

A large red semi-circle graphic is positioned on the left side of the page, partially overlapping the text.

**A experiência
neoconcreta
através do
Livro da criação
de Lygia Pape**

Marcela Antunes de Souza

Programa de Pós-Graduação em Artes
área de concentração Artes Visuais
linha de pesquisa Abordagens Teóricas, Históricas e Culturais da Arte
Instituto de Artes
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

a experiência neoconcreta
através do *Livro da criação*
de Lygia Pape

Marcela Antunes de Souza

dissertação de mestrado

orientador Prof. Dr. Omar Khouri

São Paulo
outubro 2020

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 as 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.
(PAPE, 1998: 9)

banca examinadora

Dissertação de mestrado aprovada em 23 de outubro de 2020 como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Artes no Curso de Pós-graduação em Artes junto ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, área de conhecimento Artes Visuais, pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dr. Omar Khouri (orientador)
Instituto de Artes - Universidade Estadual Paulista

Profa. Dra. Rita Luciana Berti Bredariolli
Instituto de Artes - Universidade Estadual Paulista

Julio Mendonça
pesquisador independente

S729e Souza, Marcela Antunes de
A experiência neoncreta através do Livro da criação
de Lygia Pape / Marcela Antunes de Souza. – São Paulo, 2020
298 p.: fotos

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista
(Unesp), Instituto de Artes, São Paulo
Orientador: Prof. Dr. Omar Khouri

1. arte construtiva. 2. neoconcreto. 3. Lygia Pape. 4. livro
de artista. 5. Livro da criação. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do
Instituto de Artes, São Paulo. Dados fornecidos pelo autor(a).

Agradecimentos

Ao Professora Omar Khouri, que me fez ver que era possível, dentro da academia, olhar com paixão e vontade de criação para meu objeto de estudo, pela sua generosidade em compartilhar experiências e conhecimentos.

À Professora Rita Bredariolli, por inspirar tantas ideias, pelas leituras que me apresentou, pela sua participação na qualificação, contribuindo no desdobramento desse trabalho. Ao Prof. Julio Mendonça, pela leitura cuidadosa e indicações fundamentais na qualificação.

Pela disponibilidade do diálogo, à Paula Pape, Anna Bella Geiger e José Mario Brandão. Pela ajuda na pesquisa, Akemy Miyashita, da Galeria Almeida e Dale, Michelle Alencar, do Acervo MAC-USP, Anderson, da biblioteca do MAC-USP, Marli Matsumoto e Marina Mantoan, da Galeria Luisa Strina. A Angelica de Moraes, Ileana Pradilla e Tiago Mesquita pelas conversas. Ao Rodrigo e Fábio, da seção de pós graduação, por todo apoio necessário.

Amigos do grupo de pesquisa, Karina Gomes, Felipe Paros, Edna Watanabe, Anne Courtois e colegas da pós-graduação do IA, que acompanharam de diferentes formas esse trabalho e com quem aprendi muito nas trocas e nos encontros que construímos.

À Marilia Scalzo, pela compreensão e apoio em todo esse período.

Ao Marcelo Pliger, pelo acolhimento amoroso cotidiano, pelas discussões rotineiras e existenciais, por todas as leituras e questionamentos do meu texto, por atravessar junto os momentos mais complexos.

Às minhas amigas-irmãs, Débora Oelsner e Gabriela Mafud, que dividem tantas angústias e descobertas, com as nossas criações que vão se cruzando e alimentando uma à outra.

Ao Marcelo Maraninchi, pela sua leitura generosa do texto, pelas valiosas indicações e pela amizade tão especial.

As amigas e amigos queridos que estiveram de alguma maneira pre-

sente durante esse processo: Adriana Zacchi, Alice Viggiani, Amanda Antunes, Ana Luisa Ribeiro, Barbara Giacometti, Bia Matuck, Dani Sene, Diego Arvate, Fabio Lacerda, Flavio Matunaga, Gabe Brigante, Iza Moi, Jurema Oliveira, Ligia Gabarra, Marcio Freitas, Mari Tessitori, Michelle Cavalcanti, Peu Fonseca, Penelope Casal, Renata Atilano, Roberta Val, Rodrigo Brancher.

À Bea Mentone e ao Claudio Mello que ajudaram a abrir espaços dentro de mim e a criar confiança para sempre seguir adiante.

À minha irmã Ana Paula que sempre é um ombro importante e com a sua ação no mundo vai despertando meu olhar para questões tão importantes. Aos meus pais, pelo apoio incondicional.

Por último e, muito especial, ao Pedro, que me lembra todos os dias que presença e desejo são motores importantes da vida, me obriga a ter paciência e me lança todos os dias olhares inusitados sobre a vida.

Por que nos causa desconforto a sensação de estar caindo? A gente não fez outra coisa nos últimos tempos senão despencar. Cair, cair, cair. Então porque estamos grilados agora com a queda? Vamos aproveitar toda a nossa capacidade crítica e criativa para construir paraquedas coloridos. Vamos pensar no espaço não como um lugar confinado, mas como o cosmos onde a gente pode despencar em paraquedas coloridos.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*, p. 30

Resumo

O objeto central desta dissertação é o *Livro da criação*, concebido em 1959 pela artista Lygia Pape (1927-2004). Minha hipótese é que o *Livro* – produzido no mesmo período de elaboração do manifesto e da exposição Neoconcreta – materializa aspectos essenciais do grupo neoconcreto. Três aspectos são centrais: a ruptura com os suportes tradicionais das artes plásticas; a necessidade de participação do público para integrar a realização da obra; a ruptura com o museu como espaço tradicional de exposição das artes plásticas, ao conter a ideia de reprodutibilidade. O *Livro da criação*, em seu projeto original, materializa o desejo de Lygia Pape – em linha com as vanguardas históricas – de que a arte penetre a vida cotidiana. A forma concisa, a ausência de texto ou imagem impressa e a leitura não sequencial das páginas trazem amplas possibilidades para quem experiencia a obra. O *Livro* abre um amplo espaço de percepção, produção de novos sentidos, criação de novas narrativas. E a imagem – ou o objeto – se tornaria ação.

palavras-chave

Arte abstrata. Arte neoconcreta. Lygia Pape. Livro de artista.

Abstract

The *Book of creation*, conceived in 1959 by the artist Lygia Pape (1927-2004), is the main subject of this thesis. The hypothesis is that the *Book* – created simultaneously to the Neo-concrete's manifesto and their exhibition – materializes essential aspects of the Neo-concrete group. Three aspects are central: a rupture towards traditional techniques in plastic arts; a need for the public to participate, in order to integrate the art-work; and a rupture towards the concept of the museum as the traditional space to exhibit plastic arts, by the possibility of reproduction. The *Book of Creation*, in its original design, materializes Lygia Pape's desire – alongside the historical avant-garde's movements – for art to penetrate everyday life. The concise form, the absence of text or printed image and the non-consecutive reading of the pages bring multiple possibilities for those who experience the work. The *Book* opens up a wide space of perception, produce new meanings, creates new narratives. And the image – or the object – could become action.

Key words

Abstract art. Neoconcrete art. Lygia Pape. Artist's book.

Sumário

Introdução	17
1. Arte como liberdade de criação	23
1.1. A entrada na vida artística: aproximação com a geometria	25
1.2. Entrada em um coletivo: o Grupo Frente	41
1.3. Por que a geometria?	49
1.4. Concretos: uma arte construtiva brasileira	55
1.5. Encontro e confronto	65
1.6. É concreto, não é concreto?	75
1.7. Uma ideia política de arte	95
2. O universo do livro	101
2.1. Livros de artista no mundo	107
2.2. Livros de artista no Brasil	115
2.3. Os livros de Lygia Pape	121
2.3.1. <i>Poemas-luz</i> (1956-57)	121
2.3.2. <i>Livros-poema</i> ou <i>Poemas-objetos</i> (1957)	123
2.3.3. <i>Poemas-xilogravura</i> (1957)	127
2.3.4. <i>Livro da criação</i> (1959)	133
2.3.5. <i>Livro da arquitetura</i> (1960)	133
2.3.6. <i>Livro do tempo</i> (1961-63)	137
2.3.7. <i>Livro noite e dia</i> (1963-76)	139
2.3.8. <i>Livro dos caminhos</i> (1963-76)	141
2.3.9. <i>Livro das nuvens</i> (1983)	141
2.3.10. <i>Livros</i> (2001-2002)	144
2.4. Não-livros?	145

3. Sementes abertas	153
4. Livro-mundo	187
4.1. Livro-escultura-pintura	191
4.2. Narrativa não verbal	194
4.3. Leitor-construtor-criador	199
4.4. Não sequência	200
4.5. Obra em movimento	202
4.6. O livro no mundo	207
4.7. O livro na vitrine	215
5. Meandros da pesquisa	223
5.1. Carta de Lygia Pape	227
5.2. Conversa com Paula Pape	236
5.3. Conversa com José Mário Brandão	239
5.4. Entrevista com Anna Bella Geiger	247
5.5. As aulas de Lygia Pape	271
5.6. Modelos do <i>Livro da criação</i> – uma experiência de construção	279
Considerações finais	283
Referências bibliográficas	289
Lista de imagens	295

Introdução

*As artes plásticas me servem para penetrar o mundo –
é matéria de reflexão e ação, principalmente.*
(PAPE, 1980b: 209)

O ponto de partida é o *Livro da criação*. O propósito é olhar para um momento da história da arte brasileira e para uma visão da arte da artista Lygia Pape (1927-2004). O livro foi produzido em 1959, mesmo ano em que o Movimento Neoconcreto é oficialmente lançado e abre sua primeira exposição. Construído no auge das discussões do grupo neoconcreto, encontrei nele uma síntese, uma possibilidade de condensar questões importantes para esse grupo de artistas.

O *Livro da criação* traz a herança do abstracionismo geométrico e da arte concreta, mas já contém elementos novos – como a participação do espectador, a reprodutibilidade e o questionamento dos espaços institucionais – que serão desenvolvidos por Lygia nas obras posteriores. Durante a pesquisa, constitui esse olhar para o *Livro* como um objeto de transição, uma obra que condensa aspectos que estavam sendo pensados pelos artistas do grupo Neoconcreto, como a integração da arte na vida cotidiana.

Com essa ideia, foi importante um olhar para o contexto histórico da arte brasileira na década de 50 e os vários acontecimentos marcantes na vida cultural desse período. Procurei destacar a visão de Lygia para esses momentos e como foi sua aproximação com a geometria e os coletivos dos quais fez parte.

O início da vida artística de Lygia, quem foram seus companheiros artistas e as questões que estavam sendo debatidas ajudaram a compreender a trajetória da artista. Nesse sentido, a análise e leitura de textos do Grupo



**1. Lygia Pape
em seu ateliê**
1958

Fonte: *Lygia Pape –
Espaço imantado*

Concreto e do Movimento Neoconcreto foram particularmente importantes, já que a produção do objeto central de pesquisa, o *Livro da criação*, coincide com o início do movimento neoconcreto e foi exposto ao público pela primeira vez na II Exposição Neoconcreta, em 1960.

Esse é o primeiro capítulo, em que é possível também encontrar uma ideia sobre a arte que foi se formando ao longo de sua trajetória. Uma síntese e uma proposta representativas do seu pensamento estão em sua Dissertação de Mestrado em Filosofia – *Catiti-catiti, na terra dos brasis*.

A experimentação da artista com os diferentes suportes é outra questão que me chamou a atenção. Particularmente, Lygia olhou e experimentou o objeto livro, produziu livros e nomeou diversas obras como livro ao longo de toda sua trajetória. Lygia perseguiu o conceito de livro ao longo de sua vida. A primeira obra nomeada livro data de 1957, os *Livros-poemas. Livros*, de 2001, é uma de suas últimas obras. Apesar dessa nomeação, a artista subverteu o suporte tradicional do livro através da experimentação de diferentes materiais, escalas, presença e ausência de palavras, entre outros aspectos, gerando uma reflexão sobre o conceito de livro. Com a pergunta “por que livros?” olhei para suas obras e para referências teóricas citadas pela artista. O contexto de produção de livros de artista contribui para localizar a produção de Lygia Pape e levantar questões relativas ao objeto livro. Esse é o segundo capítulo.

No terceiro capítulo, apresento o *Livro da criação*, em imagens. No quarto capítulo, reflito sobre seus significados e possibilidades. Aqui, busco sentidos que o *Livro da criação* abre para elementos essenciais do pensamento de Lygia sobre a arte e identifico como a arte ganha uma dimensão política, pensada com intenção social. Apesar de ser uma inversão no tempo, já que o livro foi produzido em 1959 e a dissertação em 1980, relaciono a materialização na obra de desejos para a arte retomados e explicitados mais tarde na dissertação. Uma fonte importante para esse capítulo foram os escritos da artista sobre a obra e os textos publicados em jornais na época.

O quinto e último capítulo reúne os materiais encontrados e produ-



zidos durante a pesquisa e que foram significativos no percurso deste trabalho.

Ao longo da Dissertação, mantive as grafias originais nas citações, apesar de erros tipográficos ou erros referentes à mudança da ortografia. Os registros encontrados de textos e entrevistas da própria artista foram essenciais na pesquisa. Procurei, graficamente, ressaltar essa importância, usando formas diferentes para as citações de Lygia Pape e de outros autores.

Anexo à dissertação está uma reprodução com adaptações do meu objeto de estudo. Tomei a liberdade de construir alguns modelos do *Livro da criação*, em tamanho reduzido e material diferente, como forma de me aproximar da obra, de suas relações e de sua potência.

2. Lygia Pape

2000

Fonte: Cartão postal
de exposição na
Galeria Graça Brandão
(ver p. 240)

capítulo 1

arte como
liberdade
de criação



3. Arraial do Cabo,
José Pancetti
1948

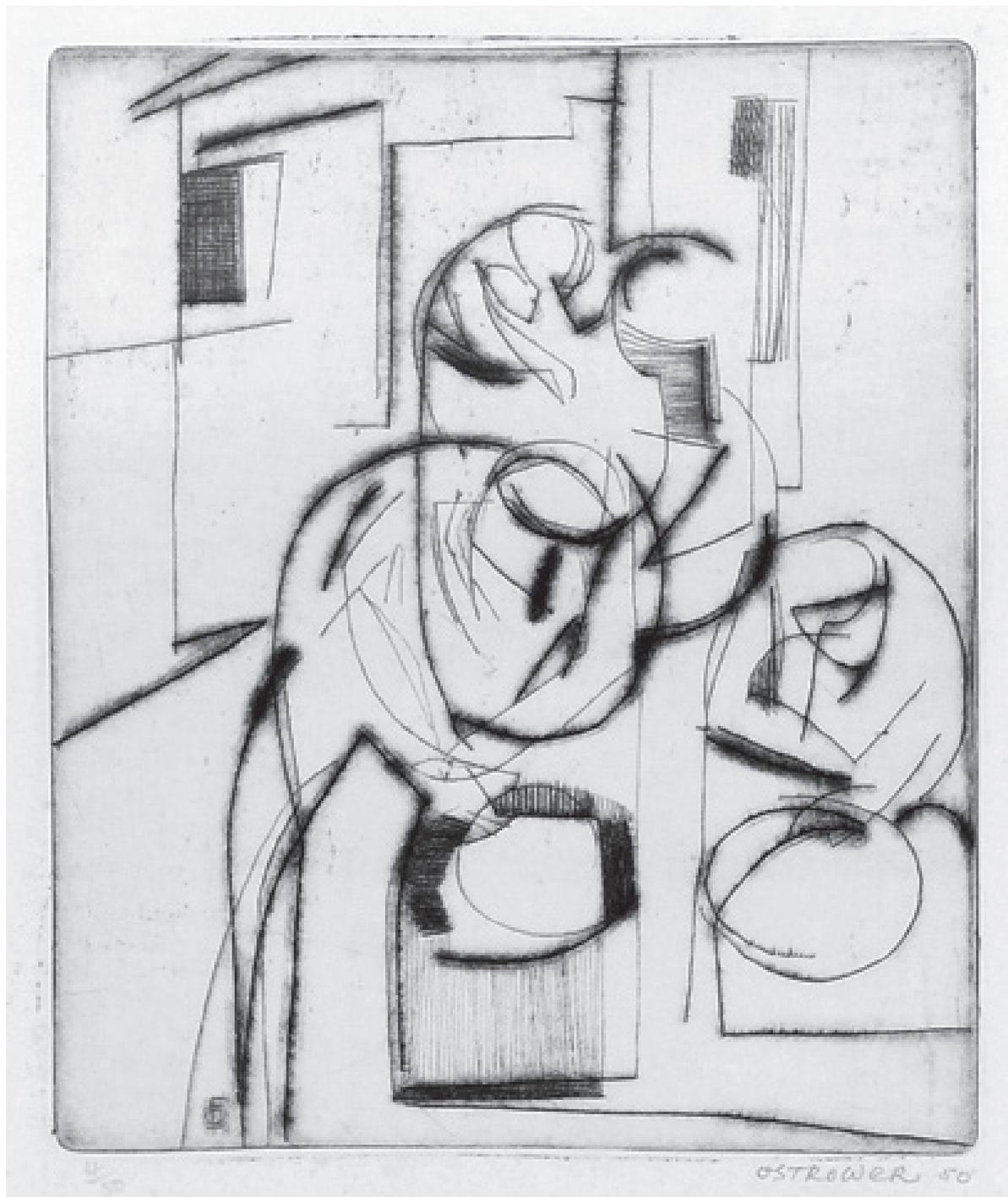
1.1. A entrada na vida artística: aproximação com a geometria

As cores do pôr do sol nas dunas de Arraial do Cabo – “*aquela massa vermelha mergulhando no azul do mar*” (PAPE, 2003: 60) – são identificadas como a primeira influência gráfica e pictórica por Lygia Pape na sua trajetória artística. A artista, que nasceu em 1927 em Nova Friburgo, mudou para a cidade após se casar com Gunther Pape aos 22 anos. Até então, Lygia estudava piano e canto lírico.

Os artistas plásticos José Pancetti (1902-1958) [IMAGEM 3] e Yoshiya Takaoka (1909-1978), que passaram alguns momentos da vida em Arraial do Cabo, são citados por Lygia Pape como uma primeira referência. Ambos os artistas, figurativos, pintaram as paisagens da cidade. Ao lado dos pintores figurativos, Lygia cita o construtivista russo Kasimir Malevich (1879-1935), uma importante influência para ela nos anos seguintes.

As primeiras atividades relacionadas às artes plásticas acontecem quando o casal se muda para Petrópolis, por conta do trabalho de Gunther. Lygia se junta a um grupo de pintores através do qual conhece o artista plástico Décio Vieira (1922-1988). O grupo se reunia para pintar e também ter aulas de modelo vivo no Palácio de Cristal. O início de uma insatisfação com o figurativismo está presente nas memórias desse momento: “*Nós fazíamos um tipo de desenho muito tradicional. Trabalhávamos com carvão e pastel. Mas eu já não estava mais satisfeita com aquilo, nem o Décio.*” (PAPE, 2003: 61)

Em 1951, quando se muda para o Rio de Janeiro, Lygia Pape começa a frequentar, também junto com Décio Vieira, o ateliê de Fayga Ostrower (1920-2001) em Santa Teresa. Anna Bella Geiger (1933) já frequentava o ateliê de Fayga desde 1949. Segundo Geiger, Fayga Ostrower era ligada a uma ideia de arte socialista, que questionava a existência de obra única e, por isso, era mais



4. Lavadeiras II,
Fayga Oströwer
1950
Água-forte e ponta seca
sobre o papel
19 x 15,8 cm

ligada à técnica da gravura (ver 5.4, pp. 247-269). Esse engajamento, que também era visto nas gravuras de Oswaldo Goeldi (1895-1961)¹ e Lívio Abramo, aparecia também nos temas sociais. Antes de Lygia e Décio começarem a frequentar o ateliê, Fayga levava os alunos para observar e desenhar as lavadeiras que moravam nas favelas de Santa Teresa [IMAGEM 4]. Quando Lygia e Décio começaram a frequentar o ateliê de Fayga, a obra desta estava em um processo de transição da figuração para a abstração. Geiger conta que Fayga montava cenas de naturezas-mortas para que, a partir de exercícios de observação, eles fizessem uma interpretação pictórica e não uma reprodução realista (ver 5.4, pp. 247-269).

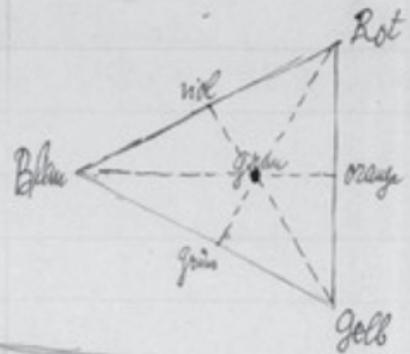
Fayga tinha acesso aos livros da escola alemã Bauhaus e os usava como base para os exercícios que propunha. A escola alemã, fundada em 1919, foi importante por pensar uma integração social das artes com a indústria, inserindo o pensamento do artista em um planejamento racional que incluía desde objetos e materiais gráficos até ambientes, cidades e mobiliários urbanos. Sua estrutura de ensino e concepção didática são heranças importantes. A teoria da cor desenvolvida por Paul Klee² [IMAGEM 5], professor da Bauhaus entre 1920 e 1931, era uma das referências usadas em aula. A ideia de aplicação das artes e do design era discutida por Fayga com os jovens artistas através do exercício de criação de cartazes e anúncios. Geiger atribui a esses ensinamentos o envolvimento posterior de Lygia Pape com diversas linguagens, como o cinema e o design gráfico.

O crítico Paulo Herkenhoff atribuiu como herança da convivência com Fayga “a arte como ação ética, o rigor técnico e o princípio da justeza, ou a

1. Lygia Pape se tornou próxima de Goeldi. Em 1971, faz o curta-metragem *O guarda-chuva vermelho* sobre a obra de Goeldi. E, junto com seu marido Gunther Pape, colecionou gravuras e desenhos do artista.
2. Paul Klee tem as reflexões sobre uma teoria da cor reunidas no volume *Beiträge zur Bildnerischen Formlehre* [Contributions to a pictorial theory], de 1922, que podem ser encontradas na íntegra em <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/zpk/BF/2012/01/01/187/>.

184.

Fig 19



Die drei Complement-Schnitte
(die Lote) aber schneiden sich in dem
bekannten Schwerpunkt.

NB. Fixierung der Pigmente
auf dem Farbton

Hierauf bin ich mit der flachen Farben topographie
zu Ende. Ich habe die Verhältnisse festgestellt und erläutert, so
weit es sich um die Fläche handelt.

Bevor ich ins Räumliche übergehe möchte ich, um
auf dieser Fläche etwas zu öffnen beginnen, möchte ich mich
etwas ausleben auf ihr!

Es gibt viele sehr gereifte Leute, und es hat sie auch
früher schon gegeben. Und so ist auch die kanonische Bedeutung
von Blau Gelb Rot längst erkannt worden, eine Bedeutung
innerhalb der mit Bezug auf die Vollständigkeit dieser drei und
mit Bezug auf ihr Gleichgewicht.

Man sagt es soll keine der drei Stimmen fehlen, und es
soll von keiner zu viel oder zu wenig vorhanden sein.

Das ist ein sehr beherzigenswertes Gesetz, wenn man sich
vor einem Schematismus hütet, der das nackte Gesetz in die
Person übersetzen will.

Sache umsehen

Solche Sachen führen zur Konstruktion um ihrer selbst
willen. Sie sprechen in Köpfen eingebürgerte ^{dogmatische} ~~Wörter~~, welche
Gesetze geben an Stelle von Werken. Welche zu wenig
Luft in sich haben, um zu begraben, dass Gesetze nur
zu Grunde liegen sollen, damit es auf ihnen blühe. Dass
man nach Gesetzen nur forscht um Werke zu schaffen,
prüfen

5. Página de Teoria
pictórica da forma,
Paul Klee
1921-22
página do caderno onde
é possível ver parte do
estudo desenvolvido pelo
artista sobre as cores

necessidade de perseguir um resultado equilibrado entre o projeto intelectual da arte e sua realização em obra” (HERKENHOFF, 2012: 27).

Em 1953³ Lygia e Anna Bella Geiger têm as gravuras produzidas no ateliê de Fayga premiadas no III Salão de Naturezas Mortas, promovido pelo SAPS (Serviço de Alimentação da Previdência Social). Fayga mantém seu ateliê aberto para artistas até esse ano. Também em 1953 Fayga abre a exposição *Gravuras, Desenhos e Tecidos*, no Ministério da Educação e Cultura, instalado no Palácio Capanema, onde apresenta pela primeira vez suas obras da fase abstrata. Geiger relata uma discussão de Fayga e Goeldi [IMAGEM 6] em torno da mudança no trabalho de Fayga para a abstração.

A saída de Lygia Pape e de Décio Vieira do ateliê de Fayga teve, segundo Geiger, relação com discussões em torno da arte abstrata (ver 5.4, pp. 247-269). A discussão entre abstração informal – caminho escolhido por Fayga e também Geiger – e abstração geométrica – caminho que Lygia e Décio seguem – acontece intensamente nos anos seguintes e pode ser acompanhada em textos assinados pelos artistas em jornais da época. O livro organizado por Anna Bella Geiger e Fernando Cocchiarale, *Abstracionismo geométrico e informal – a vanguarda brasileira dos anos 50*, apresenta um bom panorama dessa discussão, reunindo textos de época e entrevistas com os artistas.

Cada vez mais próximos do abstracionismo geométrico, Lygia Pape e Décio Vieira começam a frequentar o grupo formado em torno das aulas de Ivan Serpa (1923-1973) no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

O museu abriu as portas ao público em 1949 com a exposição *Pintura Europeia Contemporânea*, instalado provisoriamente no edifício do Banco Boa Vista. Assim como o MAM de São Paulo, foi fundado com inspiração no MOMA de Nova York. O museu foi criado para abrigar “exposições de artes plásticas

3. Na cronologia publicada pelo site do Projeto Lygia Pape a data para o prêmio é 1953. O texto enviado por Anna Bella Geiger se refere ao ano de 1952.



**6. Guarás,
Oswaldo Goeldi**

1945
xilogravura a cores
foto: Escritório de arte
Paulo Kuczynski

Essa gravura integrava a coleção de Lygia Pape de gravuras de Goeldi

permanentes e temporárias, filmoteca, arquivo de arte fotográfica, biblioteca e discoteca, cursos e intercâmbios com instituições estrangeiras” (www.mam.rio). Em 1952, a transferência do museu para o Palácio Capanema é marcada pela exposição das obras premiadas na 1ª Bienal de São Paulo. (MAGALDI, 2017)

Era um momento de grande agitação no meio cultural, com fundação de novos museus e reunião de grupos de artistas. Os herdeiros do modernismo tinham grande reconhecimento e a arte abstrata começava a ganhar fôlego, dividindo-se entre os geométricos e informais.⁴

Desde 1948, já existem artistas no Brasil trabalhando com formas “*não mais recolhidas do mundo natural*” (PAPE, 1980: 29), como Ivan Serpa, Almir Mavignier, Abraham Palatnik, Waldemar Cordeiro e Anatol Wladislaw. A I Bienal de São Paulo, em 1951, com o prêmio para Max Bill, por sua obra *Unidade Tripartida* [IMAGEM 7] e o Prêmio Jovem de Pintura para Ivan Serpa, por *Formas* [IMAGEM 8], foram responsáveis por fortalecer e divulgar o trabalho desses artistas:

Alguns artistas construtivos admitem que a vinda de Max Bill é que fortaleceu o movimento construtivo no Brasil. Mas pelo que eu pude observar não foi bem assim. Por exemplo: o Palatnik, Almir Mavignier, em São Paulo, o Waldemar Cordeiro e outros já trabalhavam. O Palatnik fez uma máquina cinética, isso em 1949. O próprio Ivan Serpa, na 1ª Bienal de São Paulo, tira o prêmio de artista jovem com uma obra já construtiva. Então houve realmente um fortalecimento

4. ESPADA, Heloisa. *Mário Pedrosa e a abstração geométrica no Brasil: por um “construtivismo” não dogmático*, p. 3: “O cenário da arte brasileira dos anos 1950 era um campo de disputas entre vertentes diversas que iam desde representantes de um modernismo de teor nacionalista comprometido com a representação do país até adeptos do Tachismo e de outras poéticas informais, de modo que a abstração geométrica era uma vertente entre muitas outras.”



7. Tripartite unit
[Unidade Tripartida],
Max Bill

1948 - 1949
Escultura em aço
inoxidável
114 x 88,3 x 98,2 cm
Acervo MAC-USP
Fonte: bienal.org.br

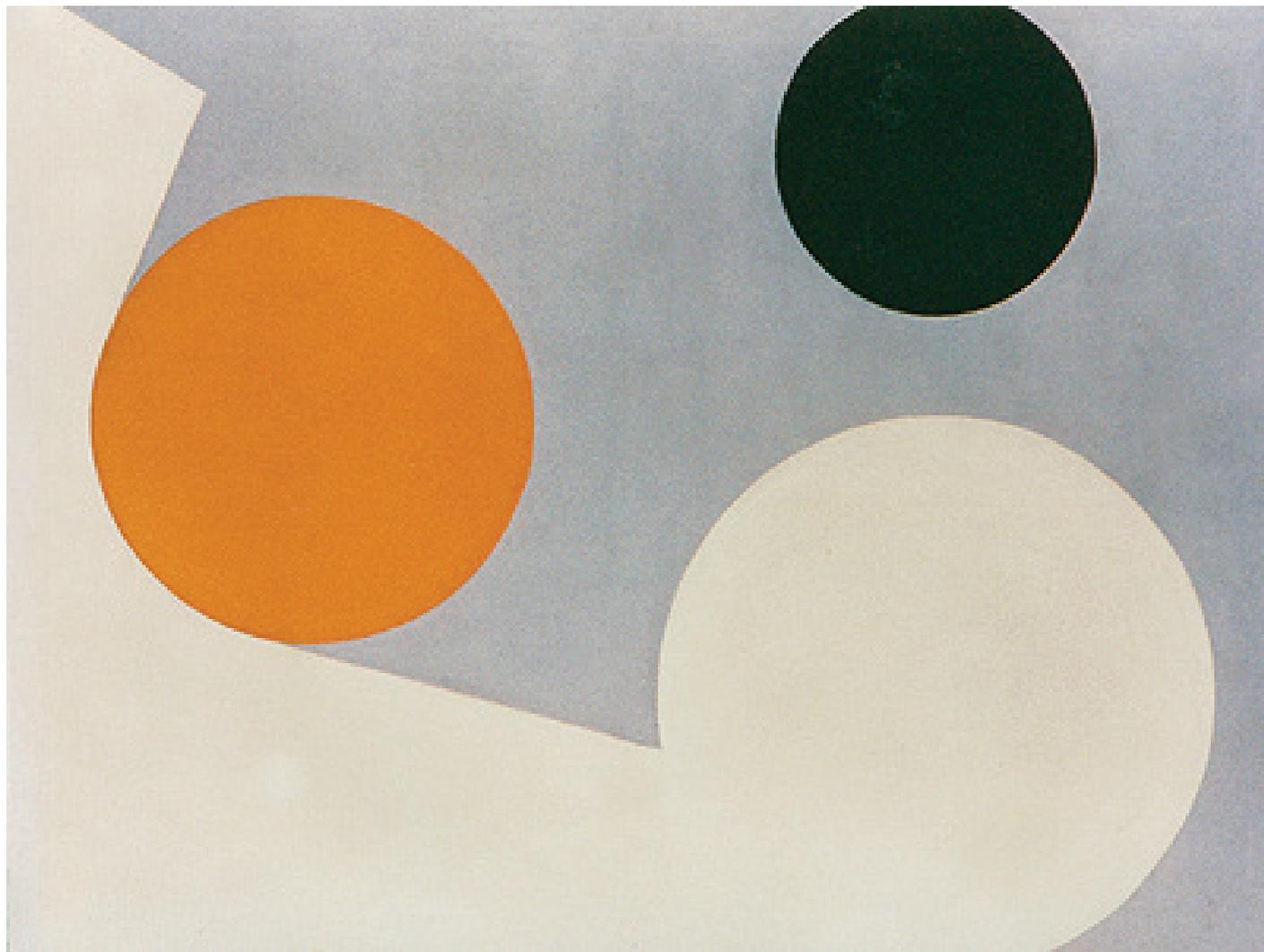
Exposta na Seção Geral
Suíça, ganhou o Prêmio
de escultura da 1ª Bienal
de São Paulo

com a vinda de Max Bill quando ganha o grande prêmio de escultura na Bienal de São Paulo [...] Quando chega a Bienal (e as primeiras Bienais foram maravilhosas) foi um deslumbramento. Aquilo que só se conhecia de reproduções chega com a Bienal, foi realmente muito importante mostrar isso no Brasil⁵. (PAPE, 1998: 11)

Em outra passagem, Lygia deixa clara a convivência que os artistas brasileiros puderam ter com alguns artistas internacionais que vieram por conta dessas exposições:

Quando o Max Bill veio para cá, nós íamos para a casa do Ivan, íamos passear com ele, sair com ele. Com Tomás Maldonado, a mesma coisa. Essas visitas eram muito produtivas, porque a gente se jogava, de cabeça, nesses grupos. Eu fazia muitas festas. Por exemplo, quando veio o Otl Aicher, que foi o terceiro reitor de Ulm, dei um jantar. (PAPE, 2003: 61-62)

5. A obra de Max Bill foi exposta em uma retrospectiva no Masp em 1950. Em 1953 o artista faz sua primeira visita ao Brasil, a convite do Ministério das Relações Exteriores. Aqui ele concede entrevista a Flávio Aquino para a revista *Manchete*, publicada com o título *Max Bill critica: a nossa moderna arquitetura*. Em suas respostas, ele critica a arquitetura moderna brasileira, particularmente o edifício do Ministério da Educação e o arquiteto Oscar Niemeyer: “Niemeyer, apesar do seu evidente talento, projetou-o por instinto, por simples amor à forma pela forma; elaborou-o em torno de curvas caprichosas e gratuitas cujo sentido arquitetural apenas para si mesmo é evidente. O resultado disso é um barroquismo excessivo que não pertence à arquitetura nem à escultura.” e elogia o arquiteto Affonso Eduardo Reidy e o conjunto habitacional projetado por ele, o Pedregulho. Na mesma visita Max Bill faz outras duas palestras onde mantém as críticas e elogios feitos na entrevista. Lucio Costa escreve uma réplica *A nossa arquitetura moderna: oportunidade perdida* à entrevista publicada também na revista *Manchete*. As críticas de Max Bill geraram grande discussão entre os críticos brasileiros. Elizabeth Varela registra parte do debate e como ele influenciou a historiografia brasileira no olhar sobre Max Bill. (VARELA, 2012)



8. Formas, Ivan Serpa

1951

óleo sobre tela

97 cm x 130,2 cm

Acervo MAC-USP

Reprodução fotográfica

Vicente de Mello

fonte: enciclopedia.

itaucultural.org.br

A pintura ganhou o Prêmio Jovem de Pintura da 1ª Bienal de São Paulo

Mário Pedrosa, em 1952, em texto de abertura da *Exposição de artistas brasileiros*, no MAM do Rio, comenta a importância da I Bienal para os jovens artistas:

Será essa a ocasião para verificar-se a influência que a Bienal teve sobre os artistas. Embora o espaço de tempo que medeia entre o encerramento daquela e da atual exposição seja curto – alguns meses – já se poderá notar os primeiros efeitos do impacto do grande certame internacional sobre os pintores e escultores do país.

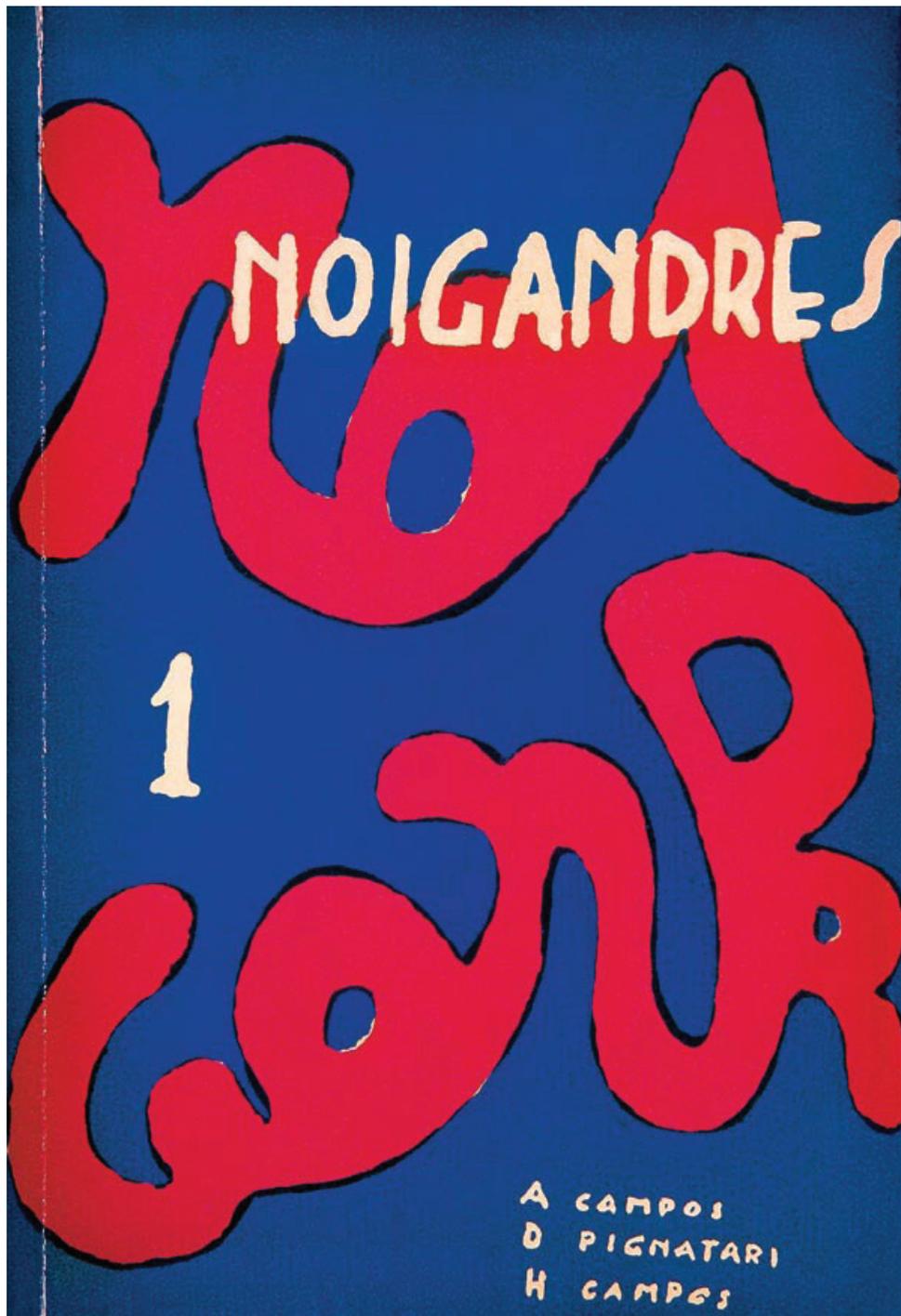
Essa influência é mais visível, naturalmente, nos jovens, ainda em processo de formação. [...]

Nas gerações mais moças há também, de seu lado, uma vontade mais definida de afirmar-se. Nota-se uma consolidação de tendências, e sobretudo uma libertação do medo de arriscar. O grave perigo que corriam os artistas plásticos no Brasil, antes da prova da Bienal paulista, era a timidez, a falta de audácia, um certo conformismo com os valores do dia. Eram os jovens reverentes demais para com os velhos. Dormiam sossegados sobre os louros. Tudo isso acabou com o certame internacional do Trianon.

Hoje, no Brasil, o ambiente artístico está em efervescência. Sumiu-se a modorra asfixiante. Os artistas começaram a brigar por suas idéias, suas convicções estéticas. Excelente! A vanguarda abstracionista reafirmou-se com uma truculência magnífica, soberba da intolerância. (PEDROSA, 1952: 242)

No mesmo período, outro acontecimento de grande importância para os jovens artistas foi a criação do Museu de Arte de São Paulo (Masp) em 1947 pelo empresário Assis Chateaubriand com a colaboração do colecionador Pietro Maria Bardi. A formação do acervo foi impulsionada pela crise econômica europeia no período pós-guerra, quando obras de artistas europeus estavam sendo vendidas por preços mais baixos. Além de um acervo considerável, o museu abriu escola e cursos com artistas da cidade, o que contribuiu para a formação de um ambiente de discussão e formação de grupos de artistas.

Em 1950, o Masp faz uma grande exposição com a obra do arquiteto moderno Le Corbusier e outra com as *Fotoformas* de Geraldo de Barros.



9. Revista Noigandres 1
nov. 1952

Em 1951 expõe as obras de Max Bill, artista formado pela Bauhaus, que, assim como a escola, foi uma importante influência para os artistas brasileiros.

Outro museu que abrigou as correntes internacionais da vanguarda moderna e foi responsável pela criação da Bienal Internacional de Arte de São Paulo foi o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), fundado em 1948. Em 1949, abriu as portas ao público com a exposição *Do Figuratívismo ao Abstracionismo*. Nessa mostra estavam presentes obras de artistas internacionais da vanguarda como Kandinsky, Léger e Calder, entre outros. Ambos os museus se tornaram espaços importantes para a articulação de artistas na cidade de São Paulo e para o contato desses artistas com a produção internacional.

Walter Zanini se refere a esse momento lembrando da dificuldade de formação e de sobrevivência como artista, com as reduzidas possibilidades de exposição e de alcance do público. Nesse sentido, ele destaca a responsabilidade da Bienal, que interrompeu um isolamento do contexto internacional:

Sem dúvida, o corte era profundo com o advento da manifestação paulista, mas desde há alguns anos, e sobretudo com a criação dos museus no pós-guerra começara a acelerar-se uma situação artística nova no país, de maior intercâmbio com o estrangeiro. Não raros artistas sofreram um abalo em suas convicções e se houve convicções sinceras em compreender e assimilar esse tempo novo, não deixaria de se caracterizar o fenômeno de uma atualização superficial em muitos. (ZANINI, 1983: 647)

No final de 1952, também em São Paulo, surgem os grupos *Noigandres* e *Ruptura*. O primeiro – formado por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos – é lançado em novembro com a publicação do primeiro número de uma revista de poesia que levava o nome do grupo [IMAGEM 9]. O nome, *Noigandres*, é uma citação do *Canto xx* de Ezra Pound, que traz a palavra de um poema do trovador provençal Arnaut Daniel, palavra de significado obscuro. O termo ganhou significado para o grupo como “lema de livre experimentação artística” (CAMPOS; CAMPOS, 1972: 125), “como sinôni-

ruptura

charroux — cordeiro — de Barros — fejer — haar — sacilotto — wladyslaw

a arte antiga foi grande, quando foi inteligente.

contudo, a nossa inteligência não pode ser a de Leonardo.

a história deu um salto qualitativo:

não há mais continuidade!

- os que criam formas novas de princípios velhos.

então nós distinguimos

- os que criam formas novas de princípios novos.

por que?

o naturalismo científico da renascença — o método para representar o mundo exterior (três dimensões) sôbre um plano (duas dimensões) — esgotou a sua tarefa histórica.

foi a crise

foi a renovação

hoje o novo pode ser diferenciado precisamente do velho. nós rompemos com o velho por isto afirmamos:

é o velho

- tôdas as variedades e hibridações do naturalismo;
- a mera negação do naturalismo, isto é, o naturalismo “errado” das crianças, dos loucos, dos “primitivos” dos expressionistas, dos surrealistas, etc. . . . ;
- o não-figurativismo hedonista, produto do gôsto gratuito, que busca a mera excitação do prazer ou do desprazer.

é o novo

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

arte moderna não é ignorância, nós somos contra a ignorância.

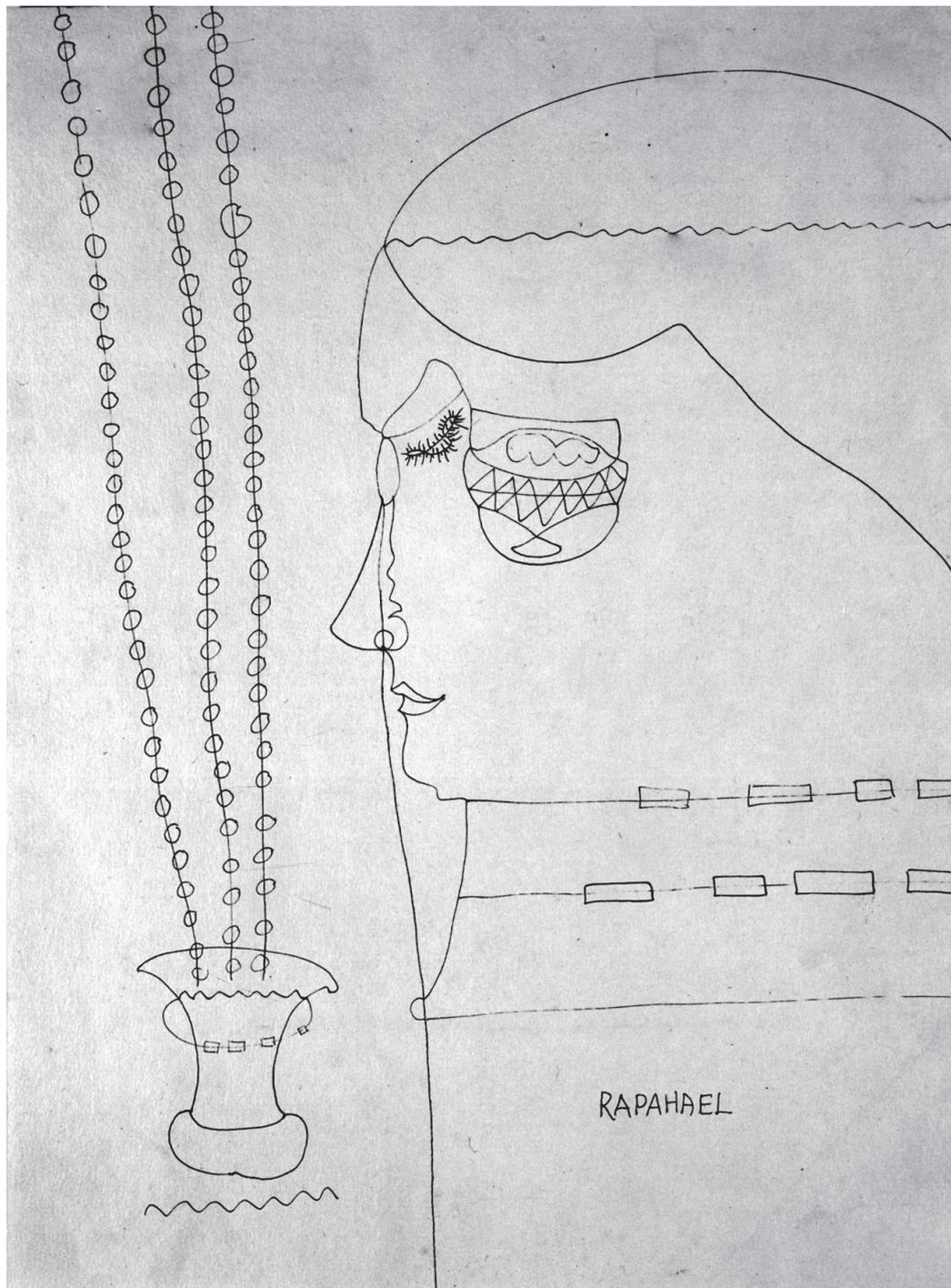
mo de poesia em progresso, como lema de experimentação e pesquisa poética em equipe” (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 2006: 259). Lygia Pape se referiu a essa ideia de livre experimentação ao longo de sua vida em muitos momentos:

A grande característica da minha geração foi a invenção. Olhámos para tudo com uma curiosidade quase infantil. Mas não sou nostálgica. Nada é melhor do que o presente. O debate continua. Minha obra sempre perseguiu a liberdade absoluta. Não estou interessada em fazer um trabalho para a posteridade. Quero trabalhar com um estado poético intensamente. Estou em busca do poema.
(MATTAR, 2003: 101)

No mesmo momento, o grupo de artistas plásticos apresenta o manifesto *ruptura* [IMAGEM 10] anunciando os princípios da arte abstrata geométrica que estava produzindo e inaugura a exposição de mesmo nome no MAM-SP. O Grupo Ruptura era formado por Anatol Wladyslaw, Leopoldo Haar, Lothar Charoux, Kazmer Féjer, Geraldo de Barros, Luiz Sacilotto e Waldemar Cordeiro, autor da maioria dos textos do grupo que foram publicados. As referências de Mondrian e Theo Van Doesburg são marcantes e o nome Arte Concreta é retirado do manifesto *Art Concret*, de 1930.

