecidos pela liberdade de experimentar várias linguagens, em fazer disso um processo de interação com o mundo, estabelecendo uma relação com questões do cotidiano da vida das pessoas, construir a ponte entre a arte e o público, o que é uma das características da Arte Contemporânea.

A escolha pelo período das décadas de 1960-1970 partiu do interesse em analisar um período que foi muito conturbado politicamente: o da ditadura militar (1964-1985) – período repressor para aqueles que resistiam a ela. A artista e outros do período abordam temas que, de certa forma, levam a uma tomada de posição frente àquele contexto. Lygia Pape o fez de maneira quase que velada, mas se posicionou por meio de seu trabalho. Por isso, fazer uma abordagem do contexto sociopolítico e cultural deste período se torna significativo.

O estudo também pretende estabelecer uma relação entre a teoria e a prática de Lygia Pape, na qual as obras se desenvolvem numa prática entre a artista, a história da arte, cinema, vídeos, performances e suas relações com o contexto sociopolítico cultural. Trata-se de analisar que uma obra plástica pode ser pensada por meio de linguagens diversas, partindo

também do estudo de aspectos gerais relacionados ao valor social e simbólico no seu modo de inserção nas obras de arte. Diante dessa percepção, e, como professora de História da Arte e Design, aguçam minha atenção artistas plásticos que abordam essa relação.

Constitui eixo norteador para o desenvolvimento desta pesquisa o fato de que o trabalho dessa artista perpassou linguagens artísticas variadas: pintura, gravura, escultura, dança, design gráfico, filme, performances e instalações. O resultado foram obras que integram o espaço com variados meios de expressões, promovendo uma interrelação de linguagens – elementos evidenciados em todo seu percurso artístico.

O início de sua carreira artística data, aproximadamente, de 1950. Percebi que, apesar de sua importância para a arte brasileira, era pouco estudada em relação a outros artistas do período, tais como Hélio Oiticica (1937-1980), Aluísio Carvão (1920-2001), Amilcar de Castro (1920-2002), Lygia Clark (1920-1988), entre outros.

Figura 1. Lygia Pape, 1960.



Fonte: <https://www.escrióriodearte.com/artista/lygiapape>

Lygia Pape, nasceu em Friburgo, uma cidade vizinha à minha: Itaperuna. Sua trajetória me inspira muito no sentido de admirar seu trabalho como artista e seus posicionamentos como mulher ao longo de sua trajetória.

No período da década de 1960, as mulheres em geral, não tinham liberdade de escolha em relação a sua vida pessoal e profissional – posso citar como exemplo minha própria mãe. Nas minhas pesquisas sobre Lygia Pape, deparei-me com uma frase em um artigo de Mario Pedrosa, de 1968, no jornal *Correio da Manhã*¹: “A arte como exercício experimental de liberdade”, percebendo que minhas reflexões seriam possíveis dentro deste estudo.

¹ *Correio da Manhã* - Um dos mais respeitáveis jornais de grande tiragem do país, que foi fundado em 15 de junho de 1901, por um advogado idealista chamado Edmundo Bittencourt; foi considerado um dos mais

No desenvolvimento desse trabalho, pesquisando a trajetória da artista, entrevistas e outros, fui percebendo que ela era uma mulher à frente do seu tempo. Essas questões me remetem a lembranças pessoais da minha infância e adolescência, como também à figura de minha mãe, que se casou por imposição de sua família, algo comum na década de 1960, quando as mulheres não tinham voz e não tinham liberdade de seguir suas trajetórias como esperavam.

Durante muito tempo, minha mãe sofreu violência física e psicológica do meu pai; contudo, mesmo diante dos fatos mencionados, e sem nenhuma instrução formal, nunca desistiu de me incentivar a estudar, e lutar para ser protagonista da minha própria história, algo que não fora possível a ela.

Os trabalhos de Lygia Pape são conhecidos pela experimentação de várias linguagens, estabelecendo uma relação com questões do cotidiano da vida das pessoas para construir a ponte entre a arte e o público, que é uma das características da Arte Contemporânea. Apesar de sua importância para a arte brasileira, a obra de Lygia Pape é pouco estudada, fato comprovado ao pesquisar sobre materiais e a documentação sobre sua produção acadêmica e artística.

Nesse viés, pode-se afirmar que a Arte Contemporânea é aquela que nos toca, pois interage com os dias atuais, com o nosso cotidiano – o que era uma das particularidades do trabalho de Lygia Pape.

A formação dos artistas transmutava de contemplativa para participativa, e as obras artísticas chamavam o público para participar, dialogar com a situação sociopolítica do país naquele momento. Conforme observa o historiador e crítico Walter Zanini (1994, p. 306) “manifestavam-se igualmente concepções de transformações radicais da arte. Sobre rumos de toda essa situação cultural que se delineava, pesaria o arbitrário regime político de 1964”.

A esse respeito, Guy Brett (1942) em *Brasil Experimental* (2005, p. 142) observa que: “A semente da criatividade desabrocha nos trabalhos da artista com sensibilidade e humor”. Suas obras não foram criadas para serem consumidas apressadamente, sem reflexão. O modo como são vivenciadas pelo espectador é que constitui a obra. A “artista não se prende aos

mesmos suportes ou procedimentos, seu trabalho é sempre inovador e enfrenta inúmeras questões”.

A proposta do primeiro capítulo é narrar a trajetória da artista plástica Lygia Pape, nascida em Friburgo no Rio de Janeiro (1929-2004), onde, já influenciada pela família, que desde muito cedo tinha contato com as artes, Lygia chegou a pensar em ser cantora lírica, mas seu interesse pelas artes plásticas foi maior.

Nessa etapa serão discutidas questões pertinentes à contextualização da trajetória poética da artista que é considerada uma das principais artistas brasileiras pelo grau de experimentação atingido em sua singular produção e pela constante mutação de suas obras. Iniciou sua carreira alinhada com o Concretismo brasileiro, junto com artistas como Hélio Oiticica e Lygia Clark (1920-1988). O *Grupo Frente* o qual a artista fez parte, formou-se no Rio de Janeiro, no de onde saíam muitos artistas do futuro grupo dos Neoconcretos.

Figura 2. Lygia Pape at the National Exhibition of Concrete Art, em 1956



Fonte: <https://www.thejewelleryeditor.com>

Segundo Brito (1999) a apresentação de Mario Pedrosa (1900-1981), crítico de arte e ativista político brasileiro, para a segunda exposição do grupo, no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro, em 1955, não mencionava o concretismo, nem as tendências construtivas. Os valores que se podem perceber nas palavras de Pedrosa² (1999, p. 12) são da ordem de uma política da arte:

Não se juntam esses artistas em um grupo por mundanismo, pura camaradagem ou acaso. A virtude maior deles continua a ser a que sempre foi - horror ao ecletismo.

² Mario Pedrosa nasceu em 1900 e faleceu em 1981, foi um escritor, jornalista e crítico de arte e ativista político brasileiro.

São todos eles homens e mulheres de fé, convencidos da missão revolucionária, da missão regeneradora da arte. Uma coisa os une, e com a qual não transigem dispostos a defendê-la contra tudo e todos, colocando-a acima de tudo e todos - a liberdade de criação.

O movimento Neoconcreto, em contraponto ao Concretismo, foi articulado no Rio de Janeiro a partir de 1959. Nasceu pela afinidade dos artistas que, mesmo trabalhando de forma isolada, tinham propostas parecidas e, assim, uniam-se. O poeta Ferreira Gullar (1930-2016) liderou um novo grupo que contava com a participação de alguns poetas e artistas oriundos do *Grupo Frente* ou que trabalhavam no *Jornal do Brasil*. O grupo organizou sua primeira exposição no MAM-Rio, em 1959, e sua última exposição, no MAM-São Paulo, ocorreu em 1961. No primeiro capítulo, abordaremos os principais representantes desse movimento.

Figura 3. 1ª Exposição de Arte Neoconcreta, MAM/RJ, 1959



Fonte: MANIFESTO NEOCONCRETO (1959) (dopropriobolso.com.br)

Com obras que se expandem e evoluem para além da moldura por meio de linguagens variadas, bem características do período, o Neoconcretismo repunha a colocação do homem como ser no mundo e pretendia pensar a arte nesse contexto, fora dos padrões rígidos do concretismo.

O segundo capítulo tem como proposta uma interpretação teórica sobre algumas de suas produções, investigando a individualidade da artista, partindo de uma análise crítica sobre o hibridismo e experimentações e também sua influência pela cultura popular. Para introduzir o assunto sobre Artes Híbridas, recorreu-se a *Culturas e artes do pós-humano* (2003), de Lúcia Santaella, que mostra uma abordagem nos processos de hibridação, que

podem ter outras denominações, como processos de *interssemiose*, no território das artes plásticas e outros questionamentos.

Também será feita uma breve abordagem sobre alguns de seus trabalhos, no período que a repressão política era mais forte, e que Lygia Pape questionava a arte morta nos museus, com sua crítica e humor negro – período que participou da exposição Nova Objetividade, em 1967, com as obras “Caixa de Baratas” e “Caixa de Formigas”.

Figura 4. Caixa de Formigas



Fonte: EAT Me (2022).

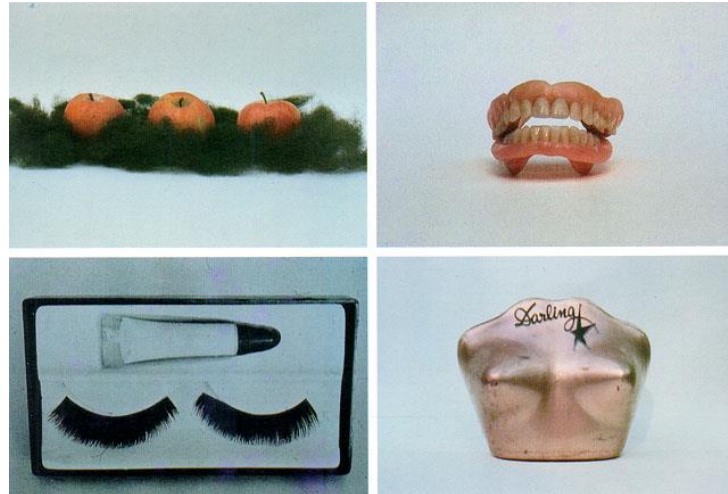
Ainda da década de 1960, perpassar-se-á por obras que tiveram grande relevância na carreira da artista, como o “Divisor” (1968), “Roda dos Prazeres” (1968), obras de experimentalismo e interação com o espectador. Segundo Gláucia Villas Bôas (2008, p. 207), “As experimentações são fundamentais para que o indivíduo aprenda com suas emoções e ponha no mundo formas que transmitam modos de sentir e imaginar”.

O hibridismo e suas diversas linguagens levam a arte de Lygia Pape ao cotidiano das pessoas. Estas interagirem com as obras ao fazerem reflexões acerca do seu papel no mundo ou na sociedade na qual estão inseridas.

Para o desenvolvimento do terceiro capítulo, será destacada sua atuação acadêmica, pois foi professora da Faculdade de Arquitetura Santa Úrsula de 1972 até 1985, e lecionou na Escola de Belas-artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Será feita abordagens acerca do seu trabalho “*Eat Me*”, e sua relação com o feminino. Em “*Eat me: a gula ou a luxúria?*”, de 1976, trouxe à tona questões que abordavam generalização do consumo e também a desvalorização da mulher ao rebaixá-la a objeto de consumo.

Figura 5. Eat Me – A Gula ou a Luxúria?



Fonte: EAT Me (2022).

Lygia trabalhou com a linguagem da publicidade que assume um papel relevante diante da comunicação de massa, porque leva o consumidor a idealizar algo, a querer sempre mais e nunca ter seu desejo realizado. Mesmo a artista tendo afirmado não fazer parte de nenhum movimento, esses aspectos relacionados à questão do feminismo são abordados em seus trabalhos. Mais adiante veremos de modo aprofundado seu posicionamento sobre essas questões.

1. O PERCURSO DA ARTISTA

O propósito deste capítulo é descrever o percurso artístico de Lygia Pape, sua participação no Concretismo e no Neoconcretismo. Ela era uma artista fluminense, que nasceu em Friburgo (1927-2004). Sua família era ligada às artes, especificamente à música – a própria artista quase se tornou cantora. Ela dizia que não gostava do piano, mas fazia escalas de cinco horas por dia, até decidir que não era o queria.

Apesar de afirmar que sua família não era de intelectuais, viveu ao longo de sua juventude em um ambiente propício para o desenvolvimento de seu processo criativo, tendo em vista que seu pai tinha grandes habilidades artesanais. Ele, além de ter sido criador de pássaros brasileiros, também gostava de música, em especial, de ópera. Aos 22 anos, Lygia Pape se casou com o químico Gunther Pape, e se mudaram para o Rio de Janeiro, onde tiveram duas filhas: Paula e Maria Cristina Pape. Seu marido foi trabalhar em Arraial do Cabo, como menciona Lygia Pape (1998), em entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Padilha:

Fui morar por um período em Arraial do Cabo, lugar que cultivava a tradição de ter hospedado e inspirado artistas como Pancetti e Takaoka. Nessa época ainda era possível encontrar vestígios deles. Fiquei muito tempo por lá, sem nada para fazer. À tarde costumava subir nas dunas brancas, que pareciam um quadro de Malevich, de onde surgia, de repente, mergulhando na massa branca das dunas, aquele sol como um círculo vermelho. Visualmente, aquilo era uma maravilha. Foi ali que comecei a ter vontade de fazer alguma coisa em artes plásticas (CARNEIRO, 1998, p. 9).

Sempre irreverente Lygia dizia achar seu marido um pouco reacionário, mas que com a convivência com ela, passou a aceitar suas amizades, e que o tempo que passou em Arraial do Cabo foi um período de fascínio e experiências. Posteriormente retornou a Petrópolis e, depois, para o Rio de Janeiro, onde se reunia com amigos artistas em sua casa e fazia muitas festas, como relata Mattar (2003, p. 62):

Eu fazia muitas festas. Por exemplo, quando veio o Otl Aircher³ que foi o terceiro reitor da Ulm⁴, dei um jantar. Eu tinha duas empregadas fantásticas, só ligava e dizia: Hoje, vou ter 12 pessoas para jantar. E elas se viravam e faziam o jantar. Muito gostoso. Era nessa casa aqui que a gente fazia reuniões. Eu adorava dar festas. Dava festas de virar a noite. Cantava-se, falava-se. Era muito divertido.

³ Otl Aircher era alemão e foi um dos maiores designers gráficos do Século XX.

⁴ A Escola de Ulm foi uma escola de design baseada na cidade de Ulm, na Alemanha, fundada em 1953, por Max Bill.

Lygia Pape comentava que havia se casado muito cedo – fato que traz uma reflexão de que mesmo sendo uma mulher que não se prendia a nada, revolucionária, à frente de seu tempo, estava inserida no contexto histórico presente, onde o casamento muitas das vezes, para algumas mulheres, significava uma forma de libertação. Conforme menciona a própria artista, intrinsecamente anarquista, em entrevista a Denise Mattar (2003, p. 60):

Casei cedíssimo, muito cedo mesmo. A primeira coisa que fiz foi casar! Aquele meu pai não era mole não. Aquela passarinhada, aquela bicharada toda! E tinha o piano! No dia em que casei, joguei o piano para o alto: estou livre. Eu não gostava do piano, mas fazia escalas de cinco horas por dia- porque eu queria. Era um inferno! Chegou uma hora eu disse: não quero mais isso pra mim; aí acabei.

O casamento por muito tempo foi uma maneira encontrada por muitas mulheres para de saírem de casa, em muitos casos, em famílias cujos pais eram muito repressores, e o casamento significava para algumas uma forma de se livrar dessas amarras, o que não se pode afirmar que se aplica a artista.

Lygia Pape se formou em filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro; depois, cursou o mestrado em Estética Filosófica pela UFRJ, estudando com Fayga Ostrower (1920-2001) no MAM/RJ. No museu, ela entrou em contato com Hélio Oiticica, Aluísio Carvão, Décio Vieira (1922-1988) e outros artistas, além de Mario Pedrosa, crítico de arte, por quem ela tinha uma grande admiração.

Faremos aqui uma breve análise sobre a arte contemporânea que servirá de eixo norteador para dar seguimento à pesquisa, considerando as mudanças na arte brasileira, que levaram ao espectador uma nova forma de apreciação e participação frente aos trabalhos dos artistas, especificamente os de Lygia Pape.

Os principais pressupostos teóricos nos quais se fundamentam esta pesquisa, como são próprios dos estudos no campo da arte, voltam-se para textos que transitam entre a História, a Teoria e a Crítica de Arte e suas diversas linguagens, cujo enfoque são as manifestações artísticas contemporâneas.

Se não há linguagens nem temas predominantes nem opções estéticas definidas, segundo Freire (2006, p. 7), “o que o senso comum entende por arte é a maior dificuldade que se enfrenta para a compreensão da arte Contemporânea”. Uma obra de arte, para a maioria das pessoas, ainda é uma pintura, um quadro, um desenho, realizado por um artista singular e

genial. Ao analisar o conceito de *obra de arte*, percebe-se que esta ideia de arte está enraizada na sociedade e que, ainda hoje, a maioria das pessoas pensam dessa forma.

Nesse viés, pode-se afirmar que a Arte Contemporânea é aquela que nos toca, pois interage com os dias atuais, com o nosso cotidiano – o que era uma das particularidades do trabalho de Lygia Pape. Uma das características da Arte Contemporânea é saber olhar para todas as épocas, enxergar erros e incertezas, olhar para as luzes e perceber as incertezas de todas as fases. Agamben (2009, p. 165), esclarece que:

Ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz, que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. Ou ainda: ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar.

Ainda relacionado às práticas contemporâneas, busquei os fundamentos teóricos mediante a abordagem que a literatura corrente faz sobre tais práticas na História da Arte. Sobre isso, Catherine Millet começa seu livro *Arte Contemporânea*, publicado em 1997, com a seguinte observação (1997, p. 7):

Temos de nos render à seguinte evidência, embora a descontento dos puristas: a arte em processo nem sempre foi ‘contemporânea’. Ou ainda: nem sempre nos sentimos contemporâneos da arte em processo. Com efeito, ‘arte contemporânea’ é uma expressão que se impôs sobretudo a partir dos anos [19]80, suplantando, então, as expressões ‘vanguarda’, ‘arte viva’ e ‘arte atual’. Ela possui as qualidades das expressões feitas, suficiente para se inserir numa frase quando falta uma designação mais precisa, mas suficientemente explícita para que o interlocutor perceba que se está a falar de uma determinada forma de arte e não de toda a arte produzida por todos os artistas hoje vivos e que são, portanto, nossos contemporâneos.

Muitos autores reconhecem que se trata de uma arte preocupada em expor o processo do *fazer arte* e seu lugar dentro dessa rede. Cauquelin (2005, p. 81), a propósito, defende que a própria rede de reconhecimento participa desse processo de modo indissociável daquilo que nomeia:

A arte contemporânea é sua imagem. Esse espelho oferecido aos artistas e no qual eles podem perceber o conjunto – o sistema – do mundo artístico contemporâneo reflete a construção de uma realidade um tanto diferente da que existia há algumas décadas. A realidade da arte contemporânea se constrói fora das qualidades próprias da obra, na imagem que ela suscita dentro dos circuitos de comunicação.

A vida em sua totalidade ocupou espaços expositivos, ativando reflexões estéticas sobre os mais diversos temas, como o corpo, a cidade, as questões ambientais, a velocidade do capitalismo, a memória e outras questões – características da arte contemporânea.

1.1. LYGIA PAPE: O CONCRETISMO E NEOCONCRETISMO

Para melhor entender o trabalho de Lygia Pape, é necessário fazer uma síntese do período histórico, artístico e sociocultural de quando surgiu o Concretismo no Brasil: a década de 1950, como comenta Guy Brett em *Brasil Experimental* (2005, p. 142):

Nesse paradoxo, talvez esteja incluída toda aventura da vanguarda no Brasil a partir dos anos de 1950: desejo de reconfigurar a relação-impossível de ser capturada e explicada, porque nunca poderemos estar fora dela – entre nosso cérebro e nosso corpo, intelectual e o sensual, um relacionamento que há muito tem sido submetido, nas tradições da cultura ocidental, a um dualismo absoluto.