Em fevereiro de 1953, ocorre a Exposição Nacional de Arte Abstrata, no Hotel Quitandinha, em Petrópolis, organizada por Edmundo Jorge e Décio Vieira. A exposição reuniu artistas tanto da abstração geométrica quanto do abstracionismo informal e pode ser considerada a primeira exposição dos artistas abstratos do Rio de Janeiro. Junto com as obras de Lygia Pape e Décio Vieira, estavam presentes: Abraham Palatnik, Aluísio Carvão, Anna Bella Geiger, Antonio Bandeira, Antonio Luiz, Antônio Maluf, Edmundo Jorge, Fayga Ostrower, France Dupaty, Ivan Serpa, Jardim de Araújo, Lygia Clark, Ramiro Martins, Rossini Perez, Santa Rosa, Zélia Salgado. O crítico Mário Pedrosa é um dos jurados ao lado de Niomar Moniz Sodré e Flávio de Aquino.

10. Manifesto Ruptura 1952



11. Sem título,
Raphael Domingues,
1949
Museu de Imagens
do Inconsciente

1.2. Entrada em um coletivo: o Grupo Frente

Após a exposição do Hotel Quitandinha, o grupo mais próximo de Ivan Serpa, que se encontrava com frequência e trabalhava, em sua maioria, com a abstração geométrica forma o Grupo Frente.

O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a casa de Mário Pedrosa e a casa dos artistas abrigam as reuniões do grupo. Em 1954 o Grupo Frente faz sua primeira exposição na Galeria Ibeu, na cidade do Rio. O poeta e crítico Ferreira Gullar apresenta a mostra, que reúne os artistas Aluísio Carvão, Carlos Val, Décio Vieira, Ivan Serpa, João José da Silva Costa, Lygia Clark, Lygia Pape e Vicent Ibberson. Lygia Pape conta sobre o momento da formação do grupo:

Nós nos reuníamos todo domingo e mostrávamos e comentávamos os nossos trabalhos. Era um tempo de construção, uma coisa muito forte em nós. O Grupo Frente começou a existir por causa dessas descobertas. [...] O Ivan era admirador do Mário Pedrosa. Nesta época o Mário, que liderava as coisas, chamava o Palatinik, o Ivan Serpa e o Almir Mavignier. Eles iam para sua casa e dali seguiam para a Dra. Nise, lá no Engenho de Dentro, para ver as pinturas dos pacientes. Mas eu ainda não fazia parte do grupo, depois passei a ir também e, inclusive a fazer parte do Centro de Estudos da Dra. Nise. Começamos a frequentar muito a casa do Mário Pedrosa. Todo o Grupo Frente era de descobertas, o tempo todo. (PAPE, 2003: 61-62)

Lygia Pape fala da grande insatisfação entre os artistas com a arte que vinha sendo produzida, “*muito esclerosada, muito acadêmica*”, e a ideia



**12. Décio Vieira,
Tomás Maldonado
e Miguel Ocampo**
1953
Exposição do Grupo
de artistas modernos
argentinos no MAM-RJ

de um projeto novo que trabalhasse a geometria em uma “*espécie de volta às origens, o que estava por trás da aparência, das paisagens, da figura etc*”. Três elementos são colocados pela artista como importantes para a formação do Grupo Frente: o trabalho com Nise da Silveira e seus pacientes no Hospital Psiquiátrico Engenho de Dentro, a tese defendida por Mário Pedrosa sobre a teoria da Gestalt e as exposições de artistas internacionais no Museu de Arte Moderna (COCCHIARALE; GEIGER, 1987: 153).

O trabalho que Nise da Silveira desenvolveu com os pacientes internados no Hospital Psiquiátrico Engenho de Dentro levou artistas como Ivan Serpa, Almir Mavignier e Abraham Palatnik para o ateliê existente dentro do hospital. Mário Pedrosa acompanhou o trabalho de perto e ajudou Nise a reuni-los. Lygia comenta o significado desse trabalho para os jovens artistas:

era uma espécie de descoberta de um campo inteiramente novo em termos de arte no Brasil. [...] Nova no sentido de apreensão de um outro universo terapêutico que é ao mesmo tempo arte. Alguns pacientes trabalhavam inclusive com formas geométricas, faziam universos, grandes cidades, todas geométricas. (COCCHIARALE; GEIGER, 1987: 153)

E em outra passagem comenta a produção de alguns dos artistas que eram pacientes no Engenho de Dentro:

Nada escapava aos olhos atentos desse grupo de pintores e poetas que lá iam em busca do maravilhoso – as imagens do inconsciente: fortes, vigorosas e gordas, como as paisagens de Emydgio que pintava naquele espaço afetivo em que conviviam, doentes, monitores e a figura firme da Dra. Nise da Silveira. Aos artistas, era dado ver, na fonte, o surgimento da cor radiosa de Carlos, a linha infinita que recobria todo o papel em labirintos de onde emergiam sutis relações de espaço de um Rafael [IMAGEM 11], ou as fantásticas geometrias de



13. Pintura, Lygia Pape

1953

Óleo sobre tela

80 x 105 x 5 cm

Essa pintura é do período que a artista era integrante do Grupo Frente

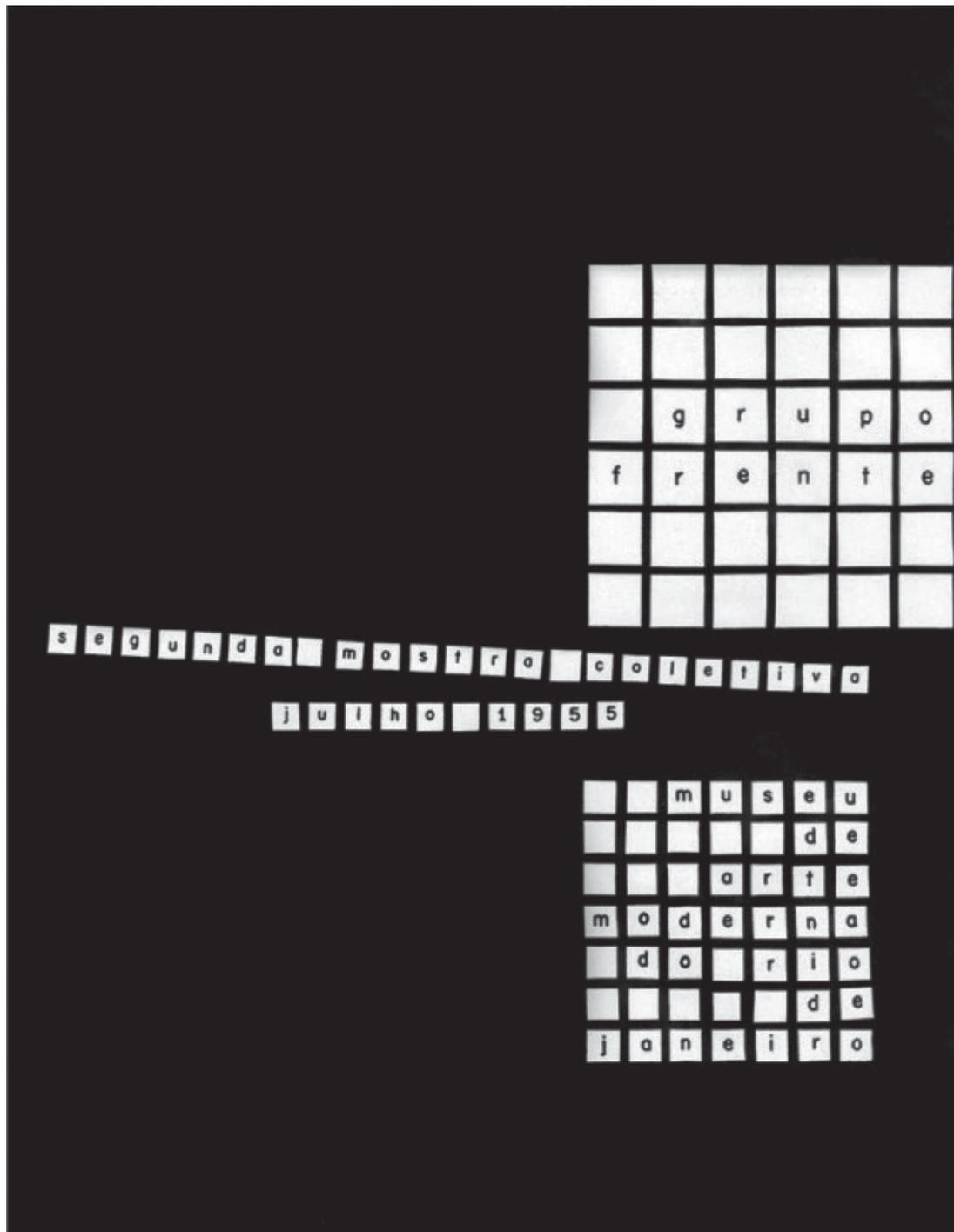
Fernando Diniz ou ainda Carlos, ou então, a doce Adelina, laboriosamente manipulando as cores, que eram também os controladores internos de suas fúrias antigas. Ali estudava-se e homenageava-se Jung e sua teoria dos símbolos e tão próxima dos problemas da arte. Era o ano de 1948. (PAPE: 1980, 47-8)

A tese defendida por Mário Pedrosa, *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*, em 1948, no concurso para professor de história da arte na Faculdade de Arquitetura do Brasil, trazia uma reflexão sobre a teoria da *Gestalt* e sua relação com a arte. Segundo Lygia era uma sistematização da teoria da *Gestalt* para resolver “*problemas estéticos-teóricos ou metodológicos*” e continua:

Desse campo fértil se alimentariam os jovens pintores, na época. Esses, eram os conceitos novos, que desencadeavam indagações no meio de uma atmosfera pobre de informações, de comodismo cultural e hábitos acadêmicos. Essas considerações em torno do problema da arte iniciavam mudanças profundas nos conceitos de espaço, nos critérios e funções da arte, na essência mesma de seu ser. (PAPE, 1980: 48)

E, por fim, Lygia fala de uma exposição de artistas argentinos, entre eles Tomás Maldonado, no MAM do Rio. Lygia cita o grupo argentino Espaço (COCCHIARALE; GEIGER, 1987: 153). Segundo a cronologia no site do museu, em 1953 “é realizada a exposição do Grupo de artistas modernos argentinos [IMAGEM 12], formado por Tomás Maldonado, Enio Iommi, Alfredo Hlito e Miguel Ocampo, entre outros” (www.mam.rio).

Junto com os museus paulistas Masp e MAM, já citados anteriormente, o Museu de Arte Moderna do Rio tem um importante papel ao levar a obra de artistas internacionais para a cidade. O museu também foi um espaço de reunião de artistas e projetos de formação. Como já comentado, ali Ivan Serpa deu aulas e foi local de reunião dos artistas do Grupo Frente.



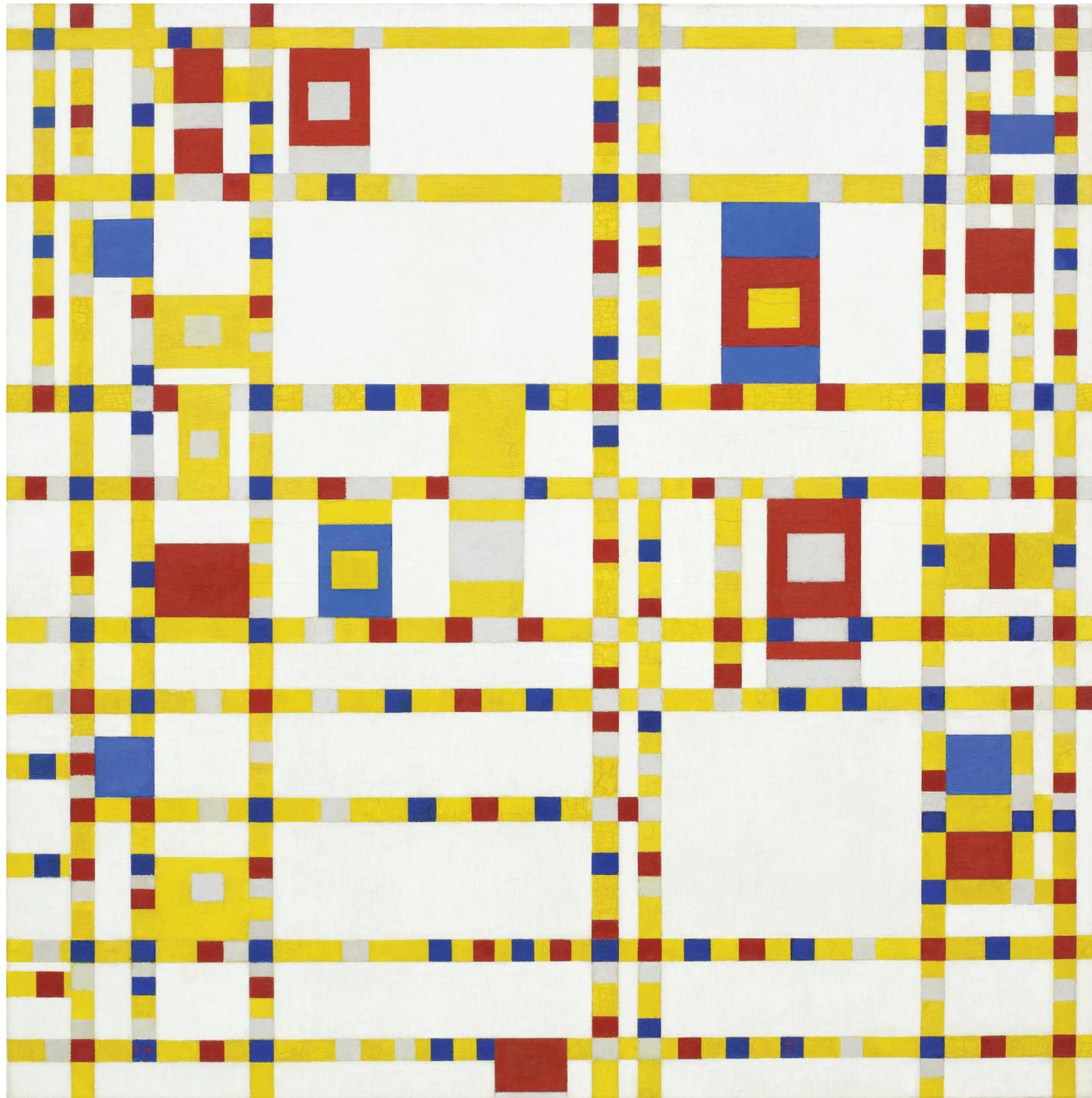
**14. Catálogo da
Segunda Mostra
do Grupo Frente**
1955
MAM-RJ

A primeira mostra do Grupo Frente acontece na Galeria Ibeu em 1954. O grupo, diferentemente do Ruptura de São Paulo, não havia formulado um manifesto e não tinha um ponto de partida teórico em comum. O que os unia estava relacionado à experimentação das possibilidades da linguagem da geometria, às discussões em torno da produção de cada um e à proximidade com o crítico Mário Pedrosa.

Na segunda exposição, que acontece em 1955, no MAM-RJ, juntam-se ao grupo inicial Abraham Palatnik, César Oiticica, Franz Weissmann, Hélio Oiticica, Rubem Ludolf, Elisa Martins da Silveira e Eric Baruch. O caráter heterogêneo que já aparecia na primeira mostra, cresce na segunda. O crítico Mário Pedrosa, apresentando a segunda exposição, discorre sobre as diferenças presentes entre os artistas e afirma que o fato de não serem uma “panelinha fechada” é o aspecto mais promissor do grupo – “a liberdade de criação” é o aspecto que os une, “contra tudo e contra todos” (PEDROSA, 1955). Em termos formais, essa liberdade de criação se mostrava explicitamente na rejeição da pintura acadêmica e figurativa.

Flávio Moura questiona o valor crítico do texto de Mário Pedrosa, afirmando que a defesa de que a união do grupo se dava em torno da liberdade de criação seria uma estratégia retórica para unir o grupo heterogêneo. Moura sustenta que o texto de abertura vale mais pela “chancela de Pedrosa como padrinho de uma geração emergente” do que pela defesa de princípios estéticos que formariam a identidade do grupo. Quanto à influência do crítico sobre os artistas, ele sugere ainda que, em início de carreira, estariam mais predispostos a absorver, concretizar e divulgar as ideias trazidas por Pedrosa (MOURA, 2011).

A proximidade do crítico com os jovens artistas trouxe, conforme já dito, reflexões caras ao grupo, que tiveram desdobramentos substantivos.



**15. Broadway
Boogie-Woogie,
Piet Mondrian**
1942-43
127 x 127 cm

1.3. Por que a geometria?

As primeiras obras de Lygia Pape conhecidas pelo público já são de natureza geométrica. Por que a geometria teve papel fundamental na obra de Lygia e de vários outros artistas nesse momento? O que os artistas buscavam ao usá-la como base para suas produções?

Algumas pistas podem ser encontradas nas referências citadas pelos artistas. Em 1980 Lygia Pape concluiu o mestrado em filosofia na Universidade Federal do Rio de Janeiro apresentando a dissertação *Catiti catiti: na terra dos brasis*. Neste texto ela traz uma reflexão sobre o início de sua produção e os grupos de artistas com os quais se relacionou. É na parte em que se dedica a pensar as referências importantes para o Grupo Frente no seu início que encontramos uma teorização a respeito da geometria. No segundo capítulo da dissertação, Pape retoma esse momento da arte brasileira, escrevendo sobre os movimentos concreto e neoconcreto. Importante registrar que se trata da perspectiva da artista, uma revisão da própria experiência, cerca de 25 anos após os acontecimentos. No entanto, o registro contribui para o entendimento de um ponto de vista que foi se construindo ao longo de sua carreira.

Antes de discorrer sobre as referências dos artistas internacionais que foram importantes e como eles influenciaram a discussão que acontecia aqui, Lygia faz um alerta. Ela se contrapõe aos críticos que acusavam os artistas construtivos brasileiros de colher pressupostos “*aqui e ali nas correntes internacionais de forma inocente e ingênua*”:

Estamos convencidos muito mais de um encontro cultural ao nível do construtivismo – uma vontade construtora – do que uma assimilação irresponsável e epidérmica das correntes internacionais.
(PAPE, 1980: 21)

ART CONCRET

GROUPE ET REVUE FONDÉS EN 1930 A PARIS

PREMIÈRE ANNÉE - NUMÉRO D'INTRODUCTION - AVRIL MIL NEUF CENT TRENTE

BASE DE LA PEINTURE CONCRÈTE

Nous disons :

- 1^o L'art est universel.
- 2^o L'œuvre d'art doit être entièrement conçue et formée par l'esprit avant son exécution. Elle ne doit rien recevoir des données formelles de la nature, ni de la sensualité, ni de la sentimentalité. Nous voulons exclure le lyrisme, le dramatismo, le symbolisme, etc.
- 3^o Le tableau doit être entièrement construit avec des éléments purement plastiques, c'est-à-dire plans et couleurs. Un élément pictural n'a pas d'autre signification que « lui-même » en conséquence le tableau n'a pas d'autre signification que « lui-même ».
- 4^o La construction du tableau, aussi bien que ses éléments, doit être simple et contrôlable visuellement.
- 5^o La technique doit être mécanique c'est-à-dire exacte, anti-impresionniste.
- 6^o Effort pour la clarté absolue.

Carlsund, Doesbourg, Hélion, Tutundjian, Wantz.

Lygia atribui o surgimento da arte concreta no Brasil a “*de um lado a vontade de uma expressão estética objetiva e crítica e de outro uma compreensão da atividade artística ligada diretamente aos novos meios de produção*”. Contrapondo-se aos movimentos do expressionismo, dadaísmo, surrealismo e tachismo, afirma que o “*compromisso da arte concreta é um compromisso com a época moderna da sociedade industrial*” (PAPE, 1980: 26).

A “*nova linguagem da pintura*” é o legado de Mondrian. Nas pinturas *Boogie Woogie* (1942-43) [IMAGEM 15], a partir da abstração total de todos os elementos da natureza, ele chega na relação fundamental de dois extremos no ângulo reto.

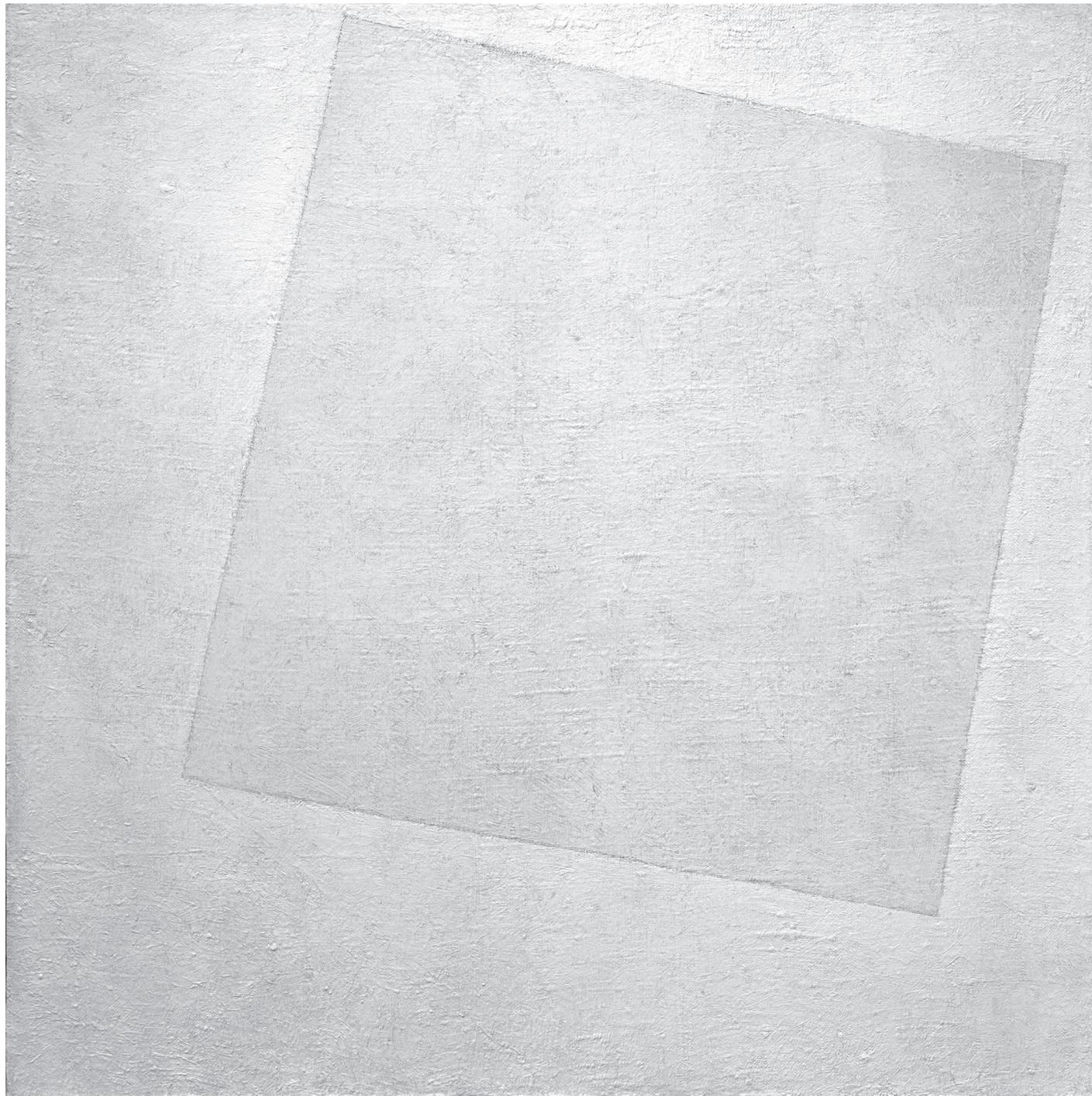
Da Bauhaus, ela cita a proposta de integração das artes, já comentada anteriormente. De Theo Van Doesburg, a expressão “arte concreta”, explicada pelo próprio no manifesto *Art Concret* [IMAGEM 16]:

a arte é universal... A obra de arte deve ser concebida inteiramente e formada pelo espírito antes de sua execução. Ela não deve receber nada dos dados formais da natureza, nem da sensualidade, nem da sentimentalidade [...] O quadro deve ser construído com elementos puramente plásticos, isto é, plano e cores. Um elemento pictorial só significa a 'si próprio' e conseqüentemente, o quadro não tem outra significação que 'ele mesmo' (PAPE, 1980: 27)

16. Manifesto Art Concret, Theo van Doesburg
1930

Do construtivismo russo, Lygia refere-se a Malevich [IMAGEM 17]. Ele e Mondrian “*rompiam com o passado de forma radical e propunham cada um novas linguagens plásticas*”. Ao quadro *Branco sobre branco*, atribui a radicalidade da “*busca de um novo objeto para pintura*”, já que da tela foi tirada qualquer referência a elementos naturais.

Tatlin e as suas obras *Contrarelevo* [IMAGEM 18] são citados como um passo seguinte, através da criação de um novo objeto na arte que “*não é mais pintura, pois não é uma superfície bidimensional, também não é escultura, pois*



17. Branco sobre branco,
Kazimir Malevich
1918

“não partiu de uma massa e não tem base, e também não é relevo com uma superfície primeira onde se inscrevessem as formas.” (PAPE, 1980: 29)

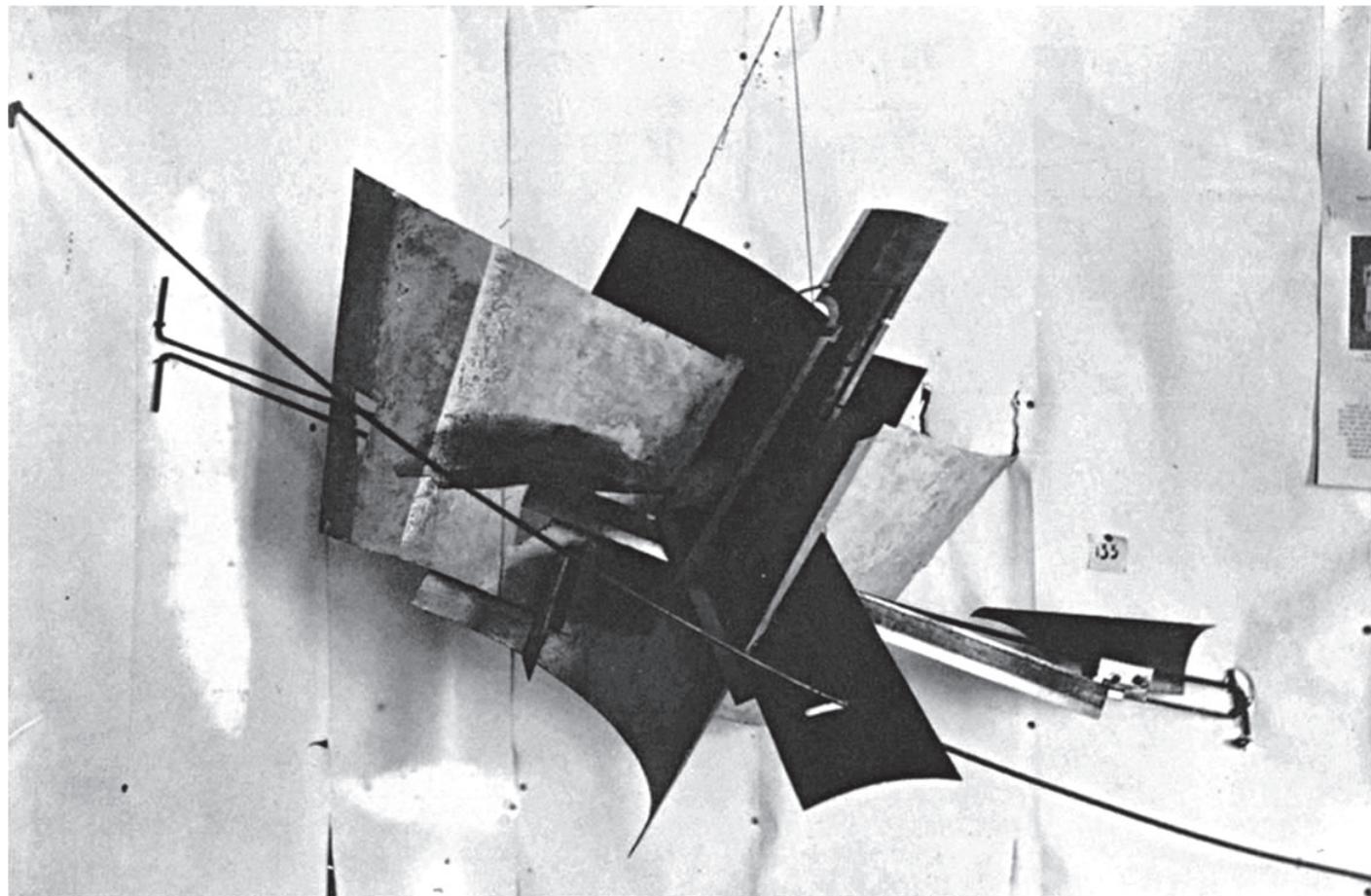
Lygia ainda faz alusão a Lissitzky e sua influência sobre os artistas que trabalhavam com o efeito ótico na pintura. A ascensão de Stálin na Rússia e sua ação repressora também no campo das artes – que resultou na imposição do realismo socialista – impediu a continuidade dessas pesquisas artísticas. A arte abstrata não era bem vista e o incentivo do governo se voltou à produção de uma arte oficial, baseada no realismo e no figurativismo. Lygia afirma que *“o problema fundamental da vanguarda russa: a passagem da tela para o espaço não teve continuidade”* e, assim, os neoconcretos foram os herdeiros desse problema, deram continuidade ao desenvolvimento da passagem do plano para o espaço.

De Max Bill ela menciona o conceito de arte concreta, que coincide com a definição já citada de Van Doesburg, para o qual as obras são criadas segundo uma técnica e leis predeterminadas, sem ter a natureza como apoio. Da mesma forma, ressalta que o uso da matemática não diz respeito a medidas e cálculos, mas sim à relação de ritmos.

1.4. Concretos: uma arte construtiva brasileira

A discussão sobre abstração e geometria era compartilhada entre os artistas do Rio e os de São Paulo. Em rascunho do manifesto do Grupo Ruptura está registrada a intenção de reunir artistas das duas capitais em uma grande exposição (CINTRÃO, 2002).

Em 1956, eles se reúnem na I Exposição Nacional de Arte Concreta [IMAGEM 19], que acontece de 4 a 18 de dezembro, no MAM de São Paulo. Participam

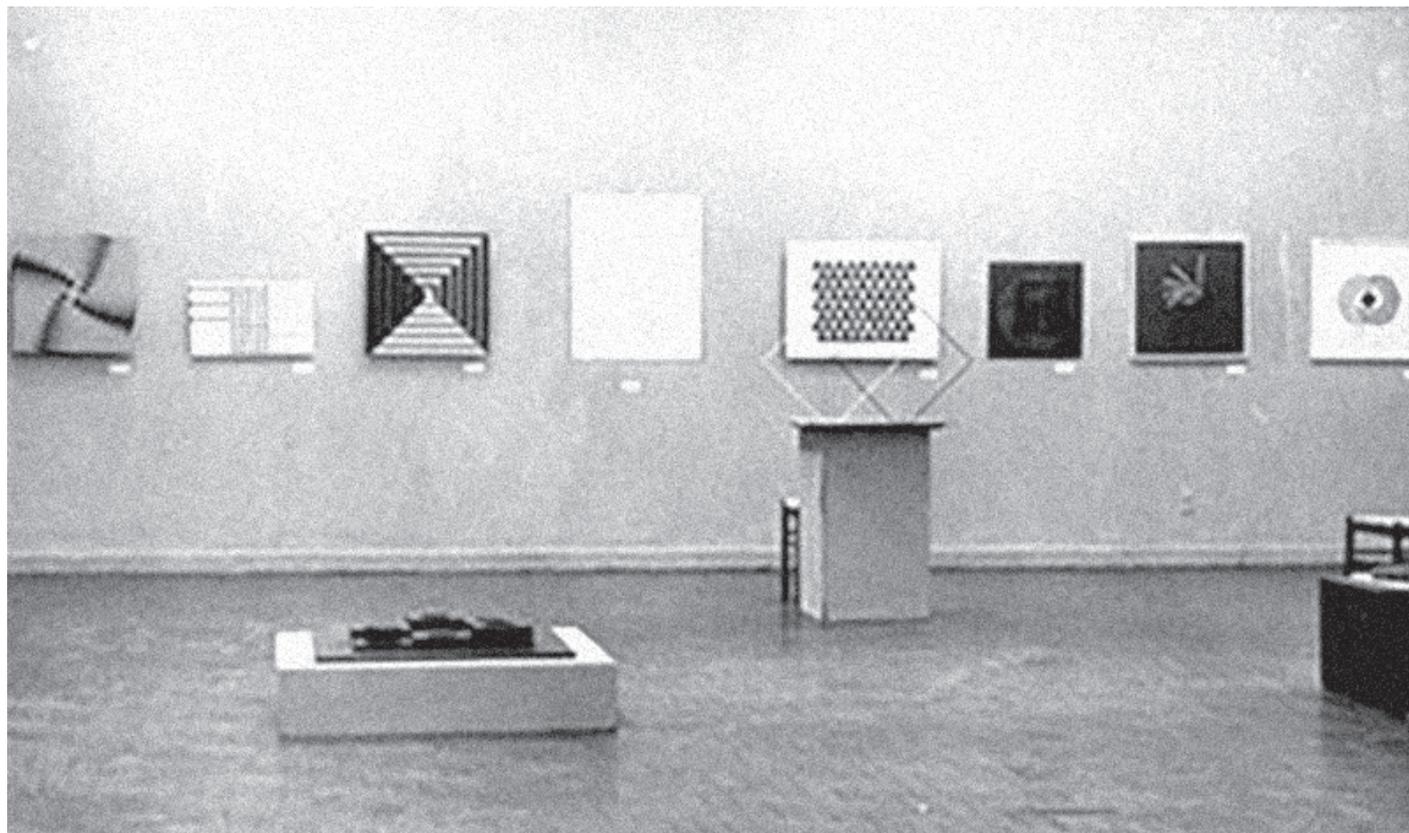


18. Contra-relevo de canto, Vladimir Tatlin
1914-15

da exposição integrantes do Grupo Ruptura (Féjer, Geraldo de Barros, Lothar Charroux, Luiz Sacilotto e Waldemar Cordeiro), integrantes do Grupo Frente (Aluísio Carvão, César Oiticica, Décio Vieira, Franz Weissman, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape e Rubem Ludolf) e artistas que não participavam desses coletivos: Amilcar de Castro, Abraham Palatnik, Alfredo Volpi, Alexandre Wollner, Hermelindo Fiaminghi, Judith Lauand e Maurício Nogueira Lima. Os poetas do grupo Noigandres (Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari e o jovem Ronaldo Azeredo), Ferreira Gullar e Wladimir Dias-Pino também participam. Os poemas foram apresentados de forma inédita como cartazes [IMAGEM 20], rompendo com a forma tradicional de veiculação da poesia em livros. Lygia Pape expõe *Os Tecelares*, uma série de xilogravuras⁶.

Segundo Pape, Mário Pedrosa foi o vetor dessa troca entre os dois grupos (PAPE: 1980, 48). Ferreira Gullar afirma que o encontro decorreu do contato dele com os irmãos Campos, quando estes conheceram o seu livro de poemas *Luta corporal* e assim foram feitas as primeiras trocas. Os irmãos Campos também comentam a aproximação e o convite que fizeram a Ferreira Gullar e ao poeta Wladimir Dias Pino.⁷

6. Sobre a sua experiência com gravura Lygia fala: “*Eu pensei a gravura como uma possibilidade de pesquisa. Trabalhei em um determinado período com a madeira mas dentro dos conceitos de espaço construtivo porque estava interessada naquela pesquisa. Eu estava saindo de uma intoxicação gravíssima de tinta a óleo, então precisava trabalhar numa outra coisa, mas o que eu fazia sobre a madeira era como se fosse uma pintura, trabalhava sobre a madeira mas o meu conceito de gravura era muito relativo porque eu acho que ninguém trabalhava da maneira como eu trabalhava, porque eu só usava forma geométrica. O corte da madeira era absolutamente rigoroso, era na linha reta, não havia um corte impreciso. [...] Eu me propus certas questões dentro do projeto construtivo e que só chamava aquilo de gravura porque eu trabalhava com a madeira, mas usava uma única forma, uma única faca para cortar tudo. Eu não queria efeitos especiais de luz, inclusive comecei a abrir o negro porque na gravura em madeira você consegue a luz com o corte da madeira... o oposto do metal. Os brancos começaram a crescer, a crescer de uma tal maneira e a própria chapa foi vazando porque comecei a gravar de tal modo a chapa que acabava virando escultura. Então algumas matrizes você pegava e levantava e era uma espécie de escultura... uma estrutura aberta.*” (PAPE, 1998)
7. Tanto Wladimir como Gullar vinham de raízes surrealistas; [...] quanto a Gullar, o ‘au-



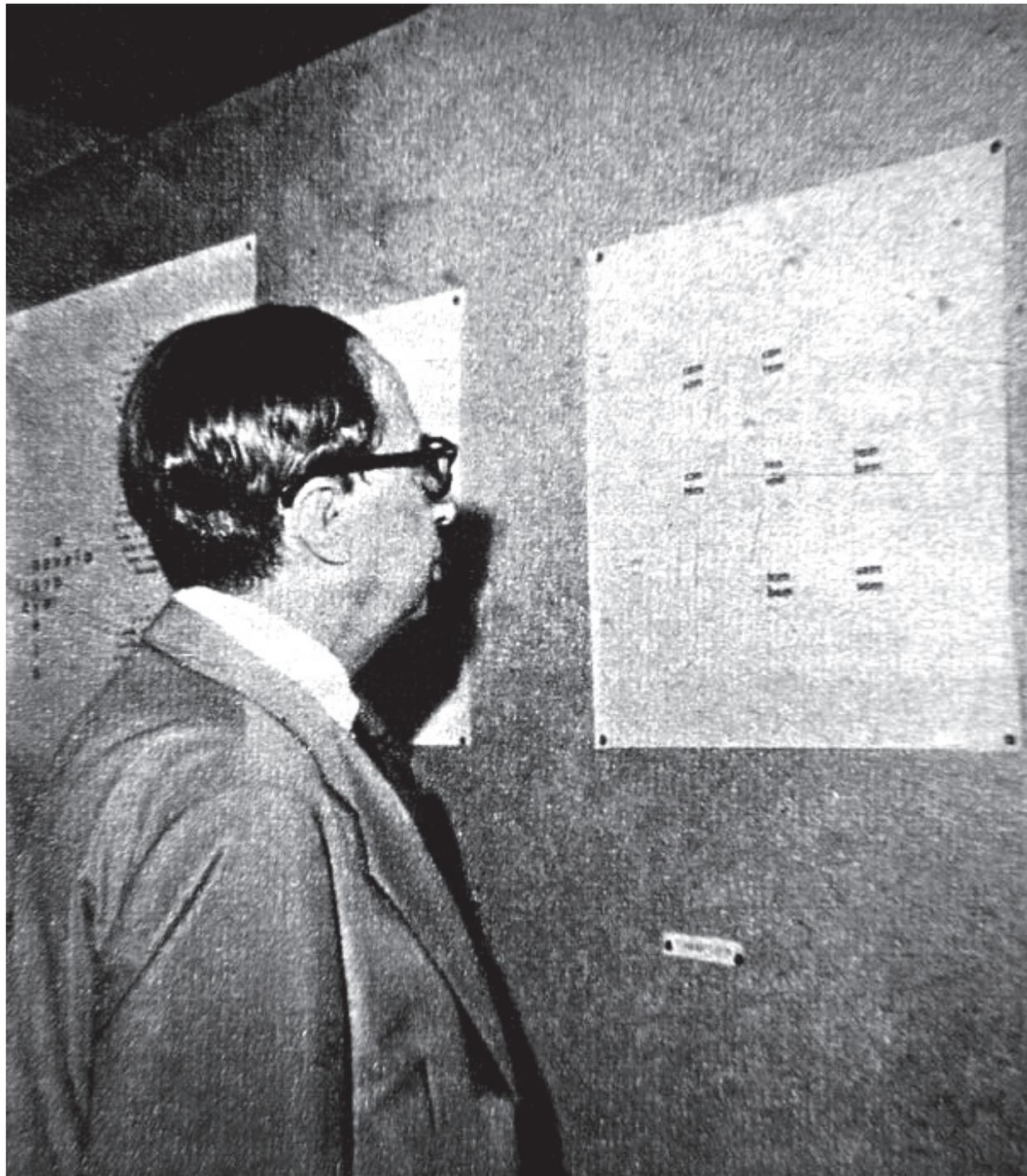
19. Vista da Exposição Nacional de Arte Concreta
1956

A 20ª edição da revista *Ad-arquitetura e decoração* é o catálogo da exposição [IMAGEM 21]. A revista *Noigandres* publicou seu terceiro número por ocasião da exposição e, pela primeira vez, o título “poesia concreta” apareceu na capa⁸ [IMAGEM 22].

O *Suplemento Dominical*, publicado como parte do *Jornal do Brasil*, foi lançado em junho de 1956. Editado por Oliveira Bastos, Reynaldo Jardim, Ferreira Gullar e algumas participações de Amílcar de Castro, o caderno foi um importante veículo de divulgação das discussões em torno do grupo concreto. Além disso, a sala do suplemento dentro da redação – junto com a casa do crítico Mário Pedrosa – era um espaço importante de reunião dos artistas e críticos, usado também para expor alguns trabalhos. Além das discussões sobre arte e poesia, publicadas pelo

tomatismo psíquico’ surreal, sob o influxo de Antonin Artaud, aliado ao aproveitamento do letrismo, se traduzira, na última parte de seu livro ‘A luta corporal’ (1954), em caóticas desarticulações linguísticas, que correspondiam a uma visão niilista e destrutiva do fato poético (por isso mesmo o autor, à imitação de Rimbaud, declarava pouco após o aparecimento desse livro que não mais faria poesia...). O contacto com o trabalho do grupo NOIGANDRES, que, a partir de outros pressupostos (dos quais estavam excluídos o surrealismo e o letrismo) se propunha um projeto construtivo de novas estruturas em substituição ao verso tradicional, abriu aos dois poetas citados outras perspectivas. Incitou o primeiro a uma ruptura mais consequente com a sintaxe discursiva e a uma utilização da tipografia (antes apenas tematizada) mais efetiva e funcional (‘A Ave’, 1956). Ao segundo sugeriu a possibilidade de uma rearticulação do caos letrista, que, embora ainda se insinue nas primeiras tentativas do poeta (o irrealizado ‘formigueiro’ com o qual contribuiu para a mostra concreta de 56), é já superado numa fase posterior, descritiva, cujo melhor exemplo é o poema ‘mar azul’ (1957). Gullar permaneceria porém fiel a suas origens, o que o levaria à cisão ‘neo-concreta’ (1957), através da qual defenderia o primado do subjetivismo contra o racionalismo e a objetividade do programa NOIGANDRES. Alguns anos mais tarde ele renunciaria à vanguarda para retornar aos estereótipos da poesia tradicional. (CAMPOS, 1972: 131)

8. Na quarta edição, em 1958, o manifesto *Plano Piloto para a Poesia Concreta* é publicado junto com poemas da chamada fase ortodoxa. *Noigandres* teve 5 números; participaram, também, Ronaldo Azeredo, a partir do terceiro número, e José Lino Grünwald, no último. A página *Invenção*, no jornal *Correio Paulistano* (1960-1961), e a revista *Invenção* (1962-1967) também se tornaram meios de divulgação da Poesia Concreta nesse período, configurando-se nova fase (KHOURI, 2006).



**20. Manuel Bandeira
visita a 1ª Exposição
Nacional de Arte
Concreta, em São Paulo
1956**

Na imagem é possível
ver alguns cartazes
com as poesias
que participaram da
exposição
Acervo Carmem
de Arruda Campos;
memorialdademocracia.
com.br

caderno, é possível ver a ação do grupo na reforma gráfica feita por Reynaldo Jardim e Amilcar de Castro, primeiro no Suplemento e depois no jornal inteiro (BASTOS, 2008). Lygia reconhece a importância do Suplemento: “era o único espaço que nós tínhamos para trabalhar e mostrar o trabalho”. (PAPE, 1998).

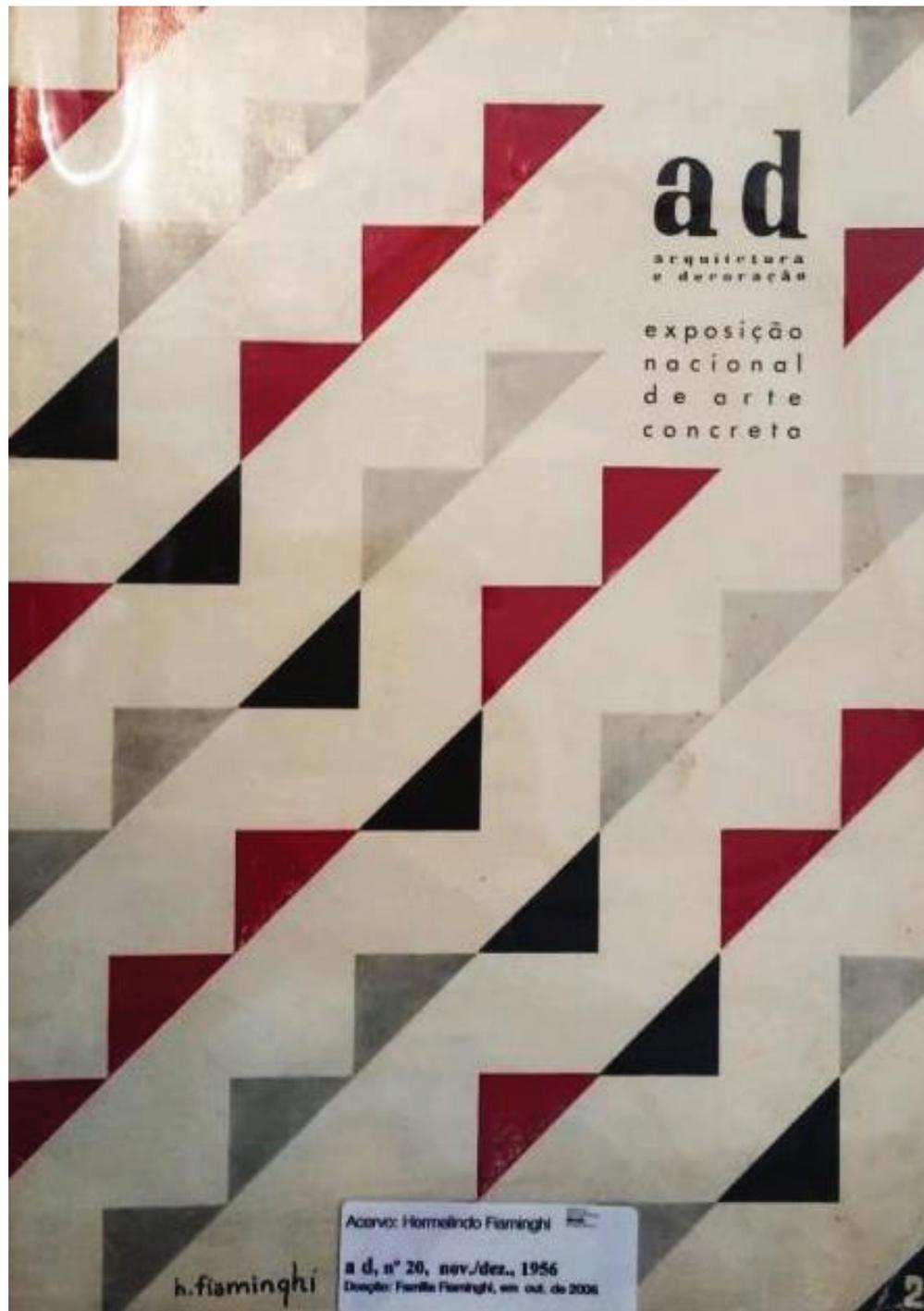
O *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* dedica uma página do caderno para noticiar a exposição em São Paulo:

Reunindo pintores, escultores e poetas concretos, num certame sui-generis, jamais realizado no Brasil, uma vez que o fenômeno de identidade profunda, que há entre a pintura concreta e a poesia concreta, sucede pela primeira vez na história da arte brasileira. Esses artistas, que agora aparecem sob uma mesma perspectiva estética, vieram das mais diferentes direções e, por uma evolução interna de seu meio de expressão, poetas, escultores e pintores, chegaram a um ponto de identidade que os juntou. (SDJB, 16 dez. 1956: 5)

Nessa mesma edição, é incluído o texto *O objeto*, de Waldemar Cordeiro [IMAGEM 23]. Manuel Germano, em artigo republicado da *Folha da Manhã*, destaca o ineditismo da exposição e o crescimento do grupo. Para ele a mostra tirava os artistas da condição marginal, dotados de “potencialidade e eficácia estética e social”. Seus argumentos retomam conceitos de Van Doesburg e Mondrian para explicar a atualidade da arte concreta.

A exposição em São Paulo é encerrada no dia 18 de dezembro. No dia 23 do mesmo mês, uma coluna no SDJB sugere que a exposição deveria ocorrer no Rio já que “é um acontecimento novo e matéria de exposição de arte, pois reúne pintores, escultores e poetas de uma mesma tendência estética” (SDJB, 23 dez. 1956: 5).

No dia 30, a mesma coluna *Artes plásticas*, assinada por Oliveira Bastos e Ferreira Gullar, anuncia a exposição no Rio de Janeiro e a colaboração dos críticos na negociação do espaço do Ministério da Educação e Cultura para abrigá-la. No mesmo texto destacam o Prêmio de Arte Contemporânea do Museu de Arte de São Paulo que Lygia Pape ganhou junto com Alfredo Volpi, Franz Weissman, Lothar Charoux e Luis Sacilotto.



21. Revista Arquitetura e Decoração, ed. 20

Edição que foi catálogo da Exposição Nacional de Arte Concreta

O artigo *Concretos e anônimos*, de Haroldo de Campos, é publicado na mesma página. Ele se contrapõe à crítica recebida por Geraldo Ferraz no jornal *O Estado de S.Paulo*, sobre a parte da exposição dedicada à poesia concreta. Em 13 de janeiro de 1957, Décio Pignatari também responde a essa crítica em depoimento ao SDJB e destaca a importância da exposição:

[o público] teve a oportunidade de entrar em contato com todo um pensamento visual em marcha, com suas hesitações e arrancadas, mas perseguindo objetivos comuns, que se traduzem, em última análise, pela liquidação da trôpega tradição expressionista da arte moderna brasileira (a abstrata inclusive)

[para os artistas] lhes possibilitou uma tomada de consciência mais lúcida sobre a evolução formal de seus próprios trabalhos. (SDJB, 13 jan. 1957: 9)

Pignatari continua questionando o crítico, defendendo os princípios e referências que o grupo Noigandres trazia, e comentando a importância de Alfredo Volpi para os pintores concretos. Em 27 de janeiro, novo artigo anuncia a exposição no Rio e destaca o ineditismo da participação de poetas em uma exposição junto com artistas plásticos.

De 4 a 18 de fevereiro de 1957, a exposição ficou aberta ao público no térreo do edifício do Ministério da Educação e da Cultura. Gonzalo Aguillar, em *Poesia concreta brasileira*, registra que em São Paulo a exposição teve pouca repercussão nos meios jornalísticos e cita uma única menção, de um crítico do Correio Paulistano que alerta para controvérsias e polêmicas que a seção de poesia poderia suscitar. Já no Rio de Janeiro, a exposição causa grande impacto. Aguillar atribui a maior polêmica à visita de poetas consagrados como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Cecília Meirelles, a existência do *Jornal do Brasil* – veículo onde diversos artistas e poetas presentes na exposição escreviam – e ao ambiente supostamente mais conservador da cidade. (AGUILLAR, 2005: 73)

Como citamos anteriormente, em São Paulo havia uma crítica publicada pelo jornal *O Estado de S.Paulo*. Ainda assim, a polêmica permanece acerca da produção de poesia.

a campos
h campos
r azeredo
noigandres
tres
d pignatari
poesia
concreta

22. Revista Noigandres 3

Edição lançada junto com a Exposição Nacional de Arte Concreta. Pela primeira vez “poesia concreta” na capa da revista.

Após a abertura, uma coluna no SDJB conta alguns bastidores da montagem no Rio, como o sumiço de obras e as dificuldades de montagem, incluindo detalhes cômicos. Nesse contexto, um trecho publicado contribui para o entendimento do impacto que os artistas concretos estariam causando no meio artístico:

Opinião de uma pintora acadêmica no recinto da Exposição Nacional de Arte Concreta: “Estamos enferrujados. Precisamos abrir as janelas”. Depois disso procurou o pintor Ivan Serpa para se matricular no curso de pintura para adultos no Museu de Arte Moderna. (SDJB, 10 fev. 1957: 9)

Na mesma página é publicado o artigo “Pintura concreta”, de Ferreira Gullar. O texto consiste em uma fala do crítico na exposição. Gullar busca esclarecer o que é a arte concreta. Duas definições são expostas ao longo do texto:

Ela [a arte concreta] varreu dos quadros e das culturas tudo o que aludisse à velha linguagem pictórica, fundada nos aspectos exteriores da natureza. Mas ela o fez para recuperar a natureza. (GULLAR, 10 fev. 1957: 72)

e

Ela [a arte concreta] é, do ponto de vista puramente pictórico, uma ruptura com toda uma linguagem visual, com sua sintaxe e os seus símbolos, e, do ponto de vista cultural, o esforço para construir, para a percepção, um mundo simbólico equivalente ao conhecimento teórico e científico. (GULLAR, 10 fev. 1957: 73)

Gullar também defende a arte concreta da acusação de ser decorativa e discorre sobre as mudanças da pintura ao longo da história, falando de Giotto e do Impressionismo, citando Kandinsky e Mondrian como os responsáveis por libertar a cor e a forma de sua “milenar condição de complemento” e abrindo uma “nova porta de expressão” para o artista. Finaliza o texto propondo ao leitor um ângulo para olhar para as obras expostas: os artistas “estão entregues à aventura de criar a linguagem visual de nossa época”.

ARTES PLÁSTICAS

Oliveira Bastos • Ferreira Gullar

o objeto

O objeto e a realidade encontram-se dentro de uma relação, uma nova definição, que tem, além de modo realista e concreto chamado natural, o sentido de uma nova realidade, o momento da transformação do objeto em sujeito, de modo a ser percebido pelo espectador.

As Artes Plásticas, dentro das leis da natureza, do homem, do ambiente, passam a integrar o mundo exterior, real e natural, a participação do homem, que produz o objeto de arte, um mundo e um mistério, descoberto a partir da transformação do objeto em sujeito, de modo a ser percebido pelo espectador.

o objeto não é um objeto que o homem adquire e domina, o conhecimento humano opera que a experiência é a mão da razão, a consciência é a obra de todo um mundo de valores, a arte representa os momentos qualitativos da existência vivida a pensamento, um "pensamento por imagens".

o conteúdo na arte é um "espírito solidário" e vital, na arte não existe um conteúdo, apenas representado de modo concreto pela linguagem artística, não há conteúdos verbais.

o conteúdo não é um ponto de partida, mas o ponto de chegada.

o valor artístico é a qualidade da própria obra de arte e não um resíduo humano, a obra é uma realidade humana, não há conteúdos verbais.

o valor artístico é a qualidade da própria obra de arte e não um resíduo humano, a obra é uma realidade humana, não há conteúdos verbais.

o valor artístico é a qualidade da própria obra de arte e não um resíduo humano, a obra é uma realidade humana, não há conteúdos verbais.

o valor artístico é a qualidade da própria obra de arte e não um resíduo humano, a obra é uma realidade humana, não há conteúdos verbais.

o valor artístico é a qualidade da própria obra de arte e não um resíduo humano, a obra é uma realidade humana, não há conteúdos verbais.

o valor artístico é a qualidade da própria obra de arte e não um resíduo humano, a obra é uma realidade humana, não há conteúdos verbais.

o valor artístico é a qualidade da própria obra de arte e não um resíduo humano, a obra é uma realidade humana, não há conteúdos verbais.

o valor artístico é a qualidade da própria obra de arte e não um resíduo humano, a obra é uma realidade humana, não há conteúdos verbais.

o valor artístico é a qualidade da própria obra de arte e não um resíduo humano, a obra é uma realidade humana, não há conteúdos verbais.

o valor artístico é a qualidade da própria obra de arte e não um resíduo humano, a obra é uma realidade humana, não há conteúdos verbais.

o valor artístico é a qualidade da própria obra de arte e não um resíduo humano, a obra é uma realidade humana, não há conteúdos verbais.

Inaugurou-se em São Paulo (MAM) a Exposição Concretista

Como foi anunciada, abriu-se para o público, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, dia 4, a Exposição Nacional de Arte Concreta, reunindo pintores, escultores e artistas gráficos, num certame que, graças à iniciativa de Luiz de Siqueira, uma vez que o movimento de identidade profunda que há entre a pintura concreta e a poesia concreta, sucede pela primeira vez no País da arte brasileira.

EXPOSIÇÃO NACIONAL DE ARTE CONCRETA

MANUEL GERMANO

A importância da exposição que se está realizando no Museu de Arte Moderna de São Paulo, não se mede apenas pelo número de artistas que nela participam, mas pelo nível de consciência que os artistas envolvidos possuem em relação ao movimento concreto, tanto no Brasil quanto no exterior.

Manuel Germano, diretor da exposição, afirma que a arte concreta não é apenas uma técnica, mas uma atitude, uma maneira de pensar e de sentir, que se manifesta através da linguagem visual.

Germano destaca que a exposição é uma oportunidade para o público conhecer de perto as obras dos artistas concretistas, tanto brasileiros quanto estrangeiros.

Entre os artistas brasileiros que participam da exposição, destacam-se nomes como Franz Krajcberg, Almir Magalhães, Décio Vieira, Gerardo de Barros, entre outros.

Germano afirma que a exposição é uma oportunidade para o público conhecer de perto as obras dos artistas concretistas, tanto brasileiros quanto estrangeiros.

Entre os artistas estrangeiros que participam da exposição, destacam-se nomes como Theo van Doesburg, Piet Mondrian, entre outros.

Germano afirma que a exposição é uma oportunidade para o público conhecer de perto as obras dos artistas concretistas, tanto brasileiros quanto estrangeiros.

Entre os artistas estrangeiros que participam da exposição, destacam-se nomes como Theo van Doesburg, Piet Mondrian, entre outros.

Germano afirma que a exposição é uma oportunidade para o público conhecer de perto as obras dos artistas concretistas, tanto brasileiros quanto estrangeiros.

Entre os artistas estrangeiros que participam da exposição, destacam-se nomes como Theo van Doesburg, Piet Mondrian, entre outros.

Germano afirma que a exposição é uma oportunidade para o público conhecer de perto as obras dos artistas concretistas, tanto brasileiros quanto estrangeiros.



Quadro de Frans Krajcberg, da exposição de Arte Concreta

FRANS KRAJCBERG

Frans Krajcberg nasceu em 1907, em Zagreb, na Jugoslávia. Estudou arquitetura e depois mudou-se para a Holanda, onde se tornou um dos principais nomes do movimento concreto. Sua obra é caracterizada por formas geométricas simples e cores primárias.

Krajcberg afirma que a arte concreta é uma linguagem universal, que transcende as barreiras da cultura e da língua. Ele acredita que a arte deve ser funcional e útil para a sociedade.

Ele destaca que a exposição em São Paulo é uma oportunidade para o público conhecer de perto as obras dos artistas concretistas, tanto brasileiros quanto estrangeiros.

Entre os artistas estrangeiros que participam da exposição, destacam-se nomes como Theo van Doesburg, Piet Mondrian, entre outros.

Germano afirma que a exposição é uma oportunidade para o público conhecer de perto as obras dos artistas concretistas, tanto brasileiros quanto estrangeiros.

Entre os artistas estrangeiros que participam da exposição, destacam-se nomes como Theo van Doesburg, Piet Mondrian, entre outros.

Germano afirma que a exposição é uma oportunidade para o público conhecer de perto as obras dos artistas concretistas, tanto brasileiros quanto estrangeiros.

Entre os artistas estrangeiros que participam da exposição, destacam-se nomes como Theo van Doesburg, Piet Mondrian, entre outros.

Germano afirma que a exposição é uma oportunidade para o público conhecer de perto as obras dos artistas concretistas, tanto brasileiros quanto estrangeiros.

Nesse mesmo sentido, após o encerramento da exposição, Gullar responde críticas de Antônio Bento de que a arte concreta seria acadêmica. (SDJB, 3 mar. 1957: 9)

1.5. Encontro e confronto

Foi a primeira vez que os artistas reuniram suas produções. O encontro evidencia diferenças que seguiram sendo exploradas e debatidas nos anos seguintes. A polêmica fica conhecida, tendo o "grupo de São Paulo" de um lado e o "grupo do Rio" do outro. É possível acompanhar parte da discussão por meio de artigos publicados principalmente no SDJB e na *Arquitetura e Decoração*.

Em 17 de fevereiro, um texto de Gullar no SDJB, intitulado "I Exposição Nacional de Arte Concreta - I. O grupo de São Paulo", começa assim:

Muito embora situados dentro de uma mesma área de pesquisa, os artistas do Rio e de São Paulo apresentam características distintas, que os dividem em dois grupos. Os cariocas têm em comum uma preocupação pictórica, de côr e matéria, que não há nos paulistas, muito mais preocupados com a dinâmica visual, com as explorações temporais no espaço. (SDJB, 17 fev. 1957: 9)

Gullar segue falando da diferença de uso de materiais pelos artistas e como isso reflete duas atitudes diferentes: a do grupo de São Paulo, preocupada com a precisão e o jogo ótico, sem espaço para qualquer alusão subjetiva, e a do grupo do Rio, "um rigor que se traduz na simplicidade das formas e que se enriquece num diálogo musical de tons quentes e frios". Gullar usa a divergência para defender o grupo concreto contra críticos, dizendo que a

23. Página do SDJB sobre a inauguração da Exposição Concreta em São Paulo 19 fev. 1956



Estampas

Estampas em papelão, no Museu Nacional de Belas Artes, uma exposição de gravuras japonesas de estilo "Banshō", que mostra de diversos aspectos do mundo japonês.



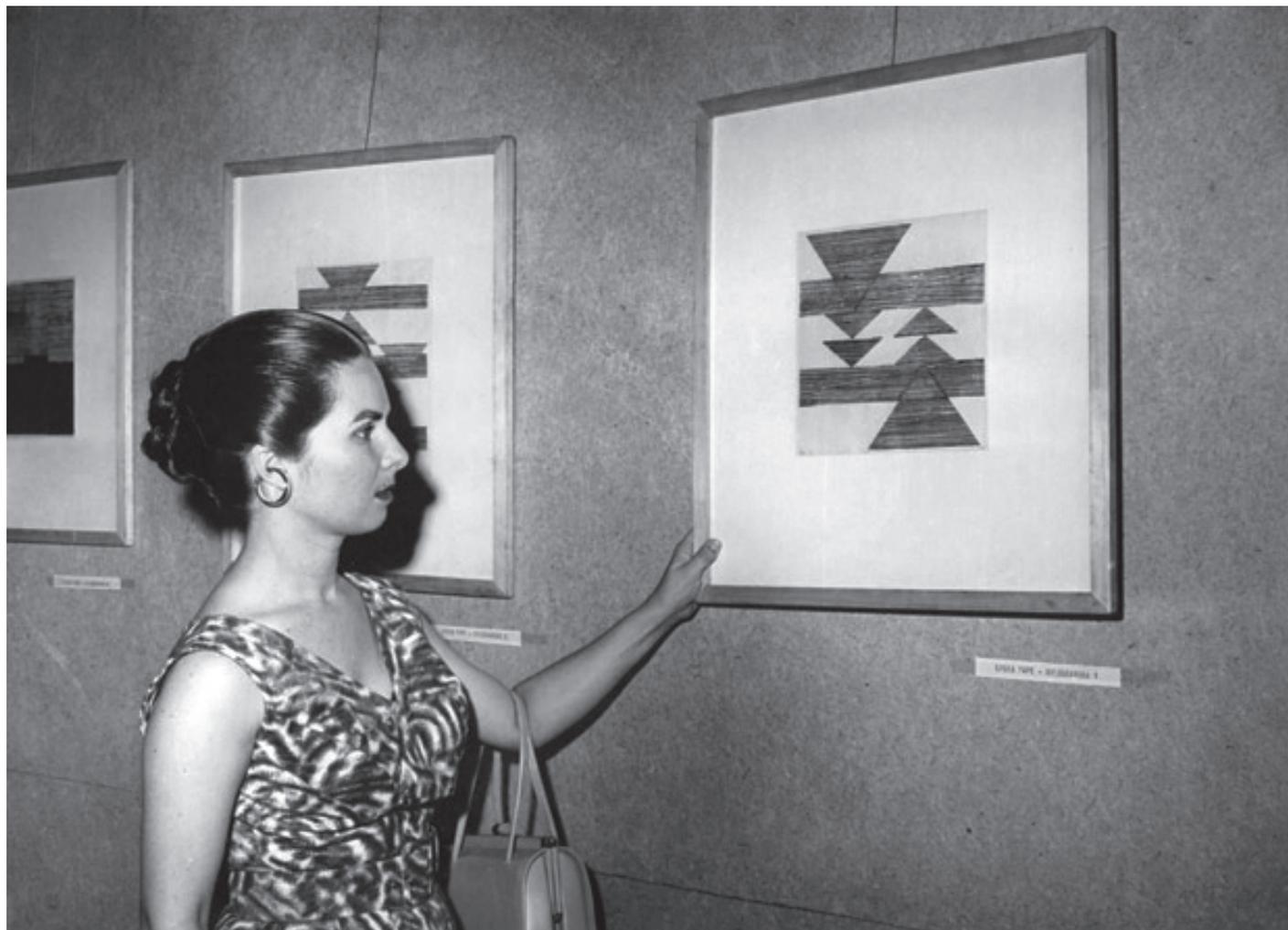
FIGURAS

Figuras em madeira, de Gerardo de Barros, uma exposição de esculturas que exploram formas geométricas e volumes.



BARBON

Barbon, uma exposição de gravuras japonesas de estilo "Banshō", que mostra de diversos aspectos do mundo japonês.



**24. Lygia Pape na
Exposição Nacional
de Arte Concreta, ao
lado de uma gravura da
série Tecelares**

1956

Foto publicada na
Revista Cruzeiro;

Projeto Lygia Pape
Fonte: *Lygia Pape –
Espaço imantado*

divergência é uma prova do não dogmatismo do grupo e segue comentando as particularidades dos artistas de São Paulo.

Uma semana depois, Gullar publica o artigo “I Exposição Nacional de Arte Concreta – I. O grupo do Rio”, onde destaca que a individualidade é mais acentuada que no grupo de São Paulo e segue comentando as obras expostas pelos artistas do Rio.

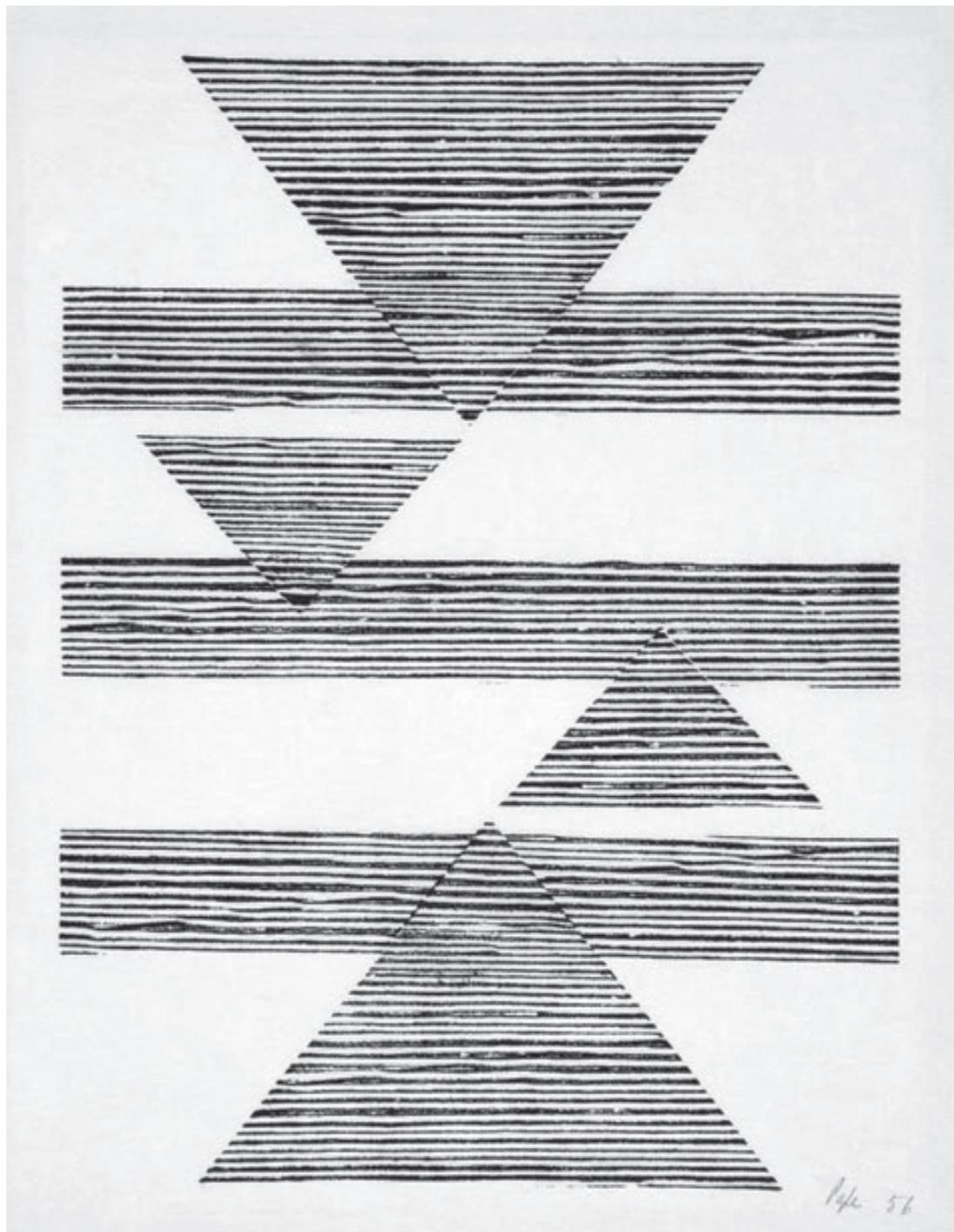
Mário Pedrosa, no artigo “Paulistas e cariocas”, em 19 de fevereiro de 1957, também aponta diferenças entre os artistas de São Paulo e os do Rio. Sustenta que os paulistas apresentam uma maior teorização sobre a produção do que os cariocas:

Entre um Pignatari e um Gullar é claro que o primeiro é muito mais teórico do que o segundo. No plano da pintura e das artes plásticas, o contraste é ainda mais gritante. Os pintores, desenhistas e escultores paulistas não somente acreditam nas suas teorias como as seguem à risca [...] Em face deles, os pintores do Rio são quase românticos. (PEDROSA, 1957: 136)

Waldemar Cordeiro, em abril de 1957, responde ao texto já citado de Gullar com o artigo “Teoria e prática do concretismo carioca”, publicado na revista *Arquitetura e Decoração*. Cordeiro identifica divergências, polemiza com os conceitos levantados por Gullar e reforça a diferença entre os dois grupos presentes na exposição:

Esta diferença é mais profunda do que pode parecer à primeira vista. Trata-se, com efeito, não apenas de modos diferentes de realizar a obra de arte, como também de conceber a arte e suas relações. [...] Nós escolhemos o caminho inverso ao do Gullar: não tentaremos levar o real para a cultura, mas a cultura para o real. (CORDEIRO, 1957: 225)

Poucos meses depois do encerramento da exposição no Rio, em 23 de junho de 1957, a edição do SDJB traz em sua capa o título “Cisão da Poesia Concreta” e dois textos: “Da fenomenologia da composição à matemática



**25. Sem título, Tecelar,
de Lygia Pape**

1957

Fonte: *Lygia Pape –
Espaço imantado*

da composição (posição dos paulistas)”, assinado por Haroldo de Campos, e “Poesia concreta: experiência intuitiva (posição dos cariocas)”, assinado por Ferreira Gullar, Oliveira Bastos e Reynaldo Jardim [IMAGEM 26]. Os textos são precedidos por uma introdução sem assinatura, intitulada “O grupo do Rio define a sua posição”, que justifica a publicação dos dois textos:

Os dois manifestos concretistas, que aqui divulgamos, demarcam os campos diversos em que atualmente (e para o futuro) se situam os poetas do Rio e de São Paulo, dentro da experiência concretista. Enquanto o texto de Haroldo de Campos (que reflete o pensamento do grupo paulista) preconiza para o poema concreto uma “estrutura matemática que determinará os elementos do jôgo e sua posição relativa”, o manifesto dos poetas do Rio condena êsse propósito como uma “formalização da linguagem conseqüente de um equívoco cientificista” que pretende que o poema concreto valha como uma “experiência cotidiana, afetiva, intuitiva”, visando uma “totalidade transcendente”. O conhecimento dessa diferença dos dois grupos constitui, no momento, um fator relevante para a compreensão da poesia concreta e seu ulterior desenvolvimento. (SDJB, 23 jun. 1957)

Os dois textos discutem a forma de produção da poesia e o alcance do leitor. Haroldo afirma que a poesia concreta “caminha para a rejeição de uma estrutura orgânica em prol de uma estrutura matemática (ou quase matemática) [...] A definição da estrutura que redundará no poema será o momento exato da opção criativa.” (CAMPOS, 1957: 134). O texto dos cariocas, com o subtítulo “equívoco cientificista”, afirma: “A pretensa submissão da poesia a estruturas matemáticas leva o selo desse equívoco” (GULLAR; BASTOS; JARDIM, 1957: 228). Diversos outros aspectos de discordância que apareceram nas discussões dos anos seguintes podem ser destacados no cotejamento dos dois textos. A discussão em torno da poesia foi bastante intensa, mas até que ponto ela pode ser transposta para a produção dos artistas plásticos?

Lygia Pape, em entrevista, afirma que a publicação de um plano-piloto para a poesia, em 1957, pelos irmãos Campos foi o estopim das desavenças entre os artistas das duas cidades: “*O pessoal do Rio achou que seria raciona-*

O GRUPO DO RIO DEFINE A SUA POSIÇÃO

Os dois manifestos concretistas, que aqui divulgamos, demarcam os campos diretos em que atualmente (e para o futuro) se situam os poetas do Rio e de São Paulo, dentro da experiência concretista. Enquanto o texto de Haroldo de Campos (que reflete o pensamento do grupo paulista) preconiza para o poeta concreto uma "estrutura matemática que determinará os elementos do jogo e sua posição relativa", o manifesto dos poetas

do Rio condensa esse propósito como uma "formalização da linguagem consequente de um equívoco cientificista" e pretende que o poema concreto valha como uma "experiência cotidiana, e intuitiva", visando a uma "totalidade transcendente". O conhecimento dessa diferença dos dois grupos constitui, no momento, um fator relevante para a compreensão da poesia concreta e seu ulterior desenvolvimento.

CISÃO NO MOVIMENTO DA POESIA CONCRETA

POESIA CONCRETA: EXPERIÊNCIA INTUITIVA

POSIÇÃO DOS PAULISTAS

DA FENOMENOLOGIA DA COMPOSIÇÃO

A MATEMÁTICA DA COMPOSIÇÃO

Haroldo de Campos

A poesia concreta, tal como a concebemos e a desenvolvemos, não é superior aos dois elementos mais do equívoco: não se trata de poesia que se pretende, mas de poesia que se realiza. Ela é uma linguagem que se realiza no tempo e no espaço. Ela é uma linguagem que se realiza no tempo e no espaço. Ela é uma linguagem que se realiza no tempo e no espaço.

do funcionamento de sua Criação — em a objetividade científica que presuppõe um observador como que sujeito objetivo.

Máxima de expressão — Mínima de palavras

Poesia e subjetividade

O poema ataca o sujeito

Primazia do palavra

Modo de realidade

Equívoco cientificista

O poema começa quando a leitura acaba

Palavra e linguagem

Poesia e publicidade

Peeno concreto

Objetividade criativa

Totalidade transcendente

Pág. 7

LYGIA CLARK

FRANZ WAISSMAN

DÉCIO VIEIRA

JOSE CARLOS OLIVEIRA

MÁRIO PEDROSA

falam sobre

VQLRI

Pág. 8

ADOLFO CASAS MONTEIRO

escreve sobre CECILIA MENEZES

Pág. 9

Dare!

A GRAYURA BRASILEIRA

MIRÓ PÁREA DE PROMBEEA

26. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil 23 jun. 1957

lista demais organizar um projeto de trabalho, de criação pra dez anos à frente, com todas as normas, com tudo determinado" (COCCHIARALE; GEIGER, 1987: 155)⁹. Mais adiante ela comenta a diferença da coesão dos grupos:

Outra coisa também que diferencia bastante o grupo do Rio do de São Paulo é que aqui não havia um projeto de trabalho. Havia sim um grupo que se reunia, que discutia muito, mas não um projeto como o do plano-piloto para a poesia em São Paulo. (COCCHIARALE; GEIGER, 1987: 155)

Heloisa Espada, no artigo *O debate em torno da Primeira Exposição Nacional de Arte Concreta (1956-57)*, analisa as polêmicas surgidas logo após a abertura da exposição. O que unia os artistas era a rejeição aos pintores consagrados no "modernismo figurativo de teor nacionalista". Nesse sentido cabe pontuar a crítica feita por Di Cavalcanti (1897-1976), ainda em 1949, quando ocorriam as primeiras experiências nesse sentido e os grupos e manifestos ainda não existiam. Di Cavalcanti escreve: "O que acho porém vital é fugir do Abstracionismo. A obra de arte dos abstracionistas tipo Kandinsky, Klee, Mondrian, Arp, Calder é uma especialização estéril. Esses artistas constroem um mundozinho ampliado, perdido em cada fragmento das coisas reais: são visões monstruosas de resíduos amebianos ou atômicos revelados por microscópios de cérebros doentios" (COCCHIARALE; GEIGER, 1987: 11).

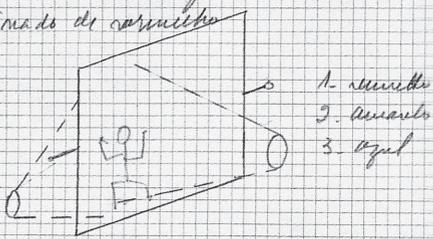
Espada cita texto de José Geraldo Vieira, crítico de arte que não estava envolvido nas polêmicas, afirmando "ou o conceito de arte concreta

9. *O Plano-piloto para poesia concreta*, escrito por Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari, foi publicado pela primeira vez na quarta edição da *Noigandres*, em 1958. Possivelmente, nessa entrevista, a artista se refira ao texto *Da fenomenologia da composição à matemática da composição*, de Haroldo de Campos, publicado em 1957 no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, em edição já citada anteriormente.

NEOCONCRETOS - 1957 - Rio

"TEATRO" DE SOMBRAS

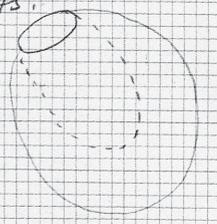
O próprio espectador participa e proporciona (faz) o espetáculo
andando atrás do quadrado de tela fixa transparentemente iluminado de trás
iluminado de cima



- 1. umidade
- 2. umidade
- 3. azul

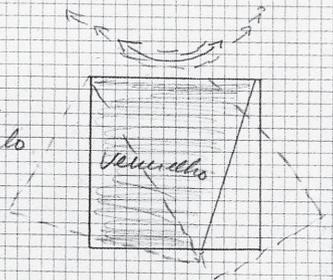
Poesia Plástica:
Quadrado Vermelho virando círculo
lino-pluma seu palomas
Quando o quadrado virá muda
a cor da poesia
Os poemas fazem que giram atrás
da tela.

2) ESCULTURAS:



em plástico tudo-é no fundo, pela
transparência o buraco corado
ou
estas pintas de tinta fosforescente o
buraco

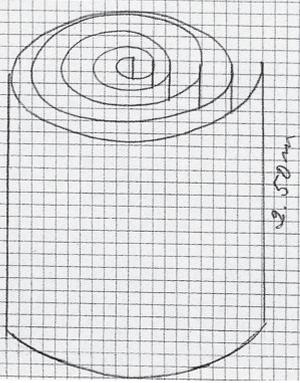
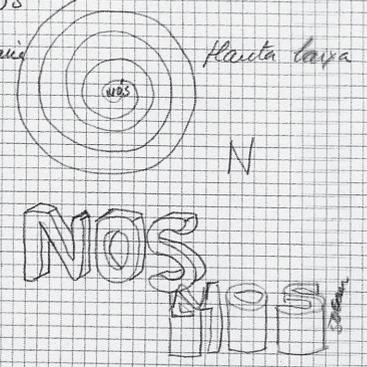
3) CINEMA - POEMA - 2 MÁQUINAS



4) Quadrado Vermelho: 1º ocupa toda a tela branca.
2º deslocando-se como pêndulo
de um lado para outro

5) POEMA - ESPIRAL: NÓS

paredes altas brancas elevadas
no fim a palavra
NÓS moldada em
forno branco no
chão - (espuma de
bambu e 50 cm de
altura)



era amplo demais, ou os artistas que ali se reuniam trabalhavam a partir de conceitos distintos". Ela conclui lembrando que a exposição reuniu artistas que haviam tido apenas contatos pontuais, sem uma discussão comum, o que resulta em trabalhos a partir de diferentes parâmetros. A autora ainda afirma que as exigências dos críticos de um lado em relação aos artistas do outro parecem carecer de lógica, já que partem de exigências diferentes às que aqueles artistas se propuseram. Por fim, ela conclui, falando em "evitar generalizações", com o cuidado que o historiador contemporâneo deve ter ao olhar para esse momento (ESPADA, 2008: 4-8).

Acompanhar os textos publicados no SDJB oferece uma boa noção de como o ânimo em torno da exposição foi se modificando. Quando a exposição estava aberta em São Paulo e ainda não existia previsão para abrir no Rio, existia um entusiasmo quanto ao seu ineditismo e importância. Após a abertura no Rio, os textos começam a tratar das diferenças encontradas entre os artistas. A discussão é principalmente centrada nos poetas e na poesia.

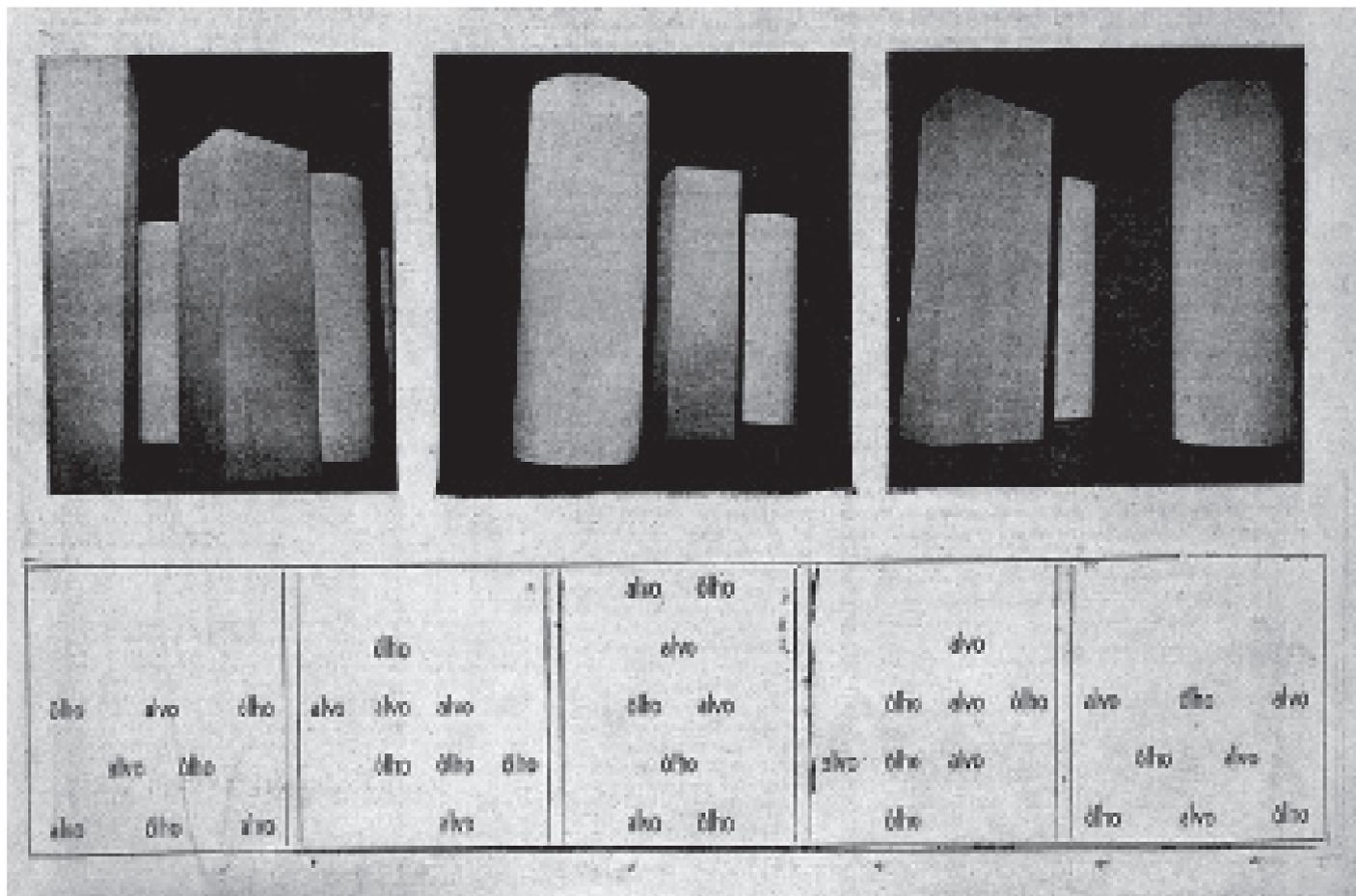
1.6. É concreto, não é concreto?

27. Estudos de Lygia Pape

A página, datada de 1957, contém estudos de obras e o termo "neoconcreto"
Fonte: Gávea de tocaia

O termo neoconcreto aparece já em 1957, mesmo ano da I Exposição Nacional Concreta no Rio de Janeiro, em anotações de Lygia Pape [IMAGEM 27]. A primeira apresentação do *Ballet Neoconcreto*, que por vezes é chamado de *Ballet Concreto*, é em 1958 [IMAGEM 28]. Lygia Clark comenta esse período:

Os paulistas começaram a me citar como a mais parecida com eles quando, na realidade, eu era talvez a mais diferente de todos em relação a eles. Começou a dar aquela confusão, aquele mal-estar - é concreto, não é concreto. É assim que as coisas nascem, não é? Não é *a priori* que você resolve fazer uma coisa diferen-



28. Ballet Neoconcreto

Lygia Pape
31 ago. 1958
Fragmento da página
do SDJB, com texto de
Ferreira Gullar sobre o
Ballet Concreto, junto
com o poema *Olho*, de
Reynaldo Jardim

te. Você faz e depois as diferenças ficam claras. Daí conceitos diferentes têm que separar as coisas, não é? (COCCHIARALE; GEIGER, 1987: 147)

Paula Pape, filha de Lygia, afirma que desde a I Exposição Nacional de Arte Concreta: “a palavra neoconcreto já estava acontecendo”, indicando que os artistas já discutiam a criação de um novo grupo (ver 5.2, pp. 236-238).

A discussão ganha corpo e vem a público em março de 1959, com a publicação do *Manifesto Neoconcreto* no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* [IMAGEM 29]. O texto escrito por Ferreira Gullar é assinado também por Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanudis. Junto com a publicação do manifesto, dois anos após a exposição dos concretos, é inaugurada a I Exposição Nacional de Arte Neoconcreta.

O manifesto se assume como uma “tomada de posição” diante da arte não-figurativa geométrica e, particularmente, da arte concreta “levada a uma perigosa exacerbação racionalista”. Propõe uma revisão das posições teóricas adotadas pela arte concreta, que considera insuficientes diante das “possibilidades expressivas abertas por estas experiências” (GULLAR, 1959: 234).

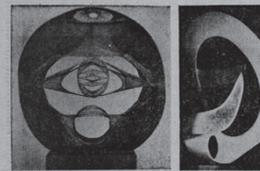
O primeiro ponto desenvolvido é a ideia de que nos “verdadeiros artistas” a teoria é superada pela obra. Assim, citando Mondrian, o manifesto convida a uma reinterpretação do neoplasticismo, do construtivismo e de outros movimentos afins. Até então, segundo o texto, a teoria e a produção dos artistas eram estudadas em separado, e as obras não haviam recebido uma interpretação satisfatória. Os movimentos citados são as principais referências do movimento concreto. A proposta contida no manifesto não se refere a uma mudança nas referências, mas sim de resignificá-las mediante uma nova interpretação.

Os limites da geometria e do racional não são colocados como uma questão nova. Malevich é citado como precursor na insatisfação com os limites do racionalismo e do mecanicismo e, segundo o manifesto, já apresentava na sua pintura uma “vontade de transcendência do racional e do sensorial”.

Prevalência da obra sobre o teor. Se preferirmos entender a pintura de Mondrian pela sua linha, devemos obrigatoriamente aceitar entre as duas. Ou bem a profecia de uma total integração da arte na vida cotidiana parece nos paralisar — e temos na obra de Mondrian as primeiras passas nesse sentido — ou essa integração na prática com a realidade parece nos paralisar — e temos na obra de Mondrian as primeiras passas nesse sentido —

manifesto neoconcreto

A expressão neoconcreta indica uma tomada de posição em face da arte não-figurativa "geométrica" (neoplasticismo, construtivismo, suprematismo, escola de Ulm) e particularmente em face da arte concreta levada a uma péssima exacerbação racionalista. Trabalhando no campo da pintura, escultura, gravura e literatura, os artistas que participam desta I. Exposição Neoconcreta encontram-se, por força de suas experiências, na contingência de viver as posições teóricas adotadas até aqui em face de arte concreta, uma vez que nenhuma delas "compreendem" satisfatoriamente as possibilidades expressivas abertas por estas experiências.



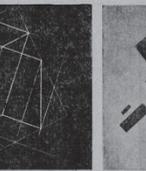
FRANZ WEISMANN

mento objetivo, incentivaríamos, nos contornos dessas revoluções, a tendência à racionalização cada vez maior dos processos e dos propósitos da pintura. Uma noção mecânica de construção levada à linguagem dos pintores e dos escultores, gerando, por sua vez, reações igualmente extremadas, de caráter retrogrado como o realismo mágico ou irracionalista como Dada e o surrealismo. Não resta dúvida, entretanto, que, por trás de suas teorias que consagram a objetividade da ciência e a precisão da mecânica, os verdadeiros artistas — como é o caso, por exemplo, de Mondrian ou Pevsner — construíam sua obra e, no campo-campo com a expressão, superavam, muitas vezes, os limites impostos pela teoria. Mas a obra desses artistas tem sido até hoje interpretada na base dos princípios teóricos, que esse obra mesmo negou. Propomos uma reintegração do respeito à autonomia construtivista e dos demais movimentos artísticos, na base de suas conquistas de expressão e dando



LYGIA CLARK

se agir, simultaneamente, no figurativo e à observação mecanicista, tendo sido considerado até hoje, por certos teóricos racionalistas, como um gênio que não compreendeva bem a verdadeira natureza da nova plástica. Na verdade, Malevitch já exprimiu, dentro da pintura "geométrica", uma insatisfação, uma vontade de transcendência do racional e do sensorial, que hoje se manifesta de maneira insuperável.