Diversos acontecimentos marcaram o início da década de 1950. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, surgiu no Brasil a ideia de que este era o *país do futuro*, da democratização e da modernização – inclusive nas artes, que passou por diversas mudanças. De acordo com Mello (2006, p. 258), no clima desenvolvimentista da década de 1950,

A abstração geométrica estabelecia-se como vanguarda contrapondo ao velho modernismo nacionalista uma linguagem internacional, pretensamente universal. Bill, que havia exposto sua obra e suas ideias em 1950, conquistou o prêmio na Bienal de São Paulo de 1953 e, ainda, manifestou-se contra a arquitetura modernista brasileira, em prol da impessoalidade do construtivismo geométrico. O concretismo paulista conquistava espaço. O argentino Tomás Maldonado expôs no Rio de Janeiro junto a Bill. Posicionados como vanguarda, passaram a constituir uma referência moderna também para artistas abstratos cariocas.

Lygia Pape foi uma artista irreverente. Ela achava que havia uma insatisfação muito grande no Rio de Janeiro na década de 1950, “porque achava que arte estava muito academizada. Eram figuras, paisagens, muito já sem fibra nenhuma” (COCCHIARALE; GEIGER, 1987, p. 153).

A artista relata em entrevista a Cocchiarale e Geiger (1987, p. 153) que:

Duas coisas também acho que influenciaram muito e onde a presença de Mario Pedrosa se fez efetiva: eles iam ao Engenho de Dentro ver aquele trabalho que a Dr.^a Nise da Silveira tinha iniciado com os esquizofrênicos, e isso era um elemento de ligação e de descoberta de formas novas. O pessoal ia para lá como uma romaria. Era uma espécie de descoberta de um campo inteiramente novo em termos de arte no Brasil. Era uma experiência nova feita pela Dr.^a Nise. Nova no sentido de apreensão e de outro universo terapêutico, que é ao mesmo tempo arte.

O *Grupo Frente*, do qual a artista fez parte, formou-se no Rio de Janeiro, no início da década de 1950. Juntamente com seu criador Ivan Serpa (1923-1973), agruparam-se Franz Weissmann (1911-2005), Lygia Clark (1920-1988), Aloísio Carvão, Hélio Oiticica, Abraham Palatnik (1928-2020), Décio Vieira, entre outros. Os artistas se reuniam

semanalmente para mostrar e comentar seus trabalhos. Segundo a própria artista, o Grupo Frente, era de descobertas o tempo todo. Como afirma Mattar (2003, p. 62):

Criou-se um elo de amizade, e a gente se reunia também no prédio do Bola Preta, na Cinelândia. Ali nós tínhamos uma sala, conseguida por Ivan, onde nos reuníamos para conversar, para falar. O Ivan tinha saúde muito precária e não era nosso estilo tomar bebedeiras, cair em farras. Não! A gente se reunia para discutir arte. Era uma coisa, assim, obsessiva.

No mesmo período, surgiu o MASP (Museu de Arte de São Paulo, 1947), fundado por Assis Chateaubriand (1892-1968); o MAM-RJ (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1948); e o MAM-SP (Museu de Arte de São Paulo, 1948).

A intenção do *Grupo Frente* não era impor um estilo de arte construtivo, mas sim se pôr diante do contexto político, que era o do final da Segunda Guerra Mundial. Foi naquele momento que países, na tentativa de reconstrução do parque industrial e político, pretendiam livrar a arte de ser utilizada para fins de propaganda política, programa partidário ou ideologias.

Portanto, a importância de destacar que mesmo diante da diversidade de linguagens de produção do Grupo Frente, pois no grupo participava uma pintora de Arte Primitiva, Elisa Martins Silveira, o que representava no momento, uma tomada de posição frente ao contexto político social do período.

Figura 6. *Grupo Frente*, Rio de Janeiro, 1956



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Grupo_Frente

1.2. ARTE CONCRETA

A expressão *arte concreta* foi usada pela primeira vez no campo das artes plásticas pelo artista Theo Van Doesburg (1883-1931), que afastava da arte qualquer conotação lírica ou simbólica, a tela era constituída exclusivamente de elementos plástico, como planos e cores. Em 1930, a arte concreta dominava toda arte que tinha se desvinculado da imitação da natureza. A denominação passou a ser adotada por artistas, críticos e teóricos, ainda como sinônimo de arte abstrata. Segundo Gullar (1985, p. 207):

A expressão arte concreta parece ter sido cunhada por Van Doesburg, em 1930, mas não com o propósito de iniciar um movimento estético. O intuito de Van Doesburg era dar o que considerava ser uma arte que tinha se desprendido totalmente da imitação da natureza.

O momento exigia uma nova linguagem artística. A *arte concreta* nascia como oposição à arte abstrata que ainda tinha vestígios simbólicos do mundo real. De acordo com César Oiticica Filho (2013, p. 74): “sendo como é um espírito revolucionário por excelência, Mário Pedrosa sempre lutou contra todas as manifestações idiotas e reacionárias surgidas tanto no campo das artes como na política”.

O Caminho da arte moderna está no Concretismo. O que se viu na Bienal de Veneza em matéria de pintura realista prova o fracasso do Neorrealismo, que reduz a pintura àquilo que era no começo do século e que provocou como reação ao cubismo. O abstracionismo, tal como o fazem os franceses e italianos, expostos em Veneza, cai no arbitrário, no subjetivo e, embora procurando refletir o caráter da época – talvez porque essa procura seja premeditada – não chega a construir um estilo, ou seja, a expressão de um espírito coletivo (OITICICA FILHO, 2013, p. 40).

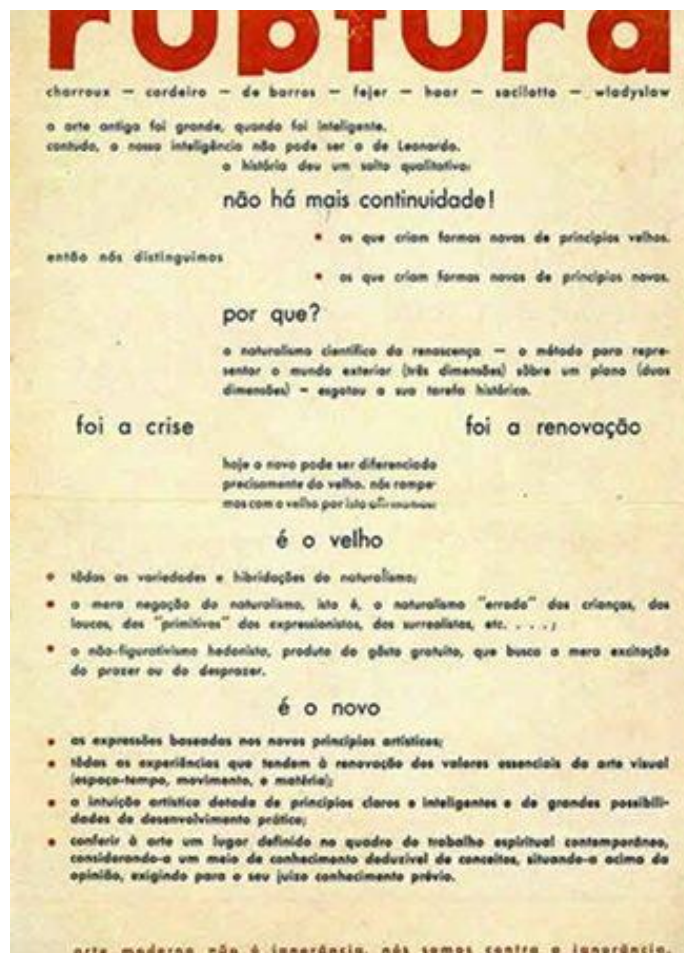
Durante sua apresentação para a II Exposição do grupo, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1955, Mario Pedrosa não mencionou o Concretismo nem sequer as tendências construtivas; e talvez não pudesse, como afirma Brito, (1999, p. 12): “Essa reunião era típica de um ambiente extremamente dispersivo e despreparado para abrigar o trabalho de arte enquanto pesquisa científica”.

No que diz respeito ao surgimento da Arte Concreta, e do Grupo Frente no Brasil, é importante mencionar que essas manifestações, não foram resultado da evolução da pintura modernista no país, e sim como reação a ela. Como escreve Gullar em 1960, sobre o ambiente artístico no país, “Cândido Portinari (1903-1962) era a figura dominante, seguido de Lasar Segall (1889-1957), Di Cavalcanti (1897-1976) e Pancetti (1902-1958), entre outros”.

Esses artistas respondiam a necessidades ideológicas amplas – simplificando, digamos que seguiam uma identidade nacional, voltados para o projeto da brasilidade – e se mantinham presos ao esquema tradicional de representação (BRITO, 1999, p. 12-13).

O *Grupo Frente* se opunha a esse sistema de representação em seus trabalhos. Os membros buscavam uma arte que rompesse com os padrões renascentistas de perspectiva; mencionavam que, a partir dos cubistas, especificamente de Cézanne (1839-1906), a arte abandonara o empirismo e passara a ser forma de conhecimento com uma organização formal e irredutível do senso comum.

Figura 7. Cartaz Grupo Ruptura, 1952



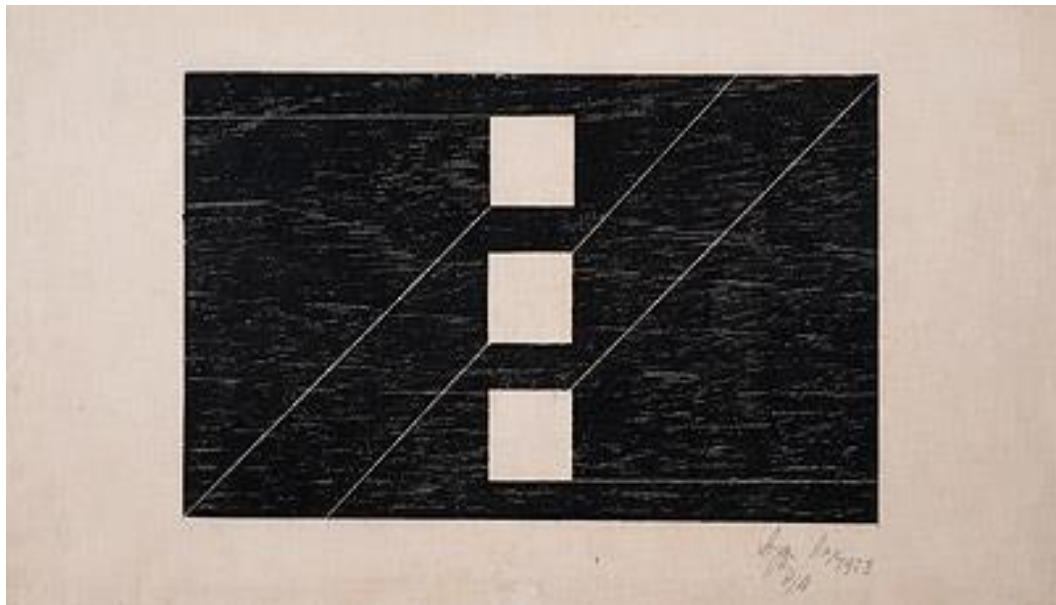
Fonte: https://docplayer.com.br/docs-images/46/6953416/images/page_17.jpg

Nos anos 1950, Lygia se aproximou dos concretistas do *Grupo de Frente no Rio*, do Rio de Janeiro, e do *Ruptura*, de São Paulo. Esses movimentos foram de suma importância para a cultura brasileira, porque a arte Concreta passou a ser compreendida como parte do *movimento abstracionista moderno*, afastando qualquer conotação lírica ou simbólica. Como sempre irreverente Lygia Pape afirmou em entrevista a Cocchiarale e Geiger (1987, p. 153):

“havia uma insatisfação muito grande aqui no Rio, principalmente porque a arte estava muito esclerosada, muito academizada”.

Nesse período, Lygia Pape, trabalhou também com gravuras, como por exemplo, *Os Tecelares* – que ela não considerava gravura, pois como sempre, não gostava de nada pré-estabelecido. Ela trabalhava a gravura não para várias tiragens como é convencional, mas sim pela poética de trabalhar a madeira – como gostava de fazer ao usar tinta negra e grossa por exemplo.

Figura 8. Tecelar, 1957



Fonte: Tecelar (2022).

O concretismo, com suas rígidas formalidades, sofreu divergências de interpretação entre o grupo carioca e o paulista. O grupo de artistas cariocas usava livremente as cores, tinha liberdade de criação sem o rigor dos paulistas, pois considerava que o rigorismo os distanciaria do verdadeiro concretismo. Os cariocas achavam os paulistas burocráticos, que obedeciam a códigos estéticos rígidos, e o Grupo Ruptura estava mais preocupado com a dinâmica visual, com a exploração dos efeitos da construção seriada, como menciona (GULLAR, 1985, p. 229):

Podia-se ver que, aquela altura, a arte concreta brasileira padecia de dois exageros contraditórios: da parte dos cariocas um Serpa, um Carvão, certo desinteresse pela indagação de alguns problemas básicos da estética concretista; da parte dos paulistas, a exacerbada intenção de tudo formular e de trabalhar segundo essa formulação prévia.

O movimento concretista teve sua origem no Brasil a partir da I Bienal de São Paulo, em 1950, quando foram premiados artistas estrangeiros e brasileiros que desenvolveram pesquisas orientadas na direção da arte concreta. Entre eles, estava Max Bill (1908-1994) que, na primeira Bienal de São Paulo, em 1951, ampliou o interesse pela arte abstrata no Brasil. Max Bill, artista suíço, proveniente da Escola Superior da forma de ULM, levou o grande prêmio de escultura com *Unidade Tripartida*, em que apresenta o conceito matemático de Moebius. Nessa escultura, a capacidade de “encontrar-se a si” é representada na infinitude da fita.

Figura 9. Max Bill, *Unidade Tripartida*, 1948-9



Fonte: [MAC USP | Acervo : Obra : Unidade Tripartida \[1963.3.76\]](#)

Segundo Gullar (1985, p. 207), até mesmo alguns artistas não tinham certeza quanto às denominações sobre a arte concreta ou consciência do que estavam fazendo, de modo que vários entre eles tinham linguagens diferentes:

Que é arte concreta? Sempre que procuramos honestamente responder a uma pergunta desse tipo – seja ela feita a propósito da arte concreta, como a propósito do cubismo, do futurismo ou de qualquer outro movimento artístico moderno –

topamos com uma série de dificuldades. A principal delas ocorre do fato de que tais denominações englobam experiências complexas e, às vezes contraditórias. Além do mais, a origem desses movimentos é quase sempre ambígua e seu sentido, um enigma, muitas vezes, para o próprio artista que nele se compromete.

Buscando outras inspirações, não podemos nos esquecer dos artistas internacionais: com Kasimir Malevitch (1879-1938), Piet Mondrian (1872-1944) e Vassily Kandinsky (1866-1944), o movimento ganhou força. Ocorreram divergências entre o manifesto *Ruptura*, coordenado por Waldemar Cordeiro em São Paulo, e o *Frente*, liderado por Ivan Serpa, no Rio de Janeiro. O grupo de São Paulo era mais ligado ao rigor geométrico, enquanto o do Rio de Janeiro, mais leve e flexível, como menciona Gullar (1985, p. 228):

Pelo que ficou dito, percebe-se que o Grupo Frente, embora constituído na sua maioria de artistas com tendência concreta, não obedecia a nenhum código estético rígido. Para esses artistas, a linguagem geométrica não era um ponto de chegada, mas sim um campo aberto à experiência e à indagação. Esse dogmatismo dos concretistas cariocas, que teriam importantes consequências para o desenvolvimento da arte concreta no Brasil, separava-os, desde o início, do grupo concreto de São Paulo.

Os artistas que integravam o grupo de São Paulo que se formara juntamente com Waldemar Cordeiro (1975-1973) são: Geraldo de Barros (1923-1998), Luiz Sacilotto (1924-2003), Hermelindo Faminghi (1920-2004), Mauricio Nogueira Lima (1930-1999), entre outros. Waldemar Cordeiro foi uma figura muito importante para a Arte Concreta em São Paulo. Apesar de conhecido como uma figura polêmica ou como artista engajado nas tendências do momento, é muito importante não deixarmos de relatar a sua visão cosmopolita, como menciona Amaral (2006, p. 149):

É importante, após mais de trinta anos de sua liderança reconhecida dentro do movimento concreto de São Paulo, trazer sua contribuição à tona, para informação das gerações mais novas deste país de breve memória [sic]. O meio artístico paulista não produz mais mitos, como o Rio de Janeiro; é antes terreno áspero para reconhecimento local dos que plantam sua participação efetiva e mesmo marcante na esfera nacional. Portanto, é sempre necessário um esforço para proporcionar o registro e chamar atenção para aqueles cuja criatividade ou postura marcam um tempo no nosso ambiente cultural.

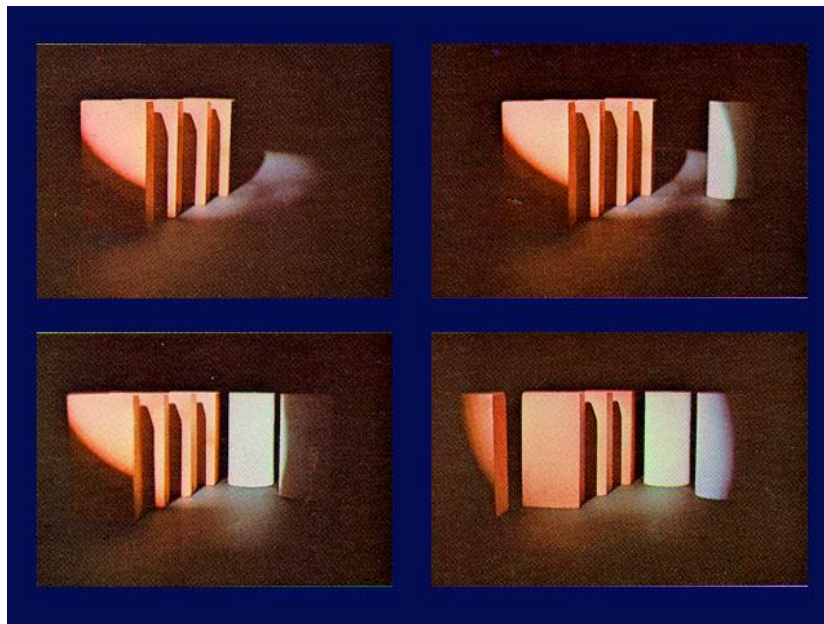
O concretismo, como vimos até aqui, mostra o conhecimento prático necessário ao enfrentamento de novas questões da produção de arte, como podemos observar em Brito (1999, p. 53):

Apenas o combate relativamente anticolonizador promovido pelos agentes das tendências construtivas ocorria no plano do *Know-how* cultural e técnico, fora do campo político. Diante das evidentes limitações da proposta nacionalista, com sua pouca lucidez ideológica, os agentes construtivos pareciam só poder agir abdicando

do político, colocando-se no terreno neutro da *cultura e da economia*, no caso dos concretos, ou no terreno neutro da *cultura e da filosofia*, no caso dos neoconcretos.

Nas décadas de 1950 e 1960, o abstracionismo se alastrou pelo Brasil, e a artista Lygia Pape participou ativamente desse movimento. Em 1958, realizou o *Balé Neoconcreto*.

Figura 10. Balé Neoconcreto I



Fonte: Balé Neoconcreto I (2022).

O concretismo marcou profundamente um período da História brasileira, em que se estava vivenciando um momento de grande desenvolvimento das novas tecnologias, da arquitetura e também nos campos político, social e cultural, tanto no Rio de Janeiro como em São Paulo.

Tendo sido, posteriormente signatária do Manifesto Neoconcreto, Lygia Pape, junto com Lygia Clark e Hélio Oiticica, publicado por Ferreira Gullar em 1959, o movimento neoconcreto, em contraponto ao concretismo, foi articulado no Rio de Janeiro, a partir de 1959. A arte Concreta chegara a uma concepção teórica da forma que terminou por limitá-la a determinados esquemas perceptivos. Que segundo Gullar (1985, p. 242) “Com isso a experiência do artista também teve de restringir-se á colocação de problemas objetivos de composição, de reações cromáticas, de desenvolvimento de ritmos seriados.”

Os neoconcretistas acreditavam na arte como atividade autônoma, com elevada missão social. Com o objetivo de educar os homens ao conhecer suas emoções plenas, a linguagem

geométrica se apresentava como um campo aberto para alcançar diferentes respostas. Ferreira Gullar nos contou que:

Havia uma total liberdade, nada era dogmático. Todo mundo estava disposto a inventar. Não trabalhar só categorias convencionais. Na escultura, a ideia era destruir a base, fazer um objeto que assim se chamasse, mas que pudesse ser posto em qualquer posição. A pintura também não seria mais envolvida por uma moldura, avançaria no espaço. Eu mesmo inventei um livro chamado "Livro da Criação", onde narrava a criação do mundo sem palavras, meio artes plásticas, meio poesia. Esse sentido de invenção, de criação era o que realmente caracterizava o movimento. Naquela época ainda existia o pensamento de um quadro ser uma pintura na parede, para mera contemplação. Não tinha o sentido de participação, de uso de materiais diferentes; então tudo isso deu um sentido muito grande de liberdade. Na época não era fácil, nós tínhamos o mundo em oposição a nós (MANIFESTO NEOCONCRETO, 1959).