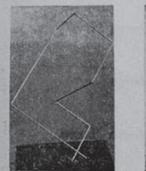


LYGIA PAPE

O neoconcreto, nascido de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno diante da linguagem estrutural da nova plástica, nega a validade das atitudes racionalistas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão, incorporando as novas dimensões "verbais" criadas pela arte não-figurativa construtiva. O racionalismo nublou à arte toda a autonomia e substituiu as qualidades intrínsecas da obra de arte por noções da objetividade científica: assim os conceitos de forma, espaço, tempo, estrutura —



AMILCAR DE CASTRO



AMILCAR DE CASTRO



LYGIA CLARK

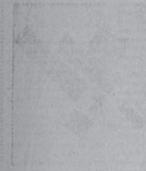


LYGIA PAPE



REYNALDO JARDIM

se quer, simultaneamente, no figurativo e à observação mecanicista, tendo sido considerado até hoje, por certos teóricos racionalistas, como um gênio que não compreendeva bem a verdadeira natureza da nova plástica. Na verdade, Malevitch já exprimiu, dentro da pintura "geométrica", uma insatisfação, uma vontade de transcendência do racional e do sensorial, que hoje se manifesta de maneira insuperável.



THEON SPANUDIS

se quer, simultaneamente, no figurativo e à observação mecanicista, tendo sido considerado até hoje, por certos teóricos racionalistas, como um gênio que não compreendeva bem a verdadeira natureza da nova plástica. Na verdade, Malevitch já exprimiu, dentro da pintura "geométrica", uma insatisfação, uma vontade de transcendência do racional e do sensorial, que hoje se manifesta de maneira insuperável.



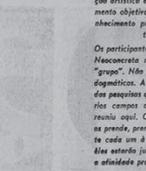
RIO, MARÇO, 1959

se quer, simultaneamente, no figurativo e à observação mecanicista, tendo sido considerado até hoje, por certos teóricos racionalistas, como um gênio que não compreendeva bem a verdadeira natureza da nova plástica. Na verdade, Malevitch já exprimiu, dentro da pintura "geométrica", uma insatisfação, uma vontade de transcendência do racional e do sensorial, que hoje se manifesta de maneira insuperável.



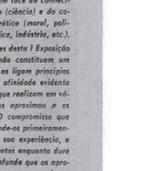
THEON SPANUDIS

se quer, simultaneamente, no figurativo e à observação mecanicista, tendo sido considerado até hoje, por certos teóricos racionalistas, como um gênio que não compreendeva bem a verdadeira natureza da nova plástica. Na verdade, Malevitch já exprimiu, dentro da pintura "geométrica", uma insatisfação, uma vontade de transcendência do racional e do sensorial, que hoje se manifesta de maneira insuperável.



THEON SPANUDIS

se quer, simultaneamente, no figurativo e à observação mecanicista, tendo sido considerado até hoje, por certos teóricos racionalistas, como um gênio que não compreendeva bem a verdadeira natureza da nova plástica. Na verdade, Malevitch já exprimiu, dentro da pintura "geométrica", uma insatisfação, uma vontade de transcendência do racional e do sensorial, que hoje se manifesta de maneira insuperável.



THEON SPANUDIS

se quer, simultaneamente, no figurativo e à observação mecanicista, tendo sido considerado até hoje, por certos teóricos racionalistas, como um gênio que não compreendeva bem a verdadeira natureza da nova plástica. Na verdade, Malevitch já exprimiu, dentro da pintura "geométrica", uma insatisfação, uma vontade de transcendência do racional e do sensorial, que hoje se manifesta de maneira insuperável.



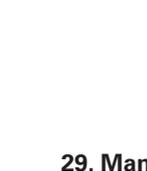
THEON SPANUDIS

se quer, simultaneamente, no figurativo e à observação mecanicista, tendo sido considerado até hoje, por certos teóricos racionalistas, como um gênio que não compreendeva bem a verdadeira natureza da nova plástica. Na verdade, Malevitch já exprimiu, dentro da pintura "geométrica", uma insatisfação, uma vontade de transcendência do racional e do sensorial, que hoje se manifesta de maneira insuperável.



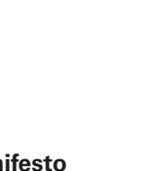
THEON SPANUDIS

se quer, simultaneamente, no figurativo e à observação mecanicista, tendo sido considerado até hoje, por certos teóricos racionalistas, como um gênio que não compreendeva bem a verdadeira natureza da nova plástica. Na verdade, Malevitch já exprimiu, dentro da pintura "geométrica", uma insatisfação, uma vontade de transcendência do racional e do sensorial, que hoje se manifesta de maneira insuperável.



THEON SPANUDIS

se quer, simultaneamente, no figurativo e à observação mecanicista, tendo sido considerado até hoje, por certos teóricos racionalistas, como um gênio que não compreendeva bem a verdadeira natureza da nova plástica. Na verdade, Malevitch já exprimiu, dentro da pintura "geométrica", uma insatisfação, uma vontade de transcendência do racional e do sensorial, que hoje se manifesta de maneira insuperável.



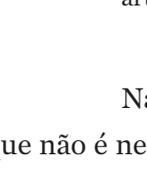
THEON SPANUDIS

se quer, simultaneamente, no figurativo e à observação mecanicista, tendo sido considerado até hoje, por certos teóricos racionalistas, como um gênio que não compreendeva bem a verdadeira natureza da nova plástica. Na verdade, Malevitch já exprimiu, dentro da pintura "geométrica", uma insatisfação, uma vontade de transcendência do racional e do sensorial, que hoje se manifesta de maneira insuperável.



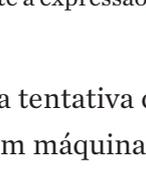
THEON SPANUDIS

se quer, simultaneamente, no figurativo e à observação mecanicista, tendo sido considerado até hoje, por certos teóricos racionalistas, como um gênio que não compreendeva bem a verdadeira natureza da nova plástica. Na verdade, Malevitch já exprimiu, dentro da pintura "geométrica", uma insatisfação, uma vontade de transcendência do racional e do sensorial, que hoje se manifesta de maneira insuperável.



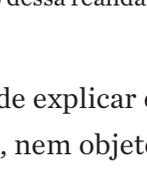
THEON SPANUDIS

se quer, simultaneamente, no figurativo e à observação mecanicista, tendo sido considerado até hoje, por certos teóricos racionalistas, como um gênio que não compreendeva bem a verdadeira natureza da nova plástica. Na verdade, Malevitch já exprimiu, dentro da pintura "geométrica", uma insatisfação, uma vontade de transcendência do racional e do sensorial, que hoje se manifesta de maneira insuperável.



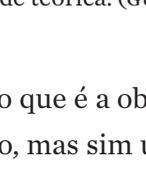
THEON SPANUDIS

se quer, simultaneamente, no figurativo e à observação mecanicista, tendo sido considerado até hoje, por certos teóricos racionalistas, como um gênio que não compreendeva bem a verdadeira natureza da nova plástica. Na verdade, Malevitch já exprimiu, dentro da pintura "geométrica", uma insatisfação, uma vontade de transcendência do racional e do sensorial, que hoje se manifesta de maneira insuperável.



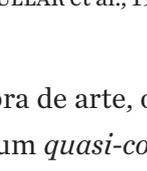
THEON SPANUDIS

se quer, simultaneamente, no figurativo e à observação mecanicista, tendo sido considerado até hoje, por certos teóricos racionalistas, como um gênio que não compreendeva bem a verdadeira natureza da nova plástica. Na verdade, Malevitch já exprimiu, dentro da pintura "geométrica", uma insatisfação, uma vontade de transcendência do racional e do sensorial, que hoje se manifesta de maneira insuperável.



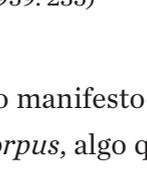
THEON SPANUDIS

se quer, simultaneamente, no figurativo e à observação mecanicista, tendo sido considerado até hoje, por certos teóricos racionalistas, como um gênio que não compreendeva bem a verdadeira natureza da nova plástica. Na verdade, Malevitch já exprimiu, dentro da pintura "geométrica", uma insatisfação, uma vontade de transcendência do racional e do sensorial, que hoje se manifesta de maneira insuperável.



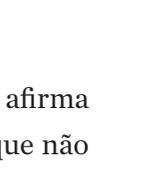
THEON SPANUDIS

se quer, simultaneamente, no figurativo e à observação mecanicista, tendo sido considerado até hoje, por certos teóricos racionalistas, como um gênio que não compreendeva bem a verdadeira natureza da nova plástica. Na verdade, Malevitch já exprimiu, dentro da pintura "geométrica", uma insatisfação, uma vontade de transcendência do racional e do sensorial, que hoje se manifesta de maneira insuperável.



THEON SPANUDIS

se quer, simultaneamente, no figurativo e à observação mecanicista, tendo sido considerado até hoje, por certos teóricos racionalistas, como um gênio que não compreendeva bem a verdadeira natureza da nova plástica. Na verdade, Malevitch já exprimiu, dentro da pintura "geométrica", uma insatisfação, uma vontade de transcendência do racional e do sensorial, que hoje se manifesta de maneira insuperável.



THEON SPANUDIS

Diante dessa validação histórica, o manifesto propõe que o neoconcreto seja a expressão da “complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica”. Para tanto, a proposta é recolocar o problema da expressão – não considerado pelo movimento concreto – utilizando a gramática, ou “as novas dimensões ‘verbais’”, criadas pela arte construtiva.

O texto acusa o racionalismo de roubar a autonomia da arte. Conceitos como forma, espaço, estrutura são usados com uma objetividade científica ao invés de estarem ligados a uma dimensão existencial e afetiva, que seria o sentido original na arte. Essa suposta “confusão” no uso dos conceitos é atribuída à leitura do mundo como conjunto de máquinas – o homem seria uma máquina entre máquinas e a arte, portanto, a expressão desse mundo mecanizado. Para questionar essa visão, o manifesto cita os filósofos Merleau Ponty, Ernst Cassirer e Suzanne Langer:

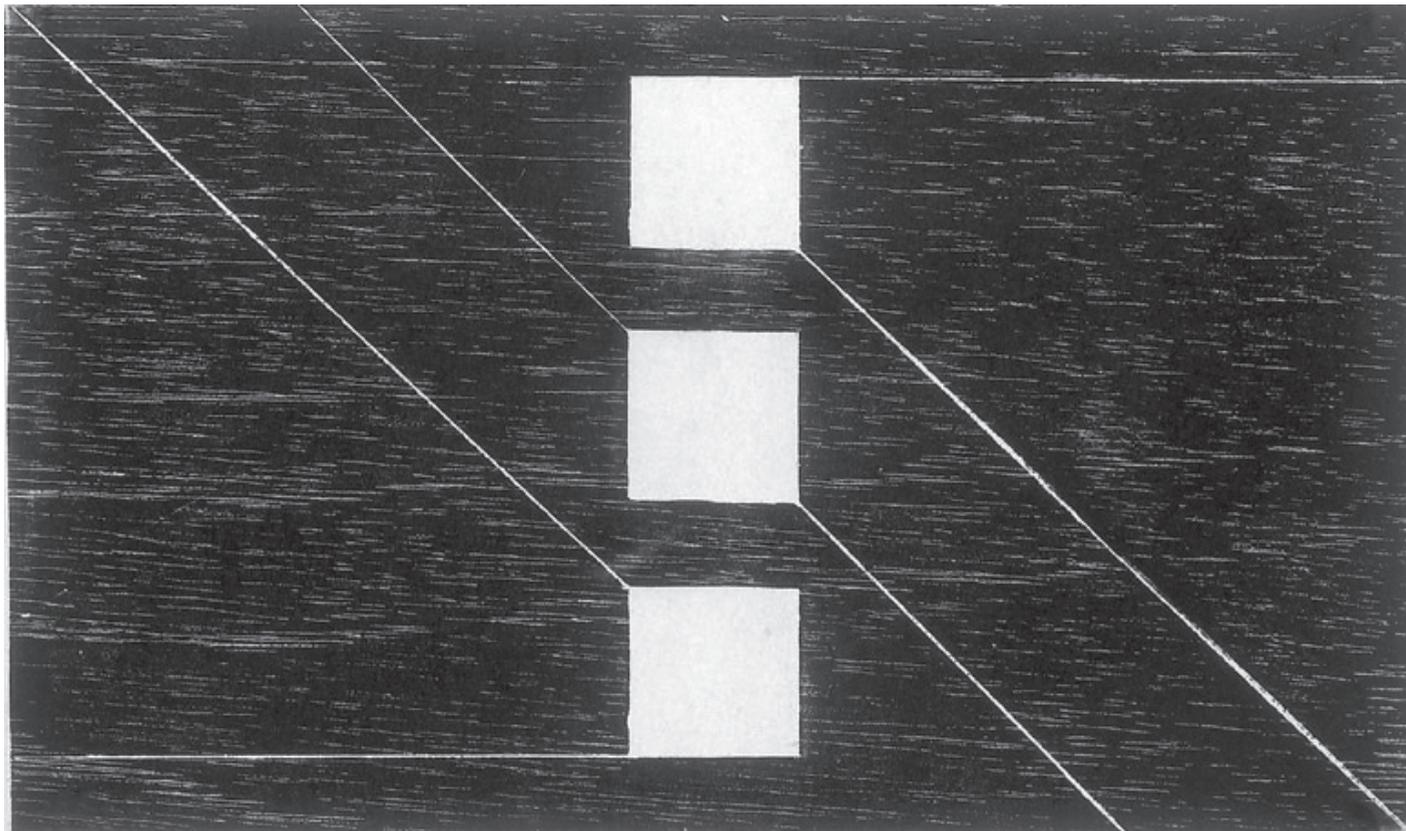
em nome de preconceitos que hoje a filosofia denuncia (M.Merleau-Ponty, E. Cassirer, S. Langer) – e que ruem em todos os campos a começar pela biologia moderna, que supera o mecanicismo pavloviano –, os concretos-racionalistas ainda veem o homem como uma máquina entre máquinas e procuram limitar a arte à expressão dessa realidade teórica. (GULLAR et al., 1959: 235)

Na tentativa de explicar o que é a obra de arte, o manifesto afirma que não é nem máquina, nem objeto, mas sim um *quasi-corpus*, algo que não se esgota na relação exterior, mas que prescinde da abordagem fenomenológica. Afirma ainda que a obra de arte supera seu suporte material, supera as relações objetivas que podem ser determinadas pela *Gestalt* e cria assim uma “significação tácita”, conceito trazido de Merleau Ponty.

Os conceitos objetivos de tempo, espaço, forma, estrutura, cor, entre outros, seriam insuficientes para a compreensão da obra. O lugar da obra não pode ser limitado a um espaço objetivo; sua presença transforma o espaço com novas significações. A leitura da obra não pode ser fragmentada por esses conceitos, já que na sua criação esses conceitos aparecem integrados.

29. Manifesto Neoconcreto

SDJB, 23 mar. 1959



**30. Sem título,
Tecelar, Lygia Pape**
1957-58
Fonte: *Lygia Pape –
Espaço imantado*

A tentativa de limitar a obra a essas categorias é tida como uma tentativa de transpor a ciência e a tecnologia para a arte. Aqui a crítica à arte concreta aparece explicitamente, afirmando que alguns artistas se limitam a ilustrar algumas noções existentes *a priori* e, dessa maneira, abrem mão de uma criação intuitiva, colocando a obra de arte como instrumento diante do olho humano e não “como um modo humano de ter o mundo e se dar a ele”.

A arte neoconcreta é definida como a integração “absoluta” desses conceitos e a teoria da Gestalt é rejeitada como insuficiente para compreender a relação que a obra de arte cria no espaço, já que é estruturada a partir da lógica de causa e efeito. A arte neoconcreta utiliza o vocabulário geométrico como base da “expressão de realidades humanas complexas”, não como simplificação. O caráter objetivo da geometria dá lugar à imaginação humana.

A arte neoconcreta, no manifesto, aparece baseada na ideia do espaço expressivo:

esse fenômeno que dissolve o espaço e a forma como realidades causalmente determináveis e os dá como tempo – como espacialização da obra. Entenda-se por espacialização da obra o fato de que ela está sempre se fazendo presente, está sempre recomeçando o impulso que a gerou e de que ela era já a origem. E se essa descrição nos remete igualmente à experiência primeira – plena – do real, é que a arte neoconcreta não pretende nada menos que reacender essa experiência. A arte *neoconcreta* funda um novo espaço expressivo. (GULLAR et al., 1959: 236)

Celso Favaretto, ao analisar a interpretação de Gullar afirmando que a arte concreta faz um “reducionismo quanto à organização do espaço” relaciona a um “uso restrito da *Gestalt*”, onde o “comportamento da forma no meio físico” não é distinguido do “comportamento na percepção”. Essa interpretação é baseada em Merleau-Ponty, em trecho citado pelo próprio Gullar e lembrado por Favaretto:

A forma física é um equilíbrio obtido com relação a certas condições exteriores dadas[...]; a ação exercida de fora tem sempre por efeito produzir um estado de tensão,



**31. Sem título,
Tecelares, Lygia Pape**
1957-58
Xilogravura
47,7 x 22,5 cm
Fonte: MAM-RIO, Google
Arts and Culture

Essa xilogravura foi
exposta na I Exposição
Neoconcreta e foi
publicada no catálogo
da exposição

orientar o sistema para o repouso. Não se dirá o mesmo das estruturas orgânicas, onde o equilíbrio é obtido não com relação a condições presentes e reais, mas a condições apenas virtuais que o próprio sistema torna existentes (GULLAR, 1999: 238)

Segundo Favaretto, essa diferenciação é a justificativa para a importância dada pelos neoconcretos para a experiência de participação.

O manifesto ainda estabelece algumas relações dos conceitos expostos com a poesia e a prosa neoconcretas: “na poesia neoconcreta a linguagem não escorre, dura”. E conclui afirmando “a independência da criação artística em face do conhecimento objetivo (ciência) e do conhecimento prático (moral, política, indústria etc.)”.

Na exposição estavam representadas as categorias pintura, gravura, escultura, poema, prosa e ballet. Segundo o catálogo, Lygia Pape expôs vinte xilogravuras [IMAGENS 30 E 31]; Lygia Clark expôs 26 pinturas; Franz Weissmann expôs dez obras, entre esculturas e estudo para um monumento; Amilcar de Castro expôs sete esculturas; Theon Spanudis, cinco poemas; Reynaldo Jardim, um poema e um texto em prosa, e Ferreira Gullar, quatro livros-poema; Lygia Pape e Reynaldo Jardim, o *Ballet Neoconcreto*.

Uma primeira versão do *Ballet Neoconcreto* já havia sido exibida em 1958. A partir do poema “Olho”, de Reynaldo Jardim, uma coreografia deslocava prismas geométricos no espaço, através do movimento dos corpos que os conduziam. Mário Pedrosa identifica no *Ballet* a inserção de um importante elemento para o movimento Neoconcreto:

A importância hoje tão grande do neoconcretismo consistiu nesse agregar do tempo para realçar na démarche verbivocovisual do concretismo um elemento estranho, quer dizer, carregado de certa dose de subjetivismo. A expressão mais ‘concreta’ desse movimento foi o balé neoconcreto realizado no Rio de Janeiro com Lygia Pape e outros. (PEDROSA, 1975: 163-164)

A *Teoria do não-objeto*, também escrita por Ferreira Gullar, é um texto com caráter de manifesto para o grupo [IMAGEM 32]. Ali, Gullar afirma:

Artes Plásticas

Teoria do não-objeto

Ferreira Gullar

A expressão não-objeto não pretende designar um objeto negativo ou qualquer coisa que seja o oposto dos objetos materiais com propriedades exatamente contrárias aos objetos. O não-objeto não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo *transparente* ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar rasto. Uma pura aparência. [...]

Pode dizer-se que toda obra de arte *tende a ser* um não-objeto e que esse nome só se aplica, com precisão, àquelas obras que se realizam fora dos limites convencionais da arte, que trazem essa necessidade de deslimite como a intenção fundamental de seu aparecimento. [...]

Esse caminho [futuro] pode estar na criação desses objetos especiais (não-objetos) que se realizam fora de toda convenção artística e que reafirmam a arte como formulação primeira do mundo. (GULLAR, 1960: 237-241)

Um de realizar a obra no espaço real mesmo e de apresentar a esse espaço, pela ação da obra — objeto especial — uma significação e uma transcendência.

É isto que se procura se passaram com alguma motivação, com equívocos e desvios, certamente inevitáveis e necessários. O uso do papel-collage, da tinta e de outros elementos ligados ao real e produz dentro do quadro já indica a intenção de substituir a função pelo realidade. Quando mais tarde o pintor Kurt Schwitters constitui o seu Merz — feita com objetos ou fragmentos de objetos achados na rua —, ainda é a mesma intenção que se amplia, já agora livre da moldura, no espaço real. Nessa altura, a obra de arte e os objetos passam-se confundir. Simul obtém muitas estranhezas entre a obra de arte e a realidade biológica de Merz. Enquanto existindo para a expressão do indivíduo, em Nova York (1918), um círculo-foto, dizem que se usou no modelo do boneco. Essa técnica do ready-made foi adotada pelos surrealistas. Ela consiste em retirar o objeto desvinculado de sua função ordinária e assim estabelecer entre ele e os demais objetos novas relações. A limitação desse processo de transfiguração do objeto está em que ele se funda sobre as qualidades formais do objeto que há sua significação, mas suas relações de uso e hábitos continuam. Em breve aquela objetividade característica da coisa volta a receber a obra, transformando-a para o nível comum. Nesse ponto, as artísticas foram batidos pelo objeto.

Dizer: ponto-de-vista, tornam-se bem clara e são logo apontados como a vanguarda da pintura. Que não as linhas contadas de Pintura expostas na V Bienal são uma tentativa tentativa de destruir o caráter fático do espaço plástico pela introdução dele de um caráter — que não os quadros de Merz — com entonação, mudança ou forma, sendo o mesmo — mas a mesma violência e antes transformando-se em letivas — dos processos usados pela dadaísmo. O real, portanto, está em que não se dá ao comum, mas a mesma violência e antes transformando-se em letivas — dos processos usados pela dadaísmo. O real, portanto, está em que não se dá ao comum, mas a mesma violência e antes transformando-se em letivas — dos processos usados pela dadaísmo.

O caminho seguido pela vanguarda russa modernizou-se bem mais profundo. De contra-objetos de Tatlin e Rodchenko, como as esculturas suprematistas de Malevich, indicam uma revolução operada da representação para o espaço real, das formas representadas para as formas criadas.

A mesma luta contra o objeto verifica-se na escultura moderna a partir do cubismo. Com Vantongerloo (De Stijl) e figura desaparece completamente, com os construtivistas russos (Tatlin, Perrier, Gabo), a massa e a estrutura, e a escultura despoja-se da sua função de coisa. O fundamento é plástico: se a pintura que nada representa é abstrata para o objeto dos objetos, com muita mais força essa abstração se ocorre sobre a realidade não-figurativa. Tornada objeto, a realidade situa-se de características mais comuns: a massa, mas não há mais. A base — que repete as estruturas à moldura de quadro — não eliminada, Vantongerloo e Malevich não tentaram realizar estruturas que se visualizem no espaço, sem apoio. Posteriormente eliminou da escultura a planície, com características fundamentais do objeto. E o que se verifica é que, enquanto a pintura, liberada de sua função representativa, tende a abandonar a superfície para se realizar no espaço, aproximando-se da escultura, esta, liberada da figura, da base e da massa, já bem pouco afimidade mantém com o que tradicionalmente se denomina escultura. Na verdade, há uma afinidade entre um construtivista de Tatlin e uma escultura de Perrier, do que resta esta e uma obra de Malevich, de Rodin ou de Pissarro. O mesmo se pode dizer de um quadro de Lygia Clark e uma escultura de Amílcar de Castro. Desde se constitui que a pintura e a escultura atacam convergir para um ponto comum, afastando-se cada vez mais de seus origens. Tornam-se objetos especiais — não-objetos — para os quais as denominações de pintura e escultura já não tinham muita propriedade.

De artistas dessa liberdade continuam — embora desproporcionadamente — a se sair dos limites convencionais daquelas gêneros artísticos. Não se procura é contrastar, em lugar de romper e moldura para que a obra se veja no mundo, conservar a moldura, a quadros, estruturas e molduras, e já não se busca um detalhe curioso que expresse a realidade plástica da obra de arte. O que não se procura é que a própria obra continue problemática mesmo e que ela procure escapar, para sobreviver, ao espaço fechado da estética tradicional. Romper a moldura e eliminar a base não são, de fato, questões de materialidade da obra, mas de liberdade. É isto que se procura do artista para libertar-se do quadro convencional e alcançar a liberdade e a liberdade de um "objeto" que não há mais. Malevich, onde a obra aparece pela primeira vez, livre de qualquer significação que não seja a de um próprio aparecimento. Daí em diante, no entanto, não há obra de arte verdadeira, é um não-objeto. Melhor seria dizer que não há obra de arte verdadeira e ser um não-objeto e que esse nome se aplica, com precisão, àquelas obras que se realizam fora dos limites convencionais da arte, que trazem essa necessidade de deslimite como a intenção fundamental de seu aparecimento.

Construtivismo de Amílcar de Castro e Frank, Wasmann, as últimas obras de João Oiticica, Alceu Carrão e Dênis Tavares, bem como as intervenções das peças construtivas.

Mondrian é quem previu o estado mais revolucionário do cubismo e daí da construtivismo. Compreende que a obra plástica, proposta naquele plano, para, sempre, uma atitude radical, um rompimento. Mondrian chegou a isso, entre dita todos os vestígios do objeto, não apenas a sua figura, mas também a cor, a matéria e o espaço que constituem o universo da representação: sobre-ter e fora em branco, sobre-ter e a pintura não representará mais o objeto; ele é o espaço onde o mundo se harmonizará segundo as duas dimensões básicas da horizontal e da vertical. Com a eliminação do objeto representado, a obra — como presença material — torna-se o novo objeto da pintura. O pintor não organiza, ele também dá-lhe uma transcendência que a substitui a objetividade do objeto material. A luta entre o objeto e o espaço que Mondrian se propôs não veio ser resolvido pela terra. De ele tentou desistir o plano com o uso das grandes linhas pretas que cortam a tela de uma linha e outra — indicando que o espaço contém em si mesmo o espaço exterior —, ainda essas linhas se espalham e um mundo e o construtivismo representado reaparece. Isto, então, a destruição dessas linhas e o resultado disso está nos seus dois últimos trabalhos: Ready-made Ready-made e Ready-made Ready-made. Mas a restrição não se resolve de fato, e se Mondrian viveu mais alguns anos talvez talvez a tela ou mesmo desde então. Os pontos de vista para a construção do espaço, como o de Malevich, no caso de expressão plástica.

OBRA E OBJETO

A tela era branco, para o plano tradicional, era o próprio do espaço natural. Em seguida, esse espaço representado, esse mundo do mundo, era moldado por uma moldura cuja função fundamental era inserir no mundo. Essa moldura era o meta-objeto do objeto e a realidade: poder e ausência que, por exemplo, o quadro, no espaço fático, ao mesmo tempo comunicava, sem dúvida, com o espaço exterior, real. Por isso, quando a pintura abandona radicalmente a representação — como no caso de Mondrian, Malevich e suas seguidores — a moldura perde o sentido. Não se trata mais de retirar um objeto material para estabelecer bem definido do mundo, e

ainda objetos novas relações. A limitação desse processo de transfiguração do objeto está em que ele se funda sobre as qualidades formais do objeto que há sua significação, mas suas relações de uso e hábitos continuam. Em breve aquela objetividade característica da coisa volta a receber a obra, transformando-a para o nível comum. Nesse ponto, as artísticas foram batidos pelo objeto.

Dizer: ponto-de-vista, tornam-se bem clara e são logo apontados como a vanguarda da pintura. Que não as linhas contadas de Pintura expostas na V Bienal são uma tentativa tentativa de destruir o caráter fático do espaço plástico pela introdução dele de um caráter — que não os quadros de Merz — com entonação, mudança ou forma, sendo o mesmo — mas a mesma violência e antes transformando-se em letivas — dos processos usados pela dadaísmo. O real, portanto, está em que não se dá ao comum, mas a mesma violência e antes transformando-se em letivas — dos processos usados pela dadaísmo.

O caminho seguido pela vanguarda russa modernizou-se bem mais profundo. De contra-objetos de Tatlin e Rodchenko, como as esculturas suprematistas de Malevich, indicam uma revolução operada da representação para o espaço real, das formas representadas para as formas criadas.

A mesma luta contra o objeto verifica-se na escultura moderna a partir do cubismo. Com Vantongerloo (De Stijl) e figura desaparece completamente, com os construtivistas russos (Tatlin, Perrier, Gabo), a massa e a estrutura, e a escultura despoja-se da sua função de coisa. O fundamento é plástico: se a pintura que nada representa é abstrata para o objeto dos objetos, com muita mais força essa abstração se ocorre sobre a realidade não-figurativa. Tornada objeto, a realidade situa-se de características mais comuns: a massa, mas não há mais. A base — que repete as estruturas à moldura de quadro — não eliminada, Vantongerloo e Malevich não tentaram realizar estruturas que se visualizem no espaço, sem apoio. Posteriormente eliminou da escultura a planície, com características fundamentais do objeto. E o que se verifica é que, enquanto a pintura, liberada de sua função representativa, tende a abandonar a superfície para se realizar no espaço, aproximando-se da escultura, esta, liberada da figura, da base e da massa, já bem pouco afimidade mantém com o que tradicionalmente se denomina escultura. Na verdade, há uma afinidade entre um construtivista de Tatlin e uma escultura de Perrier, do que resta esta e uma obra de Malevich, de Rodin ou de Pissarro. O mesmo se pode dizer de um quadro de Lygia Clark e uma escultura de Amílcar de Castro. Desde se constitui que a pintura e a escultura atacam convergir para um ponto comum, afastando-se cada vez mais de seus origens. Tornam-se objetos especiais — não-objetos — para os quais as denominações de pintura e escultura já não tinham muita propriedade.

De artistas dessa liberdade continuam — embora desproporcionadamente — a se sair dos limites convencionais daquelas gêneros artísticos. Não se procura é contrastar, em lugar de romper e moldura para que a obra se veja no mundo, conservar a moldura, a quadros, estruturas e molduras, e já não se busca um detalhe curioso que expresse a realidade plástica da obra de arte. O que não se procura é que a própria obra continue problemática mesmo e que ela procure escapar, para sobreviver, ao espaço fechado da estética tradicional. Romper a moldura e eliminar a base não são, de fato, questões de materialidade da obra, mas de liberdade. É isto que se procura do artista para libertar-se do quadro convencional e alcançar a liberdade e a liberdade de um "objeto" que não há mais. Malevich, onde a obra aparece pela primeira vez, livre de qualquer significação que não seja a de um próprio aparecimento. Daí em diante, no entanto, não há obra de arte verdadeira, é um não-objeto. Melhor seria dizer que não há obra de arte verdadeira e ser um não-objeto e que esse nome se aplica, com precisão, àquelas obras que se realizam fora dos limites convencionais da arte, que trazem essa necessidade de deslimite como a intenção fundamental de seu aparecimento.

Construtivismo de Amílcar de Castro e Frank, Wasmann, as últimas obras de João Oiticica, Alceu Carrão e Dênis Tavares, bem como as intervenções das peças construtivas.

s u p l e m e n t o d o m i n i c a l

JORNAL DO BRASIL sábado, 19 de domingo 20 de dezembro de 1959

32. Teoria do não-objeto, de Ferreira Gullar

SOJB, 20 dez. 1959

O texto foi acompanhado de imagens das Superfícies moduladas, de Lygia Clark, Arquitetura suprematista, de K. Malevich, Contra-relevo, de Tatlin, uma escultura de Amílcar de Castro, um Ready-made, de Duchamp e uma pintura de Mondrian

A expressão não-objeto não pretende designar um objeto negativo ou qualquer coisa que seja o oposto dos objetos materiais com propriedades exatamente contrárias desses objetos. O não-objeto não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo *transparente* ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar rasto. Uma pura aparência. [...]

Pode dizer-se que toda obra de arte *tende a ser* um não-objeto e que esse nome só se aplica, com precisão, àquelas obras que se realizam fora dos limites convencionais da arte, que trazem essa necessidade de deslimite como a intenção fundamental de seu aparecimento. [...]

Esse caminho [futuro] pode estar na criação desses objetos especiais (não-objetos) que se realizam fora de toda convenção artística e que reafirmam a arte como formulação primeira do mundo. (GULLAR, 1960: 237-241)

Mário Pedrosa, que acompanhava o grupo até então, não estava presente no momento final da formulação do Neoconcretismo. Pedrosa atribui a formação do grupo à não aceitação por parte dos artistas do Rio da criação com a disciplina que os artistas de São Paulo estavam defendendo. Como citamos anteriormente, Pedrosa identifica na inserção do tempo subjetivo uma das características dos neoconcretos. Outra característica realçada pelo crítico é a busca de “uma forma que dispensasse qualquer suporte para apresentação da obra”, seja pintura ou escultura, e o resgate da intuição como elemento de criação. (COCCHIARALE; GEIGER, 1987: 107)

Como dito anteriormente, Lygia Pape identificou o grupo neoconcreto como herdeiro dos construtivistas russos, dando continuidade no desenvolvimento da relação da obra de arte com o espaço. Para Lygia a liberdade em relação à linguagem e às categorias é o aspecto que merece mais destaque nos neoconcretos:

De repente, pintura não era só pintura, poesia não era só poesia, e começaram a se misturar as linguagens [...] a coisa mais característica do Neoconcretismo era a quebra das categorias e o sentido de liberdade e invenção independentemente das obras em si. (COCCHIARALE; GEIGER, 1987: 155)



33. Bicho ponta,
Lygia Clark
1960
alumínio,
69 × 69 × 49 cm

Lygia afirma, em *Catiti-catiti*, que o Neoconcretismo inaugurou na cultura brasileira esse critério de liberdade de criação, algo que se desdobra em gerações futuras. Cita artistas como Raymundo Colares e Rubens Gerchman (PAPE, 1980: 38). Cabe lembrar que o termo “liberdade de criação” já havia sido usado por Mário Pedrosa para caracterizar a união dos jovens artistas do Grupo Frente e como dito anteriormente foi uma ideia importante para o grupo *Noigandres*.

O crítico Frederico Moraes identifica a participação do espectador como cerne do sentido da obra neoconcreta:

Na perspectiva neoconcreta, o artista é o autor de uma estrutura inicial, mas o seu desabrochar dependeria fundamentalmente da vontade de participação do espectador. O que se propõe é um *potlach*, uma troca de dons, o espectador como co-criador. A obra neoconcreta parte do plano e se abre tridimensionalmente, como uma flor. Gênese permanente. (MORAIS, 1997)

O estudo de Ronaldo Brito *Neoconcretismo – vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* traz uma importante síntese das propostas do grupo: a ideia do tempo, o espaço neoconcreto, a questão da subjetividade na arte e o rompimento das categorias tradicionais das belas-artes.

O tempo é um elemento fundamental na relação da obra com o espectador, na abertura para diversas possibilidades de leitura, que estão, portanto, “abertas no tempo” (BRITO, 1999: 78). Essa ideia de abertura do tempo e de leitura é associada por Brito ao papel do espectador de completar a obra com as suas diferentes leituras. O crítico ainda fala do tempo para os neoconcretos como tempo fenomenológico, que é capaz de recuperar e repotencializar o que foi vivido. Essa ideia é a semente do que alguns artistas neoconcretos levaram adiante posteriormente em relação à radicalização da participação do espectador na obra, em um “esforço para abolir a distância entre arte e vida” (BRITO, 1999: 80).

Na tentativa de superar o esquema figura-fundo, os artistas neoconcretos buscavam a mobilização do espaço. Através da experimentação do



34. Relevo espacial,
Hélio Oiticica
1959

espaço, a intenção era imantá-lo, torná-lo campo de projeções, subvertendo o platonismo da fruição tradicional. A ruptura com o espaço tradicional abria a possibilidade de uma atuação mais direta no campo social (BRITO, 1999: 80-2).

Sobre a subjetividade, Brito afirma o desejo do grupo neoconcreto de ir além do envolvimento do sujeito na produção, o que era o momento da expressão, e envolver a fruição, ativando o desejo do observador, que se tornava participante da obra (BRITO, 1999: 86).

Por fim, o rompimento das categorias tradicionais das belas-artes aparece em uma postura crítica diante dos suportes e mecanismos apresentados pelo sistema tradicional. Brito afirma que nesse aspecto pode-se pensar em uma “*imaginação* neoconcreta” em oposição à “*inventividade* concreta”. Segundo o crítico, essa vontade *negativa* em relação ao sistema tradicional das artes se materializa nos *Bichos* de Lygia Clark [IMAGEM 33], nos *Relevos*, de Hélio Oiticica [IMAGEM 34], no *Livro da criação* [IMAGEM 35] e no *Ballet neoconcreto* [IMAGEM 36], de Lygia Pape. (BRITO, 1999: 89)

O crítico Walter Zanini sustenta que muitos dos artistas de São Paulo não identificaram diferenças teóricas no Neoconcretismo em relação ao Concretismo, mas atribuíam essas diferenças a “questões de ordem pessoal ou ‘problemas de poder’” (ZANINI, 1983: 656). Os conceitos apresentados no manifesto e na exposição vão se aprofundando nas obras produzidas logo após. Os desdobramentos na obra dos artistas do grupo, mesmo após o fim do movimento, também podem ser relacionados com os princípios formalizados ali.

Em *Catiti-catiti*, Lygia se refere à polêmica entre os dois grupos, relativizando uma oposição:

Não cabe mais a visão maniqueísta de bem e de mal, alimentada até hoje pela crítica desavisada. [...]

Não há como negar uma coragem e uma vontade dos fazedores dos dois processos e sua vitalidade real e não alienante. Não nos permitimos nenhuma valoração – por todas essas razões e também por



35. Livro da criação,

Lygia Pape

1959

Vista da obra exposta no
Museu Reina Sofia, 2011

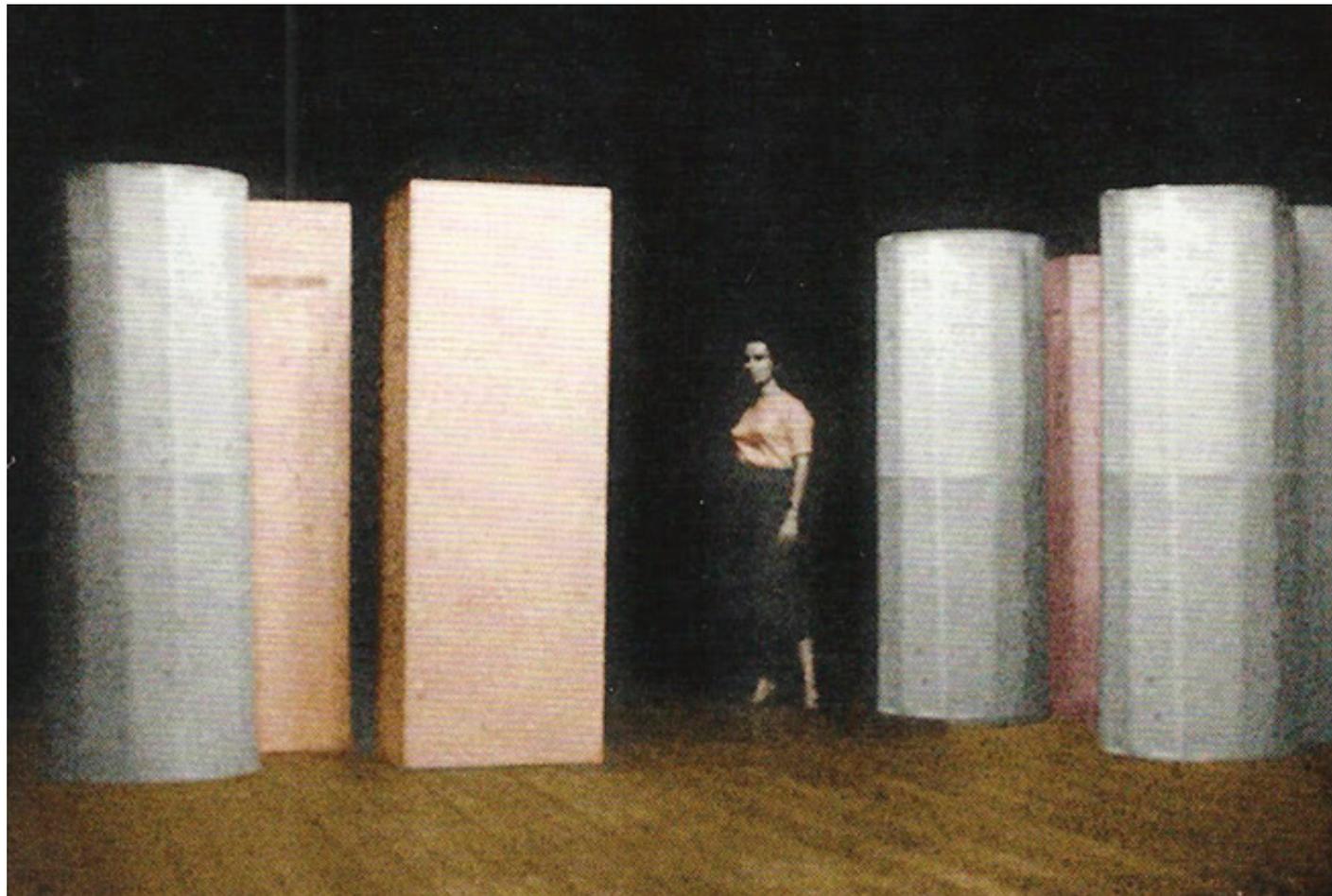
termos vivenciado todos os seus fenômenos. Cremos ser mais precisos ao encarar os dois movimentos Concreto e Neoconcreto como dois momentos do projeto construtivo na arte.

Cabe lembrar ainda que essas conceituações extrapolam os índices diacrônicos de leitura do real e propõem uma visão sincrônica de um trabalho em progresso. Como uma imensa fita de Moebius, um fora e um dentro contínuos, sem posição privilegiada – estrutura circular – cremos ter presenciado e participado do início de uma história de uma arte pós-moderna (Mário Pedrosa) brasileira. (PAPE, 1980: 22-3)

Já em 2001, em entrevista ao curador Hans Ulrich Obrist, Lygia Pape comenta a ideia de rigidez que acompanhou a crítica aos artistas de São Paulo:

[...] quando o grupo era um só, existia algo que não era rígido, mas racional. Usávamos matemática para estruturar o trabalho, usávamos alguns princípios. Quando o grupo se dividiu, já não se usava necessariamente matemática para inventar a estrutura, para organizar o espaço numa pintura, por exemplo, ou numa escultura. Isso acabou por influenciar tudo que foi feito no Rio de Janeiro desse momento em diante. Num certo sentido, São Paulo também se afastou desse racionalismo rígido inicial. Por exemplo, alguns poetas começaram a escrever poemas mais políticos, como “Luxo/Lixo” [Augusto de Campos, 1965]. Portanto, em todos esses trabalhos, em todos eles, ninguém seguiu numa linha rígida e racionalista como antes. (OBRIST, 2011: 220)

Assim como Lygia cita o poema *Luxo* (1965), de Augusto de Campos [IMAGEM 37], é possível observar no percurso de outros artistas de São Paulo o mesmo movimento de uma maior liberdade em relação à estrutura matemá-



36. Ballet neoconcreto

Lygia Pape

1958

Fonte: Lygia Pape –
Espaço imantado

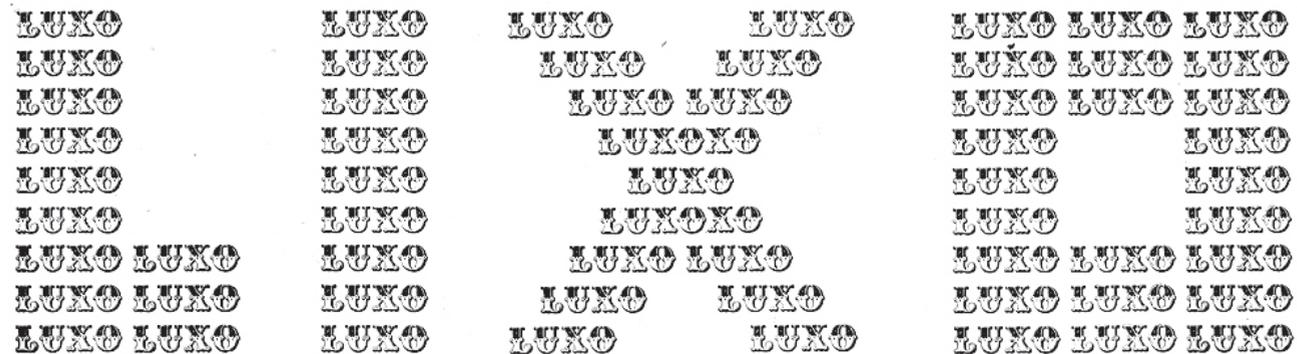
tica. Os *Popcretos* de Waldemar Cordeiro e Augusto de Campos, expostos em 1964, são outro exemplo possível, assim como o chamado salto participativo do Grupo Noigandres, que pode ser visto na revista *Invenção*, número 2 (1962).

Os irmãos Campos comentam que desde 1957 a poesia concreta buscava maior engajamento. Mencionam os poemas *Coca-cola*, de Décio Pignatari [IMAGEM 38], e *petróleo*, de J. L. Grünewald. A busca teria se acentuado em 1961. Eles ressaltam que a busca do “sentido semântico” ocorreu sem abrir mão das conquistas formais já realizadas pelo grupo, mas sim utilizando-as de maneira mais ampla e tendo como foco também os problemas sociais (CAMPOS, 1972: 136).

Walter Zanini atribui a diferença entre os grupos às atividades paralelas dos artistas, que em São Paulo estariam ligadas mais à atividade industrial e no Rio não. Esse argumento é utilizado por diversos críticos, como Aracy Amaral e o próprio Ronaldo Brito. Lygia Pape trabalhou um período nas indústrias Piraquê, desenvolvendo toda a programação visual, das embalagens de biscoito aos caminhões de transporte. O projeto das embalagens inaugura uma nova forma vista até hoje nas prateleiras dos supermercados (MARTINS e TRANJAN, 2013). Sobre concretos e neoconcretos, Lygia Pape relativiza também a ideia de ruptura:

Considero-os dois momentos de uma coisa só. Acho que inicialmente deveria ser aquela posição mesmo, mais radical dos concretos e depois com os neoconcretos uma outra, na qual entrava um problema mais ligado à expressão, à fenomenologia, principalmente a de Merleau-Ponty. Esses dois dados é que caracterizaram uma diferença posterior, entre o Concretismo e o Neoconcretismo. (COCCHIARALE; GEIGER, 1987: 156)

Em sua dissertação de mestrado, Lygia registra a importância dos concretos e dos neoconcretos:



37. Luxo,
Augusto de Campos
1965

Com os concretos, os iniciadores do processo de mudanças nos critérios da arte, coube a tarefa de organizar e redimensionar a visão esclerosada que se tinha a respeito do que seria arte e sua representação. Aos neoconcretos, caberia desenvolver paralelamente, linguagem de pura invenção. (PAPE, 1980: 8)

Das ideias formuladas junto ao grupo neoconcreto, Lygia Pape foi desenvolvendo uma reflexão sobre a tarefa do artista e a função das artes. Reflexão que se desdobrou em textos, nas suas obras, no seu trabalho junto ao cinema novo e nas aulas que deu ao longo da vida, sempre sublinhando a liberdade de criação.

1.7. Uma ideia política de arte

Um dos aspectos levantados por Ronaldo Brito em *Neoconcretismo – vértice e ruptura* é a não politização do grupo neoconcreto. Em contraposição aos concretos, o crítico considera que o grupo neoconcreto, diferente dos artistas de São Paulo, não queria estar presente na produção industrial. Segundo o crítico, a cidade do Rio de Janeiro não tinha um mercado das artes estruturado¹⁰, e o grupo podia ficar à margem, no “terreno da arte enquanto prática experimental

10. A ideia de um mercado da arte pouco estruturado na cidade do Rio de Janeiro pode mesmo ser colocada como ponto de partida para a postura crítica dos artistas neoconcretos? Naquele momento, o Rio ainda era a capital do Brasil, o que indica uma grande circulação financeira e cultural. Na época já existiam algumas galerias e, como em São Paulo, ocorreram importantes mudanças como a fundação de um importante museu, o MAM, além de muitas exposições transitarem entre as duas cidades.

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

38. Coca cola,
Décio Pignatari
1957

autônoma”, e dessa posição surge a possibilidade de formulação de atitudes que enfrentavam o sistema tradicional das artes, questionando os suportes, as categorias das belas-artes e a relação com o público. (BRITO, 1999: 61)

Essas atitudes representavam, em outras palavras, uma postura crítica em relação ao sistema das artes, uma “vontade *negativa*” como dito anteriormente. Segundo o crítico, esse aspecto fez com que o grupo neoconcreto explodisse “os limites da racionalidade e da inventividade da tradição construtiva”. Também os levou a pensar na inserção social da arte, formulando dessa maneira uma “política”, e concluindo que “a vontade neoconcreta de romper as convenções da arte tem afinal uma base ideológica, é índice de uma postura crítica dentro do campo cultural” (BRITO, 1999: 89).

A dimensão política da arte é um ponto central de interesse na trajetória de Lygia Pape. Em *Catiti-catiti*, a artista se propõe a tratar do “*problema da crise da arte no mundo contemporâneo*”. Para isso ela vai buscar em Mário Pedrosa “*a proposta otimista e generosa que aponta aos deserdados da sorte, aos habitantes do terceiro mundo, a tarefa de assumir a liderança criadora no domínio das artes*”. Lygia Pape dedica seu texto aos “*artistas-inventores*”, os únicos que, segundo ela, são capazes de caminhar nas frestas abertas por Oswald de Andrade e pelo projeto construtivo brasileiro.

Lygia Pape dedica a primeira parte da dissertação a uma análise da vanguarda moderna e dos movimentos artísticos que viveu – concretos e neoconcretos; a segunda parte é dedicada à relação dos artistas-inventores com a “*multidão de analfabetos-criadores-spontâneos*”.

Na dissertação ela defende uma ideia de arte, “*uma ideia brasileira, de uma fonte fértil de criação no campo da arte, como origem e nascedouro de propostas originais*”, onde os artistas, grupo no qual ela se inclui, são os “*encarregados de legar e ampliar a fonte de possibilidades, de acesso e de fruição dos espaços mais generosos da vida*” (PAPE, 1980: 5).

Os textos de Mário Pedrosa são a principal fonte teórica para o desenvolvimento dos argumentos. À Semana de Arte Moderna de 22 é atribuída



39. Frame do
curta-metragem
A mão do povo,
Lygia Pape
1975

uma primeira defesa da “*arte genuína*”. Por isso o título “Catiti-catiti”, extraído do *Manifesto Antropófago* (1928), escrito por Oswald de Andrade.

Mário Pedrosa é citado para problematizar a produção de arte na sociedade capitalista. Ele contrapõe aos “subprodutos elitistas das orlas das capitais dos aeroportos cosmopolitas, dos shoppings ou supermercados e hotéis transnacionais” uma ideia de artesanato, “onde se trava o esforço anônimo da criatividade, da inventividade autêntica, quer dizer, o esforço para a coletividade”. Para pensar criticamente o lugar do artista na sociedade, Lygia Pape cita uma reflexão de Pedrosa sobre esse conjunto de questões:

castram as colmeias de toda criatividade e tiram qualquer oportunidade aos homens de vocação ainda desinteressad[?] especulativa para resistir à corrente de força que conduz tudo e todos vertiginosamente à voragem do mercado capitalista. Chama-se arte sob este condicionamento algo como uma relativamente nova profissão ou ofício que produz objetos sui generis que agradam à vista ou ocupam recintos fechados de um modo caprichoso ou mesmo sedutor, quer dizer não em função utilitária direta, como mesa, armário, urinol (PEDROSA *apud* PAPE, 1980: 3)

Em contraposição a essa arte, Lygia Pape afirma ser impossível ignorar a criatividade que surge nos lugares “*mais desamparados economicamente, onde impera a miséria crua dos guetos sociais*”. No curta-metragem *A mão do povo* (1975, 10’) [IMAGEM 39], Lygia registrou a produção de alguns artistas e desenvolveu algumas ideias relativas a essa produção. Ali, uma voz em *off* afirma: “*as necessidades da vida diária produzem objetos de grande força criadora*” (PAPE, 1975).

Segundo Lygia, o trabalho alienado no sistema industrial enclausura o homem em uma situação onde “*não há mais significação no seu existir*”. A arte é então o lugar em que a individualidade pode existir, “*não mais pelos velhos caminhos da obra de arte única – fetiche cultural burguês*”. Esse é o momento em que a “*arte e vida caminham lado a lado ou ainda, pela mesma via. Não há como isolá-los, em dois pólos distintos*”. (PAPE, 1980: 64)

Ao “artista-pintor-inventor”, que também estaria fora desse universo descrito por Mário Pedrosa, cabe manter a “atividade-criatividade”, a “coragem” de experimentar o novo e o desconhecido. A arquiteta Lina Bo Bardi, que realizou uma grande pesquisa pelo Brasil, escreve textos que dialogam com a visão de Lygia sobre a “arte popular”:

A parte dos homens assediada pelos problemas econômicos não tem o tempo necessário para se dedicar a decifrar enigmas, cuja chave não possui; a outra parte, abaixo economicamente da média normal, não pode preocupar-se com um problema que não está no raio de suas necessidades imediatas e do qual não suspeita a existência. Esta parte da humanidade, levada pelas necessidades a resolver por si mesma o próprio problema existencial e não possuindo essa pseudocultura, tem a força necessária ao desenvolvimento de uma nova e verdadeira cultura.

Essa força latente existe em alto grau no Brasil, onde uma forma primordial de civilização primitiva (não no sentido de ingênua, e sim composta de elementos essenciais, reais e concretos) coincide com as formas mais avançadas do pensamento moderno (BARDI, 2009: 89).

Aos artistas, Lygia reserva a tarefa de deglutir a cultura popular e as referências da arte internacional para ampliar a presença da arte e a possibilidade de criação na sociedade. Lygia continua desenvolvendo a ideia de uma possível relação com o artista e o que ela chama de produtor:

Caminhando pelas frestas, esse inventor-produtor organiza seu universo a partir de uma atenção desmesurada pelas manifestações a sua volta e as usa como desencadeador de posturas, as mais ousadas no campo da experimentação. Inventar é crescer. (PAPE, 1980: 6)

Essa visão da “arte popular” pode ser problematizada já que traz muitos estereótipos e estigmatiza a chamada “arte popular” e pessoas que estariam na “miséria”. Ainda assim, é possível identificar nesse raciocínio a preocupação de Lygia Pape com uma arte política, que está preocupada em agir

diante das contradições do mundo, em ser “*matéria de reflexão e ação*” (PAPE, 1980b: 209). Lygia afirma:

É no campo da experimentação que teremos possibilidades e chances de detectar os indícios de uma arte nova, de uma linguagem já desligada dos moldes internacionalistas, como invenção e possibilidades de significar algo novo para esses povos emergentes, nós mesmos, econômica e socialmente. Não podemos continuar usando modelos que não são nossos. (PAPE, 1980: 7)

Lygia aponta dois caminhos para os artistas: ou produzir a arte incorporada ao sistema ou, citando Ezra Pound, ser as “antenas da raça”, “*apontar horizontes novos, prenes de possibilidades e onde se respeitariam a atividade-criatividade do homem*”. E, ainda, “*ninguém senão o artista-inventor teria condições de apontar, visionariamente com o seu trabalho, as fontes de identidade para uma linguagem nova*” (PAPE, 1980: 8).

capítulo 2

o universo
do livro

Na segunda metade da década de 1950, artistas brasileiros, vários deles ligados aos grupos Concreto e Neoconcreto, criaram livros que são um marco inicial na história dos livros de artista no Brasil. Annateresa Fabris e Cacilda Teixeira da Costa, organizadoras da exposição *Tendências de livros de artistas no Brasil*, em 1985, falam desse momento como o período em que a concepção de livro de artista foi consolidada no Brasil. As pesquisadoras destacam a influência dos poetas concretos e neoconcretos nessa produção ao enfatizarem a “imagem-gráfico espacial”, colocando em evidência os elementos visuais nos poemas. Segundo as pesquisadoras, os artistas neoconcretos radicalizaram esse procedimento ao colocar os elementos gráficos e os elementos plásticos na mesma ordem de importância, situação que leva à necessidade de manipulação expressiva por parte do leitor. (FABRIS; COSTA, 1985: 6)

Este capítulo tem como pergunta central: “por que o objeto livro interessou tanto os artistas, particularmente Lygia Pape, a partir desse momento?”. Para responder a essa pergunta vamos analisar alguns livros produzidos a partir de textos importantes na discussão em torno do livro de artista, olhar para as obras produzidas por Lygia Pape que foram nomeadas como livros, além de refletir sobre a tradição em torno do objeto livro.

Por que o livro passou a ser objeto de interesse nas experimentações dos artistas? Por que se debruçar sobre um objeto tão consagrado na cultura e com tantos elementos formais predeterminados?

As discussões se davam em torno da busca da liberdade de criação e da subversão dos suportes tradicionais (pintura, escultura etc.), tirando a obra de arte do lugar sacralizado e, portanto, intocável para o público. A hipótese é que o livro condensa algumas possibilidades que coincidem com essa busca e esses questionamentos.

“O livro é a melhor invenção do homem”, escreveu Carolina Maria de Jesus em *O quarto de despejo* (JESUS, 2014: 24). O livro é um objeto marcante na nossa cultura. Memória, história, credibilidade, perenidade são algumas das ideias associadas ao livro.

Amir Brito Cadôr se refere a diversos intelectuais para sintetizar o significado e os conceitos que estão presentes no livro.

De Giorgio Agamben, ele usa a ideia de dispositivo, para pensar o livro não como um objeto inerte, que apenas recebe “as projeções da mente do leitor”. Mas um objeto “com um papel ativo na memória e na imaginação”. Memória e imaginação também são relacionados ao livro por Jorge Luis Borges.

Michel Butor é citado para lembrar que o livro é mais do que um objeto de consumo, ele também é “objeto de estudo e contemplação, que alimenta sem ser consumido, que transforma o modo como conhecemos e habitamos o universo”. (CADÔR, 2016: 293)

Esse aspecto de perenidade e infinitude do livro traz um lugar especial para esse objeto na lógica da nossa sociedade. O livro pode ser compartilhado infinitamente, tem potencial de trazer histórias de todas as partes, abrir portas para diversos conhecimentos.

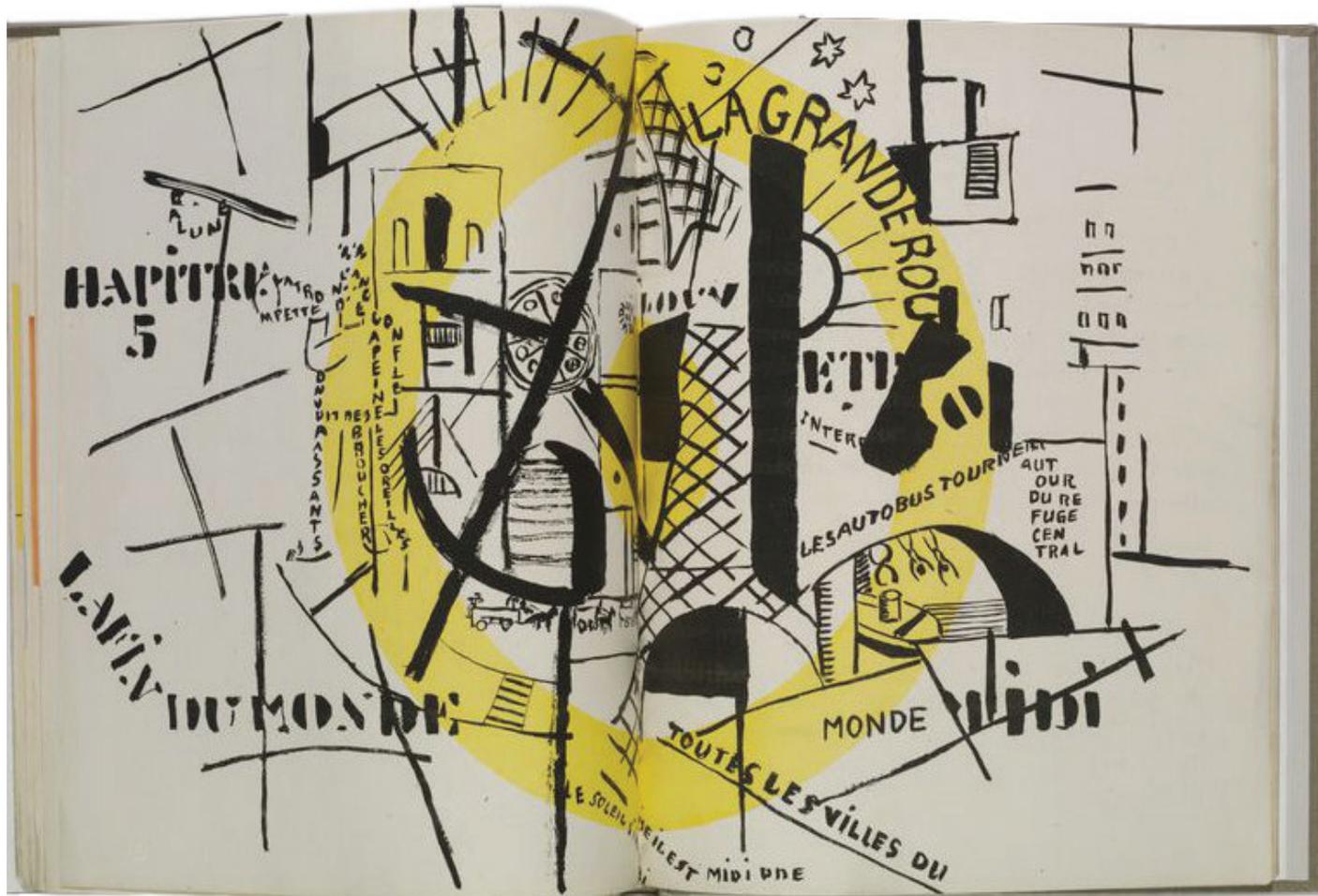
A memória e credibilidade que o livro carrega são responsáveis pelo seu potencial de transformação. Cadôr cita Pierre Bourdieu: “um livro muda pelo fato de que ele não muda quando o mundo muda”.

Ele também lembra a definição de Marshall McLuhan ao dizer que o “o livro é um prolongamento do olho” e compará-lo a um quadro enquanto uma “entidade visual”. À excelência do objeto livro ele atribui a “capacidade de conjugar a simultaneidade da imagem e a temporalidade do discurso”. (CADÔR, 2016: 372)

Paulo Silveira é outro autor que aborda os significados e valores culturais associados ao livro para pensar os livros de artista:

A perenidade (uma quase invulnerabilidade histórica) e a credibilidade (como guarda da verdade e inspiração da fé) se constituem como duas epífitas dos seus tempos. (SILVEIRA, 2001: 72)

Silveira se refere ao historiador Michel de Certeau para pensar o conhecimento acumulado e registrado nos livros e a possibilidade de distribuí-lo com o acesso maior à reprodução.



**40. Páginas do livro
La fin du monde,
com pochoir de
Fernand Léger**

Texto de Blaise Cendrars
25,9 x 32,7 cm
1919

Fonte:
colletctions.vam.ac.uk

Butor refaz a narrativa da invenção da página tradicional como conhecemos hoje. Uma linha de texto – a “fita do discurso” – cortada em pedaços são empilhados em duas dimensões. Verticalmente, um pedaço sobre o outro, forma a página; perpendicularmente, uma página sobre a outra, forma o volume livro. É esse formato que permite que a “apresentação simultânea de todas as partes”, permitindo que o leitor acesse a parte que desejar do livro. (BUTOR, 1974: 215-216)

O significado do livro dentro da nossa cultura, relacionado à ideia de memória e credibilidade, se une a dois aspectos interligados – a reprodutibilidade e a possibilidade de interação – e tornam o livro um objeto com particular interesse artístico.

Por um lado, a necessidade da manipulação para usufruir e se relacionar com o livro. A ação mais básica é o folhear as páginas, mas ela pode ganhar complexidade dependendo de como o livro é pensado. O leitor deixa de ser espectador e se torna participante, o livro exige que o leitor vire as suas páginas. Esse gesto do virar de páginas foi explorado de diversas maneiras, como podemos ver particularmente nos livros das décadas de 50 e 60.

Por outro, a ideia de não ser um único objeto de arte, que mantém a sua aura, mas um objeto que pode ser reproduzido e distribuído, que permite uma mobilidade, uma circulação mais ampla do que uma obra que só pode ser acessada quando está exposta em um museu ou galeria, um objeto que pode ser incorporado ao cotidiano e, assim, permitir que a presença da arte esteja fora dos museus e galerias.

Ao longo do tempo os livros de artista também foram ganhando o mesmo status que as obras de arte tradicionais. A tendência é que livros que dependem de técnicas mais complexas para a reprodução se tornem obras únicas ou com pouquíssimos exemplares, o que os coloca de volta no lugar de intocáveis e na mesma lógica de valorização de obras que são pinturas e esculturas.



**41. Caixa verde,
Marcel Duchamp**
1934

Fonte: gramatologia.
blogspot.com

2.1. Livros de artista no mundo

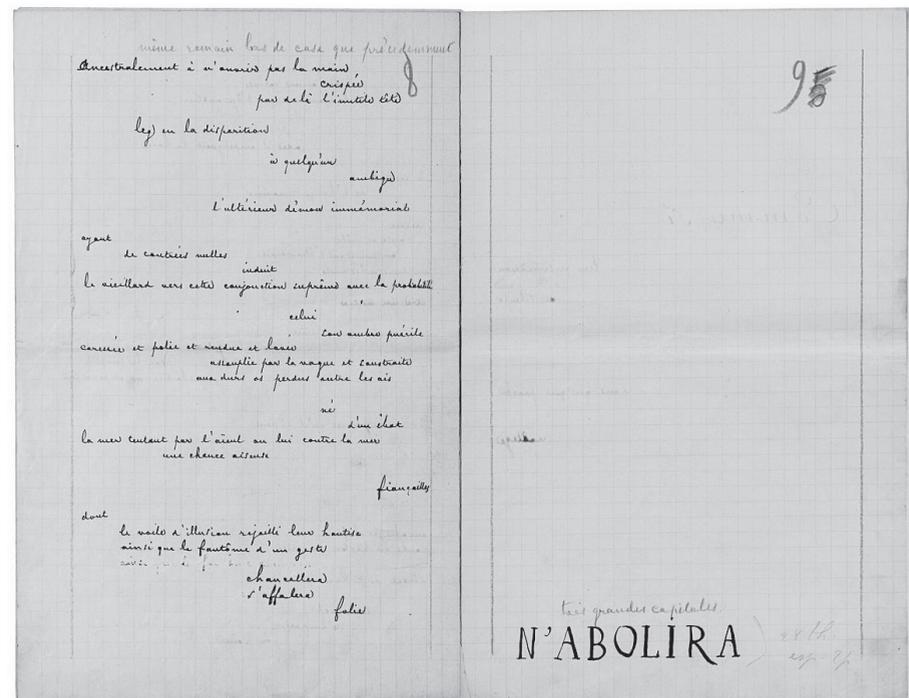
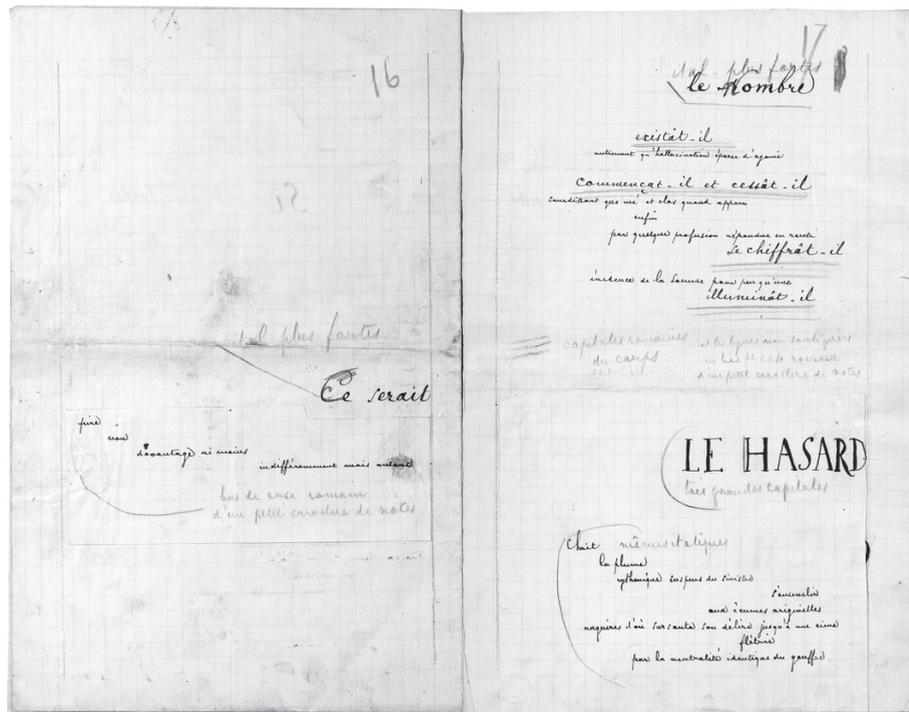
A história dos livros de artista não tem um único marco, como afirma Johanna Drucker: é “um campo ‘que emerge com muitos pontos espontâneos de origem e originalidade” (DRUCKER apud SILVEIRA, 2001: 37). Muitas experiências de artistas se somam nessa trajetória. Desde os cadernos de Leonardo Da Vinci, os livros ilustrados por Goya, Delacroix, Picasso e Toulouse Lautrec, Fernand Léger [IMAGEM 40], os cadernos de viagem de Gauguin, *Jazz* (1947), de Henri Matisse, os livros produzidos pelos construtivistas russos. Tendo como ponto de partida o livro na sua forma tradicional, o chamado formato códice – diversas folhas, com o mesmo formato, reunidas e encadernadas em torno de uma espinha central – as possibilidades gráficas são exploradas.

Apesar de não seguir a estrutura tradicional do códice, a *Caixa verde* (1934), de Marcel Duchamp [IMAGEM 41], também pode ser vista como uma experiência em relação ao objeto livro ao reunir diversas informações e conhecimentos e pressupor sua reprodutibilidade.

Essas experiências constituem uma série de relações, reflexões e experimentações em relação ao objeto livro. Ainda que não possam ser consideradas livros de artista por alguns estudiosos do tema, somam no caldeirão de ideias e reflexões sobre as possibilidades do livro na arte. A discussão em torno do conceito de livro de artista e de diversos termos como livro-poema, poema-livro é vasta e pode ser encontrada em diversos autores como Julio Plaza, Ulisses Carrión, Annateresa Fabris, Cacilda Teixeira da Costa, Riva Castleman, Johanna Drucker, Anne Moeglin-Delcroix, Clive Phillpot, Paulo Silveira e Amir Brito Cadôr.

Mallarmé pode ser identificado como um marco no pensamento da estrutura da poesia e da reflexão do livro enquanto objeto.

Em *O livro*, segundo Amir Brito Cadôr, a intenção de Mallarmé era imaginar todas as possibilidades de livros contidas naquele objeto, “o livro como ideia”. Depois de séculos sem nenhuma alteração significativa em relação a sua



forma consagrada – um objeto retangular com uma área determinada para o texto e as margens brancas –, as possibilidades da tipografia usadas nos jornais apontou outras possibilidades para Mallarmé. Do projeto inicial, o poeta publica apenas a introdução, o poema *Un coup de dés* [IMAGEM 42], que já contém diversos elementos de uma transformação no olhar para o texto e para o livro.

Em *Un coup de dés* (1897), traduzido para o português por Haroldo de Campos em 1972, Mallarmé explode as letras nas páginas com diferentes tamanhos e diferentes sequências de leitura, quebrando a linearidade pressuposta pelo livro tradicional e usando o espaço em branco como parte do poema. No prefácio do poema, Mallarmé explica como os brancos fazem com que o papel ganhe uma função poética:

O papel intervém cada vez que uma imagem, por si mesma, cessa ou recede, aceitando a sucessão de outras, e como aqui não se trata, à maneira de sempre, de traços sonoros regulares ou versos – antes, de subdivisões prismáticas da Idéia, o instante de aparecerem e que dura o seu concurso, nalguma cenografia espiritual exata, é em sítios variáveis, perto ou longe do fio condutor latente, em razão da verossimilhança, que se impõe ao texto. (MALLARMÉ, 2002: 151)

Cadôr afirma que é a análise do poema de Mallarmé que leva Ulisses Carrión a ideia de que “um livro é espaço, montagem de espaços”. Ideia essa também usada por Julio Plaza na sua análise sobre os livros de artista, à qual voltaremos mais adiante. (CADÔR, 2016)

Cadôr fala sobre a intersecção entre os diversos suportes artísticos promovida por Mallarmé ao refletir sobre o objeto livro, indicando a sua importância como um marco nessa reflexão:

A revolução mallarmeana, realizada com a introdução do espaço em branco como parte do poema, já havia transformado o poema em uma imagem (o poema é um acontecimento espacial), em um livro (o poema é uma sequência de espaços) e em uma escultura (o poema é uma forma no espaço). As sucessivas mudanças na apresentação do texto – de poema a imagem, de livro a escultura –

42. Páginas de rascunho de *Um lance de dados*, Mallarmé 1897

provam a potência desse poema, que foi concebido como um prefácio ao projeto mallarmaico inacabado do grande Livro. (CADÔR, 2016: 304)

Nesse mesmo sentido, Bernadette Panek afirma que para Mallarmé, o livro poderia ser pensado como um monumento com movimento criado a partir de seus próprios elementos – a página, a palavra, as letras. *O Livro* também pressupunha que as folhas seriam móveis e permitiriam a leitura em diferentes sequências, não tendo princípio nem fim definidos. Panek cita relações do livro com outros objetos e sentidos que Mallarmé aponta:

Mallarmé utiliza o simbolismo da tumba, do cofre ou do bloco e os associa como volumes no espaço. Ele faz a comparação do Livro fechado, como um volume fixo, com a tumba, ou seja, com a morte e o Livro aberto, com o movimento das folhas, como vida; explora também o simbolismo do preto e do branco, que, para ele, formam um par unido por relações recíprocas, aquelas que existem entre o livro e o jornal. O branco do papel não é um suporte amorfo: ele tem seu valor, ele vibra em função do preto da tinta que se imprime sobre ele. Nos livros impressos, a relação acertada do preto e do branco é para Mallarmé um elemento essencial de valor literário. Ele reflexiona sobre a materialidade do ato de escrever; a dobra (das folhas do livro) não divide uma folha em duas metades idênticas, nem mesmo distintas, ela separa sem separar, a imagem da dobra é central na temática mallarmeana como na estrutura do Livro, essa imagem respeita a realidade (a folha dobrada resta intacta) mas permite o movimento, a evolução: o livro e o Livro nascem da dobra. (PANEK, 2003: 29)

O olhar para a estrutura do livro enquanto possibilidades inaugurou um grande caminho de experimentações com esse objeto tão consagrado na cultura ocidental entre os artistas. Talvez pela maior acessibilidade aos meios e técnicas de impressão, é na segunda metade do século XX que essas experiências vão se multiplicar por todo o mundo.

Outra experiência importante em relação ao objeto livro é do artista e designer italiano Bruno Munari (1907-1998). Ele se coloca diante da questão “o livro como objeto independentemente das palavras impressas, pode comunicar alguma coisa, em termos visuais e táteis?” (MUNARI, 1981: 211)

Buscando a resposta ele desenvolve uma série de experimentações dos elementos que constituem o livro como objeto. São eles: o tipo de papel, a maneira de encadernar, a cor da tinta. Munari lembra também que em geral os caracteres gráficos, os espaços em branco, as margens e outros elementos não textuais são pouco levados em consideração ao pensar o objeto livro. Em geral o papel é usado como suporte para texto e imagens, não como elemento capaz de comunicar algo.

A experiência que ele desenvolveu busca explorar a capacidade de comunicação do objeto livro. Para tanto ele testa diversos tipos de papel, com diferentes texturas e cores, diferentes formatos, encadernações, recortes e sequências das folhas.

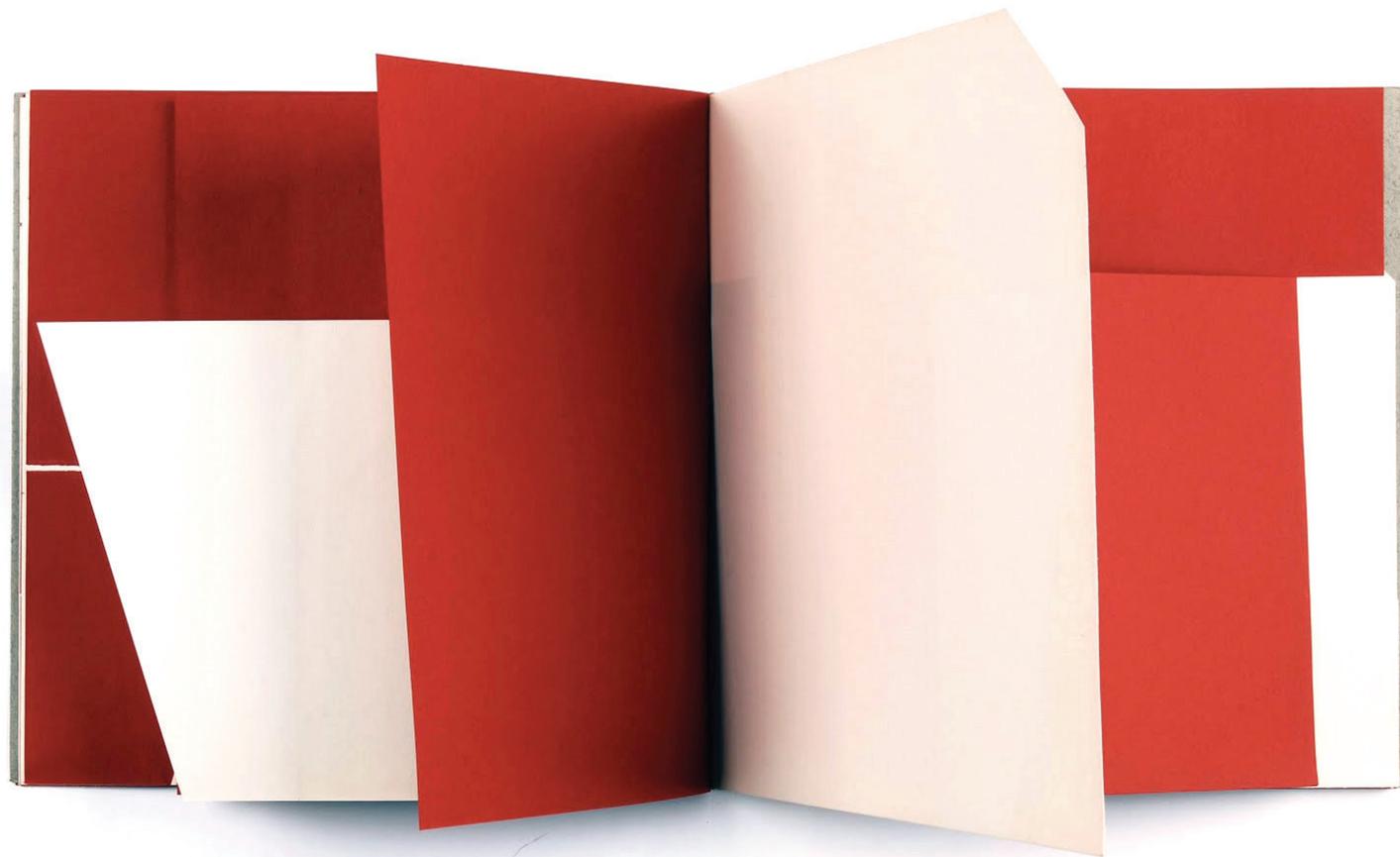
Sobre os papéis ele afirma: “cada papel comunica sua qualidade, e isso é já uma razão para ser usado como comunicante”; sobre o formato das páginas: “a ação de virar a página realiza-se no tempo e, portanto, participa do ritmo visual-temporal”. (MUNARI, 2008: 212)

Cadôr reafirma a materialidade da página como elemento de significado:

essa pequena mudança na apresentação da obra, com papéis diferentes, transforma a experiência visual de um livro em uma experiência corporal, em que o visível (os círculos) e o invisível (a pedra) têm o mesmo peso (CADÔR, 2016: 556)

Uma sequência de páginas em que os formatos das folhas variam cria diferentes narrativas e sentidos. Quando a cor varia uma nova camada é acrescentada. Como nas experiências de Josef Albers (1988-1976) com as cores, a cor da página anterior é capaz de modificar a percepção da cor da página seguinte. Cadôr comenta esse aspecto fazendo um paralelo entre os *Livros ilegíveis* e os *Gibis* (1968), de Raymundo Collares:

Existe um aspecto lúdico da combinatória, algo como um brinquedo com peças soltas de montar [...] Os cortes na folha de papel colorido permitem produzir fi-



**43. Livro ilegível,
Bruno Munari**
1953

Fonte: [indexgrafik.fr/
bruno-munari](http://indexgrafik.fr/bruno-munari)

guras geométricas pela sobreposição das páginas. O manuseio altera as páginas, produz novas relações entre áreas de cor.

[...] Formadas apenas por cortes e dobras, essas estruturas simples são uma demonstração de pura visualidade. [...] Alguns livros são formados por apenas duas cores, outros parecem uma demonstração do teorema cromático da *Homenagem ao quadrado*, de Josef Albers. (MORAIS, 1997 *apud* CADÔR, 2016: 203)

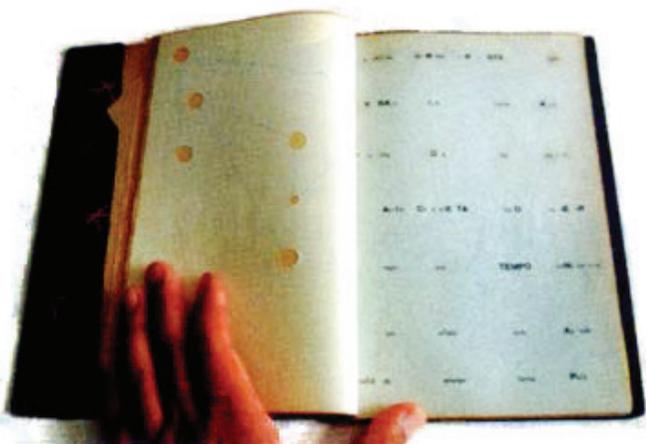
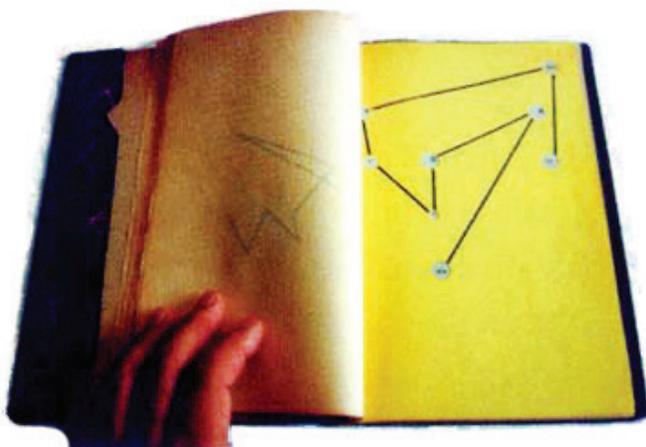
Suas reflexões são apresentadas em texto em 1981. Mas as experiências se concretizaram no início da década de 1950 com os primeiros *Livros ilegíveis* [IMAGEM 43]. Os *Pré-livros* e *Na noite escura*, experiências mais voltadas para o público infantil e a sua relação com o livro, são desdobramentos das experiências com os *Livros ilegíveis*.

Nos *Pré-livros* Munari usa diferentes tipos de encadernação e materiais inusitados como madeira, couro, pelucia, para as páginas. Ele se refere ao conceito de Piaget e à necessidade de criar pessoas com pensamento elástico e não repetitivo, para explicar a intenção ao criar os *Pré-livros*, já que eles não possuem “histórias literárias acabadas, como as fábulas, pois isso condiciona muito as crianças, de forma repetitiva e não criativa”. Ele afirma: “é preciso, desde cedo, habituar o indivíduo a pensar, imaginar, fantasiar, ser criativo.” (MUNARI, 2008: 225)

A ideia de criar uma nova relação das pessoas com os livros e a leitura passa por uma profunda crença na potência do livro. Ele sintetiza a sua ideia sobre o livro explicando a intenção de criar essa relação mais profunda desde a infância:

Devem dar a impressão de que os livros são objetos assim, com muitas surpresas dentro. A cultura é feita de surpresas, isto é, daquilo que antes não se sabia, e é preciso estarmos prontos a recebê-las, em vez de rejeitá-las com medo de que o castelo que construímos desabe. (MUNARI, 2008: 226)

O artista pensa o livro em sua totalidade, ele “não cria na dicotomia ‘contínente-conteúdo’, ‘significante-significado’” (PLAZA, 1982: s/p). Texto, imagem, materialidade do suporte, volume, montagem se juntam em camadas de significa-



**44. Páginas do livro
A ave, Wladimir
Dias Pino
1956**

dos, “quando o livro é pensado como uma estrutura, as palavras são apenas mais um elemento utilizado pelo artista para dar forma a suas ideias” (CADÔR, 2016: 255).

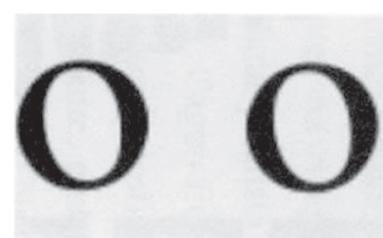
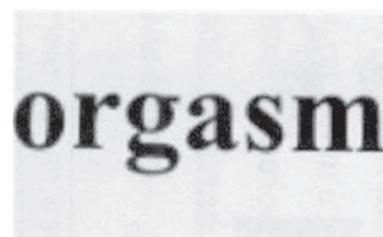
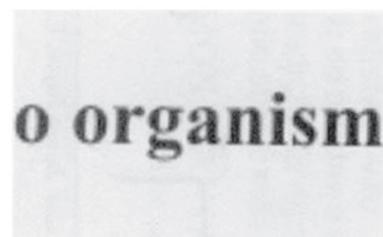
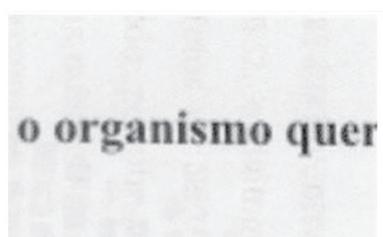
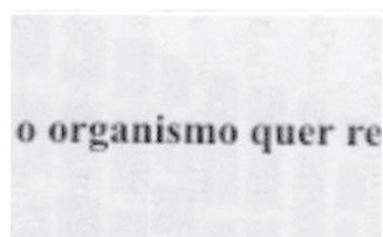
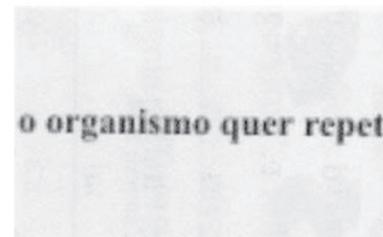
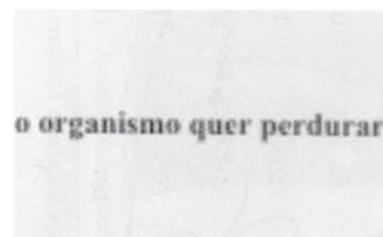
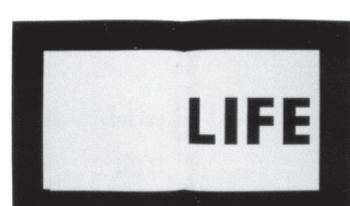
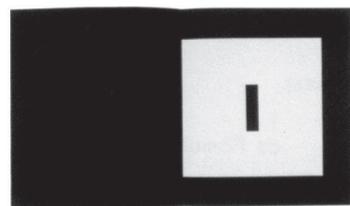
Diferente do livro tradicional, a imagem e os outros elementos não estão submetidos a um texto criado sem levar em consideração o formato que ele terá no final. Essa relação entre imagem e texto pode ser pensada como uma “escrita visual” (CADÔR, 2016: 216).

2.2. Livros de artista no Brasil

Em 1956, na I Exposição Nacional de Arte Concreta, os poemas do Grupo Noigandres foram apresentados de forma inédita como cartazes, ao lado das obras dos artistas plásticos. Os poemas ganharam um novo suporte, tendo o espaço gráfico como elemento fundamental para a composição do poema.

Entre os cartazes, alguns eram páginas do projeto do livro *O Formigueiro*, de Ferreira Gullar, que trazia a descrição: “é um poema de cinquenta páginas nascido de uma palavra – a formiga – que se desintegra em seus elementos (letras) e se reintegra em nova forma” (GULLAR apud MIRANDA, 2009). O livro com o poema na íntegra só foi publicado em 1991. A sequência das páginas formava o poema completo. A possibilidade de sobrepor diferentes quadros no tempo é explorada por Gullar:

Chamo de livro-poema (ou poema livro) à tentativa de usar a página (o livro) como um elemento interior ao poema. [...] Na verdade, segundo cremos, a palavra, com seu peso, obriga a página a vencer o limite tátil, submerge-a na dimensão temporal da linguagem. A página é pausa, duração, silêncio. Um silêncio verbal. Cortando-a, justapondo-a, procuro tornar audível o lado mudo da linguagem, o seu avesso. (Ferreira Gullar citado por Pontual, 1971, p.33-34) (SILVEIRA, 2001: 165)



45. Livro-poema Life,
Décio Pignatari
1958

Fonte: BARROS; BANDEIRA.
Grupo Noigandres

46. Livro-poema
Organismo,
Décio Pignatari
1960

Fonte:
antoniomiranda.com.br

Também em 1956 é publicado *A ave*, de Wladimir Dias-Pino [IMAGEM 44], integrante do grupo concreto e, posteriormente, do grupo Poema Processo, lançado em 1967. Nesse livro o poeta explora a materialidade das páginas, usando diferentes materiais e recursos de sobreposição, como furos nas páginas que revelam elementos da página seguinte. Segundo Paulo Silveira, é “possivelmente o primeiro livro de artista brasileiro pleno”, já que ele foi pensado e executado na sua totalidade pelo artista, explora a sequência das páginas e é inadapável para outros meios (SILVEIRA, 2001: 177).

Em 1957, quando as discussões neoconcretas se iniciam, Lygia Pape faz suas primeiras experiências com o suporte livro com os *Livros-poema* e os *Poemas-xilogravura*, que serão analisadas mais detalhadamente na reflexão sobre as obras criadas pela artista que se relacionam com o objeto livro mais adiante.

Em 1959, na I Exposição Neoconcreta, Ferreira Gullar apresenta alguns livros-poemas. Esses livros respeitam o formato códice, forma tradicional do livro, que designa a sequencialidade das páginas unidas em torno de uma espinha central. Ele explora a forma das páginas através de cortes diagonais, horizontais e verticais. Décio Pignatari criou *Life* (1957) [IMAGEM 45] e *Organismo* (1960) [IMAGEM 46], poemas no formato tradicional do códice, que usam a sequência das páginas como parte fundamental do seu sentido.

No artigo *A arte de fazer livros* (1981), Julio Plaza faz uma das primeiras análises sobre livros de artista no Brasil. A referência principal do seu texto é o *A nova arte de fazer livros*, de Ulisses Carrión, publicada pela primeira vez em 1975. O ponto de partida da análise de Plaza é o livro como uma estrutura espaço-temporal. Ele explica:

O livro é um volume no espaço. Livro é uma sequência de espaços (planos) em que cada um é percebido como um momento diferente. O livro é, portanto, uma sequência de momentos. O livro é signo, é linguagem espaço-temporal” (PLAZA, 1982: 1)

O uso tradicional do objeto livro se apoia na sequencialidade. Julio Plaza aponta para a possibilidade da montagem, a partir da similaridade da uni-

dade básica que compõe o livro, a página. Ele chama atenção para os livros como “objetos de linguagem”, “matrizes de sensibilidade”, com capacidade de criar uma ampla relação entre códigos e estabelecer com o leitor outras ações para além da leitura: “livros não são mais lidos, mas cheirados, tocados, vistos, jogados e também destruídos. O peso, o tamanho e seu desdobramento espacial-escultural são levados em conta: o livro dialoga com outros códigos.” (PLAZA, 1982: 1-2)

Plaza também comenta a postura do artista em relação ao objeto livro. O artista pensa o livro como um todo, não fazendo oposição entre forma e conteúdo, sendo o responsável pelo processo total de concepção do livro, com uma atitude ativa em relação ao objeto como um todo. Dois aspectos inerentes à produção do livro de artista são colocados: a relação com o sistema industrial e a reprodutibilidade, e a relação entre as diferentes linguagens artísticas.