Diante das pesquisas sobre o surgimento do Neoconcretismo, é possível perceber que Lygia Pape não tinha um temperamento muito fácil, porque no início da formação do grupo, teve divergências com Lygia Clark, que não permitiu que Ivan Serpa participasse do grupo; e também com Ferreira Gullar, por não aceitar sua “Teoria do não objeto” – algo que não teria a ver com o seu trabalho. No início do Neoconcretismo, Lygia alcançou o que tanto buscava enquanto artista: liberdade de criação.

Dentre as diversas linguagens de seus trabalhos, podemos no trabalho de Lygia Pape a criação das embalagens dos biscoitos da marca Piraquê, em 1960, quando passou a criar toda a identidade visual da marca. Aquilo foi muito importante para o design. Seu trabalho se tornou um marco para o mercado, pela valorização também da arte com design, e vice-versa. Podemos observar nas estampas a repetição de elementos gráficos, características do neoconcretismo.

Figura 11. Lygia Pape e as embalagens da Piraquê, Rio de Janeiro, 1960



Fonte: (AS MINA NA HISTÓRIA, 2017).

Segundo Daniela Name, no Catálogo da exposição *Diálogo concreto, design e construtivismo no Brasil*, Lygia Pape, *piraquê* (2008), as embalagens lembram os trabalhos de Hélio Oiticica:

Nas embalagens da Piraquê, Lygia aplicou os princípios da Gestalt, geometria sensível e de “obra aberta” que nortearam as obras de arte do período. Os losangos sobrepostos nas embalagens dos Cream Crackeres e embalagem do Água e Sal lembram os Metaesquemas de Hélio Oiticica.

Figura 12. Água e sal – Piraquê



Fonte: <https://i2.wp.com/daniname.files.wordpress.com/2009/11/baixa-agua-e-sal.jpg?w=209&h=300>

No período em que fez parte do Neoconcretismo, Lygia Pape tinha receio de se envolver com um sistema de arte que não permitisse sua liberdade de criação, e que sua inserção no design acabasse por ser interpretada unicamente como uma forma de garantir dinheiro. Ela temia estar colocando em risco a própria carreira e, assim, a possibilidade de continuar suas experimentações.

A artista, contudo, acreditava que o trabalho como design gráfico, como nas embalagens do biscoito Piraquê e outros que fizera, era inerente à sua atividade como artista, não comprometendo a qualidade da produção. Já no campo das artes plásticas, defender sua autonomia era muito importante, conforme afirma em entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilha (1998):

Eventualmente vendo uma obra, mas não produzo sistematicamente para o mercado. Acho que criar, inventar é correr riscos. Ter coragem de enfrentar o risco da invenção é muito importante. E é algo que envolve sempre um sacrifício, um sofrimento. Não me interessa realizar uma obra que dá certo e depois fazer outras iguais para atender o mercado e ganhar muito dinheiro. Não é que considere essa atitude antiética, mas me dá certo tédio. Prefiro, às vezes, ficar parada pensando, meditando, sofrendo muito para fazer uma nova invenção, algo que me satisfaça (CARNEIRO, 1998, p. 23).

Essas questões relacionadas ao design também se referem ao fato de que a artista tinha que trabalhar de acordo com os interesses dos clientes e que, apesar de se tratar de suas criações, estas tinham que atender às necessidades de quem a contratava. No entanto, o intuito de Lygia Pape era o de acentuar o desejo de manuseio da embalagem do produto, pelo comprador e, principalmente, constatar o que foi importante na própria carreira e que tanto defendia: a participação do espectador nos seus trabalhos – também uma das características do Neoconcretismo.

Como afirma Mattar (2003, p. 34), a respeito do neoconcretismo: “Já havia algum tempo que Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape vinham produzindo obras que escapavam do rigor absoluto do Concretismo”. O Neoconcretismo recolocou o homem como ser no mundo e pretendeu pensar a arte fora dos padrões rígidos do concretismo, com seu rigor técnico, quase que matemático. O neoconcretismo era quase apolítico, reservado, e fugia da participação da arte na produção industrial.

No movimento da arte neoconcreta, por afinidades de linguagens, pelas descobertas de soluções, diferentes artistas se descobriam, como descreve Gullar (1985, p. 241):

Em março de 1959, sete artistas participaram da I Exposição Neoconcreta, que reuniu trabalhos de pintura, escultura, poesia e prosa. [Esses artistas são: Amílcar de Castro (escultor), Ferreira Gullar (poeta), Franz Wiessmann (escultor), Lygia Clark (pintora), Lygia Pape (gravadora), Reinaldo Jardim (poeta) e Theon Spanúdis (poeta)]. Mais tarde, integraram-se ao movimento Willys de Castro, Hércules Barsotti, Décio Vieira, Hélio Oiticica, Osmar Dillon, Roberto Pontual.

Quando integrou o grupo o Grupo Neoconcreto, em 1959, a eliminação do suporte e a participação do corpo na experiência artística foram algumas das questões tratadas pela artista durante o período de existência do grupo, juntamente com Hélio Oiticica e Lygia Clark, principais artistas representantes do grupo, conforme Ades (1997, p. 246) afirma:

Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape pertenciam todos ao grupo Neoconcretos (1959) que se afastaram do construtivismo bauhausiano, de linha mais ortodoxa, seguidoras dos princípios do suíço-alemão Max Bill, para reintroduzir as dimensões “subjetivas e orgânicas” (embora ainda dentro de uma estrita não representatividade, como garantia de absoluta modernidade). Mas sente-se que era por onde realmente teria de começar.

Também é importante observar que principalmente os artistas do Rio de Janeiro deixavam de enfatizar o sentido visual para pôr em jogo o conjunto dos sentidos, mais precisamente o corpo, concebido como plenitude.

Do trabalho dos artistas neoconcretos é possível extrair uma posição explícita frente à História da Arte, à filosofia e, mais vagamente, à ciência, mas não frente à sociedade, como lugar de combate político. Não lhes interessava uma atitude cultural politizada. O seu desejo avançava dentro do processo de conhecimento; sua revolução prendia-se aos limites da vida e da arte.

Segundo Mattar (2003, p. 37):

Por divergências teóricas, o grupo Neoconcreto deixa de existir como tal em 1963. Mas alguns de seus participantes continuam a se encontrar e a trocar ideias, especialmente Lygia Pape, Lygia Clark e Hélio Oiticica. Apesar de seu breve período de atuação, o Neoconcretismo foi um movimento singular que estabeleceu a ruptura, não só com uma forma geométrica de arte, mas com o projeto construtivo modernista brasileiro ao inaugurar um momento radical para a neovanguarda no Brasil.

O desenvolvimento de Lygia Pape, dentro e além do movimento, mostrava que sua liberdade e lucidez particulares podiam ser percebidas porque ela estava sempre aberta, pronta a experimentar diversas linguagens; recombina com seu próprio mundo as barreiras das disciplinas institucionalizadas.

2. LINGUAGENS: HIBRIDISMO E EXPERIMENTAÇÃO EM LYGIA PAPE

Como mencionado anteriormente, o propósito desta pesquisa não é levantar fatos históricos sobre o trabalho de Lygia Pape, mas descrever o processo artístico da artista, em específico alguns trabalhos produzidos nas décadas de 1960 e 1970, analisando linguagens e a presença de situações de hibridismo entre elas nas suas produções, e algumas inserções com o contexto atual.

Relacionado arte e linguagem, Ferreira Gullar, em *Argumentação contra a morte da Arte* (1997, p. 29), afirma que “o mundo pode ser entendido como um sistema de coisas, diferentemente da arte – ou outra qualquer linguagem- que é um sistema de sinais”. Segundo o autor, tanto uma coisa pode ser vista como sinal quanto um sinal como coisa, mas essa possibilidade não modifica a natureza das coisas e nem dos sinais, nem isso elimina a diferença entre mundo e linguagem, como também entre natureza e arte.

A natureza e o mundo não são criações humanas, e por isso se apresentam como mistérios, já a necessidade de explicação do mundo é uma necessidade meramente humana, utilizando as diversas linguagens para tentar decifrar esse enigma. A linguagem tem sentido porque ela é criação humana, e o homem se utiliza das diversas linguagens para explicação das coisas e dos sinais.

As linguagens artísticas não possuem significados explícitos, e é criação humana, possuem um modo particular de se referir ao mundo. E Lygia Pape, se apropriou das diversas formas de linguagem para criação de suas produções artísticas.

Perpassando alguns de seus trabalhos, entrevistas, autobiografias e minhas reflexões pessoais, procuro construir uma narrativa que busca dar visibilidade ao discurso da artista que foi de suma importância para o período mencionado, pois Lygia Pape, utilizava essas novas linguagens, que exteriorizaram o contexto artístico e social da época, no período pesquisado, o da década de 1960 a 1970.

Também ainda com relação às linguagens artísticas, segundo as interpretações de Gerd Bornheim (apud LEAL, 1983, p. 3): “se de um lado o homem realmente pode dispor da palavra, de outro é a palavra que dispõe dele; digamos que, pela linguagem, o homem é disposto no real”. Nesse sentido, são notáveis em seus trabalhos as reflexões sobre as

linguagens diversas, o que permite o acesso às outras atividades artísticas (poesia, música, artes plásticas, cinema) de forma livre e aberta.

Em sua poética pessoal, Lygia Pape atuou em várias linguagens da arte, transitando por diversos meios de expressão: pinturas, gravuras, instalações, performance, filmes, resultando em formas híbridas, que extrapolam o plano pictórico e se projetam para além da parede, em um período de mudanças no debate cultural brasileiro, a década de 1960.

Relacionado ao hibridismo no trabalho da artista, vale apresentar uma síntese do momento em que as linguagens da arte e os meios se presentificam dentro do contexto histórico. Esse momento se inicia com a tentativa de romper com os cânones da Arte acadêmica, quando os objetos do mundo eram representados através de pinturas, gravuras, esculturas. Essa trajetória se estendeu de Cézanne a Mondrian. Conforme afirma Santaella (2003, p. 136):

Entretanto, desde finais do Século XIX, as artes já haviam abandonado as estruturas de espaço e tempo, de movimento e ordem dos modelos visuais legados pela tradição. Desde que Cézanne começou a procurar as estruturas espaciais essenciais que estavam subjacentes às impressões visuais sempre mutáveis, deu-se por iniciado um itinerário crescente de implosão dos sistemas de codificação artísticos e mesmo de seus suportes e materiais, assim como modo de fazer arte.

A respeito das colocações acerca de artes híbridas, ainda Lúcia Santaella em *Culturas e artes do pós-humano* (2003), os processos de hibridação podem ter outras denominações, como processos de intersemiose, no território das artes plásticas.

Nesse território, processos de intersemiose tiveram início nas vanguardas estéticas do início do século XX. Desde então, esses procedimentos foram gradativamente se acentuando até atingir níveis tão intrincados a ponto de pulverizar e colocar em questão o próprio conceito de artes plásticas. São muitas as razões para esse fenômeno da hibridação, entre os quais devem estar incluídas as misturas de materiais, suportes e meios, disponíveis aos artistas e propiciadas pela sobreposição crescente e sincronização consequente das culturas artesanal, industrial-mecânica, industrial-eletrônica e teleinformática (SANTAELLA, 2003, p. 135).

O hibridismo, a intersecção de linguagens artísticas não é nova no campo das artes, entretanto, o termo vem sendo utilizado na descrição de trabalhos artísticos onde não há pureza de linguagens. O trabalho da artista, de Lygia Pape é permeado por essa mistura de linguagens e experimentações desde o início da sua trajetória, quando ela teve aula no Palácio de Cristal em Petrópolis, onde algumas pessoas se reuniam para desenhar.

No período das aulas de desenho, Pape já demonstrava sua insatisfação ao trabalhar desenho com modelo vivo, o que era comum nas aulas de desenho, pois sempre gostava de inovar e experimentar e achava tudo muito tradicional. Segundo a própria artista, dos grupos dos quais fez parte desde o início, ela teria sido a única artista que experimentou de tudo, como afirma em entrevista a Fernando Cocchiarale e Anna Bella Geiger, (1987, p. 159):

Acho que eu do grupo foi quem experimentou de tudo, quer dizer, eu comecei a fazendo desenho e pintura. Fiz muito desenho e pintura também, fiz também muita joia em cobre e esmalte. Desenhava joias e executava tudo, desde o corte do metal até a montagem. Cheguei a expor muitas dessas peças no MAM-Rio. Infelizmente não sobrou nada: foram todas vendidas.

Depois do seu encontro com Décio Vieira e Ivan Serpa, quando ela começou a trabalhar com eles, começou a se entusiasmar mais, porque eles tinham interesse nas formas geométricas como ela. Segundo a própria artista afirma em entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilha (1998, p. 10), “Minha relação profissional com as artes plásticas começou de fato, quando foi inaugurado o Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro”.

2.1. BREVE HISTÓRICO SOBRE NEOVANGUARDAS E A EXPOSIÇÃO NOVA OBJETIVIDADE

Em um momento importante para arte brasileira, quando as neovanguardas despontavam com os movimentos artísticos experimentais, o eixo do debate artístico se deslocou das questões estéticas para as questões políticas, em específico após a tomada do poder pelos militares em 1964, conforme ressalta a historiadora Marília Andrés Ribeiro (1997, p. 67):

Após a tomada do poder pelos militares, em 1964, e a desarticulação das esquerdas populistas, os artistas e os intelectuais iniciaram uma série de protestos contra o governo militar, formando focos de resistência ao regime autoritário nas universidades, nos teatros, nos museus, nas editoras ditas progressistas, na imprensa nanica e nas ruas das cidades, o que propiciou a criação de uma “cultura alternativa de esquerda”.

Apesar do conturbado momento social e político em que se encontrava o país dado a atuação do Estado militar, os artistas brasileiros iniciaram um período de rica produção e discussão em busca de uma arte genuinamente nacional, onde as vanguardas buscavam a representatividade da arte nacional, quando se percebe ainda um desmembramento da semana de arte moderna de 1922, que ainda tem os reflexos desse questionamento, privilegiando as nossas referências culturais.

Não podemos deixar de mencionar que o centro das atividades artísticas brasileiras era o MAM do Rio de Janeiro, onde exposições como Opinião 65, Opinião 66 e Nova Objetividade, em 1967, iniciam um importante momento para a formação da arte contemporânea no Brasil.

Nesse contexto, foi importante o reconhecimento perante a comunidade artística internacional de artistas como Lygia Clarck, Hélio Oiticica, Cildo Meireles, Arthur Barrio e a própria Lygia Pape e aqui vale ressaltar que existem poucas referências sobre a artista, relacionadas a artigos, dissertações e outras publicações.

As manifestações artísticas ocorreram num contexto em que a arte brasileira ainda não tinha alcançado um reconhecimento a nível mundial, e tampouco o trabalho de Lygia Pape, uma vez que o reconhecimento da sua obra e sua relevância a nível internacional, só foi verificado após sua morte.

Podemos perceber pela relevância dos seus trabalhos em exposições das quais a artista participou, principalmente as mais recentes como as seguintes: em março de 2017 foi inaugurada retrospectiva em homenagem a sua obra no *Met Breuer* em Nova York; em outubro de 2018, **Hauser & Wirth**: 32 East 69th Street, Nova York, braço do Museum Metropolitan; em Milão 2019, na Fondazione Carriero, que aconteceu até julho de 2019, e foi a primeira exposição individual realizada de artista brasileiro, com a colaboração do projeto Lygia Pape.

Seus trabalhos também foram apresentados na reforma do Museu de Arte Moderna de Nova York, para expansão de seu espaço de exposição, cuja principal ação foi o *Sur Moderno: Itinerários da Abstração*, que conforme afirma Inés Katzenstein⁵, curadora da exposição, 2019: “Queremos mostrar ao mundo que não apenas houve, sim, um movimento modernista na América Latina, mas ao nível dos vanguardistas daqui”.

⁵ Inés Katzenstein, curadora latino-americana do Moma.

Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,moma-inaugura-novo-espaco-com-artistas-latino-americanos,70002914548>. Acesso em: 04/05/2021.

Figura 13. Exposição Lygia Pape, Fundazione Carriero, 2019



Fonte: <https://www.worldartfoundations.com/wp-content/uploads/2019/03/Screen-Shot-2019-03-28-at-10.06.03-AM-300x197.png>. Acesso em: 15/03/2021.

No Rio de Janeiro, a coletiva Opinião 65, sediada no MAM, apresentava o trabalho de jovens artistas brasileiros, latino-americanos e europeus, e foi considerada a primeira manifestação artística após o golpe de 1964, porque tinha caráter político, instigando os artistas a opinarem sobre a nova situação política brasileira e, em paralelo, sobre a própria situação social da arte.

Foi na coletiva Opinião 65, apresentada por Ceres Franco, que Hélio Oiticica apresenta *Parangolés*⁶ pela primeira vez, proposta processual baseada na ação coletiva e na participação do espectador. Mas segundo Marília Andrés Ribeiro (2017), “essa foi também marcada pela expulsão de Hélio Oiticica, após apresentar, em um espaço institucional, um *Happening, Inauguração de Parangolé*”.

A performance instituiu novos padrões de linguagem artística, surgindo como reivindicação do desejo da construção de uma arte tanto experimental quanto participativa, promovendo uma reconfiguração no discurso artístico brasileiro.

⁶ Obra de Hélio Oiticica, fruto de suas experiências em trabalhos com a comunidade da Escola de Samba Estação Primeira da Mangueira. Considerado pelo artista como a “totalidade-obra”, apresenta a fusão de cores, estruturas, danças, palavras, fotografias e músicas que são reveladas através dos movimentos performáticos de quem a veste. Disponível em: <https://www.escritoriodearte.com/artista/helio-oiticica>. Acesso em: 04/10/2021.

Figura 14. Parangolés – 1965



Fonte: Strecker (2021).

Ainda segundo Ribeiro (1997, p. 73),

O Parangolés marcou, ainda, a transição de Oiticica do Neoconcretismo para a Nova Objetividade, explorando a experiência da cor e da luz no espaço ambiental, através do movimento das roupas coloridas usadas pelas passistas da Escola de samba da Mangueira.

A exposição foi um marco de ruptura que deu início a uma nova fase no cenário artístico cultural do país, com exposições coletivas, performances, e discussões sobre a produção artística brasileira. Se Opinião 65 marcou o início da ação coletiva dos artistas da nova geração, Proposta 65 abriu espaço para discussão, entre artistas e críticos, sobre o Novo Realismo no Brasil.

A exposição e os debates articulados por Waldemar Cordeiro realizaram-se na Fundação Armando Álvares Penteado, em São Paulo, e congregaram uma mostra de jovens artistas que atuavam no eixo Rio/São Paulo. Na ocasião, foi publicado um catálogo com textos críticos de Ângelo de Aquino, Clarival Prado Valadares, Hélio

Oiticica, Jorge Mautner, Mona Gorovitz, Pedro Escosteguy, Rubens Martins, Sérgio Ferro, Mário Schenberg e Waldemar Cordeiro. Esse documento é fundamental para a compreensão do debate sobre o Novo Realismo brasileiro. Sérgio Ferro proclamava a pintura nova, que se contrapunha à pintura abstrata informal e se abria às múltiplas possibilidades conceituais, plásticas e comunicativas sugeridas pela Pop Art e pelo novo realismo. O discurso de Waldemar Cordeiro sobre o nível da cultura de massa recorria à nova linguagem visual instaurada pelo Modernismo, adaptando-a às necessidades surgidas com o desenvolvimento tecnológico e a comunicação de massa (RIBEIRO, 1997, p. 73).

Os artistas que aderiram à nova figuração e ao novo realismo se difundiram no cenário internacional, principalmente entre os norte-americanos. Os membros do grupo tinham em comum o apreço pelo figurativismo, e eram contrários ao abstracionismo e às suas vertentes geométricas e informais que se projetavam mundialmente.