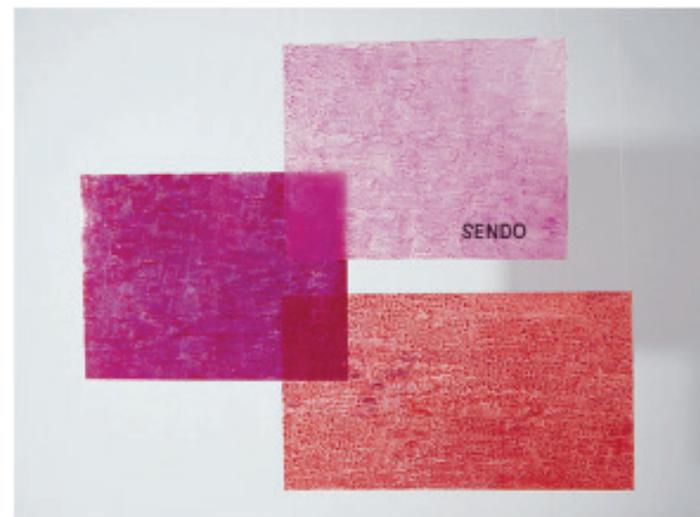
“O livro é espaço, montagem de espaços”. Essa forma de pensar o livro como uma montagem de espaços “comporta um distanciamento crítico em relação ao livro tradicional; contestando-o recria-se a tradição em tradução criativa, fazendo surgir novas configurações e formas de leitura” (PLAZA, 1982: 4)

Plaza cria um quadro sinóptico onde apresenta dois grandes grupos de livros de artistas: o “sintético-ideográfico” e o “analítico-discursivo”. No primeiro grupo estão “livro ilustrado”, “poema-livro”, “livro-poema” ou “livro-objeto”. No segundo estão: “livro conceitual”, “livro-documento” e “livro intermedia”. Plaza ainda apresenta uma terceira nomenclatura: o “antilivro”, quando a ideia de livro “se esvai e extrapola para outra linguagem”.

Julio Plaza não incluiu os livros de Lygia Pape¹, mas os conceitos de “poema-livro”, “livro-poema” e “antilivros” contribuem para essa análise. Do quadro sinóptico transcrevemos apenas esses referidos, na tabela a seguir:

1. A ausência de Lygia Pape e outras artistas mulheres, apesar de terem uma produção reconhecida de livros de artistas, nesse documento merece atenção. O texto *Por que não houve grandes mulheres artistas?*, de Linda Nochlin, pode contribuir nessa reflexão.

	poema-livro	livro-poema livro-objeto	antilivro
estrutura espaço-temporal	A informação pode ser disposta em outros meios e suportes. Espaço temporalizado poesia espacial.	Suporte significativo como objeto espacial Isomorfia espaço-tempo	O livro como sub-objeto: abstraído de sua função
linguagens verbais e não-verbais	Publicação em forma de livro como mais adequada	Isomorfia suporte informação	Paródia-ironia / o livro como material artístico / subversão do livro como objeto do registro do conhecimento
critério	Montagem semântica/montagem sintética Escrita visual tendência à simultaneidade.	Montagem sintática Escrita visual analgico-sintético-ideográfico espaço-tempo	Montagem pragmática Como bricolagem/ transformação do livro em objetos e outras linguagens artísticas
artes	Tendência ao desenho espacial-plástico	Ideográfico e pictográfico	Artes tridimensionais, esculturas, objetos, happenings, eventos, performances, acontecimentos
exemplos	Um lance de dados LIFE Organismo-orgasmo Poetamenos Oxigênese História de dois quadrados	Colidouescapo A ave Poética-política Poemobiles JP Objetos Aumente sua renda	Esculturas objetos
autores	Mallarmé Augusto de Campos Décio Pignatari El Lissitsky Ronaldo Azeredo Maiakovsky	Augusto de Campos Wladimir Dias Pino Augusto de Campos M.A. Amaral Resende Noigandres Julio Plaza Villari Herrman Ronaldo Azeredo	Lucas Samaras Dadaístas Surrealistas Jasper Johns



2.3. Os livros de Lygia Pape

Lygia Pape se refere diversas vezes à ideia de livro em suas obras, nomeando as suas obras como livros. Data de 1957 a primeira aproximação com a ideia de livro, quando criou seus *Livros-poemas*, também chamados de *Poemas-objetos*. No mesmo ano, para a Coleção Espaço do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, ela produziu o livro *Poemas Xilogravura*. Entre 1959 e 1961 ela criou sua trilogia mais conhecida, onde ela subverte radicalmente o formato tradicional do livro, *Livro da criação*, *Livro da arquitetura* e *Livro do tempo*. Entre 1963 e 1976, Lygia cria o *Livro noite e dia* e o *Livro dos caminhos*. Em 1983, o *Livro das nuvens*. E, por fim, em 2001, ela apresenta, na sua última exposição em vida, *Livros*.

Aqui comento essas obras, buscando um fio condutor, e tentando recolher pistas dos motivos que levam Lygia Pape a perseguir a ideia de livro, ao longo de sua vida, e como esse conceito de livro permeia seu processo criativo.

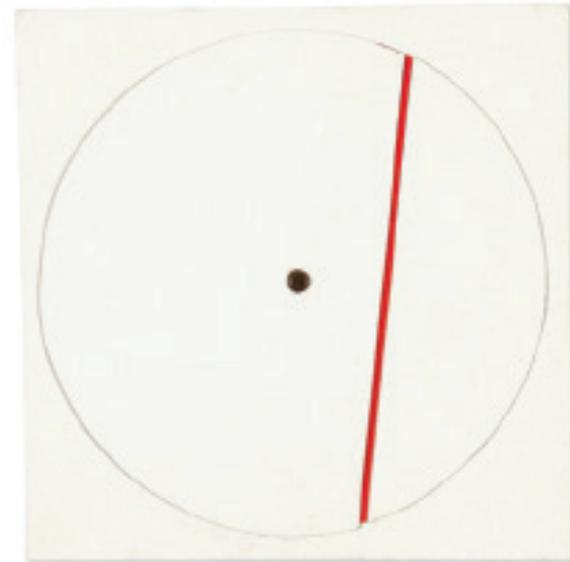
2.3.1. *Poemas-luz* (1956-57)

Poemas-luz [IMAGEM 47] ainda não se trata de um livro, mas é uma primeira experiência de aproximação entre a palavra e a plasticidade do suporte. É a primeira obra de Lygia que caminha entre palavra e pintura, entre poesia e artes plásticas. Até esse momento, Lygia era conhecida por suas xilogravuras – nas notícias de jornal da época e na apresentação da I Exposição Nacional de Arte Concreta ela aparece como gravurista.

Usando como suporte vidros coloridos com tinta, algumas palavras (“em” / “vão”, “sono”, “sendo”) são inseridas. A transparência do suporte é explorada, permitindo a sobreposição de alguns planos e trazendo uma ideia de

47. Poemas-luz,
Lygia Pape
1956-57

Fonte: *Lygia Pape –*
Espaços imantados. São
Paulo: Pinacoteca, 2012



extrema leveza no espaço, a cor e a luz do ambiente são usadas para compor com as palavras um poema visual. Em 2011, sobre essas obras, ela comenta: “*Trato os poemas como objetos flutuantes*” (OBRIST, 2011: 218).

2.3.2. Livros-poema ou Poemas-objetos² (1957)

Nesse conjunto de sete volumes³ Lygia começa a experimentar o papel como suporte. “Vem”, “Em vão”, “Void”, “Amplia / germina” e “Rompe / ruge / alarma / amplia / ressoa / frente” são as palavras que estão impressas nesses livros [IMAGENS 48-51].

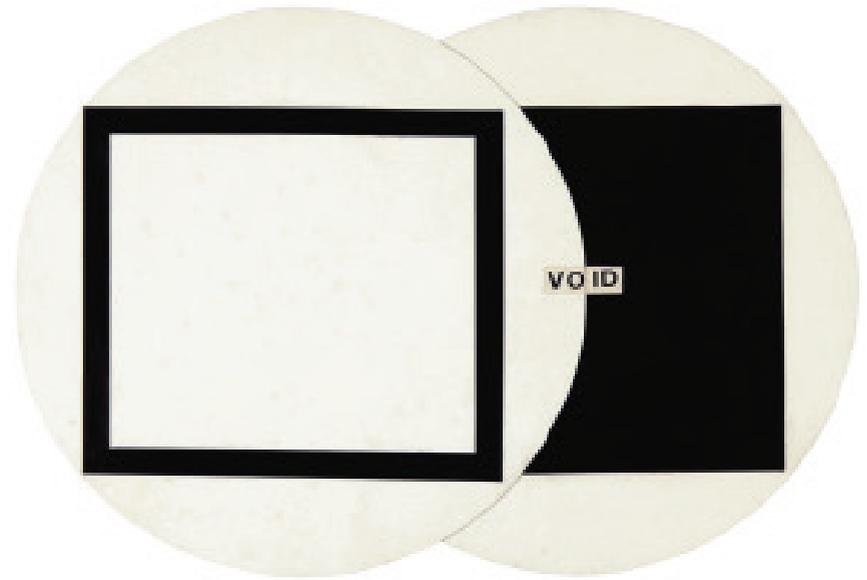
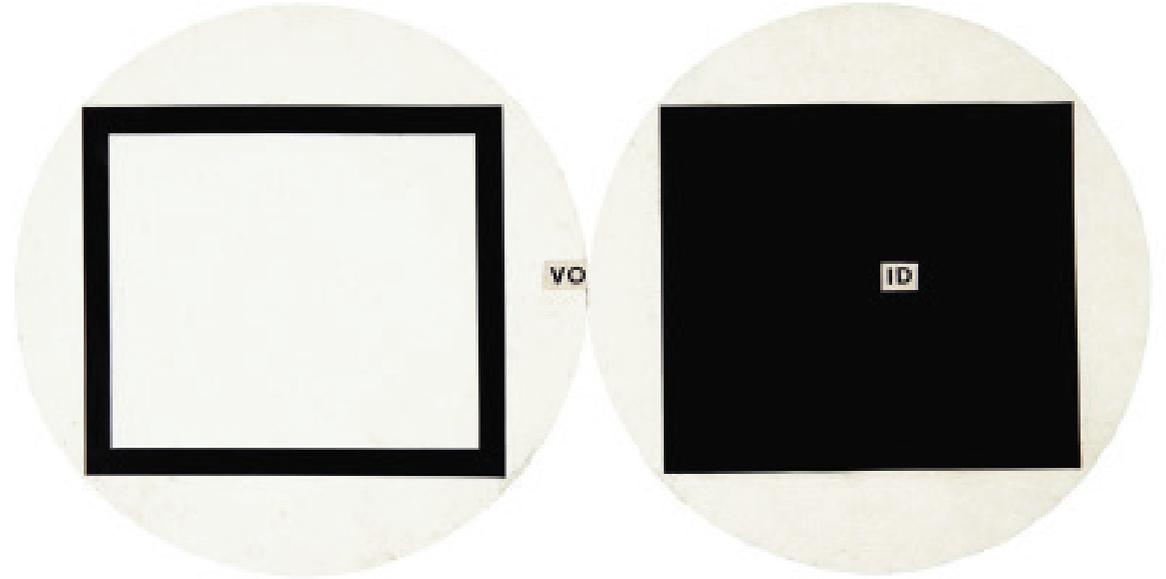
São diversas experiências de montagem, desde a tradicional encadernação do livro em torno da espinha central (“amplia” e “rompe”), mas explorando formas e cortes não retangulares das páginas, até outras formas de encadernação como a rotação em torno de um pino (“em vão”) ou duas páginas completamente separadas que indicam a união pela posição da palavra (“void”).

O corte na página é usado também como elemento constitutivo do poema, caso de “rompe” – que, a cada página virada, um círculo maior recortado na página revela uma nova palavra do poema. Ao final é possível ver a espiral das palavras formando um poema visual.

48. Poemas-objeto, Lygia Pape 1957

Fonte: Lygia Pape –
Espaços imantados. São
Paulo: Pinacoteca, 2012.

2. Os dois títulos são usados em diferentes publicações. Em *Gávea de tocaia*, editado pela própria artista, eles aparecem como *Livros-poema* e, em *Lygia Pape – Espaço imantado*, aparecem como *Poemas-objeto*.
3. Esse número de volumes foi identificado a partir de *Gávea de tocaia*, Lygia Pape – *Espaço imantado*, as publicações mais completas da obra de Lygia, e no catálogo *Aberto fechado*. É possível que outros volumes não publicados existam já que em diferentes lugares a artista cita outros livros não encontrados. Em carta para as curadoras da exposição *Tendências do livro de artista no Brasil*, que ocorreu em 1985, Lygia cita *Branco sobre branco*, *Ikone* e *Poemas projetados*, obras que, até o momento, não encontrei em nenhuma publicação. E, em entrevista com o curador Hans-Ulrich Obrist, Lygia cita o *Livro dos Sonhos*, que teria sido criado no mesmo período do *Livro dos caminhos*.





**51. Poema-objeto,
Lygia Pape**
1957

Fonte: *Lygia Pape –
Espaços imantados*. São
Paulo: Pinacoteca, 2012.

[páginas anteriores]
**49 e 50. Poema-objeto,
Lygia Pape**
1957

Fonte: *Lygia Pape –
Espaços imantados*. São
Paulo: Pinacoteca, 2012.

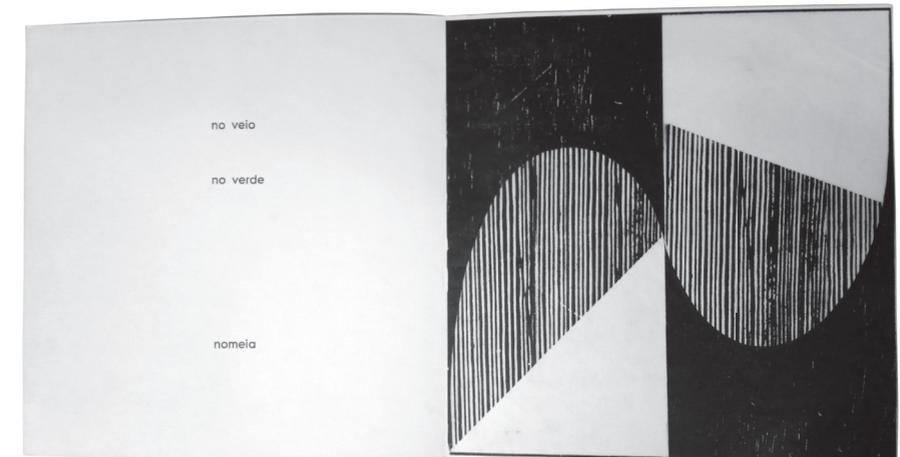
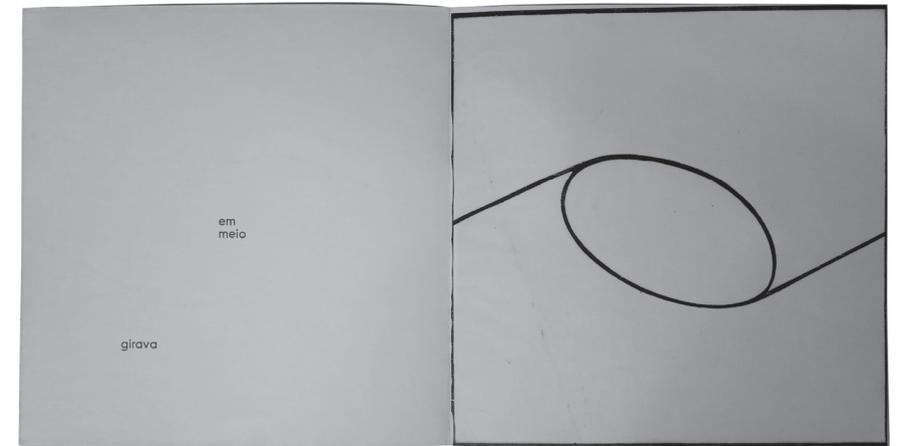
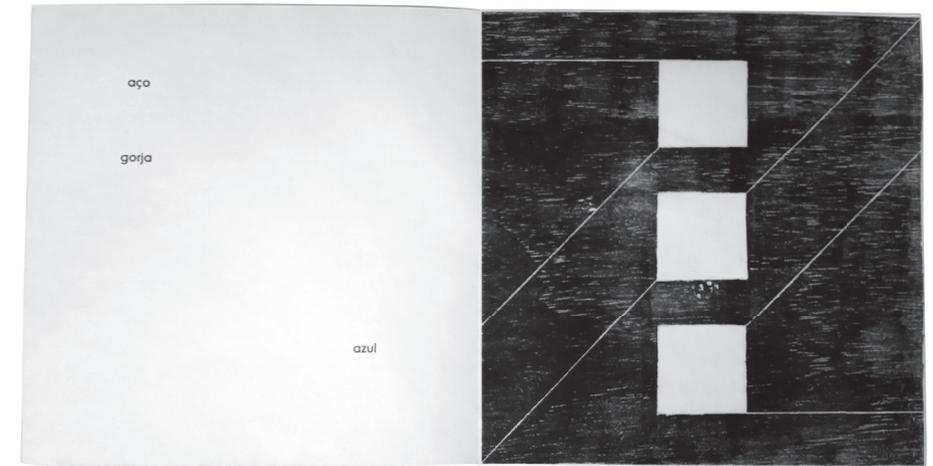
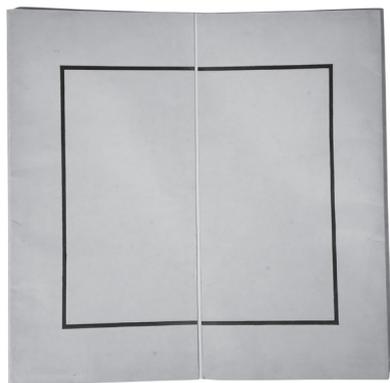
Em “amplia”, além de explorar o corte circular, a transparência – experimentada já em *Poemas-luz* – é usada como elemento do poema com um papel japonês amarelo que permite antever parcialmente a página seguinte.

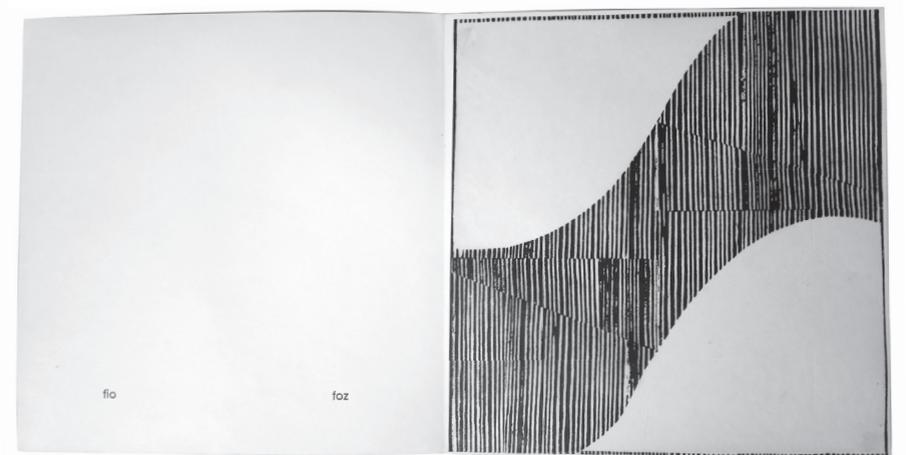
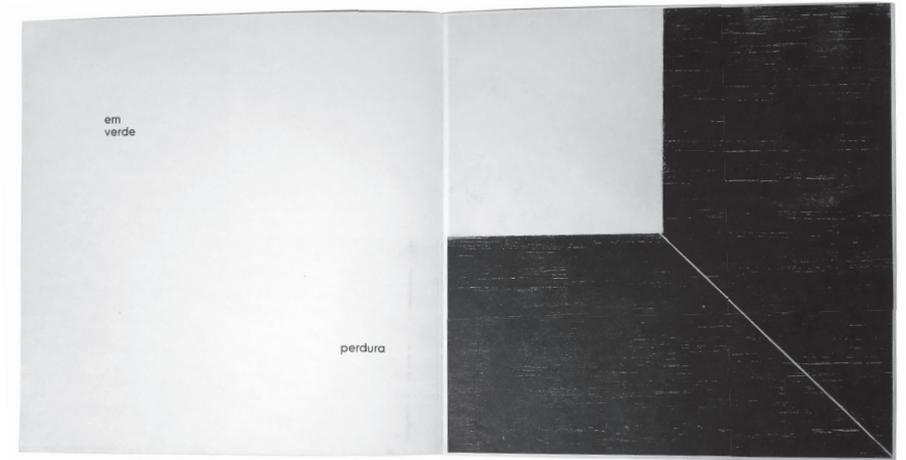
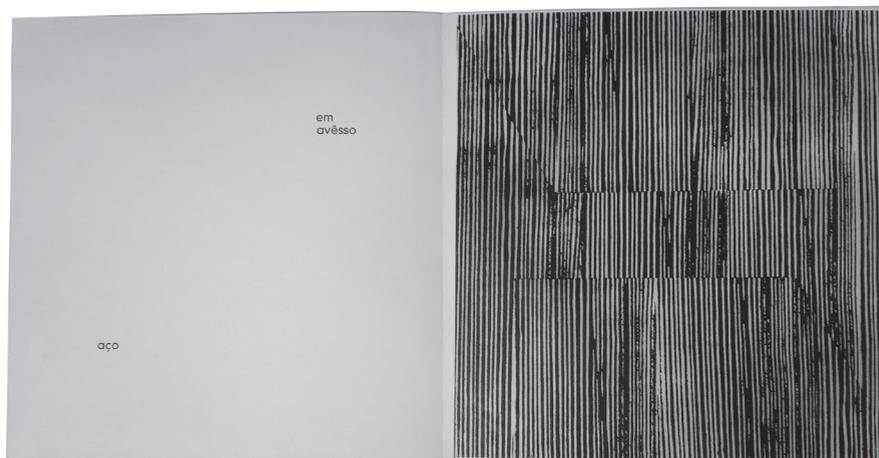
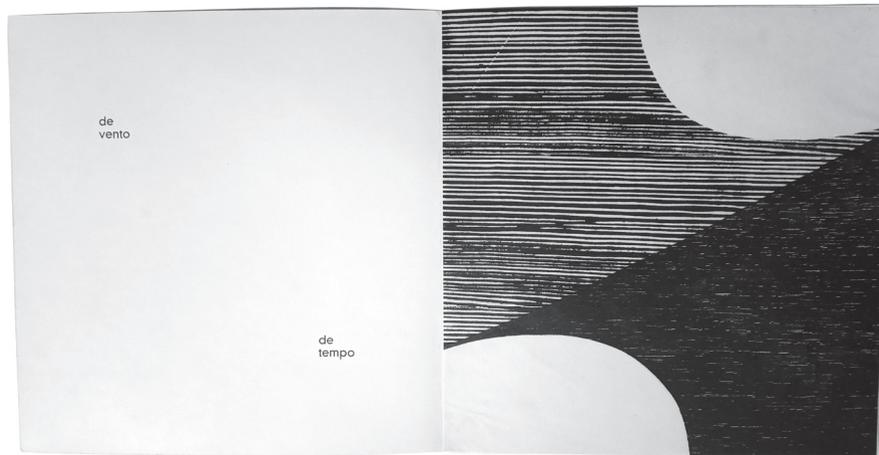
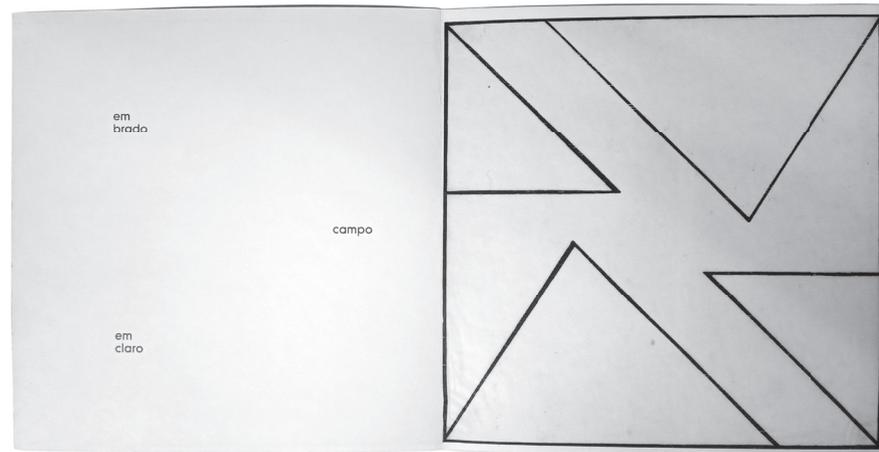
Nessas obras é possível ver as primeiras experiências da artista no sentido de mobilizar o público para manipular a obra. As páginas precisam ser viradas para que a obra possa ser vista, experimentada, e o tempo de leitura fica a critério de quem manipula o objeto.

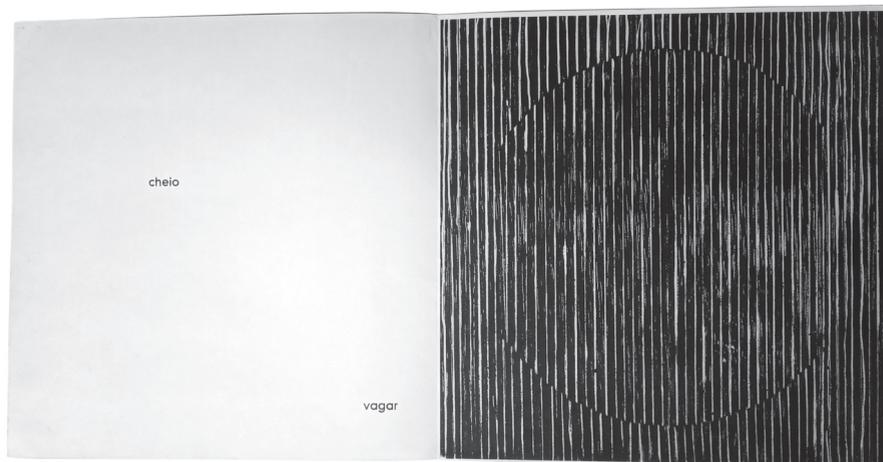
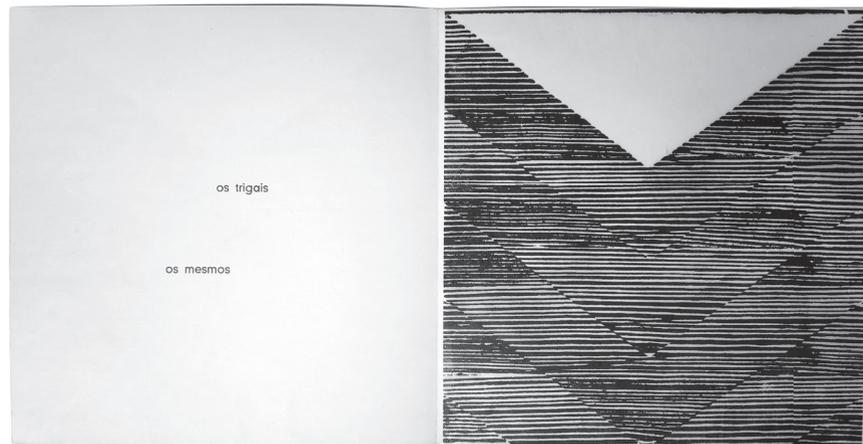
Guy Brett, no catálogo da exposição *Aberto-fechado: caixa e livro na arte brasileira*, afirma que nesses livros é possível encontrar o espírito presente nos artistas brasileiros, o “espírito lúdico, de livre experimentação”, que marcaram a arte no momento anterior ao início da ditadura militar: “as ousadas cores monocromáticas, os discos giratórios de papel, os cortes e o uso das palavras únicas são tratados com extraordinária elegância e confiança”. (BRETT, 2013: 25)

2.3.3. *Poemas-xilogravura* (1957)

O livro foi publicado pela Coleção Espaço, que teve outras edições com poemas de Ferreira Gullar, Theon Spanudis, Reynaldo Jardim e Carlos Fernando Fortes de Almeida (SDJB, 26.nov.1960). Uma caixa reúne 13 unidades de 21 x 21 cm [IMAGEM 52]. Cinquenta exemplares foram impressos, a maior tiragem que a artista conseguiu realizar de uma obra. O livro abre de maneira não convencional: com um quadrado impresso na frente, existe um corte vertical no meio da capa e o leitor escolhe qual lado abrir primeiro, em cada lado uma palavra diferente aparece: “em quebra” ou “revela”. Cada unidade, feita em papel japonês, se abre e apresenta à esquerda um conjunto de palavras e à direita uma imagem impressa em xilogravura. Lygia explica como os dois elementos – palavras e xilogravura – formam o poema:







**52. Páginas do livro
Poema-xilogravura,
Lygia Pape**
1958
Acervo MAC-USP

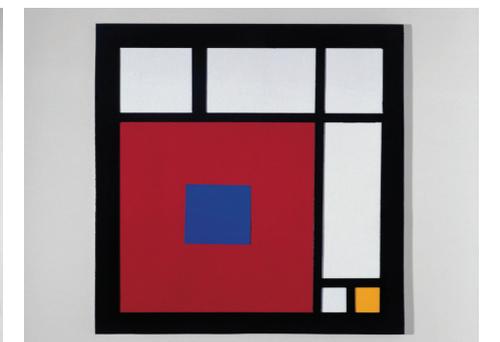
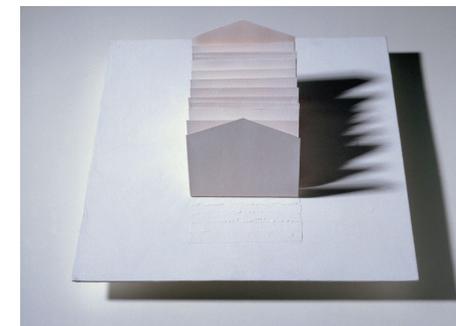
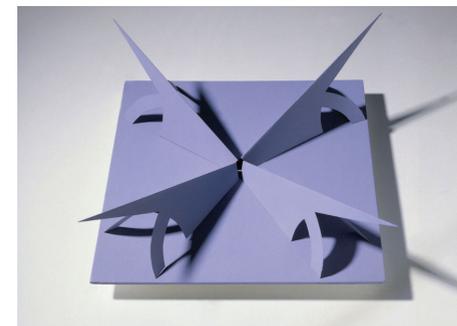
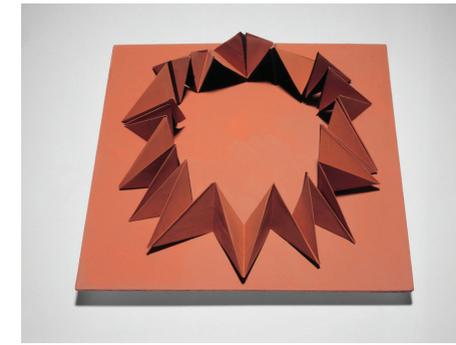
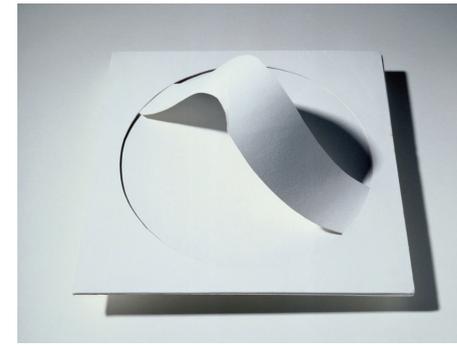
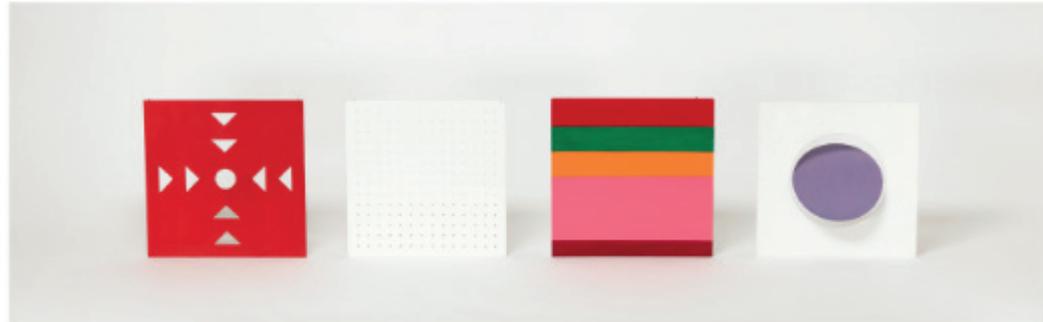
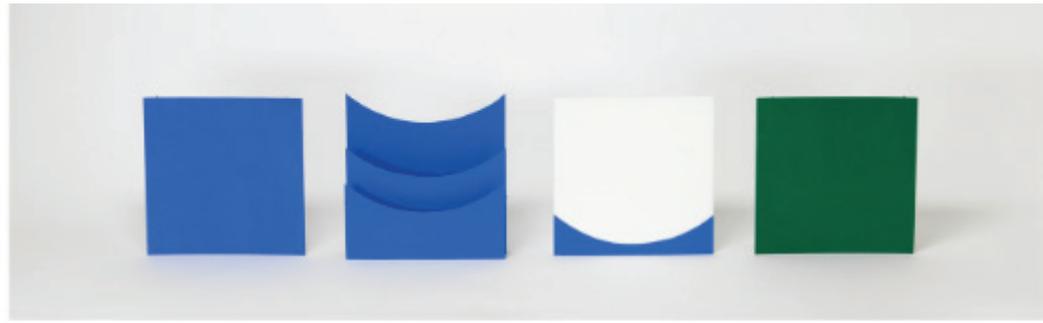
[...] não era uma ilustração para o poema, mas sim uma complementação: ao abrir a unidade, você tinha duas formas de expressão, uma visual e outra não-visual ou ainda uma verbal e outra não-verbal, e o significado final era a soma das duas partes. (COCCHIARALLE; GEIGER, 1979: 160)

2.3.4. *Livro da criação* (1959)

Essa obra será tratada detalhadamente nos próximos capítulos. Indico aqui suas principais características para construir um fio condutor entre os livros de Lygia Pape. Composto por 16 pranchas (30 x 30 cm) de papel cartão *Schoeller* pintados, o *Livro da criação* [IMAGEM 53] é o primeiro livro em que a artista abole totalmente o uso da palavra. Ele é uma leitura de Lygia da história da criação do mundo e da relação do ser humano com a natureza. Cortes e dobras convidam o leitor a intervir na obra e construí-la. As unidades soltas, sem uma encadernação que as reúna, podem ser lidas em qualquer sequência.

2.3.5. *Livro da arquitetura* (1960)

Formado por 12 unidades de 30 x 30 cm [IMAGEM 54], em papel cartão *Schoeller* e madeira pintados e outros materiais, como areia. Inicialmente, uma das pranchas – “um lance livre de concreto” – era o final do *Livro da criação* (AMADO, 1996: 117). Com o desenvolvimento de novas pranchas, Lygia separou e criou o *Livro da arquitetura* onde diversos estilos arquitetônicos (Paleolítico, Neolítico, Pirâmides, Jardim Japonês, Babilônia, Grego, Romano, Gótico, Árabe, Barroco, Casa Japonesa, Séc XX e Unidade sobre o Concreto) são representados. Diferentemente do *Livro da criação*, aqui está mais presen-





55. Livro do tempo,
Lygia Pape
1960/61
16 x 16 x 3 cm
365 unidades

Fonte: lygiapape.com

[nas páginas anteriores]

53. Livro da criação,
Lygia Pape
1959
têmpera sobre cartão
Schöeller, 30 x 30 cm
16 unidades

54. Livro da arquitetura,
Lygia Pape
1959/60
têmpera e colagem sobre
cartão, medidas variáveis
12 unidades

Fonte: lygiapape.com

te o caráter figurativo ao se referir a estilos arquitetônicos específicos. A manipulação e interação do espectador não é parte essencial da existência da obra e, em muitas pranchas, nem é possível.

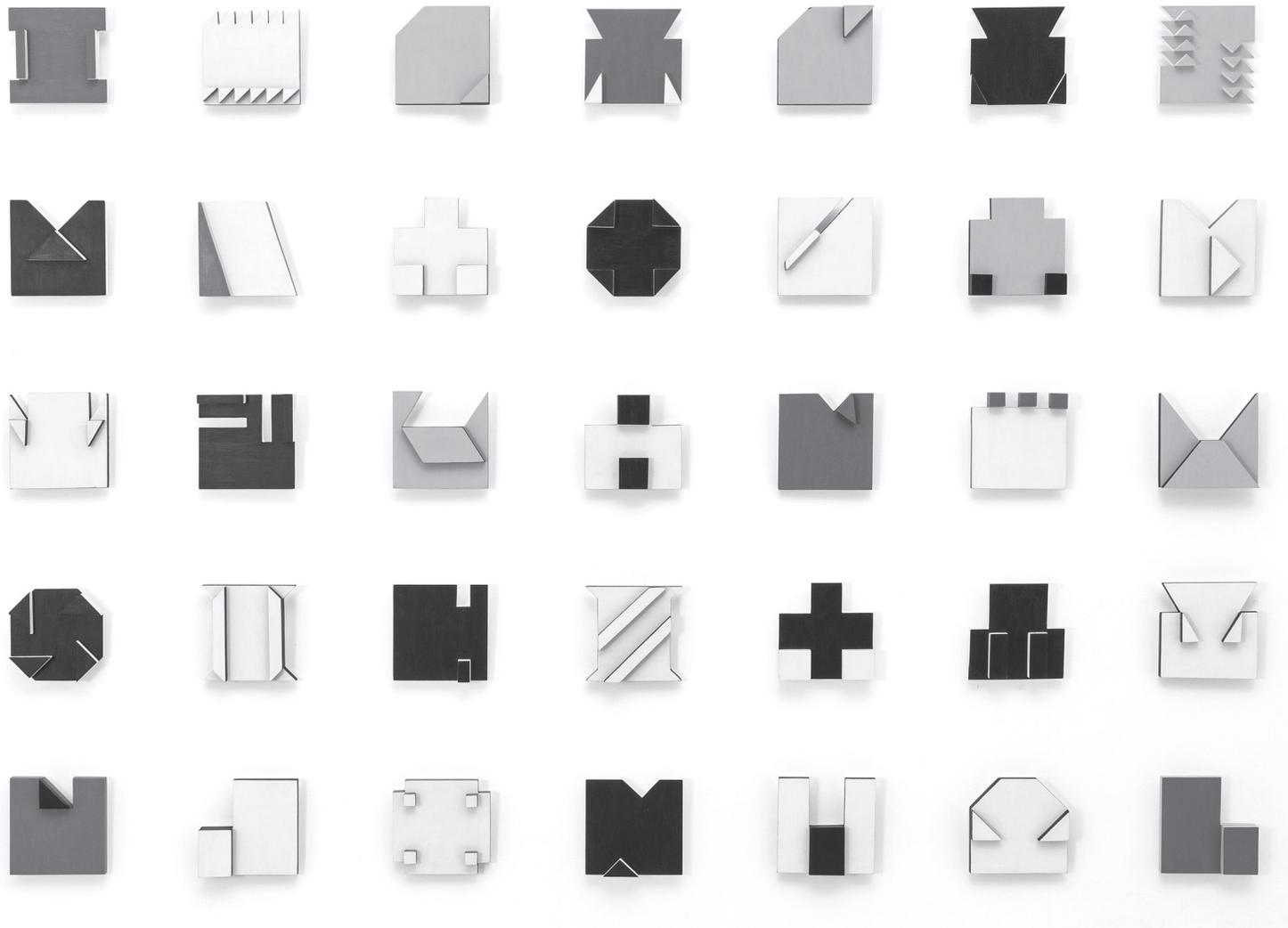
2.3.6. *Livro do tempo* (1961-63)

Aqui cada página representa um dia do ano [IMAGEM 55]. A partir de um quadrado de 16 x 16 cm, partes são retiradas e recolocadas sobre o quadrado original. Somente as cores primárias, o branco e o preto são utilizados. Com 365 módulos, Lygia percebeu que havia criado uma leitura do tempo, um retrato da passagem de um ano, o que a levou a adotar o título *Livro do tempo*.

A manipulação da obra não é possível, os pedaços retirados são colados sobre a base de madeira. Todas as páginas, dispostas lado a lado, podem ser vistas ao mesmo tempo e lidas em conjunto ou na sequência que o leitor escolher. É como um livro aberto. (FIERA, 2015)

Diferentes procedimentos são usados para recolocar os pedaços recortados: ora eles parecem um movimento de desdobrar, ou de virar a página, ora como um deslocamento. Lygia trata a superfície do quadrado e a espessura como espaços diferentes, criando várias possibilidades de sentido. Por exemplo, em alguns módulos, a mesma cor do pedaço retirado é usada na lateral do quadrado maior, criando uma reflexão sobre exterior e interior do volume. Assim como na obra *Relevos* (1954-56), o uso de cor na espessura do volume evidencia o sentido de escultura e não de um plano.

Lygia começou a produzir alguns módulos maiores, com 50 centímetros de lado – esses ainda com os pedaços colados – e com 1 metro de lado, que o público poderia manipular, desmontando e remontando os módulos em diferentes disposições. Esses módulos maiores não completam o conjunto de 365 peças, segundo a artista, pela impossibilidade de armazenar todas elas. Em alguns lugares, é possível encontrar esses módulos nomeados como *Esculturas*.



56. Algumas páginas do Livro noite e dia, Lygia Pape
 16 x 16 x 3 cm
 365 unidades
 1963-1976

Fonte: artbasel.com

2.3.7. Livro noite e dia (1963-76)

Inspirada pelo trabalho que estava desenvolvendo com o cinema, principalmente com os cineastas do Cinema Novo, Lygia rezez a experiência do *Livro do tempo* mas agora com um novo desafio, usando somente preto, branco e cinza [IMAGEM 56]. Um módulo era produzido interpretando a luz daquelas 24 horas. Apesar de serem 365 módulos, a artista não fez no período de um ano. Talvez seja esse o motivo dos módulos poderem ser, diferentemente do *Livro do tempo*, comercializados separados. Lygia fala sobre a relação entre os dois livros:

A relação dele [Livro noite e dia] com o Livro do tempo é que em ambos trabalho a questão de uma pequena forma se transformando quase infinitamente e também são uma interpretação dos 365 dias do ano. No primeiro tenho o tempo, indivisível. No segundo tenho a luz, fragmentada. No primeiro me detive a realizar um por dia, todos muito coloridos; no segundo não tinha esse compromisso com o tempo, ia fazendo quando tinha vontade e também não sabia bem como seriam as cores. Foi nos anos 70, quando me envolvi intensamente com o cinema que me deu vontade de concluir o Livro noite e dia, que também chamo de Livro das luzes, pois nada mais é do que uma materialização da luz que eu via no cinema, uma coisa cortada, fragmentada, com possibilidades infinitas e, ao mesmo tempo, momentos únicos. O Livro do tempo não é divisível, o Livro noite e dia pode ser, tal qual um frame (PAPE, 2003)



57. Livro dos caminhos,
Lygia Pape
1976
100 x 100 x 18 cm
(cada unidade)

Fonte: lygiapape.com

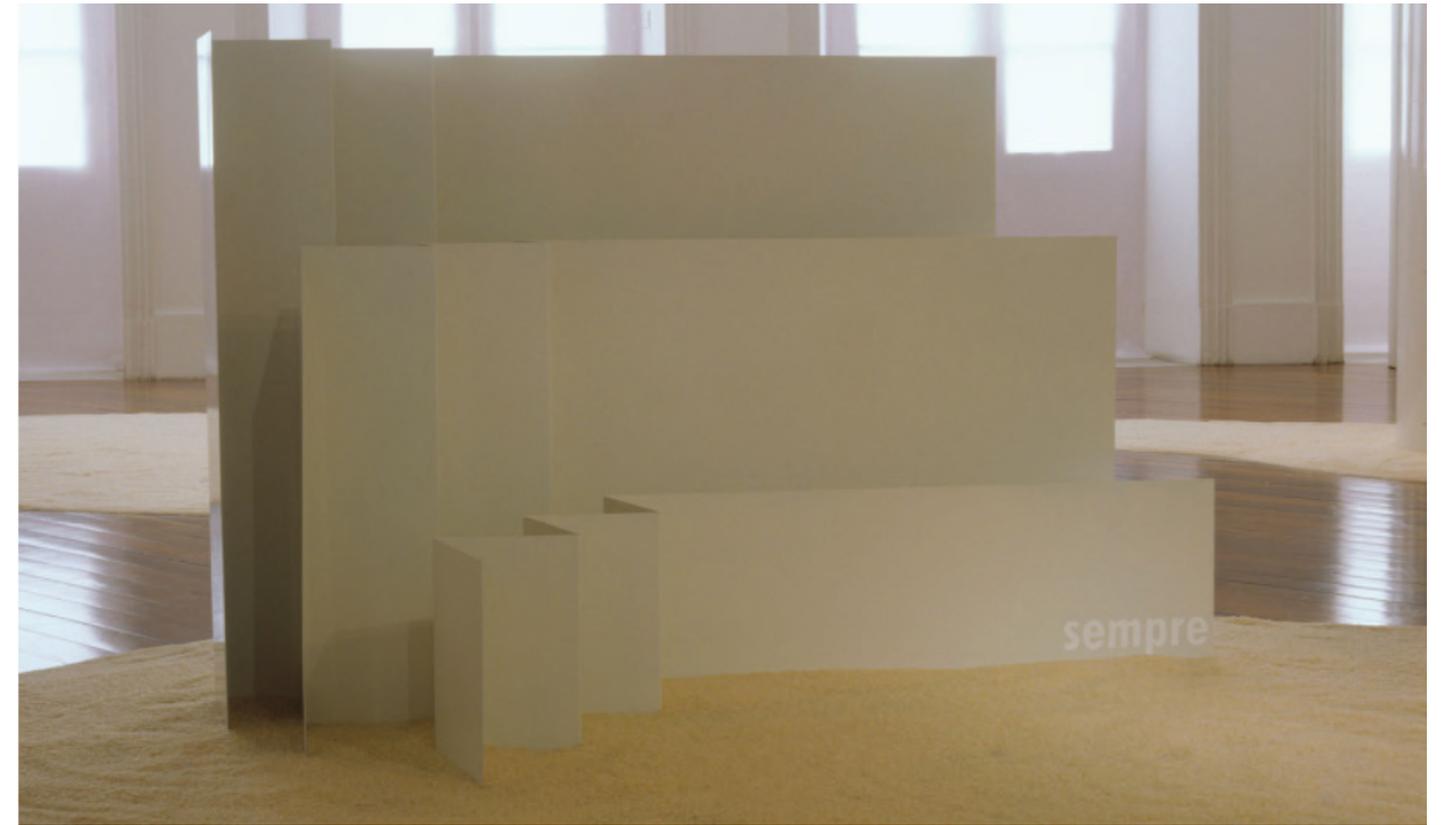
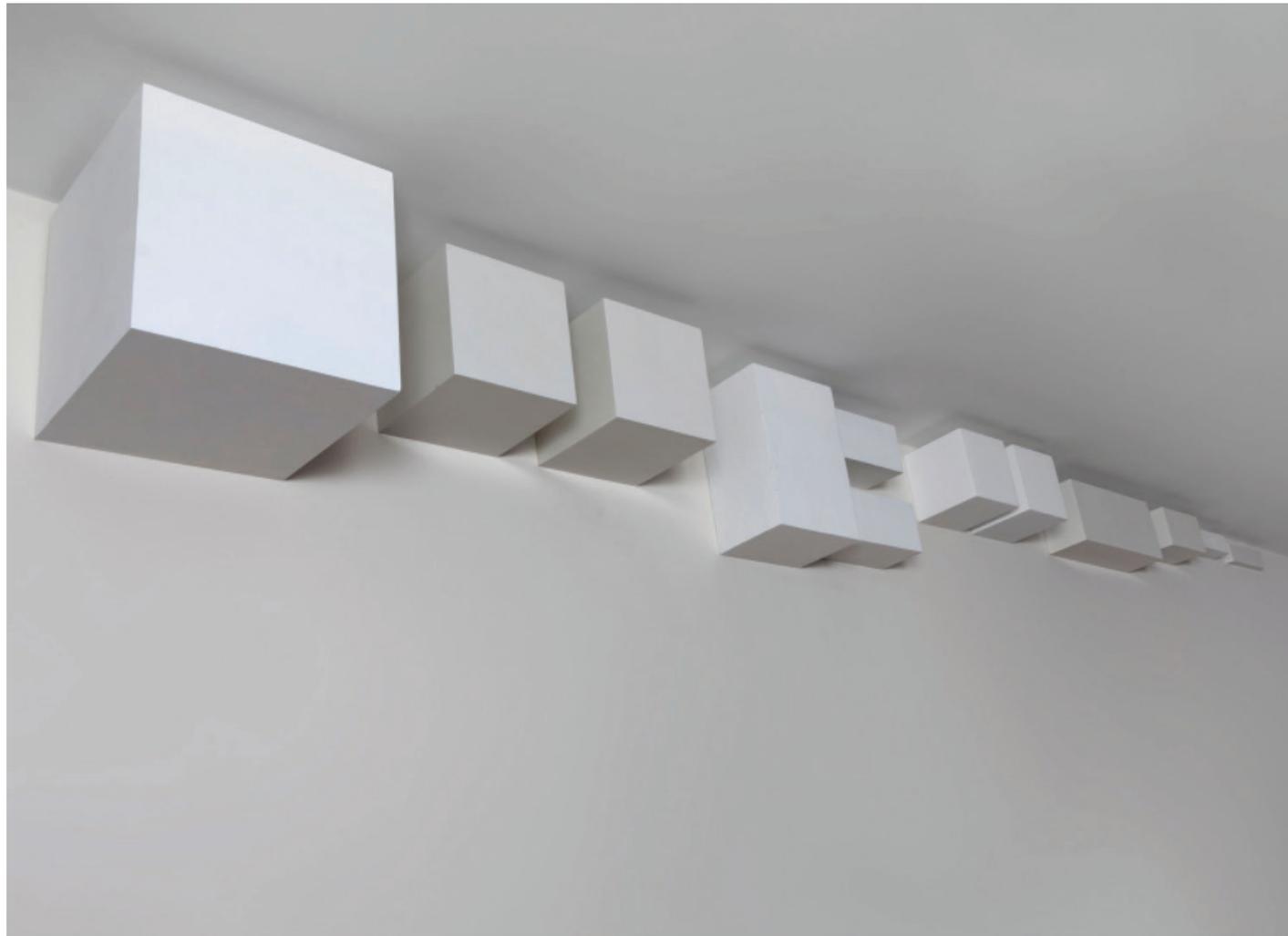
2.3.8. *Livro dos caminhos* (1963-76)

Formado por quatro unidades feitas em madeira, com base branca de 40 x 40 cm [IMAGEM 57]. Pequenos blocos brancos de diferentes alturas, com o topo pintado de preto, são colados sobre a base. Os blocos são dispostos sobre um grid imaginário, que remete ao desenho das ruas das cidades. A variação de altura dos blocos também remete à diversidade dos edifícios nas cidades. Os quatro módulos apresentam pequenas variações na composição, remetendo a uma ideia de movimento, como diferentes quadros de um filme.