Nesse momento Lygia Pape, mesmo com a dissolução do grupo neoconcreto em 1963, apesar de estar mais voltada para outras produções como cinema e design gráfico, continuou mantendo contato com vários artistas, entre eles Hélio Oiticica. Nessas correspondências, era observado o que ele estava vivendo em nova York, como troca de experiências artísticas, o que se tornava importante para ajudar a fomentar a cena artística nacional.

Até que em janeiro de 1967, Lygia Pape juntamente com outros dezessete integrantes, assina o texto coletivo *Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda*, conhecido como um manifesto dos interesses de um grupo de artistas perante a arte nacional produzida no momento. O documento defendia a liberdade de criação, o emprego de uma nova linguagem e a análise crítica da realidade, centrada no problema da relação da vanguarda com a conjuntura brasileira. Sobre o texto, Reis (2006, p. 224) discorre:

A declaração de princípios básicos da vanguarda, publicada em janeiro de 1967, representou uma importante tomada de posição dos artistas e críticos em relação ao seu fazer artístico e em sintonia com o contexto político, social e cultural brasileiro. Texto coletivo que se assemelhava a um manifesto [...]. Composta por oito itens, a 'declaração' questionou posições hegemônicas da crítica cultural estabelecida sob uma orientação ideológica do CPC ou aquela mais avessa a um conceito de arte experimental. O conceito de vanguarda expresso nesse documento procurou ser o mais aberto e complexo possível. Não se propunha o nacionalismo como diretriz, mas acentuava-se que a criação artística estava ligada ao lugar onde era produzida.

Esses eventos foram importantes porque forneciam o que havia de mais atual na produção brasileira, fomentando um ambiente de pesquisa propício para viabilizar a *Nova Objetividade Brasileira*, em abril de 1967, no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro.

Figura 15. Nova Objetividade Brasileira



Fonte: <http://memorialdademocracia.com.br/img/resistencia-cultural/artes/opniao>. Acesso em 25/03/2021.

A mostra Nova Objetividade⁷ designava um novo direcionamento da visão do artista e do público, dissipando as dualidades construídas entre experimentação artística e participação. Também vale ressaltar que esses movimentos ressignificaram e trouxeram uma nova contextualização das propostas das primeiras vanguardas dentro de outro panorama histórico, mostrando o que a Nova Objetividade Brasileira fez, nos anos de 1960, da vanguarda antropofágica de 1920, conforme menciona Ribeiro (1997, p. 73):

A exposição, que congregou artistas brasileiros de várias regiões sintetizou as propostas das neovanguardas e tornou-se um marco na afirmação de uma nova arte genuinamente brasileira. No catálogo ficaram registradas as formulações de Oiticica, explicitando o ideário dessa nova vanguarda no documento denominado *Esquema Geral da Nova Objetividade*. Nesse documento, Oiticica salienta os seguintes pontos: vontade construtiva de herança concretista e neoconcretista; superação das categorias tradicionais da arte plásticas; tendência para o objeto; abandono do esteticismo formalista em favor de uma abordagem semântica voltada para os problemas éticos, políticos e sociais; emergência das questões da antiarte; e organização de manifestações coletivas abertas à participação do público.

Com a exposição Nova Objetividade Brasileira, não restam dúvidas de que foram traçadas novas propostas acerca do fazer artístico, ampliando as formas de expressão na arte,

⁷ A *Nova Objetividade Brasileira* é um termo que denominou a geração de artistas plásticos da nova vanguarda, que atuou no eixo Rio/São Paulo no final dos anos de 1960. Mas refere-se, especificamente, à exposição coletiva desses artistas, realizada no MAM do Rio de Janeiro, em abril de 1967 (RIBEIRO, 1997, p. 77).

de trabalhos que desmitificavam a função de só contemplar, como também dialogar com o espectador.

Foi com a exposição Nova objetividade que Lygia Pape voltou a expor, em 1967; e retornou com outro olhar, a artista, como sempre, mencionava que não fazia seus trabalhos para vender. Considerando-se que até 1960, o mercado de artes era incipiente, a comercialização era restrita, e os artistas priorizavam o prazer proporcionado pela própria realização de seus trabalhos. Percebe-se que a artista deixava seguir no mesmo fluxo sua vida pessoal com o fazer artístico, na construção do seu eu, no sentido de como atrelava seu trabalho à sua relação com o cotidiano.

Em seus trabalhos, ela denunciava questões pertinentes ao período da ditadura militar e, mesmo quando dizia não ser militante, reverberava essas problemáticas através de seus trabalhos, num momento em que a censura no Brasil atingia seu auge: “A criatividade intuitiva cede lugar a uma conscientização dolorosa da situação política do país. E, numa busca do controle racional de sua expressão, os artistas procuram um novo caminho na arte conceitual (MATTAR, 2003, p. 38).” Os artistas com seus trabalhos, provocam curiosidade aos nos espectadores e muitos se preocuparam em documentar a reação dos transeuntes.

Percebe-se que, quando ela participa, em 1967, da exposição *Nova Objetividade*, apresentando a Caixa de Baratas, a utilização de um inseto que causa asco à maioria das pessoas, a artista intencionalmente alerta quanto à situação política no país, pois as baratas alinhadas representam os militares durante a ditadura militar e esta crítica à obra de arte institucionalizada, emerge no período em que os artistas estavam submetidos à aprovação dos militares.

A Caixa de Baratas era uma caixa que tinha cerca de trinta por quarenta centímetros, com dez centímetros de altura; era de acrílico e tinha o fundo espelhado, que inicialmente, remetia à leitura crítica à obra de arte morta dos museus. Esse conceito de arte morta dos museus nos remete a Marcel Duchamp (1887-1968) e ao princípio do *readymade*⁸ que do ponto de vista da arte contemporânea é fundamental.

⁸ Marcel Duchamp (1887-1968), artista francês dadaísta, é reconhecido como o criador do conceito *ready made* que são objetos industrializados que, retirados de seu contexto cotidiano e utilitário, transformam-se em obras de arte. Isso ocorre a partir do momento em que eles são inseridos em museus e galerias. Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/nomundo/arte-seculo-20/dadaismo/>. Acesso em: 13/04/2021.

Neste trabalho a artista organiza as baratas como se fosse uma coleção científica e propositalmente quando coloca o espelho no fundo, provoca o espectador, que se vê refletido junto à aqueles insetos, provocando um misto de repugnância e nojo. O desejo ao processo de leitura da arte está estabelecido: contra passividade, o convencionalismo, o platonismo da fruição “normal”, buscava tensionar e explodir os limites tradicionais.

Figura 16. Caixa de Baratas



Fonte: CAIXA de Baratas (2022).

Está clara a ironia, o humor negro, e a crítica à situação política da época. Não podemos esquecer a ditadura militar impondo o cerceamento da manifestação artística.

Em 1967 retomei as artes plásticas com outro tipo de trabalho, lidando então com coisas vivas, e não sei até onde a influência do cinema atuou nisso. *A Caixa de Baratas e a Caixa de Formigas* foram apresentadas pela primeira vez em 1967, na exposição Nova Objetividade no MAM (MATTAR, 2003, p. 71).

Na década de 1960, foi uma forma de denunciar os acontecimentos marcantes relacionados ao que estava acontecendo no cenário nacional e internacional. Conforme observa Fernando Pequeno (2017, p. 154), em seu artigo *Abjeção e erotismo como procedimentos críticos em trabalhos pós-neoconcretos de Lygia Pape*, declara:

No texto “*Artur Barrio: historicizando Situações e Experiências*”, apresentado na sessão temática, “A obra de arte e a escrita da história: entre memória, corpo e violência”, dentro do XXXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, realizado na Unicamp em 2016, apontamos como no Brasil, o abjeto tomou conotações políticas evidentes e que, durante a ditadura militar, foi uma estratégia crítica para lidar com a realidade, indicando questões políticas, subjetivas e artísticas (tanto no que se refere à produção quanto à sua apreensão pelo espectador, mercadológica ou institucional).

No mesmo ano da exposição Nova Objetividade, em 1967, o Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro recebeu uma grande verba para compra de obras de Artes, e convidou

vários artistas para apresentarem seus trabalhos. Lygia Pape levou sua Caixa de Baratas, mesmo sabendo que não seria premiada.

Com a exposição, o que me interessava era mostrar a coisa viva, já que penso em arte e vida como parcelas que se misturam, sendo o meu maior empenho o de me entranhar na vida em termos de arte. Por isso nunca me interessei muito em fazer uma exposição, no sentido convencional de reunir trabalhos no interior de um museu ou galeria. (FREITAS, 2004, p. 108).

Marcel Duchamp, com seu *readymade* foi e sempre será referência para artistas e críticos atuais por ironizar o regime de arte, como Lygia Pape fez com sua Caixa de Baratas. Marcel Duchamp na exposição, questionando a arte morta dos museus ao desfigurar espaços habituais e, ao mesmo tempo, levantar outros pontos de vista nos espaços institucionais.

Figura 17. A Fonte



Fonte: Marcel Duchamp-1917. Disponível em:
<https://www.acervosvirtuais.com.br/layout/museuvirtualdearte/images/full/09.jpg>. Acesso em: Acesso em 23/03/2021.

O significado simbólico ao nomear um mictório de porcelana branca, de “A fonte”, Marcel Duchamp não só redefine o que seja arte, utilizando uma peça industrial pronta para ser vendida e por tanto perfeita para o consumo, como também faz referência a importância na história da arte o estudo da representação escultórica das fontes, essenciais para organizar a vida urbana. Em certo período de sua vida, Duchamp disse que não queria mais pintar, pois não queria se repetir, diante disso procurou outras formas de apresentar suas ideias.

Para entender a sua atitude, temos também que nos atentar para as vanguardas europeias e o questionamento da arte acadêmica e a sua representação clássica. Uma sociedade em transformação deveria também acontecer nas artes. O objeto em questão, enviado para ser exposto no Armory Show em 1917 em Nova York, onde reuniu 2.125 obras de arte executadas por 1.200 artistas, longe de apresentar obras vanguardistas, foi um escândalo.

Para além de se tratar de um objeto industrial, onde todos poderiam comprar, produzidos em série, no lugar de uma obra feita pelas mãos do artista, Duchamp criou o ready-made e possibilitou que o artista pensasse sua obra como propositor de ideias, o conceito adquire importância para a arte. E a obra de arte perdeu seu aspecto quase sagrado e único, para converter-se em um jogo entre artista e público.

A importância da Fonte de Marcel Duchamp tornou possível a leitura da obra Caixa das Baratas de Lygia Pape, na Exposição Nova Objetividade que, segundo Freire (2006, p. 36)

Na rota aberta por Marcel Duchamp no começo do século XX, em especial nos anos de 1960 e 1970, são significativos os gestos de artistas contra as instituições, por exemplo, interrogando o sistema de arte em que a estrutura dos Salões desde o século XVII ocupa lugar privilegiado e se mantém apesar de abalos ao longo da história.

A caixa de Baratas de Lygia Pape, deixa claro como a artista elaborava suas ideias, durante o trabalho das baratas, que foi um longo processo, como ela menciona em entrevista a Denise Mattar (2003, p. 72):

Eu precisava de baratas fortes, robustas e não tinha como arrumar tantas; então uns meninos da favela perto da minha casa se dispuseram a caçá-las. Eles traziam baratas, onde selecionava as melhores e pagava. Fiquei pagando durante seis meses, pois já tinha baratas de sobra, mas eles não paravam de me vender.

Sempre rebelde, com era chamada por algumas pessoas, e também em artigos pesquisados e outros textos acadêmicos, nos leva a perceber que muitos artistas ao longo de suas carreiras tiveram que optar por outras atividades em paralelo a suas produções ou mesmo abandonar seus projetos por questões de sobrevivência, o que não aconteceu com Lygia Pape.

A artista, em muitos momentos, preferia não vender nada e fazer coisas de expressão a ser obrigada e se adequar ao mercado de artes vigente. Sua inserção no design gráfico e

programação visual seria uma forma de realizar o que tanto prezava, de não ficar presa a um trabalho somente, mas desenvolver vários processos ao mesmo tempo.

Analisado o contexto histórico das décadas de 1960 e 1970, o cenário artístico brasileiro era de experimentalismo, e com o contexto político vigente, a maioria dos artistas tinham comprometimento político, algo característico do período. A identificação estética de Lygia Pape com o experimentalismo foi afirmada por Guy Brett em *Brasil Experimental: Arte/Vida*, no texto *A lógica da Teia* (2005, p. 141):

Em 1969, Hélio Oiticica caracterizou a obra de Lygia Pape como uma arte da experimentação. Com uma frase extraordinária, descreveu a artista como uma “semente permanentemente aberta”. Permanentemente, porque ela tem gerado continuamente novas ideias, tem investigado diferentes problemas e tem tomado iniciativas renovadoras, em vez de se acomodar a um estilo claramente reconhecível que estabelecesse sua identidade (e carreira) como artista plástica.

Como mencionado, a pesquisa nos possibilita pensar o presente, fazendo uma analogia com o passado, trazendo alguns trabalhos, como *O Divisor* (1968), de Lygia Pape, a partir do qual podemos fazer um paralelo com o contexto político social atual com o período em que a artista foi criada (a década de 1960) – o qual foi um período muito conturbado política e socialmente.

No período da produção de *O Divisor*, crítica, a ironia e o humor negro fizeram parte deste trabalho de Lygia Pape como forma de protesto, de tomada de posição diante daquele contexto. A obra era formada por um tecido de trinta por trinta metros, com buracos preenchidos por pessoas.

Deles, ficavam à mostra somente as cabeças. Todo o resto do corpo dos participantes permanecia sob o pano. Lygia, assim, quebrou o limite entre observador e participante ao criar um público novo, pois este era convidado a completar lúdica e presencialmente a obra.

Figura 18. O Divisor, 1968



Fonte: Divisor (2022).

Quando criou *O Divisor*, a artista queria uma arte/ação coletiva na qual as pessoas pudessem por meio de ações performáticas experimentar a sensação de vivenciar o uno, através das cabeças livres do peso do corpo, a questões de gênero, de raça e social. Ao mesmo tempo em que a cabeça nos identifica como iguais, ela também nos propõe o diferencial e cada um, é uma pessoa disposta a vivenciar a experimentação performática.

“Ideologicamente este tipo de proposta seria uma coisa muito generosa, uma arte pública da qual as pessoas poderiam participar; atualmente são chamadas de *performances*” (PAPE apud CARNEIRO, 1998 p. 45). A arte sempre foi considerada privilégio da elite.

Segundo Paula Pape, sua filha, “todos são um só no Divisor; as pessoas esquecem quem são e se deixam levar pelo coletivo. *O Divisor* foi usado em 2019 por estudantes em Belo horizonte, em manifestação contra a reforma da previdência.

Figura 19. Performance de estudantes da Faculdade de Música e Belas Artes



Fonte: Fonseca (2019).

Denise Mattar, em *Lygia Pape: intrinsecamente anárquica* (2003, p. 19), reitera que o processo de Lygia Pape passou por diversas fases ao longo de sua carreira. Isso é observado por meio de suas experimentações, visto que a obra da artista é um experimentar constante, é busca do novo, como a autora afirma:

A artista não se detém em explicações inúteis, é simples e sintética, transita do negro para a cor, da palavra para a luz, da imagem para o som, do mínimo para o máximo, do humor para a contundência, tudo com leveza fascinante. Sua rapidez em dominar qualquer linguagem é surpreendente.

Não tenho aqui a pretensão de fazer uma análise sobre todos os seus trabalhos, o que não seria possível, mas uma pequena abordagem acerca de obras que caracterizem algumas de suas experimentações e linguagens. Tendo em vista que a obra Lygia Pape foi muito diversificada ao longo de sua trajetória, que segundo Brett (2005, p. 155) afirma:

A obra de Lygia Pape sem dúvida mostra uma interação constante entre essas duas exigências. De um lado ela produziu um fluxo de objetos e instalações marcadas por ironias, concretude, referências locais e humor negro- Caixa das baratas, caixa das formigas, caixa do Brasil e Caixa da violência, em 1967, instalações como Eat-me: a gula ou a luxúria? (1975) e, mais recentemente, Narizes e línguas (1996). De outro, realizou obras com delicadeza aérea, abstração e universalidade. Entre estas, destacam-se Tteian° 1 (1978/1991), uma bela construção de fios de cobre que se prendem às paredes de um canto em ritmos ascendente e descendente, Ovos do vento/Ar de pulmões (1979) e Tteia n°7 (1991).

A artista produziu continuamente durante muito tempo, desde o início da década de 1950, até meados de 2000, sempre dizia que gostava de trabalhar de forma circular, realizando diversos trabalhos ao mesmo tempo; que quando não conseguia resolver uma problemática em um trabalho, passava para outro.

Lygia Pape declara em entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilha (1998, p. 26).

Às vezes estou trabalhando em algum projeto e, de repente, surge um impasse, alguma coisa com a qual não estou satisfeita, mas, sei que terei que resolver. Interrompo o que estou fazendo e, em vez de ficar parada, começo ou retomo outro trabalho. Na medida em que faço isso, acho que a tensão provocada pelo trabalho anterior diminui, cessa, e posso, até intuitivamente ou de forma inconsciente, ir resolvendo aquele impasse.

A instalação intitulada Roda dos Prazeres (1968), era composta por dezesseis bacias dispostas em círculos. (O círculo é considerado a melhor forma, de acordo com as leis da organização perceptiva, segundo a psicologia da forma). Era ainda formada com quatro cores

que se repetiam alternadamente, e cada uma com sabores diversos, relacionados a cores diferentes.

As instalações foram fundamentais para a história da arte contemporânea, pois podem abarcar as poéticas contemporâneas, que estão num espaço entre a pintura e escultura, onde podemos experimentá-las com nosso próprio corpo, também onde na Arte Conceitual, problematiza a concepção de Arte.

O sistema de legitimação da arte conceitual transita não só com objetos ou formas, mas também com ideias e conceitos. Questões levantadas desde o final dos anos 60 e ao longo da década seguinte, período abrangido pela Arte Conceitual, são ainda pertinentes e mobilizam a crítica da produção, recepção e circulação artística no panorama atual como relata Freire (2006, p. 8):

Isso porque, vale notar, a Arte Conceitual, de modo geral, opera na contramão dos princípios que norteiam o que seja uma obra de arte, e por isso representa um momento tão significativo na história da arte contemporânea. Em vez da permanência, a transitoriedade; a unicidade se esvai frente a reprodutibilidade, contra a autonomia, a contextualização; a autoria se esfacela frente às poéticas da apropriação; a função intelectual é determinante na recepção.

Figura 20. Roda do Prazer – Lygia Pape, 1968



Fonte: https://docplayer.com.br/docs-images/45/7374415/images/page_1.jpg

Com Roda dos Prazeres, Lygia Pape lançou mão novamente do humor negro e ironia, porque, para interagir com a obra, o espectador tinha seu olhar seduzido por determinada cor; porém, ao degustá-la, seu paladar reagia diferentemente da impressão que tivera. Também o

caráter da obra como ação coletiva foi fundamental, pois a artista queria que as pessoas pudessem repetir na sua ausência, em outros lugares.

Figura 21. Roda dos Prazeres, 1968



Fonte: RODA dos Prazeres (2022).

O que intuíto também era chegar ao limite da obra não comercial, pois importava naquele momento mais a ação do que a materialidade. Para ela, era importante também questionar a dessa obra, pela liberdade para criação, que deveria partir do espectador, do participante:

A pessoa vinha, rodeava e escolhia uma cor para pingar na língua. Ela podia escolher um azul que considerasse bellissimo, mas quando fosse pingá-lo na língua, sentiria, por exemplo, um gosto horroroso. Criava-se assim uma ambivalência dos sentidos: o olho via uma coisa, e se encantava com ela e a língua poderia rejeitar. Ou podia até reforçar o que o olho já tinha devorado, não é? Tinha essa coisa de trabalhar com os sentidos, por isso o nome “Roda dos Prazeres”. A experiência mais radical da Roda dos Prazeres seria um dos potes conter veneno (MATTAR, 2003, p. 75).

Também na instalação podemos analisar sua preocupação com a interação do público, a proposta da ação, arte coletiva como vista em *O Divisor* (1968).

Desde o início, Lygia Pape se dizia influenciada pela cultura popular, e pelas que faziam parte dessa cultura – a do negro, e a do índio. Em específico a herança cultural do índio, o que tinha certa influência do crítico Mário Pedrosa, com quem sempre mantivera amizade.

A artista sempre demonstrava seu encantamento pelas culturas do interior do país. Mencionava que agregavam ao seu trabalho, como afirma em entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilha (1998, p. 20) Eu olho como se fosse uma parte minha. A cultura do índio impregna a cultura dita ocidental mais que percebemos. Acho que as culturas indígenas, negra e popular fazem parte da minha cultura.

Essas percepções da cultura popular serviam de subsídio para suas criações ou manifestações. Isso já representa um processo de hibridação nos seus trabalhos, com a mistura das linguagens desenvolvida pela miscigenação racial e cultura popular.

Foram assuntos discutidos num momento em que ela questionava que não era necessário ser criador no sentido profissional da palavra arte. Segundo a própria artista gostava de dizer, sua criação não partia de predeterminação, pelo contrário, era determinada a experimentar, conforme ela mesma dizia:

Não é fácil. Sempre penso num trabalho antes para executá-lo. É um processo mental. Enquanto não está resolvido, fico elaborando durante dias ou meses. Experimento as exigências da obra mentalmente, penso inclusive, no material mais adequado para a realização (CARNEIRO, 1998, p. 26).

Percebe-se desde o início seu interesse pela cultura popular, em específico a dos indígenas, o que nos leva a entender como se desenvolve esse processo, sua percepção acerca de comparações e conclusões tão importantes sobre movimentos dos quais ela fez parte, como o Abstracionismo, Concretismo – tudo isso relacionado ao seu encantamento pelos trabalhos dos indígenas.

As formas, cores, desenhos feitos nos objetos dos indígenas, de uso cotidiano, não são somente abstrações, mas sim formas concretas, como o losango, feitos em cestarias, e outros objetos como parte do seu universo. Conforme ela afirma em entrevista a Lucia e Ileana Pradilha (1998, p. 19):

Percebo que quando se fala em abstração sobre os o índio está se falando do ponto de vista do homem ocidental que, diante de uma forma geométrica, supõe que é uma abstração sem relação com o real. Mas para o índio essa relação existe, porque a economia formal é resultado de uma elaboração de longa data. Num certo sentido, o neolítico representa a mesma ótica do índio brasileiro, que vive num processo cultural específico.

Porém a artista rejeitava quem se utilizava da cultura popular com olhares folclóricos ou demagógicos, com olhar paternalista, tirando lucro de tal estetização, como afirma Guy

Brett (2000, p. 304): “Eles conseguiram escapar da sorte típica de terceiro mundo: a de fornecer à metrópole imagens de escape exótico. Em vez disso, eles se valiam da realidade brasileira para tentar resolver alguns dos dilemas contemporâneos mais profundos”.

Relacionado à questão cultural, seu interesse pelo índio brasileiro a aproximava muito a de Mario Pedrosa, apesar de Lygia Pape, como sempre questionadora, mencionar que esse interesse cresceu depois do seu exílio em Paris, com menciona em entrevista.

Lá, ele escreveu um texto chamado “Discurso aos tupiniquins anambás”, onde focalizava também a questão da crise da arte, afirmando que daí em diante o mundo começaria a se voltar para a produção do chamado Terceiro Mundo, dos deserdados da terra. Este interesse, realmente, parece estar acontecendo atualmente, pois cada vez mais curadores internacionais estão buscando sangue novo na América Latina (CARNEIRO, 1998, p. 14).

Nesse período, os dois planejaram fazer juntos uma grande exposição no MAM- Rio de Janeiro sobre os indígenas. Esta seria relacionada à questão estética e – como Lygia Pape sempre idealizou – teria o índio como um ser criador, produtor de beleza. Isso sempre fora observado pela artista. Ela enxergava essa beleza nos objetos de uso cotidiano, cestarias, colares e nas pinturas corporais.

O projeto “Alegria de viver, alegria de criar”, como a exposição seria chamada, acabou não acontecendo, porque o MAM pegou fogo, o que segundo a artista foi um choque. Isso demonstra que, quando ela mencionava que fazia parte de todas as culturas, realmente se sentia inserida nesse contexto.

Figura 22. Lygia Pape e Mario Pedrosa



Fonte: <http://docplayer.com.br/docs-images/60/44632243/images/22-1.png>

Lygia Pape relata também sua preocupação com esses povos, em entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilha:

Sempre admirei muito a cultura do índio e tenho bastante preocupação pelos problemas da destruição dessa cultura. O índio tem um poder de criação muito forte e que deveria ser mais estudado. Porém, ao estabelecer contato com o homem branco, ele imediatamente começa a se destruir. Fiz um trabalho sobre arquitetura indígena original e primordial e sei que a primeira coisa que o homem branco faz, ao aproximar-se do índio é destruir a sua casa, seu espaço original (CARNEIRO, 1998, p. 19).

As preocupações Lygia Pape nos remetem a questões étnicas complexa que precisam ser estudada por diferentes olhares, para que se possa mergulhar na diversidade inquieta do nosso país.

Aliás, esse interesse se dava não só pela cultura indígena, mas pela diversidade cultural do nosso país, o que pode ser observado em entrevistas, livros que descrevem suas andanças principalmente pelo Rio de Janeiro, onde convivia com pessoas da favela de outras comunidades. Essas andanças eram chamadas por ela de *Os delírios ambulatórios*, como descreve em entrevista a Mattar (2003, p. 75):

Hélio Oiticica e eu saímos muito para andar de madrugada pela cidade. Ele me dizia: vamos curtir. O delírio ambulatório era isso: você saía pela cidade toda, que não tinha perigo nenhum, e ia descobrindo as coisas, vendo e vivendo. O meu fusca era um carro que servia para essas coisas. Estava sempre caindo aos pedaços, maltratado, mas me ajudava a me deslocar de um lugar para o outro.

Podemos perceber como é nítido que, desde os anos de 1960, a estética tenta teorizar dentro de uma área que se propõe a desempenhar suas próprias condições de experiências, trazendo o corpo para suas problematizações, aproximando arte e vida, dissolvendo o objeto de arte em ações. Além dos “delírios ambulantes” descritos, chamam a atenção também *os Delírios Molhados*, que era tomar banho de mar quando estava chovendo, com raios e trovão, algo extremamente perigoso:

Quando chovia, íamos para a praia do Arpoador tomar banho, mas tinha que ter raios [sic]! Eu mudava a roupa, o Hélio mudava também e a gente ficava com água até o pescoço, aqueles raios caindo e nós dois lá... Era só começar uma tempestade, que nós dois íamos para dentro d'água. Não morremos por sorte, pura sorte. Aquilo era um prazer enorme. O ideal era ficar batendo papo dentro d'água, com aquela tempestade caindo. Olha que maluquice! Bastava ter tempestade, lá íamos eu e o Hélio para dentro d'água [sic] (MATTAR, 2003, p. 78).

Segundo a artista, os dois faziam isso, muitas vezes, e para Lygia Pape era um fato natural, pois desde a sua infância, ela gostava de tomar banho de mar quando chovia. Lygia

Pape e Hélio Oiticica, conviveram muito tempo juntos, quando Hélio ganhou bolsa de estudo e foi para Nova York, em 1970, eles não perderam contato, trocavam muitas ideias.

Figura 23. Lygia Pape e Hélio Oiticica



Fonte: Machado e Santos (2017).

Hélio Oiticica e Lygia Pape, desde a década de 1950, mantiveram contato com a arte geométrica, e posteriormente com arte performática, com a participação do espectador, que era uma preocupação comum aos dois artistas. Essa admiração pelo trabalho da artista é relatada em *Brasil Experimental*, Guy Brett (2005, p. 141):

Hélio Oiticica, caracterizou a arte de Lygia Pape, como uma arte de experimentação. Com uma frase extraordinária, descreveu a artista como uma “semente permanentemente aberta.” Permanentemente, porque ela tem gerado continuamente novas ideias, tem investigado diferentes problemas e tem tomado iniciativas renovadoras, em vez de se acomodar a um estilo claramente reconhecível que estabelecesse sua identidade (e carreira) como artista plástica.

No entanto, a incompreensão da história da arte brasileira, enalteceu a figura de Hélio Oiticica, e Lygia Pape foi relativamente esquecida pela crítica da história da arte no Brasil. Hélio Oiticica ganhou bolsa do Guggenheim e foi para Nova York, e os dois não puderam mais se encontrar, pois Lygia Pape não podia sair do Brasil por questões políticas, e quando teve a possibilidade de viajar, Hélio Oiticica já estava retornado, e o reencontro não aconteceu.

Entretanto, a partir de 1973, as atividades da artista se tornaram mais intensas, esse período já envolve o espaço urbano, quando Lygia Pape cruzava viadutos e ruas pela cidade, quando ela começa a perceber como era erótico, o entrar e sair das coisas, como uma erotização do espaço. Conforme menciona a artista (1983):

Também é de 1968 e ele já envolve o espaço urbano. Aqui eu começo a perceber o entrar e sair das coisas como uma erotização do espaço. Ainda não seria o espaço imantado, onde eu utilizo o automóvel, mas já tem a percepção do túnel, a mulher como a bainha do homem na relação sexual, você enfiar a mão numa gaveta e depois retirá-la, meter a mão dentro de um livro, você coloca uma coisa dentro da boca, tudo que entra-e-sai começou a ter para mim o significado do erotismo [sic]. E é uma coisa que você pode sentir ou não, entendeu? Mas a ideia era de despertar para esse sentido de erotização do espaço em geral, ou seja, do erótico não ser uma coisa tão simplesmente mecânica, pois Eros é a força da vida presente em qualquer situação (PAPE, 1983, p. 46).

Assim, o percurso de Lygia Pape é marcado por permanentes linguagens e experimentações. Mesmo em meados de 1970, quando, por questões políticas, vários artistas deixavam o Brasil para trabalharem no exterior, Lygia Pape continuou Brasil. Em 1973, foi presa, como relata (MATTAR, 2003, p. 79):

Em 1973, fui presa. Fiquei presa por dois meses e fui torturada. Sempre escondi isso, mas agora acho que não preciso mais esconder. Sofri sanções pesadas. Eu dava apoio logístico às pessoas que estavam sendo procuradas, e fazendo aventuras, assaltos. Aí deram o meu nome e eles me prenderam.

Sua trajetória acontece na transformação da estrutura urbana do país, e o papel da arte é redefinido, apontando diversas possibilidades em relação ao seu próprio e ao contexto contemporâneo. E a análise de algumas obras no terceiro capítulo, pretende revelar alguns aspectos dessas transformações.

3. A POÉTICA DE LYGIA PAPE

Início este capítulo com o conceito de poética em Aristóteles, que foi quem deu início a todas as proposições históricas concebidas sobre poética. Para Aristóteles, a poética nasce da tragédia, como mencionado em “*A História da Filosofia*” (DURANT, 1996, p. 89):

Acima de tudo, porém, a função da arte é catarse, purificação: emoções acumuladas em nós sob a pressão das restrições sociais, e sujeitas a uma vazão súbita sob a forma de uma ação antissocial e destruidora, são disparadas e soltas na inofensiva forma de emoção teatral; por isso, a tragédia, através da piedade e do medo, realiza a purgação adequada dessas emoções.

No processo criativo de cada artista, o modo como dialoga com o universo existente e sua produção poética pressupõe a incorporação de suas percepções pessoais vivenciadas durante sua trajetória. O contexto no qual está inserida essa construção se dá como elemento de afinidade eletiva de suas características, valores e ideias que uma pessoa atribui a si.

O desenvolvimento do processo de criação de Lygia Pape, como ela mencionava, não era fácil e muitas vezes gerava sofrimento devido à densidade de alguns de seus trabalhos. E em algumas ocasiões encontrava trabalhos parecidos com os seus, dos quais alguém pegava o sinal e o levava adiante, e fazia até sucesso. Mas esse não era o caso de Lygia Pape, que dizia não gostar de cópias. Quando ela fisicamente se sentia esgotada com determinados trabalhos, parava ou ia fazer outras coisas. A artista dizia que sempre pensava muito sobre o trabalho antes de executá-lo, que era um processo inteiramente mental.

O processo criador é sempre mental. Eu só sei fazer assim, mentalmente. Preparo tudo, fico elaborando, e as ideias vão surgindo. É claro que parto sempre da experiência que tenho, do que sou, minha vivência. Não sei se por ter uma grande prática de trabalho, não quero e não faço questão da parte manual (CARNEIRO, 1998, p. 28).

No que se relaciona à poética de Lygia Pape, seus trabalhos sempre foram de experimentações constantes. Para ela, tudo está em processo de transformação; tudo está por vir a ser, como menciona Mattar (2003, p. 17):

Lygia Pape é como um rio no qual nunca nos banhamos duas vezes no mesmo. Suas águas são sempre novas e frescas e podem estar límpidas, claras, cobertas de flores recém-caídas, ou podem estar cheias de detritos, de terra e pedaços de barrancos arrancados; são águas que podem correr calmamente ou criar redemoinhos. As águas mudam e são sempre outras, mas o rio estará sempre lá.

Esse processo de experimentação, onde tudo estar por vir a ser fez Lygia Pape se interessar por filosofia, em específico por Heráclito⁹, e se tornar mestre em estética filosófica pela UFRJ. Segundo Mattar (2003, p. 17), “[...] é neste filósofo enigmático que está a chave para a compreensão da obra da artista” Heráclito de Éfeso. Segundo afirma Cotrim (2006);

Heráclito concebia a realidade do mundo como algo dinâmico, em permanente transformação. Daí a sua escola filosófica ser chamada de mobilista (de movimento). Para ele, a vida era um fluxo constante, impulsionada pela luta de forças contrárias: a ordem e desordem, o bem e o mal, o belo e o feio, a construção e a destruição, a justiça e a injustiça, o racional e o irracional, a alegria e a tristeza (COTRIM, 2006, p. 74).

A opção por estudar filosofia fora uma maneira encontrada pela artista para ler textos que não eram de sua área. Lygia Pape atuou na área do ensino, como professora, durante um longo período. Como afirma em entrevista a Mattar (2003):

De 1982 a 1989, a artista dá aulas no Curso de Arquitetura da Universidade Santa Úrsula. Seu trabalho, como tudo o que realiza, é inovador. Lygia leva seus alunos para conhecer as favelas da cidade, os ensina a compreender a noção de estrutura através do uso das palavras e imagens, como em seus trabalhos “Livro da Criação, Livro do Tempo e Livro da Arquitetura” (MATTAR, 2003, p. 74).

Lygia Pape como educadora, nos leva a fazer uma reflexão sobre o pensar arte no processo de formação dos estudantes, pois o docente tem a necessidade de ultrapassar a fundamentação técnica, para que os alunos conduzam ações decisórias, tenham capacidade de iniciativa e acima de tudo, de troca.

Segundo Lauro Cavalcanti (2016, p. 15), em seu artigo Lygia Pape: em busca do poema, era muito relevante como a artista conduzia suas aulas, considerava o ensino como parte de seu trabalho artístico; fugia dos modelos de aula tradicionais, somente dentro da sala de aula, “[...] nas aulas eram desenvolvidos trabalhos coletivos ou individuais em permanente trabalho de despertar novas percepções da realidade imediata”. Outro aspecto relevante é que Lygia Pape não tentava influenciar seus alunos com suas opções estéticas, deixando que cada um descobrisse seu caminho.

A artista se interessava muito pela arte educação como processo formativo para todas as profissões. Como podemos observar, reiterando o artigo de Lauro Cavalcanti a “Lygia Pape: em busca do poema”:

⁹ Heráclito de Éfeso (540 a.C - 470 a.C), nascido em Éfeso, cidade da região da jônica, é considerado um dos mais importantes filósofos pré-socráticos.

Lygia Pape costumava, com humor, definir suas aulas no curso de arquitetura como um “antídoto” contra o convencionalismo das outras matérias do currículo. Dois fatos chamavam-lhe a atenção: como um jovem, que dali a quatro anos teria o diploma de arquiteto, poderia desconhecer os mais elementares métodos construtivos e ignorar uma boa parcela de sua cidade, descartando o Centro e as mais pobres zonas norte e rural do Rio de Janeiro? (CAVALCANTI, 2016, p. 11).

Tal importância ela dava ao ato de ensinar, que envolvia seus alunos nos seus trabalhos e prezava a participação destes, tanto que em sua exposição “Eat me: a gula ou luxúria”, realizada no MAM-RJ em 1976, teve exposição de seus alunos construídos durante aulas de Plástica na Universidade de Arquitetura. Na exposição, como complemento, possuía em sala anexa, mostra de trabalhos de seus alunos da Faculdade de arquitetura Santa Úrsula.

3.1. LYGIA PAPE E A OBRA EAT ME: A GULA OU A LUXÚRIA?

Conforme a própria artista afirmava, o feminismo não era o seu foco na época. De acordo com Mattar (2003, p. 85), “a artista afirmava que não tinha um discurso ideológico no sentido de ser uma transação feminista, pois tinha sérias dúvidas sobre essas posições.” Torna-se necessária uma abordagem do contexto da época relacionada à questão do feminismo.

Nos anos 1960, período em que o movimento feminista se fortalecia, as atuações relacionadas a esse movimento já eram praticadas, e um grupo minoritário de mulheres já debatiam sobre o tema. Por meio de ações, as pessoas expressavam seus desejos por mudanças em vários setores da sociedade, sociais, políticas, econômicas; primavam por mudanças que trouxessem benefícios para todos. Movimentos eram organizados contra opressão das estruturas da família e da sociedade; diversos grupos clamavam por mudanças; reforçavam-se os movimentos feministas nos Estados Unidos e na Europa, com repercussão no Brasil.

Surgiram autoras discutindo o papel da mulher na sociedade, com destaque para o prestigiado *Segundo Sexo* (1980) da filósofa francesa Simone de Beauvoir (1908-1986). Foi a francesa quem primeiro formulou o conceito da mulher como outro homem.

Figura 24. Simone de Beauvoir



Fonte: https://conteudo.imguol.com.br/c/entretenimento/ed/2018/11/05/simone-de-beauvoir-1541445854372_v2_900x506.jpg.webp. Acesso em: 16/04/2021.

O livro da escritora demonstrou as raízes das desigualdades entre os sexos e considerou que as mulheres estavam submetidas aos homens por diversas razões: condições biológicas, de trabalho, sociais e de interesses econômicos. No livro, ela faz diversas abordagens sobre como se dá a condição feminina. A frase de sua autoria “não se nasce mulher, torna-se mulher” (BEAUVOIR, 1980, p. 54) tornou-se o *slogan* do movimento feminista.

Baseada na dialética de Hegel¹⁰ (1770-1831), Simone de Beauvoir afirmou que a mulher é definida pelo olhar masculino, não em si mesma – uma ideia que, em 1949, foi revolucionária ao demonstrar que a desigualdade de gênero foi histórica e ideologicamente construída. A respeito do papel da mulher na sociedade, eis o tipo de mulher resistente que surge no século XX, entre as Duas Grandes Guerras Mundiais (1914-1918/1939-1945), segundo Costa (2002, p. 159):

¹⁰ A filosofia de Hegel é uma filosofia do devir (do movimento, do vir-a-ser). Para explicar a realidade em constante processo, Hegel não se utiliza da lógica tradicional, aristotélica, inadequada para explicação do movimento. Estabelece os princípios de uma nova lógica: a dialética. A dialética ensina que todas as coisas e ideias morrem; essa força destruidora é também força motriz do processo histórico.

Segundo a autora, as grandes transformações sociais exigiram a integração da mulher no mercado de trabalho e a luta pela sobrevivência de famílias das quais muitas vezes, elas eram as chefes. A emancipação da mulher e o desenvolvimento do feminismo levaram à criação de roteiros muitos diferentes nos quais a mulher luta pela sua realização pessoal, colocando até mesmo em risco, se necessário, a família. São histórias de paixões violentas e revoltas drásticas contra uma posição dependente e depreciativa da mulher. O *happy end* preconiza a vitória da “mulher resistente”.

Ainda dentro da temática do feminismo e do papel da mulher na sociedade na década de 1960-1970, Raquel Soihet, em *Feminismos e antifeminismos: mulheres e suas lutas pela conquista da cidadania plena* (2013, p. 134), afirma que, “as políticas do corpo assumiram caráter significativo, manifestando-se as reivindicações em favor dos direitos de reprodução, buscando plena assunção de seu corpo e de sua sexualidade (aborto, prazer, contracepção) e contra a violência sexual”.

A autora afirma que “o termo feminismo indica um conjunto de teorias e práticas, historicamente variáveis, em torno da constituição e da legitimação dos interesses da mulher”. No Brasil, essa nova voga do feminismo se manifestou durante a ditadura militar, após o golpe de 1964.