Lygia fala que esse livro marca o início da sua relação com as cidades (OBRIST, 2011: 218). Em 1972, ela se torna professora na Faculdade de Arquitetura da Universidade Santa Úrsula, no Rio de Janeiro. Em suas aulas, ela propõe aos alunos caminhadas e intervenções em diversos lugares da cidade, como o centro do Rio e a favela da Maré.

2.3.9. *Livro das nuvens* (1983)

Volumes brancos de medidas variadas são dispostos em uma sequência linear. Segundo o curador português José Mário Brandão, Lygia pensou a montagem dessa obra sempre na quina superior da parede [IMAGEM 58]. As caixas posicionadas na quina superior da sala parecem querer escapar, subir e ao mesmo tempo estar aprisionadas pela própria parede. Esse lugar da obra tira o observador do ponto de vista natural e força o olhar para cima. A variação de tamanhos dos blocos também parece dizer algo a respeito de livros, leitura e possibilidades narrativas. Uma relação entre nuvens, imaginação e livro é estabelecida quando Lygia nomeia essa obra como livro.



2.3.10. Livros (2001-2002)

Um conjunto de volumes construídos em ferro ou fibra de vidro e pintados com tinta automotiva dão suporte às palavras “Silencioso”, “Luz”, “A gula ou a luxúria”, “Sempre”, “Esferas”. Com altura que varia entre 50 centímetros e 2 metros, a escala das esculturas se relaciona com a escala humana [IMAGEM 59]. Os volumes são dispostos sugerindo alguns caminhos e o perímetro é delimitado por um tapete de arroz.

Essa foi uma das últimas obras criadas por Lygia, e foi exposta junto com outras três (*New House*, *Carandiru* e *Jogo de tênis*), no Centro de Arte Hélio Oiticica, em 2001, sua última exposição em vida.

Sobre Livros, Lygia diz: “*Não conseguia simplesmente transformá-las em objetos esteticamente bem resolvidos e a forma que usei ali é apenas um apoio para a palavra.*” (NAME, 2001) e “*se chama assim porque eu uso palavras em formas*” (OBRIST, 2011: 228).

[nas páginas anteriores]

58. Livro das nuvens, Lygia Pape

1983
12 caixas, tinta automotiva e látex sobre madeira
Dimensões variadas

Fonte: lygiapape.com

59. Livros escultura e Cilindros, Lygia Pape

2001
Ferro, fibra de vidro, tinta automotiva e texto
Dimensões variadas

Fonte: lygiapape.com

2.4. Não-livros?

Julio Plaza define antilivro “como uma categoria onde a idéia do livro se esvai e extrapola para outra linguagem” (PLAZA, 1982: 6). Paulo Silveira explica a escolha de Johanna Drucker de excluir “livros escultóricos e seus assemelhados” porque eles estariam no mundo da escultura e da instalação, mais do que no universo dos livros e que, apesar de terem uma identidade com o livro, não proporcionam a experiência associada com o livro (SILVEIRA, 2008: 14).

Duas análises contribuem para a reflexão sobre a experiência da leitura quando a forma tradicional do livro é subvertida. Eric Shön analisa a mudança dos hábitos de leitura e o impacto na relação com a literatura. A recepção é pensada por ele não apenas como compreensão do conteúdo apresentado mas como uma experiência sensorial/estética. Schön se baseia em documentos que mostram o comportamento dos leitores na passagem do século 18 para o 19, momento em que ocorrem grandes mudanças nos hábitos de leitura. É então que surge um leitor com hábitos mais próximos dos que conhecemos hoje. Um dos aspectos observados por ele – e que nos interessa particularmente – é a relação do leitor com o próprio corpo. A imobilidade e o silêncio na leitura, algo novo naquele momento e que foi se processando ao longo de séculos, excluem o corpo da experiência – que se torna eminentemente visual – e reduzem a imaginação física.

Em sentido parecido, Armando Petrucci faz uma reflexão a partir de uma pesquisa atual sobre modos de leitura. Os jovens leitores apresentam hábitos de leitura que confrontam as regras tradicionais – sentar-se à mesa, em silêncio, com o livro apoiado sobre o móvel, ler ordenadamente, sem dobrar, amassar ou pular páginas – implicando numa disposição do corpo totalmente livre e individual. Essa nova forma de ler caracteriza uma experiência física mais intensa e direta com o livro. Petrucci relaciona a esse modo de leitura mais recente a ideia de Hans Magnus Enzensberger de que “ler é um ato anárquico”. O leitor tem

como que uma liberdade total em contraposição à tradição autoritária crítica-interpretativa; é livre para ler da maneira que lhe convier, pulando passagens, fazendo associações, lendo em sequências diferentes da proposta.

Em 1960, Ferreira Gullar, tentando sintetizar a produção dos artistas neoconcretos, escreveu a “Teoria do não-objeto”, onde ele apresenta uma crítica à pintura abstrata informal e aponta a criação de “não-objetos” como a possibilidade de um caminho futuro na arte. Gullar explica o conceito:

O não-objeto não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar rasto (GULLAR, 1959: 237)

A ideia de objeto traz a possibilidade de um objeto corriqueiro, inserido na vida cotidiana, sem um lugar especial reservado a ele, que pode ser acessado facilmente. Por outro lado, esse objeto é “especial”, ele traz a possibilidade para quem interage com ele viver experiências sensoriais e mentais que não estão inseridas no cotidiano. Ele traz a potência da descoberta de novas percepções.

Olhando a sequência dos livros da artista é possível pensar em uma desconstrução do objeto tradicional “livro” e como essa transformação implica na experiência do público com as obras.

Em *Livros-poemas* e *Poemas xilogravuras*, a escala do objeto, a sequencialidade de páginas, a necessidade de interação e a presença da palavra são elementos tradicionais do livro presentes nas obras. Em *Poemas xilogravuras*, a sequencialidade das páginas começa a não ser tão rígida, as 13 unidades podem ser vistas na sequência que o leitor desejar, questão que se torna bastante importante nos livros criados em seguida.

No *Livro da criação* e no *Livro da arquitetura*, a palavra já não está mais presente e a sequência das páginas, em geral predeterminada, não precisa mais existir, já que as páginas se transformaram em pranchas soltas. Por outro lado, a interação exigida do leitor vai além do virar a página, operações

mais complexas são exigidas, como armar volumes no espaço, revelando as possibilidades criativas de um pedaço de papel. E, ainda, movimentos surpreendentes são criados nessa interação, como nas páginas “o homem inventou a roda” e “o homem descobriu que o sol era o centro do sistema planetário”.

Já em *Livro do tempo* e *Livro noite e dia*, não é mais exigida a construção por parte do leitor e a sequência não existe mais, todas as páginas são vistas de uma só vez dispostas na parede como um mapa daquele período⁴.

O *Livro dos caminhos* e o *Livro das nuvens* já não trazem nenhum dos elementos iniciais que constituem o objeto livro, aqui a aproximação aparece de maneira bastante conceitual. Os caminhos na cidade como possibilidades de narrativas? As nuvens (e os livros) associados à ideia de imaginação? Qual o significado que a palavra “livro” carrega para a artista?

Um exercício interessante foi imaginar os livros de Lygia no quadro sinóptico de Julio Plaza comentado anteriormente. As fronteiras são fluidas, e não é possível enxergar as categorias como estanques se olhamos para cada livro em suas particularidades que o constituem. Então mais que um quadro, imaginei uma linha, um percurso que tem seu ponto de partida no “poema-livro” e caminha até ultrapassar o “antilivro”. *Poemas-xilogravura* seria um clássico “poema-livro”, os *Livros-poema*, como já indica o nome da obra, seriam “livro-poema” ou “livro-objeto”. O *Livro da criação* e o *Livro da arquitetura* já caminhariam em direção ao «antilivro», onde encontram o *Livro do tempo*. E, para além de “antilivro” estariam seus três últimos livros: *Caminhos*, *Nuvens* e *Livros*.

É possível encontrar algumas pistas quando Lygia usa a ideia de livro para explicar sua obra *Objetos de sedução* [IMAGEM 60]:

4. O *Livro da criação* e o *Livro da arquitetura* após a morte da artista também são expostos dessa maneira. Mas, durante sua vida, todas as vezes em que o *Livro da criação* era incluído em alguma exposição, Lygia construía um exemplar para ser manipulado durante a exposição. Essa questão será desenvolvida no próximo capítulo.



60. Objetos de sedução,

Lygia Pape

1975

dimensões variadas

Fonte: lygiapape.org.br

Esses saquinhos contêm uma série de objetos que reunidos formam um conceito sobre a ideia da transformação da mulher em objeto de consumo.

Esses saquinhos funcionam como “livros” e cujo conteúdo é formado por:

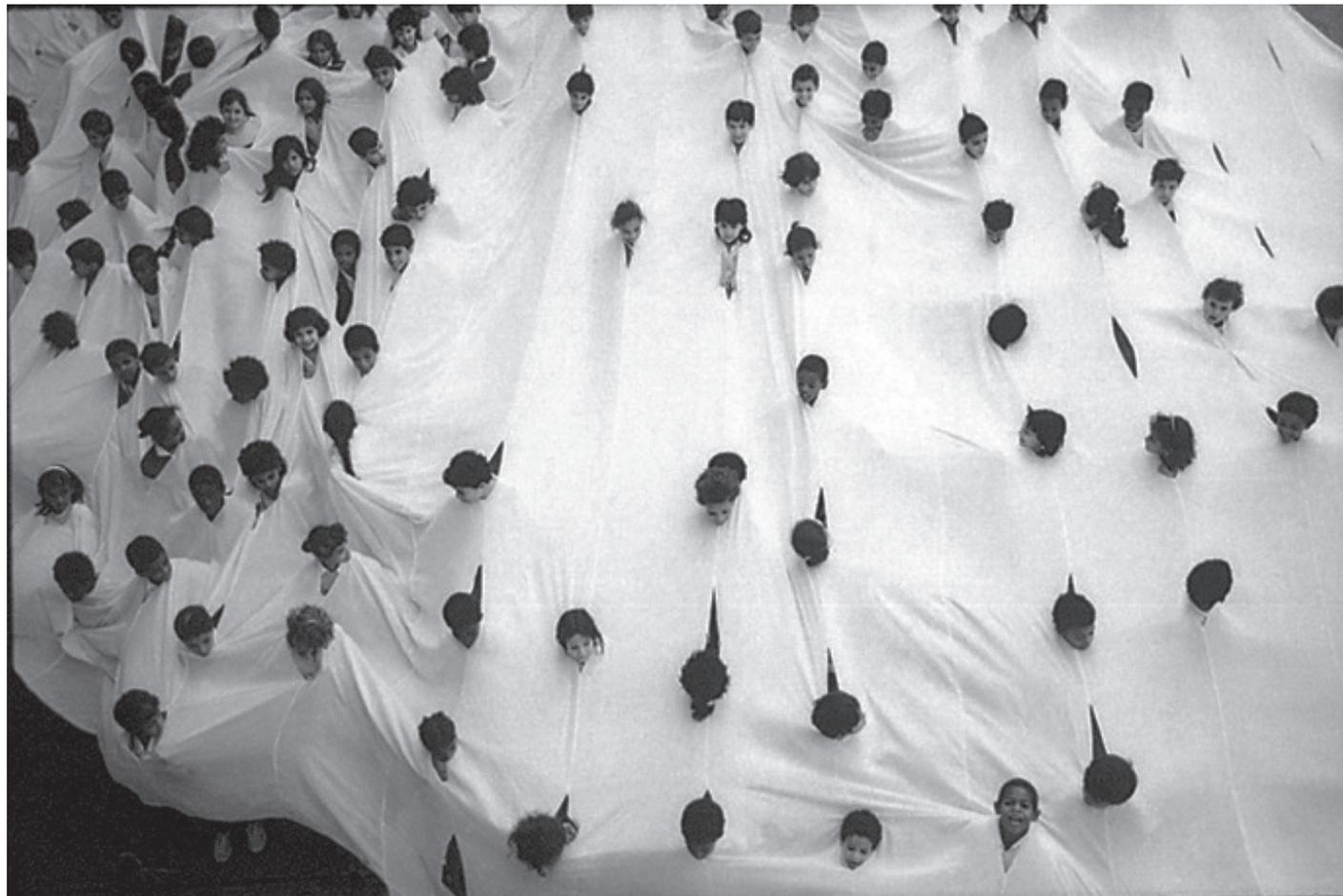
- calendários com figurinhas de mulheres nuas*
- cabelo humano íntimo*
- poções afrodisíacas*
- receitas de magias*
- textos feministas*
- amendoim*
- ervas medicinais tipo Catuaba (afrodisíacas) etc*

Os saquinhos têm o tamanho de sacos de pipoca (referencial de comer e de caráter popular) e impresso na superfície: “OBJETOS DE SEDUÇÃO”.

A “leitura” é feita através dos ícones culturais como uma espécie de hieróglifos: a colocação dos objetos enfileirados vai dando o significado que a autora pretendia: o conceito preciso, através de uma impregnação pelos objetos do cotidiano e seus mitos populares⁵.

Lygia se refere à sequencialidade dos objetos como base para uma possível leitura. A ideia de narrativa que a artista relaciona ao livro fica evidente quando se refere à sequência de objetos e um significado derivado desse conjunto, da sequência de signos que a artista escolheu. A sequência, como registrado por Julio Plaza, é um dos aspectos contidos no objeto livro em sua visão tradicional. Em *Objetos de sedução*, a forma não se refere ao livro, mas sim à ideia de sequência, de transmissão da narrativa.

5. Carta de Lygia Pape, ver 4.1, p. 235.



61. Divisor, Lygia Pape

1968

Pano de algodão com
fendas

200 x 200 cm

Performance no Museu
de Arte Moderna, Rio de
Janeiro, 1990

Fonte: lygiapape.com

Para falar sobre sua participação no movimento Neoconcreto, quando questionada pelo curador Hans Ulrich Obrist, Lygia cita os seus livros ao lado dos *Bichos* (1960) de Lygia Clark, e das experiências de Hélio Oiticica que preparam os *Parangolés* (1964), e explica sua intenção ao nomear suas obras enquanto livros:

Eu, por exemplo, costumava dar aos meus trabalhos o nome de 'livro' [...] Eu fiz o Livro da criação e o Livro da arquitetura e fui sempre dando títulos ambíguos à obras de arte visual, o que de alguma maneira criou um elo entre elas e a literatura, mas não num sentido convencional. (OBRIST, 2011: 228)

José Mário Brandão, curador português, atribui a ideia de livro de Lygia ao potencial contido no objeto livro: “quando abrimos o livro, abre-se o mundo” (ver 4.3, pp. 239-246).

Paula Pape, filha da artista, atribui a nomeação de Lygia à ideia da leitura:

Eu acho que é a leitura, é fazer essa brincadeira de chamar de livro o que não é livro e vice-versa. O livro remete a uma leitura. Quando fazem um livro, você fala “vou ler”, “vou entender”, “vou questionar”, “vou me inspirar”. Então livro pra ela tem um significado um pouco maior que o livro, que o objeto. Ao invés de chamar de objeto. Então pra ela os livros têm um outro significado, já começa com o *Livro da criação*, que não é um livro, é uma outra coisa. (ver 5.2, pp. 236-238)

E a própria Lygia Pape, relaciona a ideia de livro com a invenção:

A ideia de produzir livros de arte ou melhor livros-poemas está ligada à vontade de invenção de romper os limites das categorias (pintura, gravura, escultura, poema, etc.). Rompendo-se essas categorias, imediatamente instala-se um sentido de liberdade também quanto

*aos materiais a serem empregados ou oralizados como comunicação e expressão do artista*⁶.

As experiências de Lygia com suas obras nomeadas como livro guardam uma relação com a ideia de não-objeto, teorizada por Ferreira Gullar. Mais do que como “antilivros”, essas obras talvez possam ser pensadas como Não-livros. Por um lado, elas carregam a potência contida nos livros, a imaginação, a narrativa, mas por outro já se desprendem de muitos elementos formais do objeto tradicional.

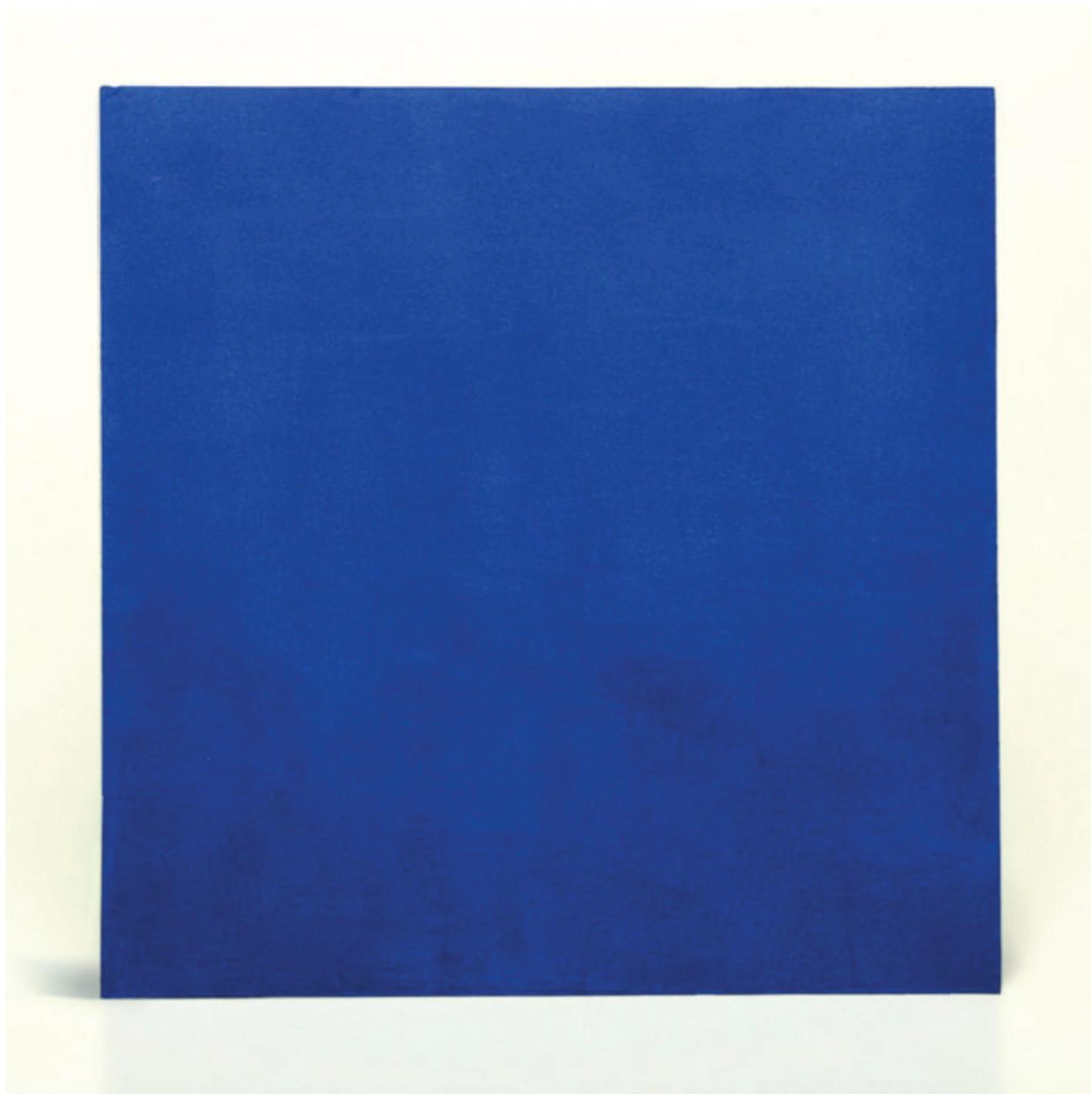
No seu percurso de livros, Lygia Pape foi retirando elementos que caracterizam o objeto tradicional livro para encontrar um conceito, uma transparência que torna clara a possibilidade de invenção e imaginação nessa ideia de livro. Olhando para esse percurso, destaco o *Livro da criação*. É neste livro que a participação do público na construção da obra aparece de forma mais estruturante. Depois dele, em *Livro da arquitetura* e *Livro do tempo*, a ação do espectador já volta a ser reflexiva, onde nenhum gesto de construção está envolvido no entendimento/contemplação da obra.

No sentido da participação, será que podemos pensar que o objeto livro chegou em um limite, enquanto objeto livro, para a artista? A partir desse limite o conceito de livro continuou sendo desenvolvido nas obras nomeadas livros, mas a ideia de participação foi explorada em outras obras de maneira mais coletiva? Nesse sentido, *Divisor* (1967) [IMAGEM 61] e *Ovo* (1968), obras produzidas por Lygia após o fim do grupo Neoconcreto, podem ser vistos como uma continuidade no explorar a importância da participação do espectador. Nesses casos, a participação é ainda maior: o corpo na sua totalidade é solicitado.