De um lado, enfrentou a oposição do governo, que via com desconfiança qualquer forma de organização da sociedade, de outro, dos grupos de esquerda, que considerava que a luta se deveria polarizar contra o governo autoritário e a desigualdade de classe vigente. Destaque-se, que nesse particular, o jornal *O Pasquim*, que ao mesmo tempo em que se opunha ao regime através da ridicularização, voltava sua mordacidade igualmente para as mulheres que decidiram lutar com vistas a atingir direitos, ou que assumiam atitudes consideradas inadequadas como a feminilidade e as relações estabelecidas entre gêneros (SOIHET, 2013, p. 123).

O jornal *O Pasquim*, criado em 1969 por Tarso de Castro, tinha grande circulação, e, com seu humor negro, opunha-se ao regime militar num período de forte repressão política. Mas, na mesma época que se opunham ao regime com críticas à ditadura militar, ridicularizavam as mulheres que se organizavam na luta pelos seus direitos, fazendo provocações com questões ligadas ao aborto, ao lesbianismo, à queima de sutiãs, como forma de contestá-las.

Figura 25. O Pasquim



Ibrahim: sou imortal sem fardão

O PASQUIM surge com duas vantagens: é um semanário com auto-crítica, planejado e executado só por jornalistas que se consideram geniais e que, como os donos dos jornais não reconhecessem tal fato em termos financeiros, resolveram ser empresários. É também um semanário definido — a favor dos leitores e anunciantes, embora não seja tão radical quanto o antigo PSD. Até agora O PASQUIM vai muito bem — pois conseguimos um prazo de trinta dias para pagar as faturas. Este primeiro número é dedicado à memória do nosso Sérgio Porto, que hoje deveria estar aqui conosco. No mais, divirta-se — enquanto o tempo e não chega o número dois.

Fonte: <https://images.app.goo.gl/GPYChyM8Vburnevo7>. Rio de Janeiro, 1969.

Também ainda dentro desse contexto da época, a biografia de Benjamin Moser, sobre *Susan Sontag: Vida e obra* (2019), o autor menciona que no capítulo, *O Moralista*, a escritora escreveu sobre “Freud” (1856-1939), relatando o autor que oferecia uma teoria totalizante da personalidade e da história, que não tinha sido discutida desde Marx e Hegel. Uma teoria que foi abraçada e contestada, discutida e aperfeiçoada, de tal maneira que fez da mente Freud aquela que qualquer pensador digno do nome era obrigado a debater.

Segundo Moser (2019, p. 112): “Freud foi um escritor que, mais do que qualquer outro, remodelou a gramática do mundo, rearranjando a relação entre sujeito e objeto. O sujeito e o objeto eram a mente e o corpo”.

No texto, o autor afirma que Sontag foi autora do livro *Freud: A mente do moralista*, mas que foi publicado em 1959, sob o pseudônimo de Philip Rieff. Sontag descreveu que Freud rastreou a origem do amor no fato parental da dominação: “O poder é o pai do amor, e no amor, segue-se o exemplo paterno de poder, numa relação que precisa incluir um superior e um subordinado” (SONTAG apud MOSER, 2019, p. 119).

O pensamento de FREUD sobre o amor ideal entre uma mulher e um homem não incluía a igualdade entre gêneros. Sontag¹¹ não foi a primeira a questionar essa visão misógina, mas o faz com questionamentos interessantes e Sontag declara que mulheres instruídas estão divididas entre suas mentes e seus corpos.

Segundo Sontag (apud MOSER, 2019, p. 119), “Freud defrontou-se com o grande problema criado pela emancipação das mulheres: a educação intelectual pode fazer com que elas desprezem o papel feminino para o qual são destinadas”.

Lygia Pape, quando dizia ter várias posições sobre as questões feministas, não queria com isso dizer que estava à margem do que acontecia; pelo contrário, a sua trajetória político-social e crítica se direcionava a outros âmbitos para além da plástica. Ela demonstrava sua preocupação em refletir sobre o espaço ao seu redor, o que estava acontecendo no Brasil e no mundo.

Também o propósito deste trabalho não é escrever sobre o feminismo, dada sua complexidade. A intenção é contextualizar o trabalho da artista, fazendo inserções com o contexto no qual estava inserida e alguns recortes pertinentes ao desenvolvimento da pesquisa, no que tange as relações do feminismo e do feminino em Lygia Pape.

Neste sentido, vale ressaltar que no Brasil, o feminismo teve pouca repercussão na década de 1960, se comparado a outros países, como os Estados Unidos, por exemplo. Não que não existissem motivos para tais lutas, mas isso ocorria devido às próprias características das brasileiras, muito vezes de conformismo.

Num país onde os homens se dedicavam à política, às profissões liberais, o espaço para os trabalhos manuais era propício para as mulheres. É necessário reconhecer a razão

¹¹ Susan Sonatage (1933-2004) nasceu em Nova York. Foi uma escritora, cineasta, filósofa, professora, crítica de arte e ativista dos Estados Unidos. Graduiu-se na Universidade de Harvard. Escreveu, sobretudo, ensaios, mas também publicou romances. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Susan_Sontag. Acesso em: 24/04/2021.

prática pela qual a mulher no Brasil teve tanta disponibilidade para se dedicar às artes, como menciona Amaral (2006, p. 222):

Surge assim, desde o início do século, como uma complementação da educação até então pouco cuidada da mulher latina, desenhar, pintar, tocar piano (Guiomar Novaes, Magdalena Tagliaferro, Antonieta Rudge, Yara Bernette são expressões desses talentos na área musical, sendo as duas primeiras de projeção internacional como concertistas); além de compor músicas populares, no início do século XX, como a festejada Chiquinha Gonzaga, ou mesmo, além de várias personalidades pouco conhecidas, casos como o de Lydia Dias de Aguiar, mãe da pintora Tarsila do Amaral, que compunha polcas, habaneiras e modinhas.

As atividades exercidas eram de donas de galerias, diretoras de museus, pesquisadoras de artes plásticas – diversas variações dentro do campo das artes. O envolvimento de mulheres nessas frentes não significava, contudo, que as artes ali envolvidas se tratassem majoritariamente de obras de autoria femininas. Sem querer dizer que com essas atividades dirigidas por mulheres, eram restritas a artes criadas por mulheres, como ainda afirma Amaral (2006, p. 223):

Nem se pense que tenham especial interesse por arte de mulheres. Pode até eventualmente suceder o contrário, dado o ambiente machista de nossa sociedade. E creio que há certa razão nisso, posto que o que conta é o valor, a qualidade da obra que se apresenta, e não o sexo de quem faz.

É relevante também o fato de que as mulheres no Brasil hoje estão no meio cultural, estão em toda a parte; são críticas de arte, professoras de História da Arte, curadoras de grandes exposições, e outras atividades ligadas ao meio cultural.

Figura 26. Guiomar Novaes



Antes de a Arte Moderna e Contemporânea brasileira ter repercussão internacional – o que só aconteceu em meados da década de 1980 – era evidente a presença de mulheres no meio artístico em 1960.

O Museu de Arte Moderna de São Paulo organizou em 1960, dirigida por Paulo Mendes de Almeida, a exposição retrospectiva “Contribuição da Mulher às Artes Plásticas no País.” Segundo afirma Amaral (2006, p. 224):

O próprio diretor do MAM-SP, Mario Pedrosa, reconhece ser “tal relevância a contribuição do papel da mulher neste século no Brasil, que já não distinguimos mais, entre os criadores de mais força, os que são de um outro sexo. Essa situação, acrescenta, se comparada com a de outros países como França, Itália, Espanha, Inglaterra, e Países Baixos, mostra que no Brasil, a contribuição do gênio criador feminino é consideravelmente maior.

No entanto, no Brasil, mesmo as mulheres artistas tendo esse reconhecimento, no cenário internacional ela não apareciam, pois, várias exposições eram realizadas, e não incluíam artistas brasileiras.

3.2. DESDOBRAMENTOS DA OBRA *EAT ME*

Artistas e temas pelos quais nos apaixonamos [penso que] nos revelam, ou remetem algo de pessoal, como uma forma, talvez, de nos encontramos na fala do outro.

A obra *Eat-me* teve início na exposição coletiva *Nova Objetividade* em 1967, que aconteceu Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro, onde Lygia Pape expunha sua *Caixa de Baratas e Caixas de formigas*. *Eat me* é de 1975 e foi programado em vários tipos de suportes, primeiro o filme, depois duas exposições chamadas *Eat Me*. Segundo *Dossiê Lygia Pape Homenagem*, Rosana de Freitas (2004, p. 106) em escritos da própria artista, declara:

O projeto para o MAM demonina-se *Eat Me*, e constrói-se a partir de um espaço particularizado. O espaço patriarcal, que faz parte ou está inserido no sistema geral dos espaços poéticos. Os elementos consignados para este projeto referem-se à mulher- objeto e seu uso no consumo. Fruto codificado de um comportamento que impregna a visão da sociedade de consumo de massa em moldes patriarcais. Não é um discurso ou uma tese. Desdobro o projeto ao nível de uma epidermização de uma ideia. O sensorio como forma de conhecimento e de consciência.

Figura 27. Nova Objetividade, 1967



Fonte: http://tropicalia.com.br/v1/site/images/imgs_novaobjetividade/obj_foto6.jpg. Acesso em 23/04/2021.

Meu intuito é fazer uma breve análise da obra *Eat me*, sobre como se correlaciona com o erotismo, debatendo a posição da mulher na sociedade, relacionada a objeto de consumo. Com a dissolução do grupo neoconcreto em 1963, Lygia Pape deixou um pouco de lado as artes plásticas e se voltou para o cinema, trabalhando com os grupos do Cinema Novo, fazendo letreiros, cartazes de filmes e diversas experiências visuais.

Em 1959, a artista fez um roteiro sobre Brasília. Segundo Lygia Pape (1983, p. 45), “o filme ia se construindo como a própria cidade, que começava com homens e as máquinas subindo pelo lado da tela como formigas operosas”.

As formigas presentes em vários momentos nos remetem à ideia de produtividade e união, e nos trabalhos de Lygia Pape elas estão presentes como se reverberasse, dentro do contexto da década de 1960, o posicionamento da artista, como já mencionado no texto, na análise da Obra *O Divisor* (1968).

Esse posicionamento também é observado por Vanessa Rosa Machado (2008, p. 95) em seu artigo, *Arte e espaço público nos filmes de Lygia Pape*:

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

Figura 28. Cartaz do filme Mandacaru Vermelho



Fonte: <https://artebrasileiraufpr.files.wordpress.com/2012/04/sem-tc3adtulo-6.jpg?w=150>. Acesso em: 24/04/2021.

Investigando a produção de Lygia Pape, após sua saída do grupo Neoconcreto, analisando seu percurso, com a finalidade de apontar outras narrativas de seus trabalhos, constata-se que as formigas se encontram presentes em vários dos seus trabalhos, com conceitos diversos, demonstrando grande inventividade da artista, sempre atenta aos acontecimentos sociais.

3.2.1. Caixas de Formigas

A Caixa de Formigas, em que foram colocadas enormes saúvas¹², tinha um fundo de madeira e cobertura de acrílico e, em seu interior, três círculos concêntricos pintados à mão. No centro, havia um pedaço de carne vermelha e, dentro desses círculos, a frase “a gula ou a luxúria”, que nos leva a diversos questionamentos, os quais Lygia também retomaria em outro trabalho na década de 1970.

¹² Um gênero de formiga, privativas do Novo Mundo e abundantes na região neotropical, com cerca de 11mm de comprimento, cortam e carregam pedaços de folhas para os ninhos, para criar os fungos, seu alimento exclusivo, é uma das mais importantes pragas agrícolas, encontradas em todo Brasil. Disponível em: <http://www.cspmbrazil.com.br/editorial/9-devemos-por-fim-a-sauva.html>. Acesso em: 04/06/2021.

Caixa de Formigas, como a própria artista mencionou (CARNEIRO, 1998, p. 29), “era a ideia de devoração sexual e fome”. Nesse sentido, essa reflexão se relaciona com a devoração sexual da mulher brasileira e a fome vivenciada por milhões de brasileiros.

Num segundo momento, o assédio sexual que a mulher sofre ao longo dos tempos, o que já fazia parte das críticas de Lygia Pape na década de 1960, o tratamento dado à mulher, submetendo-a a objeto, como podemos observar em Fernanda Pequeno (2017, p. 33):

O pedaço de carne e a formiga, cuja parte posterior é grande, em analogia, ao biotipo da mulher brasileira, de membros inferiores avantajados, fazendo com que vulgarmente seja apelidada de “tanajura”, podem ser entendidos como metáfora crítica da mulher enquanto objeto de desejo, ou pedaço de carne exposto em açougue, que a artista posteriormente desenvolveria na série Objetos de sedução e no filme Eat me.

Ainda no contexto atual, esse termo pejorativo é utilizado como gíria, em referência a pessoas com quadris largos, principalmente mulheres, cuja expressão é uma referência à formiga tanajura, como é chamada a rainha da espécie da saúva. Isso porque essa espécie de formiga tem a parte traseira, bem maior que as outras partes do corpo. Atualmente podemos observar, quase que diariamente em noticiários, mulheres que sofrem abuso sexual dentro de ônibus ou metrô, por exemplo, onde os homens se utilizam da imagem das vítimas e muitas das vezes até de seus corpos para se masturbarem, rebaixando assim a imagem da mulher a um objeto de consumo.

Diante dos fatos mencionados, dentro da crítica da estrutura da sociedade patriarcal, essas gírias passam muitas vezes como brincadeira, pois a sucessão de violências praticadas contra a mulher, que durante muito tempo foram frutos do pensamento machista do domínio sobre gerações femininas.

Analisando diante dessa ótica pressupõe-se que Lygia Pape se posicionava contra a violência, a exposição à qual a mulher estava submetida. As linguagens artísticas geralmente acontecem em um ambiente em que o homem pode se expressar por meio de suas produções. A arte também é produzida, acima de tudo por uma necessidade de expressão, que segundo Fischer (1987, p.20), “O artista continua sendo o porta voz da sociedade”.

Numa outra análise da obra Caixa de Formigas, onde a artista relaciona ao erotismo, a própria artista menciona em Mattar (2003, p. 72):

Na Caixa das Formigas coloquei enormes saúvas vivas, e no fundo da caixa, também de espelho, botei um pedaço de carne e uma espécie de círculos onde estava escrito “a gula ou a luxúria”. As formigas que iam lá mordiam a carne, aquela coisa toda erótica e de luxúria. As caixas foram apresentadas juntas porque enquanto uma representava a arte morta dos museus, ou seja, as coleções mumificadas, a outra era extremamente o comportamento das coisas vivas, pois de vez em quando as formigas até mesmo fugiam e passeavam pelas obras de outras pessoas. Tentei veicular uma série de ideias através da epiderme, de uma forma essencialmente sensorial.

Lygia Pape, a partir de 1968 começou a trabalhar principalmente com coisas vivas, influenciada talvez pelo cinema, vindas do cotidiano. Era como se estivessem armazenadas dentro da artista ideias que tinham uma relação entre si. Embora fossem trabalhos diferentes, e num contexto como veremos a seguir, enfatizando escolhas transgressoras da artista, Lygia Pape vai tratar o erotismo como se fosse uma saída para produzir durante a ditadura militar.

No período de 1968, com o decreto do Ato Institucional nº 5, a perseguição aos artistas e intelectuais se torna mais assídua. Vários artistas sofrem interrogatórios por parte do governo, que passa a ver a arte como uma forma de propaganda política. Também acontecimentos a níveis internacionais em 1968, como protestos contra a Guerra do Vietnã ou as palavras de ordem do Maio de Paris¹³ de 1968, refletiam-se no Brasil, no auge da ditadura. A criatividade cedeu lugar a uma ambiência obscura, marginal, dolorosa; contrária à da década anterior.

Os artistas que permaneceram no Brasil na passagem dos anos de 1970 para os 1980, se cristalizaram em protestos contra o terror empregado pelos militares após o AI-5; radicalizaram suas ações e continuaram com obras de protestos até a virada dos anos de 1980. Segundo Marília Andrés Ribeiro (2012, p. 110), essas ações foram denominadas por Frederico Moraes como Arte da Guerrilha:

Na virada dos anos de 1960, a luta dos artistas e críticos que permaneceram no Brasil cristalizou-se em ações efêmeras de protesto, denominadas por Frederico Moraes de “Arte Guerrilha”, uma vez que foram manifestações que seguiam como paradigma às estratégias de luta dos guerrilheiros urbanos. No texto “Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra” (Moraes, 1986), o crítico faz um balanço da situação da nova vanguarda no Brasil, conclamando os artistas e os críticos a se posicionarem radicalmente contra a arte convencional imposta pelos países hegemônicos, atuando “imprevistamente” e de “maneira inusitada” no processo de revolução artística. A proposta de “Arte Guerrilha” foi lançada por Frederico Moraes no Salão da Bússola, realizado no MAM do Rio, em 1969, com a participação de

¹³ Maio de Paris, foi um movimento político na França, que marcado por greves gerais, e ocupações estudantis, tornou-se o ícone de uma época onde a renovação dos valores, veio acompanhada pela eminente força de uma cultura jovem. Disponível em: [https://www.infopedia.pt/\\$maio-de-68](https://www.infopedia.pt/$maio-de-68). Acesso em: 08/07/2021.

artistas emergentes, tais como Cildo Meireles, Artur Barrio e Antônio Manoel, entre outros.

A partir desse período, as posições e manifestações coletivas diminuíram. Os artistas começaram a trabalhar individualmente – período em que o Brasil passava mais na ditadura militar. Apesar disso, a preservação do impulso utópico de experimentação, à medida que o papel da estética em relação às duras realidades políticas e sociais era repensado, cada um se posicionava com trabalhos diversos.

O trabalho de Lygia Pape apresenta uma conexão constante com essas duas exigências, como afirma Brett (2005, p. 155):

Lygia Pape produziu um fluxo de objetos e instalações marcados por ironia, concretude, referências locais e humor negro – Caixas das Baratas, Caixa das Formigas, Caixas Brasil e Caixa de Violência em 1967, instalações como Eat-me: a gula ou luxúria (1975) e, mais recentemente, Narizes e Línguas (1996). De outro, realizou obras com delicadeza aérea, abstração e universalidade. Entre estas, destacam-se Teteia n° 1(1978-1991), uma bela construção de fios de cobre que se prendem às paredes de um canto em ritmo ascendente e descendente; Ovos do Vento e Ar de Pulmões (1979) e Teteia n° 2 (1991). Os dois grupos partilham algumas características. O erotismo, por exemplo, pode ser sentido sob a forma tanto de uma possibilidade aberta, uma sensibilidade generalizada (Windbow) quanto de um irremediável emaranhado de compromissos e expectativas sociais (Objetos de sedução) da instalação Eat me. Pape dá a mesma atenção a ambas as categorias e, nas duas áreas, [há] um sinal visível de que ela parece estar constantemente procurando uma metáfora para a multidão.

Figura 29. Caixa Brasil



Fonte: Martí (2012).

Figura 30. Caixa Caveira que geme, 1968.



Fonte: Wanted (2022).

No que se relaciona à questão do erotismo no trabalho de Lygia Pape, essa é percebida desde o período em que Lygia Pape inicia na Exposição Nova Objetividade na década de 1960, seus trabalhos já sugerem seu interesse pelas manifestações do erotismo na vida cotidiana, conforme a artista também relata sobre o *Homem e sua Bainha* (1968), onde evoca o espaço como um contínuo ambíguo, interior-exterior:

Também é de 1968 e ele já envolve o espaço urbano. Aqui começo a perceber o entrar e sair das coisas como uma erotização do espaço. Ainda não seria o espaço imantado, onde eu utilizo o automóvel, mas já tem a percepção do túnel, a mulher como bainha do homem na relação sexual, você enfia a mão numa gaveta e depois retirá-la, meter a mão dentro de um livro, você coloca uma coisa dentro da boca, tudo que é o entra e sai começou a ter para mim o significado de erotismo [sic]. E é uma coisa que você pode sentir ou não, entendeu? Mas a ideia era a de despertar para esse sentido assim da erotização do espaço em geral, ou seja, do erótico não ser uma coisa tão simplesmente mecânica, pois Eros é a força da vida presente em qualquer situação (PAPE, 1983, p. 46).

A artista relata a erotização nos seus trabalhos no entrar e sair das coisas, como mencionado por ela, também nas suas andanças de carro pela cidade. A sua apreensão pelo erótico não se restringia apenas à relação sexual, como comenta Fernanda Pequeno (2017, p. 160):

Lygia Pape se interessava pelas manifestações do erotismo na vida cotidiana, e sua apreensão não se restringia à relação sexual ou genital propriamente dita, já que ela enxergava o ato de adentrar uma casa, por exemplo, como erótico. Em sua caminhada rumo ao que chamou epiderme, podemos perceber seu interesse por estímulos sensoriais, presente no erotismo.

Também quando falamos de erotismo, não podemos somente imaginar uma relação sensual entre corpos, uma relação sexual, uma paixão. Pois, parece haver hoje uma desconfiança dessa tradição. Segundo Katia Canton (2009, p. 43) em seu livro *Corpo*,

Identidade e Erotismo: “Artistas contemporâneos ironizam essa entrega, essa necessidade do outro, e desconfiam de todas as convenções ligadas às sexualidades humanas”.

Como reitera Bernuzzi (apud CANTON, 2009) em entrevista realizada em 2008:

O imperativo do sexo no corpo, que é tão visível nos anos de 1960 e 1970, depois perde sua importância. Quando eu falo imperativo do sexo, estou me referindo à ideia que vem desde o século XIX na filosofia e história, de que a sexualidade é o lugar da identidade humana. Quer dizer, tudo vai para a sexualidade e tudo sai da sexualidade. Esse imperativo tem a ver com Freud e com todo século XIX, que cria essa maneira de pensar no ser humano (CANTON, 2009, p. 43).

A questão do erotismo e sexualidade no trabalho de Lygia Pape nos leva a refletir sobre sua produção, frequentemente utilizava em suas assemblagens, instalações e objetos do cotidiano, carregados de significados, que assumem sentido de discurso em sua obra. Na relação da arte com a vida, podemos perceber como a artista buscava apresentar uma forma de aproximação com o outro, de dar visibilidade à questão da sexualidade das mulheres, sobretudo na década de 1960.

Tendo em vista que as mulheres, ao longo de décadas, foram educadas para se casarem e terem filhos – e talvez ainda hoje o inconsciente das mulheres esteja atrelado a ideias passadas por gerações. Essa percepção se dá onde o patriarcado atua culturalmente na relação de hierarquia entre os sexos. Percebo também o erotismo nos trabalhos de Lygia Pape como a definição por George Bataille (2014, p. 14):

O erotismo é um elemento de conservação e preservação da vida e das relações humanas, que ele é o instinto, a pulsão de busca pelo outro [sic]. Erotismo é a sensação de arrebatamento, o sentimento de descontinuidade com a totalidade existencial a partir da mistura com o outro.

Fazendo um breve paralelo da relação do erótico, definido por Georges Bataille (BATAILLE, 2014), com *Espaços Imantados* de Lygia Pape, percebe-se que a artista em seus trabalhos presentifica o que declara erótico. Isso pode ser observado quando ela relaciona o espaço das obras e o espaço vivido. O simples deslocamento de corpos nos espaços da cidade, lugares como praças públicas, ruas comerciais, parques, feiras, identifica o dinamismo da vida e mobilização dos sentidos.

A Partir das minhas andanças de carro pela cidade porque eu ando muito de carro, fui percebendo um tipo novo de relação com o espaço urbano, assim como se eu fosse uma espécie de aranha tecendo o espaço, pois é um tal de vai daqui, cruza ali, dobra adiante, sobe e desce em viadutos, entra e sai de túneis, eu e todas as pessoas da cidade, é como se passássemos a ter uma vista aérea da cidade, e ela fosse uma imensa teia, um enorme emaranhado. E eu chamei de espaços imantados, porque

tudo aquilo era uma coisa viva, como se eu fosse caminhado ali dentro a puxar um fio que se trançasse e se enovelasse ao infinito (PAPE, 2012, p. 285).

O que Lygia Pape chamou de espaços imantados, era o deslocamento urbano, o encontro das pessoas, a forma de comunicação dos camelos com o povo, o encontro entre as pessoas, o intenso poder de troca das relações humanas, onde não havia qualquer julgamento moral acerca do que acontecia. Conforme relata Lygia Pape:

E tem também outros espaços que eu considero como espaços imantados naturais, como é o caso da Baixada Fluminense, que é um espaço agressivo, terrível, furioso, desesperador e belo. É um espaço que eu identifico assim que o encontro. Eu chego lá e sinto toda aquela força, entende? Assim com a rua da Alfândega, onde você capta imediatamente toda poética própria. No caso da Baixada Fluminense, trata-se de uma poética muito particular, violenta terrível e constrangedora, na sua fúria: a tragédia do homem anônimo, perdido e só. (PAPE, 2012, p. 287).

O cruzamento desses ambientes, os espaços imantados são os pontos de vida e tramas na vida humana, aqueles que têm um poder de atração, que se formam e se desfazem incessantemente, como a banca do camelo, a pregação de um pastor, o vendedor de balas, ou uma apresentação de roda de capoeira.

Figura 31. Espaço Imantado, 1968



Fonte: Arruda (2020).

A poética de Lygia Pape, na relação dos espaços por ela definidos como espaços imantados, se torna erótica na medida em que sua percepção de mundo como artista e como mulher conduzia suas ideias por sensações que a faziam transitar de um espaço ao outro, e que se relacionavam entre o interior e o exterior. Ela enxergava o mundo sob diversas óticas, mesmo numa década tão sombria que foi a de 1960 no Brasil.

3.2.2. Objetos de sedução: Eat Me

A base do trabalho de Lygia Pape, firma-se no que ela sempre mencionava, que não gostava de se repetir, sempre explorou o processo criativo com materiais diversos e de forma contínua, e que corria o risco da invenção, como gostava de afirmar. No trabalho *Eat me, Objetos de Sedução de 1975*, que foi programado em vários tipos de suporte, o que não caberia aqui uma análise aprofundada dada a complexidade da obra, e o seu fazer planejado, foi controlado por um minucioso processo de criação.

Diversos trabalhos acadêmicos também já realizaram tais abordagens, tais como, “*Divisor, Eat me: a gula ou luxúria? Carnaval in-Rio- Experiências artísticas de Lygia Pape e seus desdobramentos na reflexão da cidade contemporânea*”, de Vanessa Rosa Machado, e Fábio Santos, “*Caos-Construção. O formal e o sensorial no cinema de Lygia Pape*”, de Ivana Bentes, entre outros. O intuito é tecer comentários relacionados à figura da mulher como objeto de consumo, sexualidade e erotismo.

A década de 1960 foi um momento em que as pessoas da sociedade ocidental expressavam seus desejos por modificações sociais e políticas. Ansiava-se por mudanças que trouxessem benefícios para todos. Uma ruptura se impôs com a chegada de uma nova década, as inovações formais promovidas pelos artistas contemporâneos, ensejaram novas formas de perceber e sentir a realidade das obras, e mais ainda das que derivam de objetos do cotidiano, que, quando colocados num ambiente artístico são ressignificados, assumindo novos valores e importância.

Foi uma fase em que as mulheres começavam a se organizar em torno de problemas específicos de sua condição, lutando por seus direitos, tendo em vista que ao longo de décadas, foram educadas para casar e ter filhos, e esse pensamento ainda persiste em diversas camadas da sociedade.

No mesmo período, o da década de 1960, com o surgimento da pílula anticoncepcional, a vida sexual das mulheres começou a mudar. Temas relacionados à sexualidade feminina passavam a fazer parte das discussões, que na época não eram comuns. As mulheres se tornavam, assim, conscientes de que poderiam valorizar sua sexualidade e terem direito ao prazer, sem engravidar.

Diante desse contexto, não podemos deixar de fazer uma rápida abordagem dos principais acontecimentos relacionados à sexualidade e à arte nesse momento.

Linda Nochlin¹⁴ foi professora da Universidade de Nova York e segundo artigo de Carmen Regina Bauer Diniz “*Movimentos feministas da década de sessenta e suas manifestações na Arte contemporânea*”, afirma que:

Ela foi responsável pela célebre pergunta que se espalhou pelo mundo das artes e dos intelectuais divulgada em 1971: Por que não existiram grandes artistas mulheres? (“*Why have there been no great women artists?*”). Isso deu origem a grandes provocações referentes às artes visuais e de gênero. Nochlin, na vanguarda de muitos outros pesquisadores, reivindicava um novo paradigma para a história da arte, que em sua grande maioria destaca artistas homens como gênios das artes visuais, esquecendo que muitas mulheres foram produtoras de arte como também de conhecimento, no transcorrer da história (DINIZ, 2009, p. 5).

Figura 32. Linda Nochlin



Fonte: https://artforum.com/uploads/upload.002/id07635/article_810x.jpg. Acesso em 11/05/2021. Linda Nochlin, Vassar College, Poughkeepsie, NY, ca. 1960s.

Pode-se citar também a figura da artista Carolee Schneemann, na obra *Rolo Interior*, em 1975, onde a artista expressa suas ideias acerca da liberação sexual e do corpo, o imaginário vaginal e a posição da artista dentro de uma sociedade onde os homens ditam as regras. Que segundo Renata Bittencourt, declara em seu artigo, “*Feminismo, arte e a representação da mulher negra*”:

Questiona questões estéticas relacionadas ao feminino sexualizado, usando o corpo pintado por lama, de certo modo se fazendo a um tempo de tela e pintora. Faz poses como se fosse um modelo para desenho vivo. Então retira da vagina um rolo de papel e lê trechos de um livro de artistas de sua autoria denominado Cézanne, ela foi uma grande pintora. Ela afirma que esse corpo feminino, é concebido fisicamente, conceitualmente, como uma forma escultural, referência arquitetural, fonte de

¹⁴ Linda Nochlin (1937-2017) foi uma historiadora da arte americana, professora de Arte Moderna no Instituto de Belas Artes da Universidade de Nova York e escritora. Disponível em: <https://www.artequaecontece.com.br/quem-foi-linda-nochlin/>. Acesso em: 17/10/2021.

sabedoria sagrada, passagem do nascimento e fonte de transformação do mundo, ampliando os sentidos associados ao feminino (BITTENCOURT, 2018, p. 244).

Figura 33. Interior Scroll – 1975



Fonte: http://performatus.com.br/wp-content/uploads/2013/11/1975InteriorScroll_005.jpg. Acesso em: 11/05/2021.

Vários questionamentos surgiram acerca da forma de utilização do corpo: se arte feminina estaria ligada a experiência feminina, considerando-se que a situação do homem e da mulher na sociedade são diferentes. Se o que entendemos por feminino, seria uma arte mais introspectiva, delicada, se também considerarmos que os estilos artísticos são diferentes nos períodos da história da arte. Como também a escolha de um tema não define um estilo, esses questionamentos podem confundir, pois a mulher tem que se conceber como indivíduo social e igual, sem alienação, levando em consideração que carrega questões sociais e da arte, e que foi em grande parte combatida por considerar que as mulheres estavam se atrelando à arte, para perpetuar a ideia da essência feminista.

Como mencionado anteriormente Lygia Pape, sempre afirmava não tomar posição ideológica relacionada ao feminismo, pois tinha serias dúvidas sobre essas posições, mas a artista também afirmava que gostava de quebrar tabus.

Em *Objetos de Sedução: Eat Me*, de 1975, a artista trabalhou a imagem da mulher como objeto de consumo, que se utiliza da imagem – de apelos visuais – para seduzir. Segundo Jacques Rancière (2012, p. 13): “As imagens são operações que vinculam e desvinculam o visível e sua significação, ou a palavra e seu efeito, que produzem e frustram

expectativas”. Ironicamente, como era típico em Lygia Pape, utilizar imagens para posicionar-se criticamente em relação ao que acontecia na sociedade na época.

Figura 34. Lygia Pape- Eat Me



Fonte: https://www.canalcontemporaneo.art.br/v3/images/eventos/thumb1709_1177703626.jpg. Acesso em: 16/05/2021.

A exposição Eat Me: A gula ou a Luxúria de 1975, inicialmente, foi apresentada em São Paulo, na Galeria de Arte Global, que segundo Lygia Pape, era muito bonita, como afirma:

A exposição em São Paulo era muito bonita porque a galeria era branca e permitia que eu a dividisse em duas partes: de um lado o vermelho e de outro o azul, ambos luminosos. Então na entrada você escolhia penetrar no vermelho ou no azul, porque era quase que uma coisa sólida, tal a potência das luzes coloridas. E no meio de cada um desses ambientes coloridos havia um cubo de 2 x 2m, com uma estrutura de ferro, coberta com um tecido transparente também cheio de lâmpadas, e dentro desses cubos eu tinha os sacos com objetos de sedução, que eram saquinhos assim mais ou menos do tamanho de saquinhos de pipoca cheio de objetos como calendário de mulher nua, cabelo gênero pentelho, loção afrodisíacas, amendoim, espelinhos com imagens, textos feministas (como se fosse uma contradição daquilo tudo). Não havia objetos nas paredes, que eram cobertas por lâmpadas, e você podia comprar esses saquinhos por Cr\$ 1,00 (um cruzeiro). As pessoas compravam essas obras de arte. Eu carimbava, beijava, marcando com batom cada um deles, assinava (PAPE, 1983, p. 47).

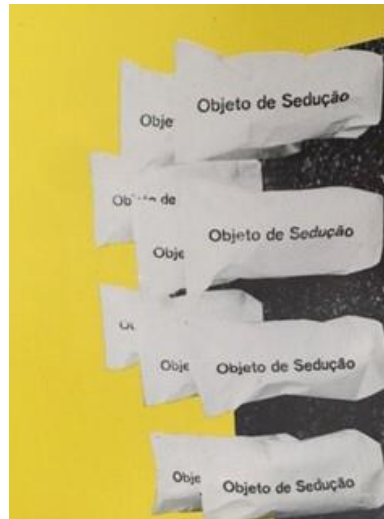
A exposição, segundo Lygia Pape, rebaixava a mulher à condição de objeto de consumo, nas condições mais cotidianas, em que estes são comumente utilizados pelas mulheres, mas apresentados de forma descontextualizada, para poder assim instigar o imaginário das pessoas e revelar seus significados mais ocultos.

Figura 35. Objetos de Sedução: Eat Me



Fonte: Pape (1983, p. 36).

Figura 36. Objetos de Sedução: Eat Me



Fonte: Pape (1983, p. 36).

Figura 37. Objetos de Sedução: Eat Me



Fonte: Pape (1983, p. 37).

Analisando a obra *Eat Me, a Gula ou Luxúria*, relacionando com o contexto da década de 1970, percebe-se o interesse de Lygia Pape pela “sociedade de massa” e norteia sua produção no período mencionado. Como relata Vanessa Rocha Machado em seu artigo: *“Escritos de Lygia Pape: cidade, neovanguardas e cultura material popular”*:

Segundo Pape, o projeto “Eat Me” fazia parte de um conceito mais geral ao qual chamou de “Espaços Poéticos”, e, dentro dele, definiu o tema da mulher como o “Espaço Patriarcal”, que indicava as apropriações da imagem feminina e sua transformação em objeto de consumo. Sua leitura sobre a mulher na iconografia de massa une aspectos relativos a um espaço urbano emergente e a questão do feminino junto a um repertório de imagens e ideias próprias ao universo da arte- mistura que torna estimulante a leitura.

Com a exposição de mulheres constantemente nas mídias sociais, onde há uma padronização de uma beleza impossível de ser alcançada, vale dizer que não consumimos somente um objeto, mas um sistema que vem junto com ele.

Como aponta Bourdieu (2002, p. 41):

A dominação masculina, que constitui as cujo ser (esse), é um ser percebido (percepi) tem como efeito colocá-las em permanente estado de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica: elas existem primeiro pelo, e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis. Delas se esperam que seja feminina isto é, sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, contidas, discretas e até mesmo apagadas. E a pretensa feminilidade não muitas vezes muito mais que uma forma de aquiescência em relação às expectativas masculinas, reais ou supostas, principalmente em engrandecimento do ego. Em consequência em relação aos outros (é não é só aos homens) tende a se tornar constitutiva do seu ser.

Diante de tais considerações, podemos dizer que ainda hoje nos deparamos com essa visão do corpo feminino como objeto de prazer alheio. Mesmo diante da luta das mulheres, essa situação vem sendo modificada lentamente ao longo do tempo, com as transformações socioculturais em nossa sociedade – e não da forma como deveria ser: independente do ganho de direito atribuídos às mulheres!

O que significa que com isso, por mais que seja da nossa vontade, na maioria das vezes, ao sistema, a cultura e aos jogos de poder, e os discursos mantidos por nós mesmo, estamos submetidos a toda uma estrutura social que nos condena a reprodução de padrões de controle, de repressão, relacionados à imagem da mulher na sociedade.

3.2.3. Eat Me – O Filme

O filme *Eat Me*, de 35mm com duração de nove minutos e com o título apresentado em fundo vermelho, começa com um grande close (do artista Artur Barrio e Cláudio Sampaio) que enquadra uma boca masculina. Ao redor dessa boca, que se abre e fecha lentamente, notam-se pelos de uma barba ou bigode e dentro, um objeto plástico lapidado como uma pedra vermelha falsa.

A boca aberta deixa ver os dentes brancos, a fumaça de cigarro e a língua rosada que, envolta na saliva, realiza movimentos que permitem observar o trabalho muscular e a força do corpo para obter o que está dentro. Tudo isso se confunde com olhos, vagina, anus, orifícios sensuais, sexuais, entre a sedução e o repulsivo. As imagens são acompanhadas pelas frase “gula ou luxuria”, escrita em alemão, italiano, português, inglês e espanhol.

Ligia Canongia, comentando o filme *Eat me*, dá destaque à montagem não-convencional, apontando essas características como marca das produções fílmicas de Lygia Pape. Em *Eat Me*, a artista realizou o que ela mesma chamou de montagem matemática, a junção de seções metricamente cortadas. Segue uma progressão matemática pelo encadeamento de dois planos-base: uma boca masculina que engole e expelle um objeto parecido com um olho e outro uma boca feminina que chupa uma salsicha com molho, ambos focalizados por uma câmera fixa que recorta e deixa nítida só a imagem das bocas. A Montagem se dá de forma que cada dois metros de boca masculina correspondam dois metros de boca feminina, depois um metro de cada um dos planos, depois ainda meio metro, um quarto de metro, de modo que o ritmo do filme se acelera na exibição e alternância das bocas no ato de chupar e expelir a salsicha e o olho. A montagem ritmica vai dando ao filme um ritmo sexual, cujo orgasmo corresponderia à superposição desses planos. Porém a possibilidade do climax é derrotado pelo aparecimento de um anúncio publicitário das “conchas Cook”. (MACHADO; SANTOS, 2007, p. 563).

Lygia Pape sempre se preocupava em como dar solução formal a temas políticos e em como aliar o construtivo à sensorialidade. Também no que se relaciona à poética, como afirma Mattar (2003, p. 42), “*Eat Me* se desenvolve dentro do que ela chama de espaço poético”, que dentro dele, definiu o tema da mulher como o “Espaço Patriarcal”, indicando as apropriações da imagem feminina e sua transformação em objeto de consumo.

Figura 38. Filme Eat Me



Fonte: https://hammer.ucla.edu/sites/default/files/styles/archive_artwork/public/migrated-assets/media/Digital_archives/Radical_Women/Art/pape_lygia_eat-me.jpg?itok=HD9wuCLJ. Acesso em 16/05/2021.

Lygia Pape se apropria da imagem da boca, órgão do corpo que exerce diferentes papéis sociais do prazer do consumo, e coloca em debate as questões do corpo, da sexualidade e da mulher. Conforme mencionado por Fernando Pequeno (2017, p. 153) no Artigo “Lygia Pape: abjeção e erotismo pós neoconcretismo” aponta que:

O erotismo não é exercido apenas com os órgãos sexuais, nem com os olhos somente, ele envolve todo o corpo em uma espécie de jogo que desierarquiza os sentidos, fazendo a razão cair por terra, ainda que momentaneamente. Esse movimento descendente da curva, apontado por George Bataille,¹⁵ é também o que humaniza o homem. Foi desse modo que Pape se interessou pela própria vida como um ato erótico por excelência.

O erotismo e a sexualidade desperta interesse no sentido de analisar como nós mulheres lidamos com o erótico, a sexualidade, e também no sentido de que sensações em nós nos são evidenciadas enquanto indivíduos, que nos são despertadas ao ver o filme *Eat Me* de Lygia Pape e como somos afetados. Na obra *Fenomenologia da Percepção*, de Merleau-Ponty (1908-1961), apresenta-se o conceito de sensação e sua relação com o corpo:

Iniciando o estudo da percepção, encontramos na linguagem a noção de sensação, que parece imediata e clara: eu sinto o vermelho, o azul, o quente, o frio. Todavia, vamos ver que ela é a mais confusa que existe, e que, por tê-la admitido, as análises clássicas deixaram escapar o fenômeno da percepção. Eu poderia entender por sensação primeiramente, a maneira pela qual sou afetado e a experiência de um estado de mim mesmo (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 23).

No filme *Eat Me* existem diversos signos que enfatizam o erotismo, e esses signos nos remetem a sensações diversas relacionadas ao corpo. No contexto da década de 1970,

¹⁵ BATAILLE, George. **O Erotismo**. Tradução Fernando Scheibe, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

Lygia Pape ampliou suas questões plásticas, incorporando o erotismo em seus trabalhos, enfatizando escolhas transgressoras (considerando a época em que as produziu).

Assim, para entender o conceito de erotismo e transgressão, utilizaremos uma pequena abordagem sobre o erotismo no pensamento de Geoge Bataille¹⁶, que defende o erotismo como uma experiência unicamente humana, pois, embora animais e humanos façam da atividade sexual uma atividade de reprodução, somente os humanos a tornaram erótica, como aborda Daniel Verginelli Galantin, no artigo : “*Considerações sobre o erotismo, de Georges Bataille: um pensador do paradoxo e transgressão*”:

Neste momento, o autor destaca duas noções fundamentais para o entendimento desta obra: a continuidade, a descontinuidade sobre os seres e a tensão que existe entre elas. Segundo o autor, somos seres descontínuos, pois, entre cada ser, há um abismo que o separa do outro. Nascemos só e morremos sós. Mesmo que eventos que nos afetam interessem a outros, estamos essencialmente isolados. (VERGINELLI, 2010, p. 10).

Relacionado à transgressão, o período da criação do filme *Eat Me* (1975), considerando o impacto que o filme proporcionou, por abordar temas não comuns a época, e até ter sido considerado pornográfico, ainda citando Bataille (1987, p. 24):¹⁷ “A transgressão é a ruptura, a quebra temporária das correntes das interdições. Ela nos traz a angústia e a sensação de pecado, que são o passo inicial para a entrada no erotismo”.

Como mencionado anteriormente no texto, o filme nos apresenta cenas que nos remetem ao erotismo, visto pelo olhar feminino, percebe-se o prazer sensorial ao visualizar o filme, realizado por outra mulher. Isso foge da transgressão, pois é o erótico pelo erótico, relacionado à questão do sensorial e do prazer.

Sabemos que a sexualidade feminina é reprimida pela sociedade que vivemos, e moldada por práticas discursivas. É notório também que é colocada no campo das artes, em imagens e textos, a partir do olhar masculino. Tendo em vista que, quando se busca a representação da mulher no curso do tempo, tem-se a representação ideológica de cada período, com uma imagem da qual fazem parte atributos diversos, como beleza física, formas generosas e maternas, todas vistas pelo olhar masculino, como afirma Gonzaga (2011, p.

¹⁶ George Alberts Maurice Victor Bataille (1874-1962) foi um escritor francês, o erotismo, a transgressão e o sagrado, são temas abordados em seus escritos. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Georges_Bataille. Acesso em: 15/06/2021.

¹⁷ BATAILLE, Georges. O erotismo. Tradução de Antonio Carlos Viana. L&PM EditoresS/A.P.26, Porto Alegre, 1987.

4348) no artigo *Pigmaleão de si mesma: da carne á imagem a (re)construção da identidade em Orlan*, “É o olhar – e o desejo-masculino – desde Adão, ou melhor: desde a serpente se quisermos-que incide sobre o corpo da mulher para desnudá-lo e representá-lo”.

Levando-se em consideração que o filme se remetia ao esteriótipo de pornografia, pois uma boca masculina e uma feminina que, lembrando ambas uma vagina, chupavam e expeliam objetos, são extremamente eróticos, relacionados aos signos apresentados no vídeo a diversos elementos, mas o que dizer quando se fala de situações, objetos representados na arte, e que de acordo com Rancière (2012):

A representação na arte nos permite compreender o que quer dizer representação como modo específico da arte. De fato, a obrigação representativa consiste em três coisas. Em primeiro lugar, é uma dependência do visível em relação à palavra. Nesse caso, a palavra é essencialmente um fazer ver, caber-lhe pôr ordem no visível desdobrando um quase visível em que se vêm fundir duas operações: uma operação de substituição (que põe diante dos olhos” o que está distante no espaço e no tempo) e uma operação de manifestação (que faz ver o que é intrinsecamente subtraído à vista, os mecanismos íntimos que movem personagens e acontecimentos (RANCIÈRE, 2012, p. 123).

Citando alguns desses elementos, inicialmente temos a boca que é caracteristicamente sensorial e concreto, ao passo que a ideia representada pode ser abstrata e complexa. Segundo Pequeno (2017, p. 158):

A boca não é assim, e não apenas o órgão responsável pela fala (linguagem) e pelo paladar, sendo também uma zona erógena. Da mesma maneira que não comemos apenas com ela, mas também com olhos, não exercemos a sexualidade apenas com os órgãos reprodutores: o erotismo envolve todo o corpo. De modo equivalente, a relação da boca com a fome e com o sexo é óbvia, sendo fonte de dois prazeres, ou pecados capitais: a gula e a luxúria.

Relacionado aos elementos do filme, a boca e o vermelho nos lábios aponta para a sexualidade e fertilidade, uma vez que sua forma é análoga ao órgão genital feminino.

Não caberia nos limites do tema, citar aqui todos os elementos, como também não se objetiva abordar uma área bastante complexa para explicar e exemplificar de maneira mais aprofundada os elementos presentes no filme: a psicanálise.

Diante de tais considerações, outro elemento muito importante é a salsicha que nos remete ao pênis. Não seria somente uma simples representação do falo. Ele é símbolo de poder, de autoridade. Todos esses objetos nos remetem a signos, que testam cada indivíduo, estética e sensorialmente falando.

Podemos analisar também o quanto deve ter causado estranhamento para os espectadores na época em que foi criado o filme – algo estranho à arte brasileira naquele momento –, com processo de exibição da sedução, erotismo ocultos, envoltos em seus signos, como também devem ter percebido o quanto o filme tinha de conexões políticas sociais relacionados a imagem da mulher como objeto de consumo.

O filme nos remete a várias interpretações, o que foi observado durante as pesquisas para a realização dos estudos, em artigos, entrevistas, dissertações. A abordagem do tema, no entanto, pode parecer comum, mas para outros, pode ser libertadora, no sentido tocar em questões vistas como transgressoras.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisar a obra de Lygia Pape, a partir do período inicial de sua carreira na década de 1950, foi o eixo norteador para o desenvolvimento dessa pesquisa. Assim foi relevante destacar questões do contexto vivencial da artista, ressaltando a liberdade experimental no campo da arte contemporânea, lançando questionamentos sobre o pluralismo no trabalho da artista.. Um dos principais impulsos iniciais de sua carreira, que interessou nossa pesquisa, foi a artista ter sido uma das principais representantes do Concretismo e Neoconcretismo no Brasil, que dentro do grupo, foi uma artista que experimentou de tudo, e que viria posteriormente trazer a recuperação da liberdade criadora dos artistas.

Arte e política se interconectaram em vários momentos na história das produções artísticas brasileiras. O desejo pela liberdade de expressão através de discursos e ações de artistas militantes foram particularmente marcantes no período da ditadura militar brasileira, quando os artistas se expressavam contra o autoritarismo imposto fomentando à cultura através da construção de uma inovadora (e questionadora) ordem estética e social.

A tomada de posição frente às questões que emergiam no período, por parte de grandes expoentes da arte nacional, serviu de motivação para a busca de novas perspectivas artísticas, marcando fortemente a relação entre arte e política nos anos 1960. A descoberta de uma linguagem própria, através de suas experimentações artísticas, especialmente a partir da década de 1960, com seu envolvimento consciente com o contexto cultural e político do País, coloca Lygia Pape como grande nome da arte brasileira.

Seu trabalho questionador na exposição Nova Objetividade, foi de suma importância para a arte brasileira na década de 1960, estimulada pelo contexto político e cultural no qual o país estava inserido, desvencilha a arte do contexto estético puramente visual, através de obras que atuam diretamente na percepção do espectador, a fim de questionar o conformismo cultural, político, social e ético imposto pela ditadura militar, estimulando uma verdadeira análise crítica da realidade.

O principal período focalizado foram os das décadas de 1960 e 1970, onde muitos textos de artistas proliferaram em catálogos, revistas, jornais de circulação mais restrita e mesmo em livros, fato que contribuiu com a inserção dos artistas nos espaços dos discursos da crítica e história da arte.

Tudo isso num período em que o regime militar era severo, Lygia Pape trás obras que trazem seu posicionamento relacionado a mulher como objeto de consumo, de maneira crítica e irônica ao mesmo tempo, trazendo para o período temas relacionados ao papel da mulher na década de 1960, num contexto cujas mulheres não tinham liberdade de expressão e nem do próprio corpo. Assim é de suma importância destacar questões relacionadas à sua vivência, no campo de experimentações da arte contemporânea, que quebrou diversos padrões e convenções da arte nos períodos mencionados.

A artista cruza diferentes linguagens artísticas, rompendo com o conceito que arte é algo estável e distante, de desmitificar o sujeito artista convidando o espectador a participar. Sem medo de ousar, reconstrói signos com que dialogam com a visualidade de seu cotidiano, do seu contexto político-social, através linguagens diversas, convocando fragmentos que compõem tempo e espaços: o olhar para além da aparência, ampliando e sedimentando sua poética.

Ao perceber que poderia através da pesquisa sobre Lygia Pape, utilizar a arte como exercício experimental de liberdade, analisando alguns de seus trabalhos no sentido de abordar temas que até não tinha experimentado, me restringindo a assuntos relacionados à arte educação, me vi percorrendo outros campos.

Minhas pesquisas me direcionaram a autores cuja relevância e temas me instigam e me guiaram a áreas desconhecidas, que me permitiram ir além, descobrindo potencialidades e temas que me atraem muito, e ao mesmo, de alguma maneira me incomodavam. Constatação que me levou a refletir que, enquanto mulher, o quanto ainda é perturbador a abordar temas relacionados à sexualidade, ao prazer e ao próprio corpo.

Discutindo questões socioculturais relacionados a mulher e a liberdade de posicionar no mundo. Lygia Pape disse certa vez em entrevista ao jornal o Globo em 2002 “quando você diz que 40, 60, 80 anos, é posto numa gaveta limitada e eu quero poder ter todas as idades”. Na sociedade atual, a idade principalmente relacionada a mulher, nos limitam em desenvolver algumas atividades, o que não aconteceu com Lygia Pape, que produziu até o final da sua vida.

Ao escolher pesquisar sobre Lygia Pape, teve como motivação, analisar um artista que sempre demonstrou uma imensa vontade de busca pelo novo, liberdade em mesclar a vida com

arte, vivenciando cada etapa de maneira intensa, em um período que as mulheres não tinham liberdade de expressão, sempre foi além de seu tempo. Não custa mencionar que dentro desse amplo campo o qual se desenvolveu seu trabalho, a artista com conceitos próprios, incorporou obras singulares que marcaram sua trajetória, e contribuíram para a visibilidade da arte contemporânea brasileira.

REFERÊNCIAS

- ADES, Dawn. **Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980.** Textos de Guy Brett, Staton Loomis Catlin e Rosemary O'Neill. São Paulo: Cosac Naify, 1997.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Tradução de Vinicius Nicastro Honesco. Chapecó-SC: Argos, 2009.
- AMARAL, Aracy A. **Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) – Bienais e artistas contemporâneos no Brasil: Volume 3.** São Paulo: Editora 34, 2006.
- ARRUDA, Marcella. **Arquitetura da liberdade: práticas projetuais urbanas a partir da relação do corpo com o existente.** 06 out., 2020. ArchDaily Brasil. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/948981/arquitetura-da-liberdade-praticas-projetuais-urbanas-a-partir-da-relacao-do-corpo-com-o-existente>. Acesso em: 05 mai., 2021.
- AS MINA NA HISTÓRIA. **Lygia Pape e as embalagens da Piraquê.** Resgatando a memória e o protagonismo de mulheres que transformaram o mundo, Inventado por mulheres, 19 de fevereiro de 2017. Disponível em: <https://asminanahistoria.wordpress.com/2017/02/19/lygia-pape-e-as-embalagens-da-piraque/>. Acesso em: 10 jan. 2022.
- BALÉ Neoconcreto I. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.** São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra24694/bale-neoconcreto-i>. Acesso em: 10 jan. 2022. Verbetes da Enciclopédia.
- BATAILLE, Georges. **O Erotismo.** Tradução: Fernando Scheibe. 1. Ed.; 1. Reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo.** Tradução de Sérgio Milliet. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BITTENCOURT, Renata. Feminismo, arte e a representação da mulher negra. **Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 7, n. 13, p. 237-251, jan./jun., 2018.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina.** tradução Maria Helena Kuhner, 2ªEd, Bertrand Brasil, Rio de Janeiro, 2002.
- BRETT, Guy. **A lógica da Téia no Gávea de Tocaia/Lygia Pape,** São Paulo: Cosac&Naif Edições, 2000.
- BRETT, Guy. **Brasil Experimental: arte/vida, proposições e paradoxos.** Rio de Janeiro: contra Capa Livraria, 2005.
- BRITO Ronaldo. **Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro.** São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- CAIXA de Baratas. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.** São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14846/caixa-de-baratas>. Acesso em: 10 jan., 2022. Verbetes da Enciclopédia.

CAUQUELIN, A. **Arte Contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CANONGIA, Ligia. Quase cinema: cinema de artista no Brasil, 1970/1980. Col. Arte Brasileira Contemporânea: caderno de textos 2. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

CANTON, Katia. **Corpo, identidade e erotismo**. São Paulo: WMF Martins Fontes – POD, 2009.

CARNEIRO, Lucia. **Lygia Pape: Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilha**. Rio de Janeiro: Nova Aguiar, 1998. 81p (Coleção palavra do artista).

CAVALCANTI, Lauro. Lygia pape: em busca do poema. **Revista Concinnitas**, v. 1, n. 28, p. 9-17, set., 2016.

COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. **Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta**. Rio de Janeiro: FUNARTE – Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.

COSTA, Cristina. **A imagem da mulher: um estudo de arte brasileira**. Rio de Janeiro: Senac-Rio, 2002.

COTRIM, Gilberto. **Fundamentos da filosofia: história e grandes temas**. São Paulo: Saraiva, 2006.

DINIZ, C. R. B. **Movimentos feministas da década de sessenta e suas manifestações na arte contemporânea**. In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais, XVIII Edição, Salvador, 21 a 26 de set. 2009. **Anais...** Rio de Janeiro: ANPAD, 2009.

DIVISOR. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14848/divisor>. Acesso em: 19 jan., 2022. Verbetes da Enciclopédia.

WANTED. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra62708/wanted>. Acesso em: 10 de março de 2022. Verbetes da Enciclopédia.

DURANT, Will. **História da Filosofia**. Tradução de Luiz Carlos do Nascimento Silva. Rio de Janeiro: Ed. Nova Cultural, 1996.

EAT Me - A Gula ou a Luxúria? Versão I. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra24697/eat-me-a-gula-ou-a-luxuria-versao-i>. Acesso em: 10 jan. 2022. Verbetes da Enciclopédia.

FONSECA, Marcelo da. **Manifestantes em BH vão às ruas para protestar contra reforma da Previdência** - Manifestação acontece na Região Centro Sul da capital. Protesto reúne estudantes e trabalhadores. Estado de Minas, Política, postado em 14/06/2019. Disponível em:

https://www.em.com.br/app/noticia/politica/2019/06/14/interna_politica,1061898/manifestantes-bh-vaio-as-ruas-protestar-contrareforma-da-previdencia.shtml. Acesso em: 10 fev., 2021.

FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro, 2006.

FREITAS, Rosana de. **Dossiê Lygia Pape Homenagem**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA – UFRJ, a/e, p. 107-111, 2004.

GALANTIN, Daniel Verginelli. Considerações sobre “o erotismo” de Georges Bataille: um pensador do paradoxo e da transgressão. **Revista Cadernos de Clio**, v. 1, n. 1, p. 9-17, 2010.

GONZAGA, Ricardo Maurício. **Pigmalião de si mesma**: da carne à imagem a (re)construção da identidade em Orlan. In: ANPAP, 2011. Anais... São Paulo: ANPAP, 2011. (p. 4347-4361). Disponível em:

http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/ricardo_mauricio_gonzaga.pdf. Acesso em: 08 fev. 2021.

GULLAR, Ferreira. **Argumentação contra a morte da Arte**. Rio de Janeiro: Revan, 1997.

_____. **Etapas da arte contemporânea**: do cubismo ao neoconcretismo. São Paulo: Nobel, 1985.

CANTON, Katia. **Corpo, identidade e erotismo**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

LEAL, Gaspar Paz. **Interpretações de Linguagens Artísticas em Gerd Bornheim**. 2010. 234f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

MACHADO, Vanessa Rosa. Arte e espaço público nos filmes de Lygia Pape. **Risco Revista De Pesquisa Em Arquitetura E Urbanismo (Online)**, n. 7, p. 93-106, 2008.

_____; SANTOS, F. L. S. **Mais uma vez, Parangolés... Numa nova roupagem!** Vitruvius revistas, ano 17, jun., 2017. Disponível em:

<https://vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/drops/17.117/6566>. Acesso em: 01 abr., 2021.

MANIFESTO NEOCONCRETO. Jornal do Brasil, Suplemento Dominical. Rio de Janeiro, 1959.

MARTÍ, Silas. Pinacoteca traz obras em forma de caixa. Folha de São Paulo, 26/10/2012, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1175172-pinacoteca-traz-obras-em-forma-de-caixa.shtml>. Acesso em: 29/04/2021.

MATTAR, Denise. **Lygia Pape**: intrinsecamente anarquista. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Tradução Carlos Alberto de Moura - 5ª ed., São Paulo: Editora Martins Fontes, 2018.

MELLO, Chico Homem de. **O design gráfico brasileiro**: anos 60. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

MILLET, C. **Arte Contemporânea**. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

MOSER, Benjamin. **Sontag: vida e obra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

OITICICA FILHO, Cezar (Org.). **Encontros: Helio Oiticica**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009.

OITICICA FILHO, César (Org.). **Mário Pedrosa: encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

PAPE, Lygia. **Lygia Pape: espaço imantado**. Curadoria de Manoel J. Borjas-Villel e Teresa Velázquez; texto de Paulo Herkenhoff et al., São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.

_____. **Lygia Pape. Apresentação de Mario Pedrosa e poemas de Luiz Otávio Pimentel**. Rio de Janeiro: Funarte, 1983. (Coleção Arte Brasileira Contemporânea).

MACHADO, Vanessa Lopes; SANTOS, Fábio Lopes de Souza. **Divisor, Eat me: a gula ou luxúria?**, Carnaval in Rio-Experiências artísticas de Lygia Pape e seus desdobramentos na reflexão sobre a cidade contemporânea. In: Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais, XVI Edição, Florianópolis, 24 a 28 de set. 2007. **Anais...** Rio de Janeiro: ANPAP, 2007.

STRECKER, Márion. **Parangolé em opinião 65**. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <https://mam.rio/historia/parangole-em-opiniao-65/>. Acesso em: 05 mar., 2021.

PEQUENO, Fernanda. Abjeção e erotismo como procedimentos críticos em trabalhos Pós-Neoconcretos de Lygia Pape. **Arte & ensaios**, n. 33, p. 153-165, jul., 2017.

RANCIÉRE, Jaques. **O Destino das imagens**. Tradução Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

REIS, Paulo Roberto de Oliveira. **Arte de vanguarda no Brasil: os anos 60**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

RIBEIRO, Marília Andrés. **Neovanguardas: Belo Horizonte – Anos 60**. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.

_____. Reflexão sobre a arte brasileira nos anos de 1960/70. **Revista Porto Arte: Porto Alegre**, v. 19, n. 33, p. 101-114, nov., 2012.

_____. **Neovanguardas: Belo Horizonte – Anos 60**. Belo Horizonte: C/ artes, 2017.

RODA dos Prazeres. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14847/roda-dos-prazeres>. Acesso em: 10 jan., 2022. Verbete da Enciclopédia.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano**. São Paulo: Paullus, 2003.

SOIHET, Rachel. **Feminismo e Antifeminismo**: mulheres e suas lutas pela conquista da cidadania plena. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora, 2013.

TECELAR. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66299/tecelar>. Acesso em: 09 jan. 2022. Verbetes da Enciclopédia.

ZANINI, Walter. **Doas décadas difíceis**: 60 e 70. In: Bienal Brasil Século XX. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

ZANINI, Walter. **Doas décadas difíceis**: 60 e 70 [1994]. In: FREIRE, Cristina (org.). **Walter Zanini**: escrituras críticas. São Paulo: Annablume, 2017.