6. Carta de Lygia Pape, ver 4.1, p. 233.

capítulo 3

sementes abertas

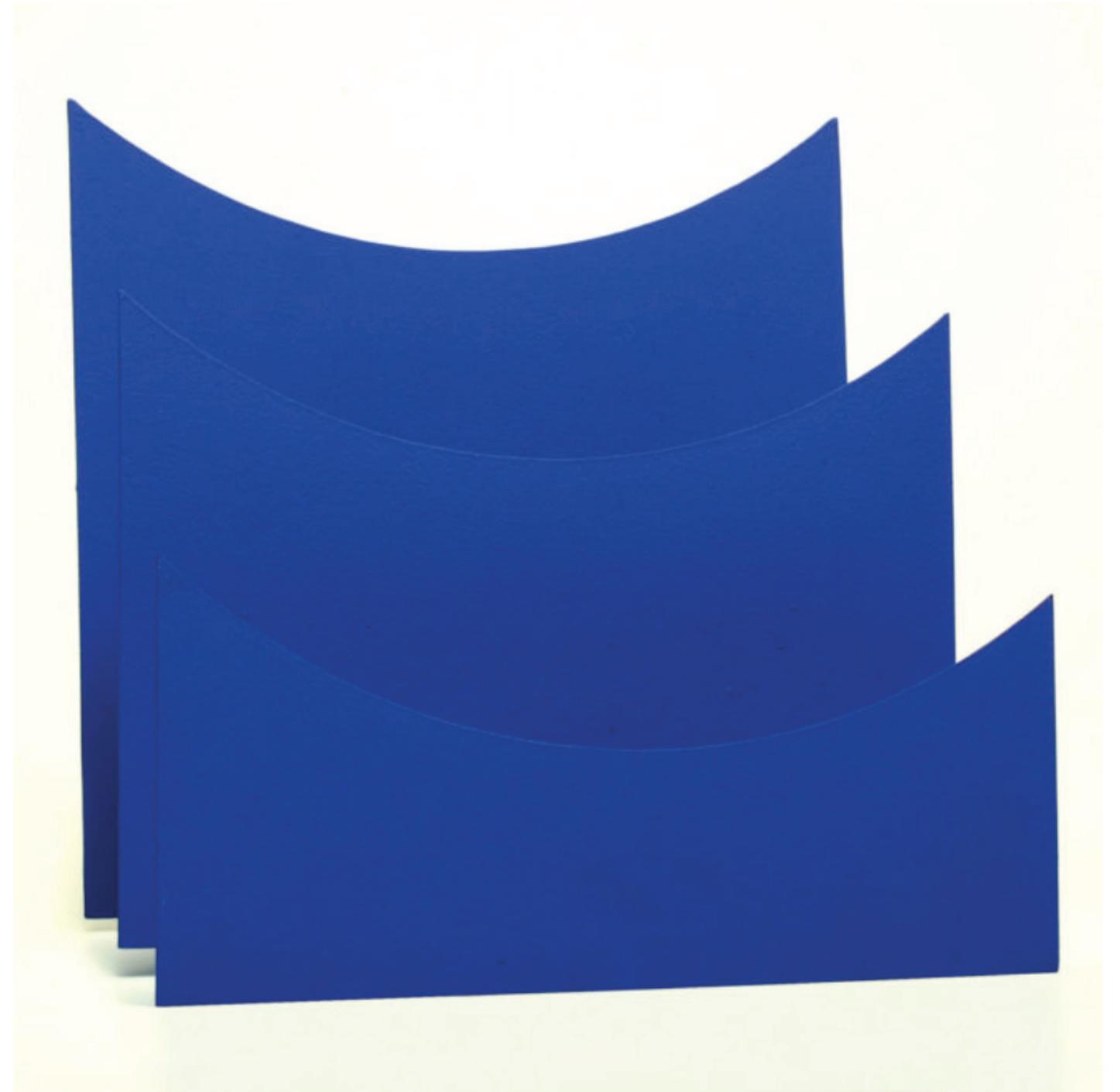


página anterior

**62. No início,
tudo era água**

Livro da criação,
Lygia Pape
1959

Fonte: lygiapape.com



página anterior

**63. As águas foram
baixando, baixando,
baixando...**

Livro da criação,
Lygia Pape
1959

Fonte: lygiapape.com

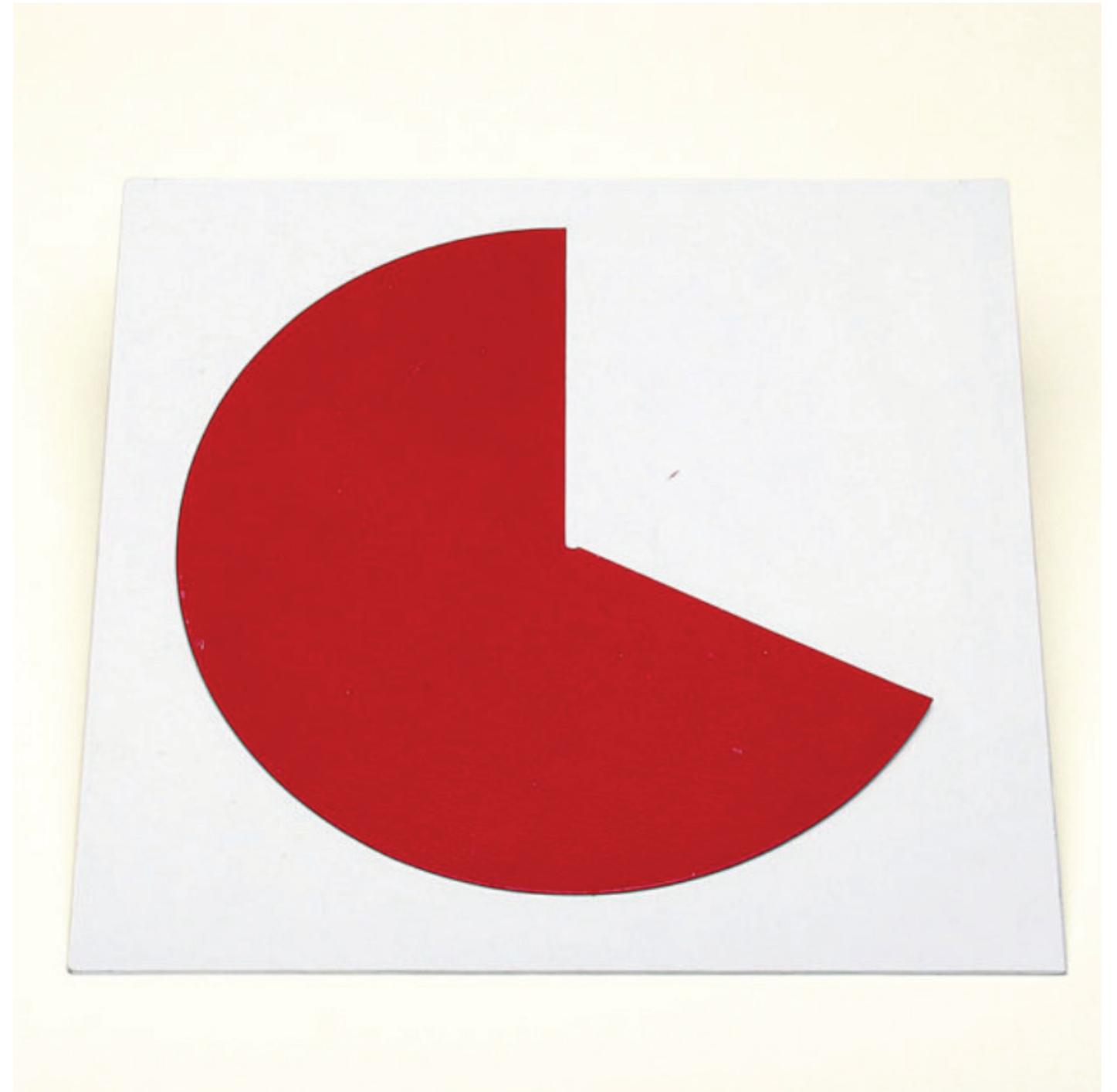


página anterior

64. e baixaram

Livro da criação,
Lygia Pape
1959

Fonte: lygiapape.com

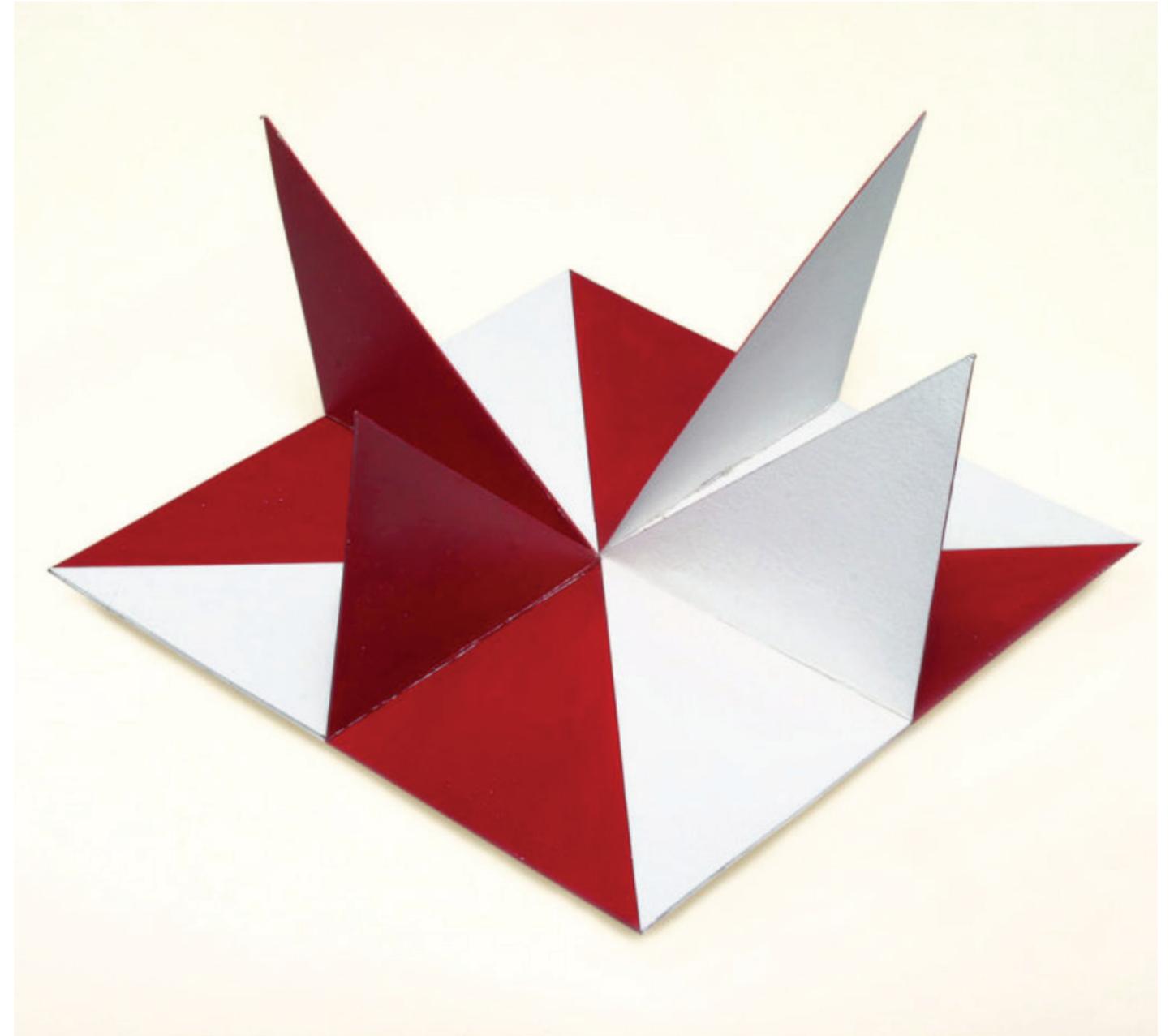


página anterior

**65. O homem começou
a marcar o tempo**

Livro da criação,
Lygia Pape
1959

Fonte: lygiapape.com

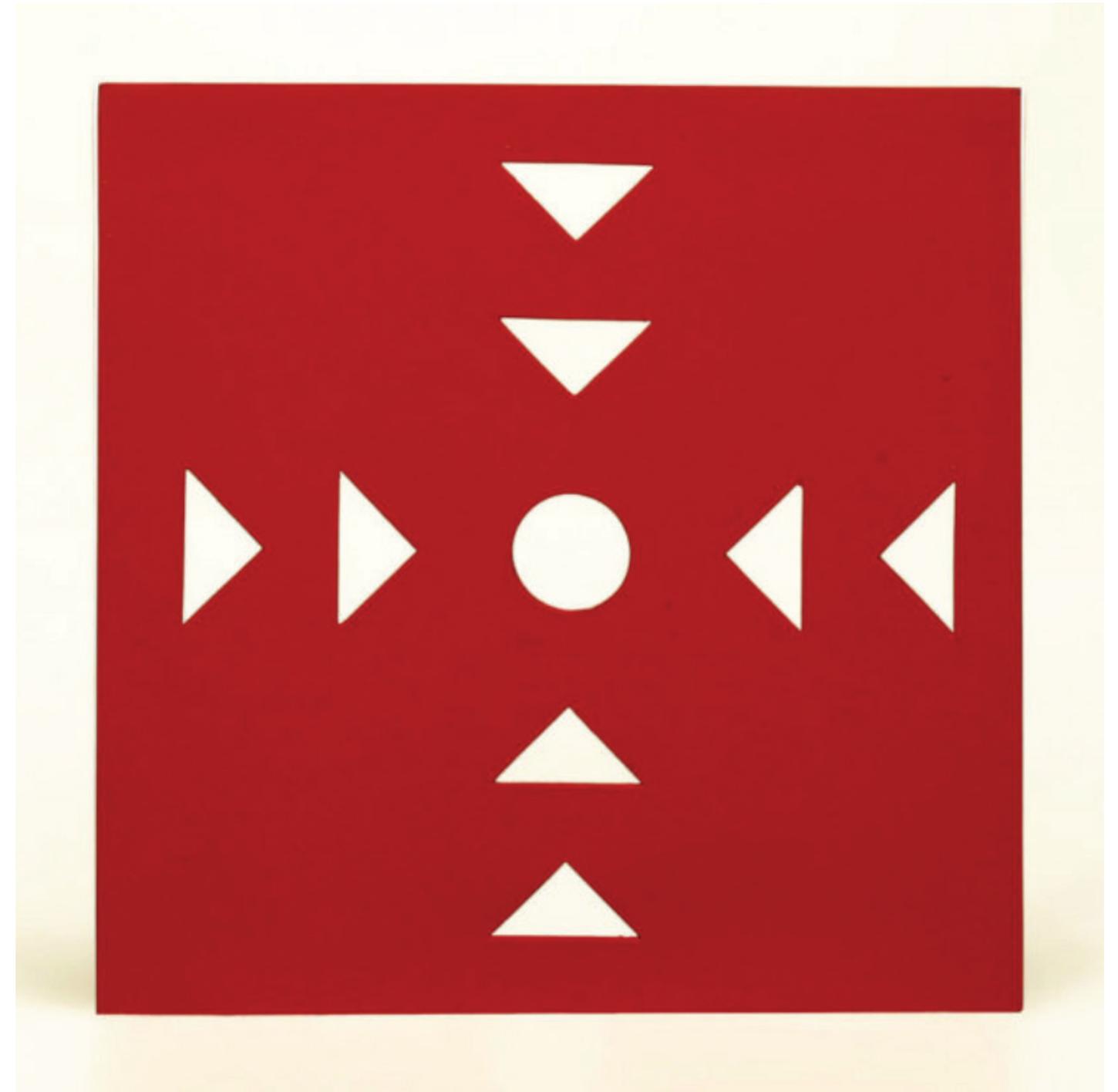


página anterior

**66. O homem
descobriu o fogo**

Livro da criação,
Lygia Pape
1959

Fonte: lygiapape.com

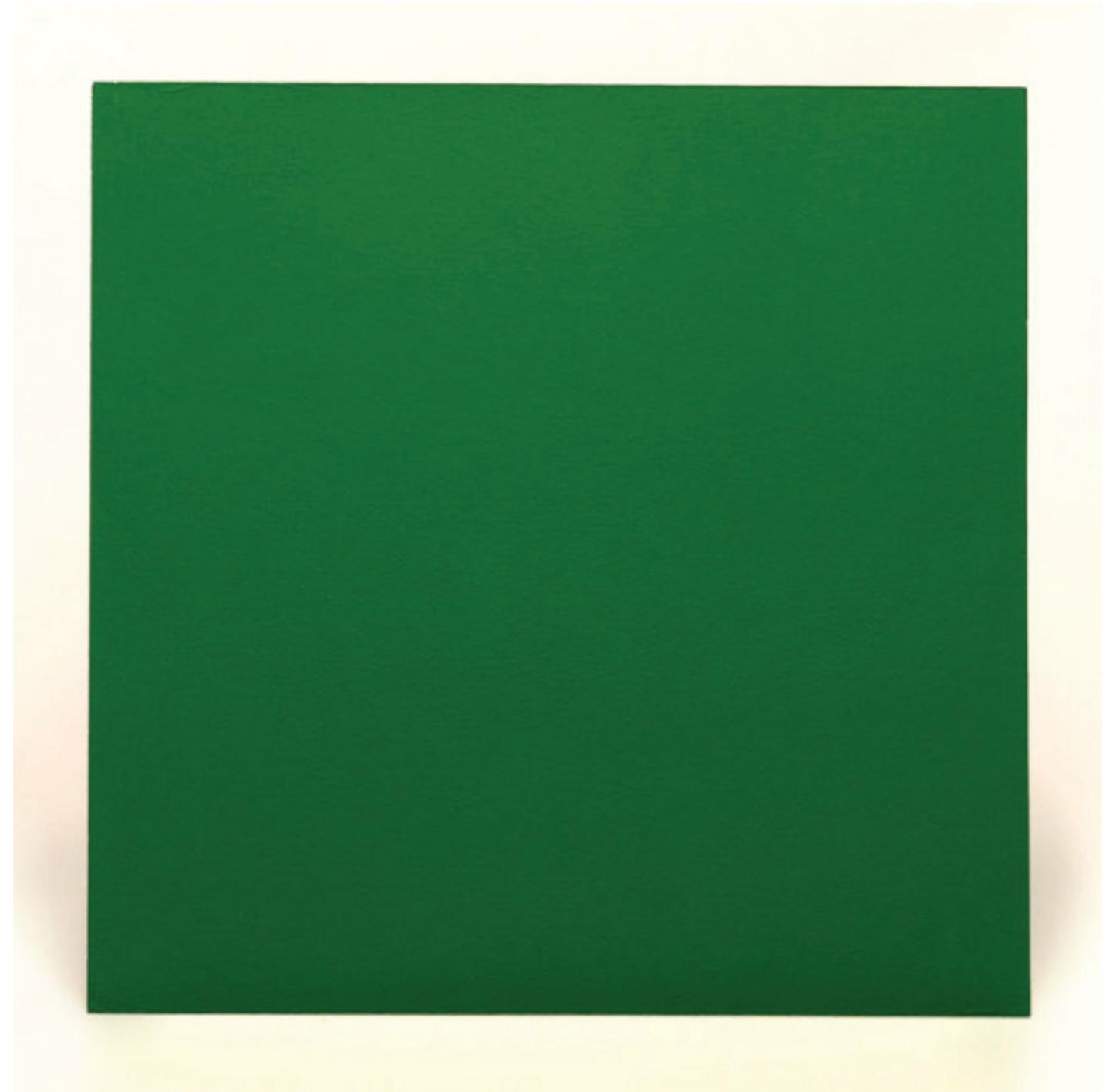


página anterior

**67. O homem era
nômade e caçador**

Livro da criação,
Lygia Pape
1959

Fonte: lygiapape.com

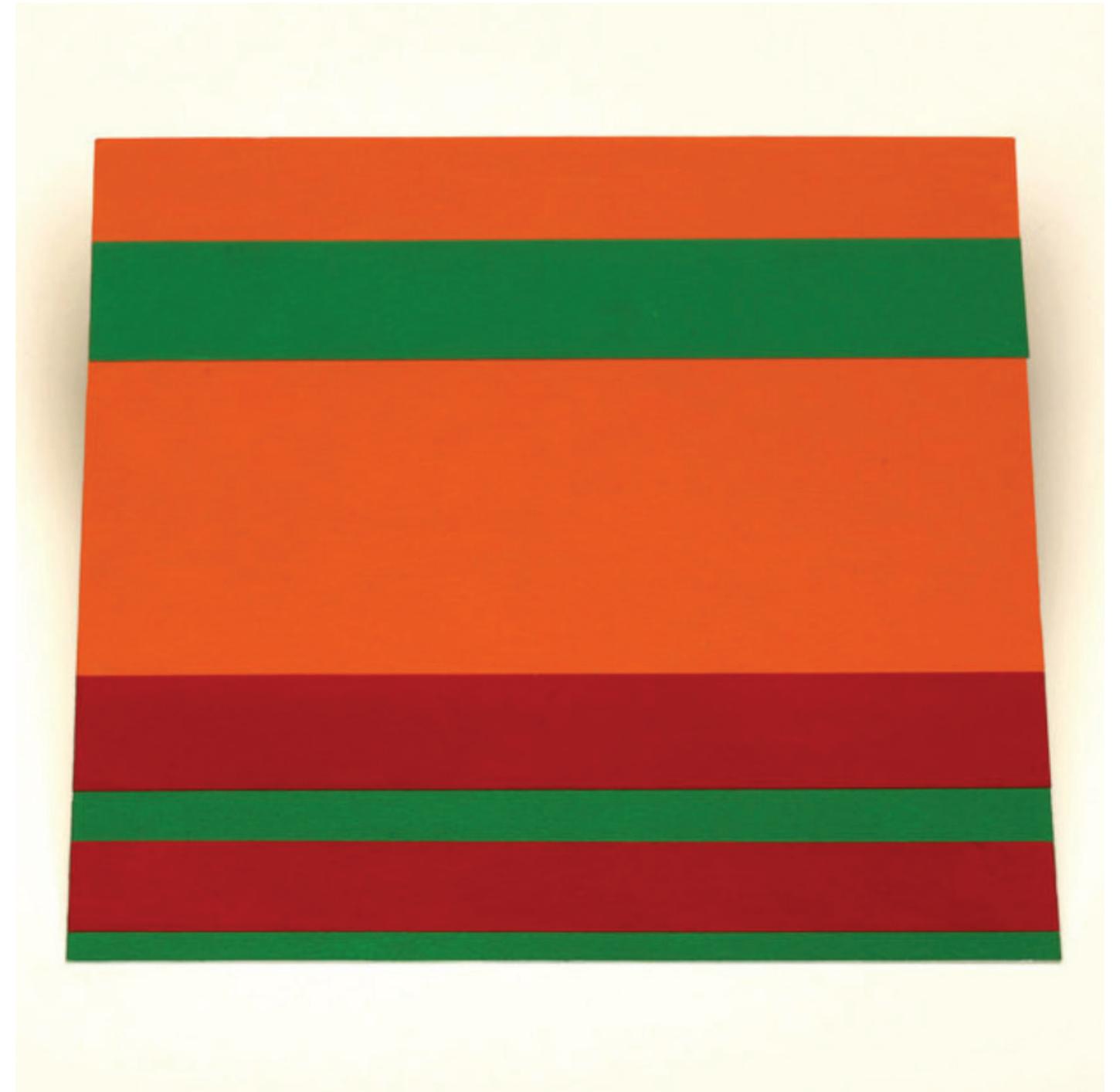


página anterior

68. Na floresta

Livro da criação,
Lygia Pape
1959

Fonte: lygiapape.com

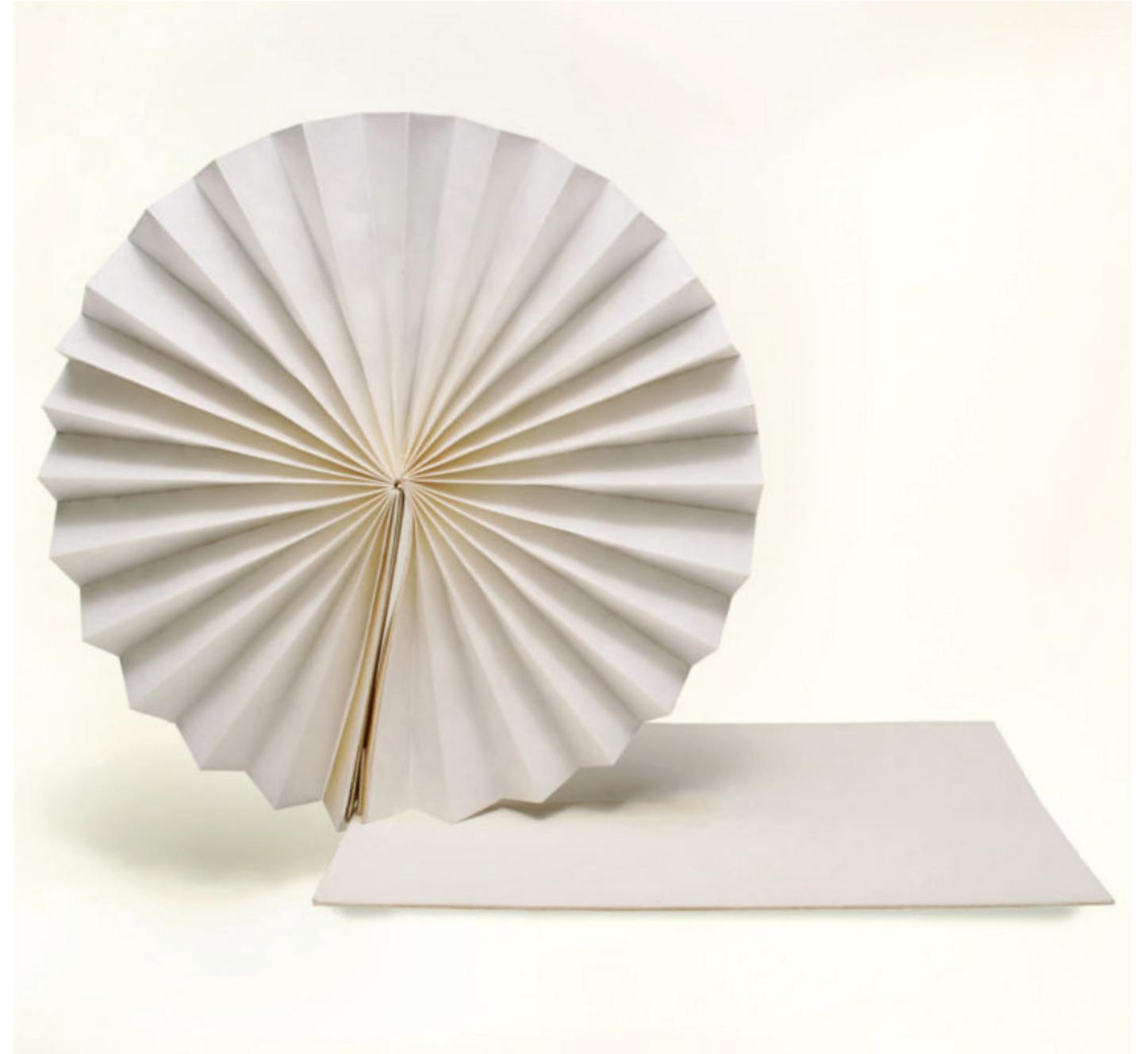


página anterior

69. E a terra floresceu

Livro da criação,
Lygia Pape
1959

Fonte: lygiapape.com



página anterior

**70. O homem
inventou a roda**

Livro da criação,
Lygia Pape
1959

Fonte: lygiapape.com



página anterior

**71. O homem descobriu
que o sol era o centro
do sistema planetário**

Livro da criação,
Lygia Pape
1959

Fonte: lygiapape.com

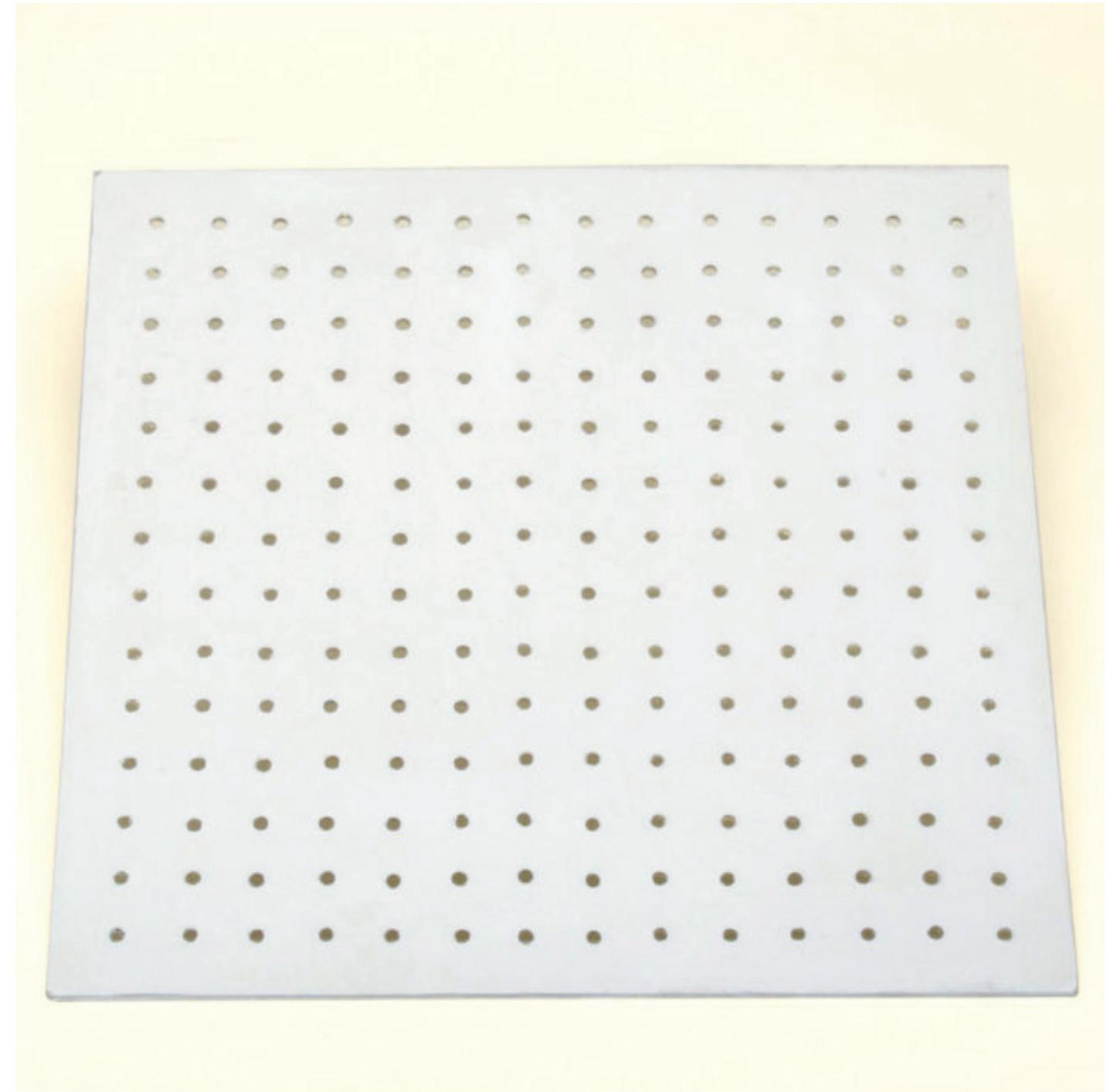


página anterior

**72. Que a terra era
redonda e girava
sobre seu próprio eixo**

Livro da criação,
Lygia Pape
1959

Fonte: lygiapape.com



página anterior

**73. O homem
era gregário e
semeou a terra**

Livro da criação,
Lygia Pape
1959

Fonte: lygiapape.com

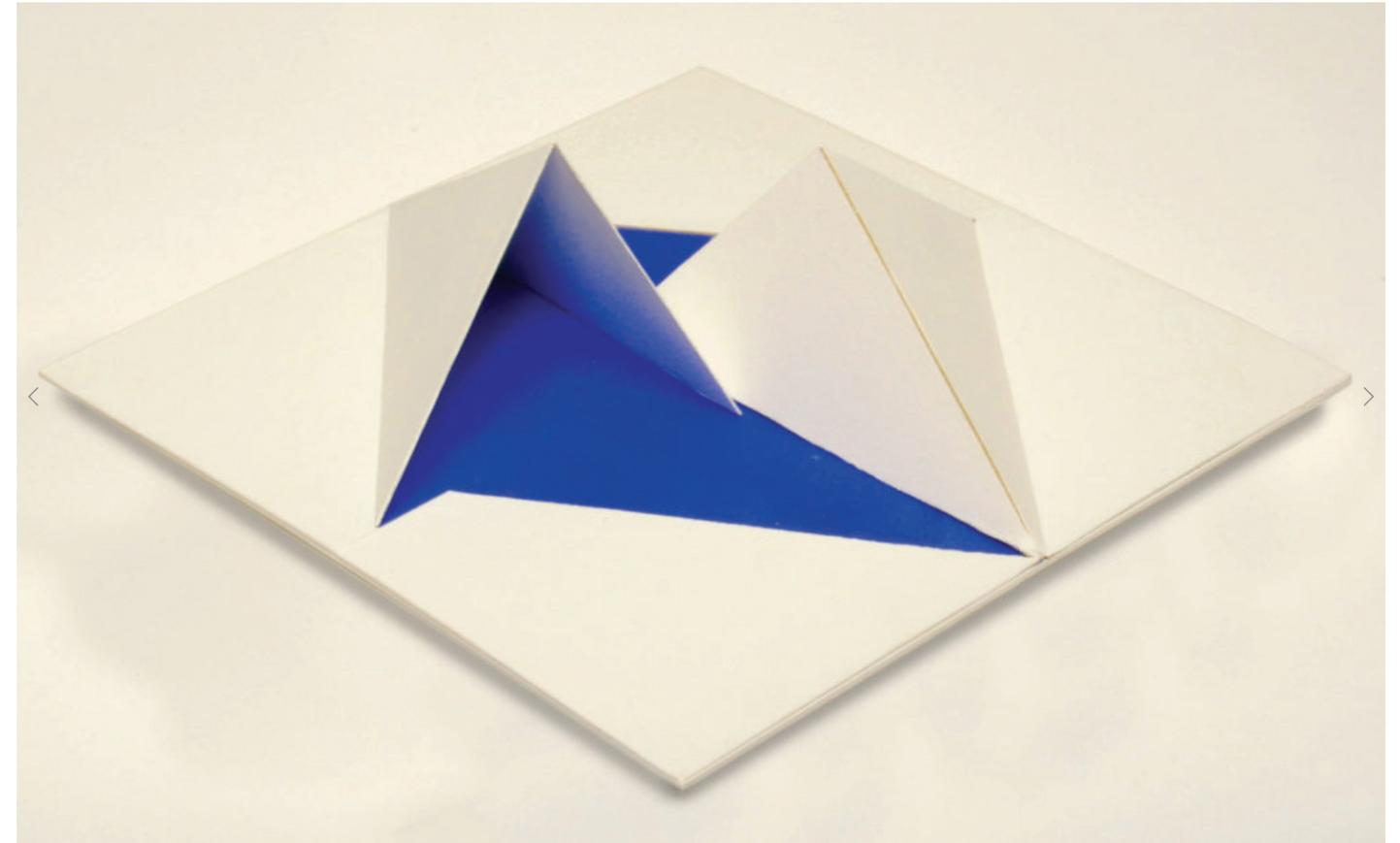


[página anterior](#)

74. A quilha navegando no tempo

Livro da criação,
Lygia Pape
1959

Fonte: lygiapape.com

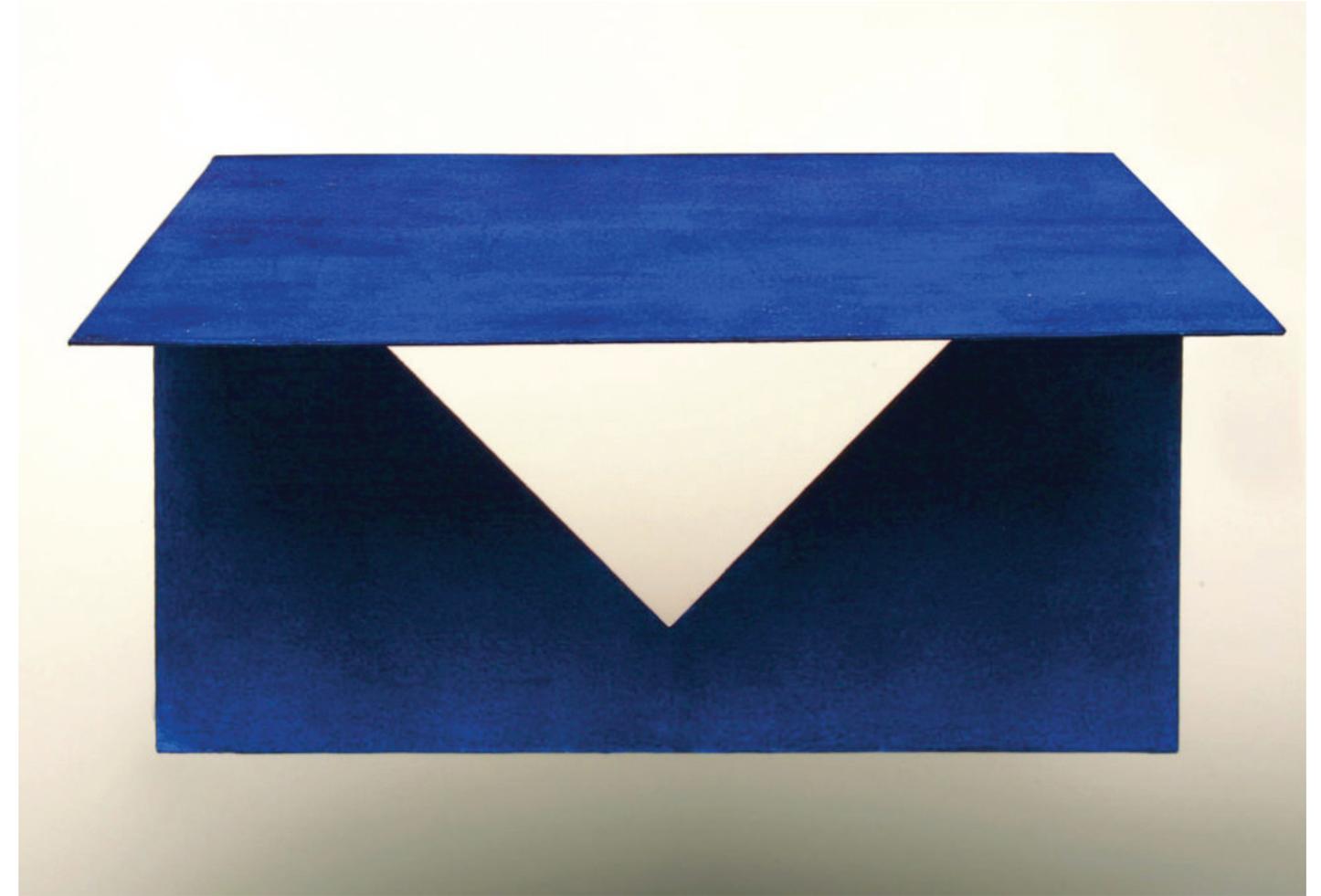


página anterior

**75. O homem construiu
sobre a água: palafita**

Livro da criação,
Lygia Pape
1959

Fonte: lygiapape.com



página anterior

**76. Submarino:
o vazado é o cheio
sob a água**

Livro da criação,
Lygia Pape
1959

Fonte: lygiapape.com



[página anterior](#)

77. Luz

Livro da criação,
Lygia Pape
1959

Fonte: lygiapape.com

capítulo 4

livro-mundo

Um plano azul.

Uma circunferência corta o plano azul. Em cada plano, um corte maior. A sequência dos planos recortados faz um movimento de onda. Ou cria curvas de nível.

Um quadrado branco com um círculo vermelho ao centro. Um corte revela que esse círculo pode ganhar um movimento de rotação e fazer a massa de cor vermelha sumir dentro da superfície branca. O quadrado, o círculo e dois cortes permitem que as figuras se unam através de um movimento de rotação.

Cortes diagonais e dobras perpendiculares no plano branco revelam a cor vermelha escondida. As dobras em ação criam uma composição branca e vermelha de triângulos, que, com a incidência da luz sobre os planos inclinados, se iluminam de diferentes maneiras. No ponto máximo da dobra o plano – antes completamente branco – torna-se completamente vermelho.

Cortes triangulares são organizados de maneira a apontar para um recorte circular no centro do plano vermelho. Os vazios criados permitem uma interação do plano com o ambiente, através de um reenquadramento do olhar.

Um plano verde.

Listras de diferentes alturas, laranjas, vermelhas, talvez roxas, se sobrepõem ao plano verde. Apesar de não existir manipulação possível, um movimento das cores é criado no olhar. O laranja mais estreito é o mesmo laranja da faixa mais grossa?

A estrutura de dobra de um longo retângulo branco – com a mesma lógica de funcionamento de um leque – faz com que uma faixa estreita se abra no formato de uma circunferência e possa retornar à estreita faixa que repousava sobre o plano branco.

Circunferências concêntricas em um degradê – do amarelo ao vermelho escuro – ganham uma terceira dimensão ao serem unidos por um fio em torno do qual podem girar. Como em um móvel do artista estadunidense Alexander Calder, o movimento independente de cada círculo cria inúmeras possibilidades de combinação no espaço e no tempo.

Um único círculo azul ligado por um fio a outro plano produz um movimento de rotação. Girando em torno do próprio eixo, ao formar virtualmente uma esfera, lembra o volume e o peso que um sólido redondo pode ter.

Furos organizados em linhas e colunas preenchem todo o plano branco. Aqui o reenquadramento do olhar para o ambiente também é uma ação possível.

Um plano vermelho se sobrepõe ao plano branco através de dois cortes diagonais. Com uma dobra diagonal no plano vermelho uma forma tridimensional pode ser estruturada.

Agora o plano branco tem incisões diagonais e dobras perpendiculares e diagonais. Ao se estruturar uma forma tridimensional, um volume vazio abrigado surge e o azul do plano, que estava sob o branco, é revelado.

Um corte triangular associado a uma dobra perpendicular cria uma nova possibilidade de enquadrar o olhar e uma estrutura tridimensional que se relaciona com o ambiente.

Um plano amarelo e um pequeno quadrado recortado bem ao centro geram inúmeras possibilidades de brincar com a luz que passa por ali.

Essas são as páginas do *Livro da criação*. A descrição de cada página é uma tentativa de revelar o que pode ser visto abstratamente ao manipular essas formas. Inúmeras possibilidades e ideias podem surgir além do que foi apontado. A sequência descrita é a sequência em que as páginas do livro geralmente aparecem nas publicações da obra de Lygia Pape, mas essas páginas são soltas e a sua sequência pode ser reinventada por quem lê o livro.

Este capítulo analisa o *Livro da Criação*, criado em 1959 por Lygia Pape. Ele é o ponto de partida para as reflexões que foram sendo construídas durante a pesquisa. Desde as motivações para a ruptura neoconcreta, e as



78. Lygia Pape mostra o Livro da criação na II Exposição Nacional Neoconcreta
1960

Fonte: SDJB, 26 nov. 1960

ideias que os artistas traziam nesse momento, até o significado que a arte teve para Lygia Pape ao longo de sua trajetória. Através dos registros que temos – e procuramos trazer ao longo deste capítulo – das ideias de Lygia Pape sobre o *Livro da criação* é possível perceber que muitas aspirações da artista em relação à potência da arte na sua relação com o mundo estão presentes na obra.

O *Livro da Criação* foi exposto pela primeira vez na II Exposição Neoconcreta, em 1960. A obra materializa aspectos centrais do movimento neoconcreto. A dissolução de fronteiras das categorias artísticas, a possibilidade de reprodução e o questionamento da “aura”, além da participação do público como elemento fundamental para a existência da obra de arte são aspectos que serão tratados.

4.1. Livro-escultura-pintura

O *Livro da Criação* é formado pelas dezesseis pranchas quadradas que acabamos de ver. Feitas originalmente em papel cartão *Schoeller* pintado, elas têm 30 x 30 centímetros. As pranchas, por meio de cortes e dobras, criam a possibilidade, através de gestos do leitor, de esculturas serem armadas no espaço. Os cortes e dobras acrescentam uma terceira dimensão à bidimensionalidade corriqueira da página: “as páginas ganham profundidade, uma percepção espacial do objeto que o aproxima da escultura” (CADÔR, 2016: 561).

O *Livro da criação* transita entre os suportes tradicionais das artes plásticas: já não é mais pintura, escultura ou livro. Ele é e não é cada uma dessas categorias. Lygia Pape não está preocupada em enquadrá-lo em uma ou outra categoria, ou melhor, pretende justamente romper essas fronteiras:

É um poema e ao mesmo tempo esculturas desdobradas no tempo e no espaço. É uma invenção. (COCCHIARALE; GEIGER, 1987: 161).

A fluidez nas fronteiras entre as categorias artísticas tradicionais era apontada pela artista como um aspecto central:

De repente, pintura não era só pintura, poesia não era só poesia, e começaram a se misturar as linguagens [...] a coisa mais característica do Neoconcretismo era a quebra das categorias e o sentido de liberdade e invenção independentemente das obras em si (COCCHIARALE; GEIGER, 1987: 155-6).

Lygia atribui ao grupo neoconcreto e relaciona a invenção do *Livro* com essa atitude:

Nesse período neoconcreto começou-se a inventar inúmeras coisas, inclusive a quebra das categorias. Uma obra não era mais só pintura ou escultura. Começou-se a misturar tudo. Foi quando fiz o Livro da Criação, algo entre poema visual e escultura, que narra o surgimento do homem (MORAES, 1995).

Ainda assim, quando Lygia apresentou o livro para seus colegas do grupo alguns questionamentos surgiram. Quando apresentou pela primeira vez, em sua casa, Mário Pedrosa, Hélio Oiticica e Lygia Clark “babaram”, já Ferreira Gullar e Reynaldo Jardim “ficaram em pânico”:

Foi um negócio muito desagradável. Um desastre total. Lamentável, triste. Os dois saíram daqui aborrecidos, principalmente o Reinaldo Jardim; ele se sentiu roubado, não sei por quê, pois o meu livro não tinha nada a ver com as suas idéias. E o Mário, a Lygia e o Hélio

*adoraram, adoraram. A partir dali, fui tendo cada vez menos contato com o Gullar e me afastei dos dois*¹. (MATTAR, 2003: 69)

Lygia atribui o desconforto à impossibilidade de classificar o livro como um poema ou um objeto plástico:

[...] o livro foi uma coisa que na época criou um grande problema dentro do grupo, já Grupo Neoconcreto, porque o livro podia ser um poema ou podia ser um objeto plástico. Lembro-me que fiz uma reunião em minha casa para mostrar o livro, foi o Mário foi a Ligia, foi o Hélio, Ferreira Gullar e o Reinaldo Jardim e aí quando eu acabei de mostrar o Ferreira Gullar virou-se para o Reinaldo e disse assim: não, não é um problema de linguagem verbal, não é um problema verbal. (PAPE, 1998)

Como dito no capítulo dois, tanto Ferreira Gullar quanto Reynaldo Jardim experimentaram o formato de livro para criar poemas. Lygia pensa a sua experiência com livros, e particularmente do *Livro da criação*, de maneira distinta da experiência dos poetas:

O Livro da criação, por exemplo, não parte da palavra. Traça o caminho inverso dos Livros-poema do Gullar. Parto da imagem e não da palavra. Quando faço os cortes, não estou procurando um lugar para a palavra, estou semantizando a forma. É como se fizesse uma série de pequenas “esculturas”, que desse a leitura da formação do mundo. (DOCTORS, 1988: 374)

1. Algumas páginas antes Lygia se refere a Gullar: “Hoje não gosto dessa sua posição de papa do Movimento Neoconcreto.” (PAPE, 2003: 65). Interessante também registrar que o fim do movimento neoconcreto, em 1963, coincidiu com a ida de Ferreira Gullar e Reynaldo Jardim para o CPC (Centro Popular de Cultura).

4.2. Narrativa não verbal

Nenhuma palavra é utilizada no *Livro*, mas existe uma narrativa. O conjunto de pranchas que formam o livro compõe uma narrativa gráfica da visão de Lygia Pape sobre a história da humanidade:

Pelo gesto do espectador², que dá o tempo expressivo a cada unidade do livro, segundo suas próprias vivências, surge o significado primeiro – básico – que levou à formação do livro: a experiência existencial do homem diante das forças da natureza, a água, o fogo, depois, os grandes períodos culturais, as invenções, etc. (SDJB, 26 nov. 1960)

Cada página do *Livro* tem um ponto de partida que descreve um momento eleito pela artista como marcante na relação das pessoas com a natureza e a história. Em alguns momentos, ao acompanhar uma pessoa lendo o *Livro*, Lygia narrava:

[1] No início, tudo era água.

[2] As águas foram baixando, baixando, baixando...

[3] e baixaram.

[4] O homem começou a marcar o tempo.

[5] O homem descobriu o fogo.

[6] O homem era nômade e caçador.

[7] Na floresta.

2. Devido às características já comentadas do *Livro da criação*, o termo “espectador” utilizado por Lygia Pape em algumas passagens, carrega uma imprecisão para pensar a relação do público com o *Livro da criação*, já que carrega uma ideia de passividade em relação ao receptor. Esse assunto será retomado adiante, no item “Leitor-construtor”.

[8] O homem era gregário e semeou a terra.

[9] E a terra floresceu.

[10] O homem inventou a roda.

[11] O homem descobriu que o sol era o centro do sistema planetário.

[12] Que a terra era redonda e girava sobre seu próprio eixo.

[13] A quilha navegando no tempo.

[14] O homem construiu sobre a água: palafita.

[15] Submarino: o vazado é o cheio sob a água.

[16] Luz.³

Segundo Lygia, o *Livro* é resultado de sua “aproximação da filosofia” (MORAES, 2004) e, particularmente, dos textos pré-socráticos:

O Livro surgiu porque tenho paixão pelos pré-Socráticos. Pela pesquisa da physis, pelo problema do fogo, da água e do número. É um sinal dessas formas e emite um sinal. Busco sempre o elemento mais simples e mais significativo. O menos é mais. (DOCTORS, 1988: 374)

Além da ideia da *physis* presente nos pré-socráticos, ela relaciona a criação da narrativa gráfica com essa aproximação da filosofia:

O “livro da Criação” está ligado à ideia da procura do elemento primeiro – talvez uma “physis” dos pré-socráticos.

O processo estrutural de identificação com os gregos teria

3. A numeração apresentada aqui é uma referência nossa para localizarmos o leitor. A artista não numerou as páginas e nem as nomeou, o que não seria coerente com a proposta de Lygia, assunto que veremos mais adiante. No site do Projeto Lygia Pape, essa mesma sequência é usada para apresentar a obra.

*conotações com a ideia de estrutura primeira: a forma carregada de signos, sem ser discursiva ou ilustrativa.*⁴

Lygia Pape citou o filósofo pré-socrático Heráclito de Éfeso em textos e entrevistas. *Da natureza* é a única obra do filósofo que chegou até a atualidade (LEÃO, 1980). A ideia de movimento e transformação expressa no fragmento 91 – “não se pode entrar duas vezes no mesmo rio”, é a ideia mais citada pela artista. O crítico Herkenhoff relaciona a diversidade das linguagens que a artista trabalhou com o seu interesse pelos pré-socráticos:

Como uma pré-socrática ela nunca se fixou em estabilidades ou naquilo que sendo repetição, dissolvesse experiência em imobilidade. Porque nunca será mesmo. “Não se pode entrar duas vezes no mesmo rio” (Heráclito, Fragmentos 91). A atuação múltipla de Lygia Pape confirma seu interesse pelo pensamento pré-socrático, centrando-se em Heráclito. (HERKENHOFF, 1995)

Já no início da década de 50, a própria artista relaciona o pensamento de Heráclito com a ideia de pintura que ela estava experimentando:

*Consciência do movimento e ação.
Heráclito presente como organizador do pensamento.
Já temos mistérios resolvidos.
Está claro – a pintura com seus vetores, superfícies a serem percorridas pelo olho.
A ação construindo as superfícies e o princípio de construção organizando o olhar sobre a obra. (MATTAR, 2003: 29)*

4. Carta de Lygia Pape, ver 4.1, p. 229.

Herkenhoff cita fragmentos específicos que ele acredita estarem relacionados diretamente com algumas páginas do *Livro*. À página cinco, com a descrição “O homem descobriu o fogo”, o crítico relaciona com o fragmento 66: “O fogo, sobrevivendo, há de distinguir e reunir todas as coisas” (HERÁCLITO; LEÃO, 1980: 93). A página quatro – “o homem começou a marcar o tempo” – ele relaciona com o fragmento 103: “Princípio e fim se reúnem na circunferência do círculo” (HERÁCLITO; LEÃO, 1980: 121). Sem se referir a alguma página específica, o crítico ainda destaca os fragmentos 36: “Para os ventos, morte vem a ser água, para a água, morte vem a ser terra; mas da terra nasce água, da água, vento”; e o 124: “De coisas lançadas ao acaso, o arranjo mais belo, o cosmos” como trechos possíveis de estabelecer uma relação poética com o *Livro* (HERKENHOFF, 1995).

Lygia Pape teve como ponto de partida uma narrativa:

Para a autora o “livro” evidentemente tem uma “narrativa”:
– “no começo era tudo água...”
– “depois as águas foram baixando...”
– “baixando...”
– “baixando...”
– “o homem começou a marcar o tempo”
– “o homem descobriu o fogo” etc, etc.
Esse texto é oralizado pela autora à medida que manipula o “livro”⁵.

É possível estabelecer um paralelo dessa narrativa com uma narrativa mitológica, uma aproximação de um entendimento do mundo que vivemos. O crítico Luiz Camillo Osorio relaciona essa busca com um contexto de crise dos modelos políticos e éticos e uma tentativa de reinventar o mundo. Ele inclui outras obras

5. *Idem.*

da artista que buscam esse entendimento do universo, como o *Livro do tempo* de 1961 e o filme curta-metragem *La Nouvelle Création*, de 1967. (OSORIO, 2012: 107)

A narrativa apresentada sem palavras ganhou nas palavras do crítico Merquior um paralelo com um romance. Ao se perguntar como um livro pode narrar sem palavras, o crítico atribuiu essa possibilidade à existência de um elo e a uma “mímica da imagem” que ocorre através dos gestos que constroem o *Livro* (MERQUIOR, 1960: 211).

Mas, apesar da existência dessa narrativa – “*Trabalho com uma linguagem não-verbal e ao mesmo tempo narro a criação do mundo. É uma narrativa*” (COCCHIARALE; GEIGER, 1987: 161) –, o fato de ela ser estabelecida graficamente, sem se estruturar na linguagem verbal, abre a possibilidade de criação de novos sentidos pelo leitor.

Segundo Lucrécia Ferrara, a leitura não verbal acontece a partir de elementos não homogêneos e é um “ato complexo de recepção” que integra sensações e associa percepções capazes de despertar as experiências individuais e coletivas vividas acionando a nossa memória. Diferente da leitura verbal, que “tem o objetivo de saber o que o texto quer dizer”, a leitura não verbal é o início de um processo que coloca o leitor como “participante da concepção do texto e do seu significado” a partir da projeção de suas “próprias vivências individuais e coletivas”. Essa condição da arte “supera o limite de obra aurática e única”. (FERRARA, 1997: 22-9)

A leitura não verbal tem a potência de despertar a memória do receptor integrando-a na produção de significados junto à obra de arte. Lygia apresenta as formas do *Livro* como o suporte de outras camadas que se tornam disponíveis para uma nova criação:

É então no –livro da criação– que surge uma linguagem nova e que vai atender essa exigência que vinha da gravura, num processo orgânico. A forma e a cor renascidas (já agora no espaço em três dimensões, o espaço real) estão impregnadas da história, signos verbais, não grafados, narrativos, metafóricos. (PAPE, 1975: 90)

4.3. Leitor-construtor-criador

Em conjugação com a leitura não verbal, a necessidade de construção por parte do público estabelece ainda mais a abertura para novas criações:

O “livro” não tem palavras e sua “leitura” se faz pela manipulação das formas que estão pousadas no plano e se armam em três dimensões pelo manuseio, quando se faz explícito um significado.

Para a autora é a “criação do mundo” mas para outros poderá ser qualquer outra coisa a partir de suas próprias vivências.

Essa semantização da forma se dá de maneira espontânea e mantém o “livro” fora de uma pura contemplação esteticizante e informa a forma de significados que vão além do limite do campo das artes plásticas ou somente da poesia. A proposta é poetizar a existência através de um novo objeto⁶.

A criação desse espaço aberto para o leitor é uma intenção colocada pela artista:

E também pode ser o ‘livro da criação’ de cada um, a partir das suas próprias vivências. Você cria o seu ‘livro da criação’ (COCCHIARALE; GEIGER, 1987: 161).

O livro só existe quando é manipulado pelo público. Ao espectador, de quem em geral é esperada uma passividade, é exigida uma ação, uma relação ativa com a obra, renovando procedimentos da vanguarda, no sentido de

6. *Ibidem.*

mobilizar o receptor, trazer o público para interagir e integrar a realização da obra. A obra cria seu receptor, o espectador se torna inventor.

A exigência da interação para armar as esculturas prolonga o contato do público com a obra e coloca o leitor no lugar de investigador ou descobridor de uma outra narrativa, que será, a cada contato com a obra, criada novamente. A manipulação permite que cada um explore as entranhas da obra:

Pelo gesto do espectador, que dá o tempo expressivo a cada unidade do livro, segundo suas próprias vivências, surge o significado primeiro – básico – que levou à formação do livro: a experiência existencial do homem diante das forças da natureza, a água, o fogo, depois os grandes períodos culturais, as invenções, etc. A possibilidade de anexar significados ao livro pela contribuição do espectador não lhe modifica o sentido, pois o livro revela-se, a cada pessoa, único e primeiro. (PAPE, 1960: 178)

Nesse sentido, o livro se torna uma superfície ativa, como nomeia Cadôr. O livro deixa de ser um suporte neutro e a evidência de sua construção e composição se tornam elementos ativos na leitura e na criação de significados (CADÔR, 2016: 510).

4.4. Não sequência

O *Livro da criação* não possui o formato tradicional de códice, em que as páginas estão encadernadas em uma espinha central e exigem o movimento de folhear para a leitura se realizar. Com páginas soltas, o “leitor”

ganha a liberdade de combinar as páginas na sequência que lhe fizer mais sentido. Essa possibilidade combinatória acrescenta mais uma camada na criação de novos sentidos pelo público.

Na casa da artista, o livro ficava disposto em pilhas para quem chegava poder ler à sua maneira. A inexistência de uma ordem pré-fixada para a leitura era um aspecto central para Lygia, como conta Paula Pape:

O que é importante da Lygia naquele trabalho é o início e o fim, uma coisa que para ela tinha um sentido, você pode começar do fim para o começo. Ela não achava que eram fixas, mas para ela tinha um significado mais forte, que para outra pessoa poderia não ser. Você poderia começar “no início era tudo luz” e “as águas baixaram” no final. Ela chegou a falar nisso. Eu me recordo que ela falava que a sequência cada um poderia fazer da forma que quisesse e chegar ao limite de substituir o final pelo começo e vice-versa, de tudo começar com a luz e não com a água. (ver 5.2, pp. 236-238)

Além de poderem ser lidas em qualquer sequência, as páginas podem ser vistas simultaneamente e ser sobrepostas, de vários modos, umas às outras. O procedimento da sobreposição é possível particularmente naquelas que possuem cortes. Quando a mesma página se sobrepõe a outras, novas imagens são criadas. Por exemplo, a página “oito” – com diversas perfurações circulares – pode ser sobreposta à página “um” – uma massa de cor azul – ou à página “sete” – uma massa de cor verde – ou ainda ser usada como anteparo para observar o espaço. As imagens produzidas a partir dessas operações são bastante diferentes.

A mudança de percepção ao alterar a sequência em que a página está inserida pode nos remeter aos estudos feitos por Albers na *Teoria da cor*. Herkenhoff faz um paralelo com a importância que os jogos óticos de Albers tiveram para os neoconcretos e para Lygia Pape, substituindo a centralidade de Max Bill para o grupo concreto: “a homenagem ao quadrado de Lygia Pape será o *Livro da criação*” (HERKENHOFF, 2012: 30).

Cadôr relaciona a ausência de encadernação e a existência de um mecanismo combinatório das páginas com a possibilidade de criar novas as-

sociações através de permutas, trocas e combinações. A existência de cortes nas páginas, como no *Livro da criação*, potencializa ainda mais a produção de novas imagens através da manipulação (CADÔR, 2016: 181).

4.5. Obra em movimento

Hélio Oiticica, grande companheiro de Lygia nas discussões e na produção artística, se refere ao *Livro da criação* em uma reflexão sobre a trajetória da artista:

Os elementos são postos aqui com uma intenção aberta, como no livro da criação, evitando intencionalmente qualquer literatura ou relação superficial, ou metáfora preconcebida: os elementos são sementes abertas, objetivas e concretas, que funcionam como um exercício imagético. (OITICICA, 1969: 245)

A ideia de semente aberta nos faz lembrar do conceito de obra aberta desenvolvido por Umberto Eco⁷. Em seu livro *Obra Aberta* refletiu sobre a recepção da obra de arte em diferentes momentos da história. Para o autor,

7. Haroldo de Campos escreveu o artigo “A obra de arte aberta”, publicado pela primeira vez em 3.7.1955 no *Diário de S.Paulo*, onde faz uma reflexão sobre as obras de Mallarmé, Joyce, Pound e Cummings (CAMPOS et.al, 2006: 49). Se referindo a esse artigo, na “Introdução à edição brasileira”, Umberto Eco diz: “É mesmo curioso que, alguns anos antes de eu escrever *Obra aberta*, Haroldo de Campos, num pequeno artigo, lhe antecipe os temas de modo assombroso, como se ele tivesse resenhado o livro que eu ainda não tinha escrito, e que iria escrever sem ter lido seu artigo”. Eco justifica a antecipação afirmando que “certos problemas se manifestam de maneira imperiosa num dado momento histórico”. *Obra aberta* foi publicado pela primeira vez em 1958 (ECO, 2003: 17).

apesar da obra de arte se apresentar com uma forma acabada, “fechada em sua perfeição”, ela também está aberta, passível de diferentes interpretações por parte do público, sem que isso influencie sua singularidade (ECO, 2003: 40).

Quando fala sobre o *Livro* de Mallarmé, ele comenta que cada “execução” da obra não esgota suas possibilidades, apesar de realizar a obra, junto com as outras leituras, de “maneira completa e satisfatória” (ECO, 2003: 57).

Lygia Pape pensou o *Livro da criação* nessa chave:

Anexar significados ao livro não lhe modifica o sentido, mas é próprio de sua natureza – a criação. O sentido primeiro da experiência repete-se sempre no ato físico de cada nova abordagem ao livro: “no fazer-se e desfazer-se”. A narrativa sem palavras – visual, pois – possui um mínimo de encadeamento conceitual. Somente tem a ligá-las o fio unitário que atravessa a obra e é dado pelo sentido mesmo do livro: Criação. Os elementos de opção dão a direção escolhida, que se revela também individual a cada leitor – como um enigma decifrável por cada um, e somente intocável ao conhecimento de todos os outros. Esses enigmas (unidades) jamais são de conteúdo absoluto.

O tempo que percorre a obra também não é um tempo absoluto – a duração de cada unidade faz-se dentro de tempos sem um a priori de duração. O tempo permanece para mais ou para menos, subjugado à experiência do “leitor”, verdadeiro armador do livro e de seus significados. A curva parabólica expressiva é construída somente pela participação do espectador direta e sensível, num nível perceptivo de maior ou menor duração e significados. (SDJB, 26 abr. 61: 2)

Talvez o *Livro* esteja mais próximo do sentido de obra em movimento que Umberto Eco analisou. A obra em movimento produz um “convite à liberdade interpretativa, à feliz indeterminação dos resultados”. Na obra em movimento “o negar que haja uma única experiência privilegiada não implica

Osorio menciona Merleau-Ponty, teórico importante para o grupo neoconcreto, e o papel da arte de mobilizar as pessoas para a “estranheza das coisas”, o que causa uma transformação no olhar, uma visão do mundo como “nascimento continuado, como produção originária de sentido” (OSORIO, 2012: 106).

Didi-Huberman também cita Merleau-Ponty para relacionar o “evento *afetivo*” com uma “abertura efetiva”. Por abertura ele define: “um tipo de conhecimento sensível e de transformação ativa de nosso mundo” (DIDI-HUBERMAN, 2016: 26). O filósofo atribui um poder de transformação às emoções: “transformação da memória em desejo, do passado em futuro, ou então da tristeza em alegria” (DIDI-HUBERMAN, 2016: 44).

A leitura traz a potência da interação, do ler, do manusear, do sentir, gera espaços abertos de percepção, espaços abertos de produção de sentido, faz do espectador um produtor de sentidos. O público a partir de sua ação dá existência à obra, não está em lugar de contemplação, é sujeito ativo na criação:

Agora, o que conta é a percepção mesma, mais rica – para sempre, porque o objeto se transfere inexoravelmente para um vai e vem – dentro-e-fora-dentro: um sujeito (PAPE, 1980: 209).

A potência do livro de mobilizar o seu leitor e ser um objeto que provoca emoções, inquieta e faz refletir é um desejo de Lygia que transforma o status da obra:

deixa de ser um fetiche cultural, rejeita uma idolatria de obra de arte como única fonte de atenção e transforma-se numa ferramenta de ação-dentro. (PAPE, 1980: 209)

Lygia Pape, em sua dissertação de mestrado, contextualizou a importância de Merleau-Ponty para o grupo neoconcreto e o sentido de criar livros articulados aos conceitos novos que eles usavam em sua produção:

Merleau surge quando da finalização das obras e da necessidade de um texto contextualizador (o manifesto da primeira exposição do grupo) para uma produção nunca vista antes, carregada de novidades e invenções.

Conceitos novos se insinuavam nas obras como a quebra das categorias, como o abandono de uma posição privilegiada para a chamada escultura, como o uso de linguagens diversas na mesma obra (imagem e palavra inter-relacionadas), o corte e dobradura da página como expressão e que vai desencadear o surgimento dos primeiros “LIVROS-POEMAS”, conceitos tão revolucionários que vão desde esse momento [de] libertar o artista para um universo de possibilidades, um novo espaço na arte e o surgimento de um ser plástico sem designação própria, sem escala, indo do mínimo ao tamanho máximo como as instalações (que ainda não tinham esse nome), o denominado, para uso convencional: objeto. (PAPE, 1995: 190)

4.6. O livro no mundo

O questionamento da obra de arte como objeto único se relaciona com o desejo de que o *Livro* possa estar presente no cotidiano das pessoas. Lygia fala do desejo do livro de ser como um “*Almanaque Capivarol – o livrinho que penetrava em todos os lares, passatempo e diversão dos ocupados: uma mágica das artes e artimanhas*” (PAPE, 1980: 209).

Lygia produziu muitos exemplares da obra. Cada vez que era convidada a expor o livro, ela produzia um novo exemplar para que pudesse ser



manuseado. Esses exemplares eram completamente destruídos ao final, não existem mais. A artista demorava cerca de um mês para produzir e com o tempo foi desenvolvendo alguns métodos, como o uso de facas, para facilitar a produção. O livro não foi produzido em tiragem maior e nunca foi construído com processos mais industriais; sua produção era artesanal e ela não a delegava para terceiros, segundo conta Paula Pape (ver 5.2, pp. 236-8). Lygia carregava o *Livro* como um objeto cotidiano:

Ela botava debaixo do braço e levava. Ela fazia um pacotinho, numa bolsinha e eles saíam pro espaço e depois voltavam. Qualquer bolsa, bolsa de feira, qualquer coisa, ela levava na mão se fosse o caso. O livro era uma coisa assim, ele fazia parte da vida, não foi concebido para ser uma “obra” que as pessoas não pudessem tocar ou qualquer coisa assim, não, o livro era para participar da vida. (ver 5.2, pp. 236-238)

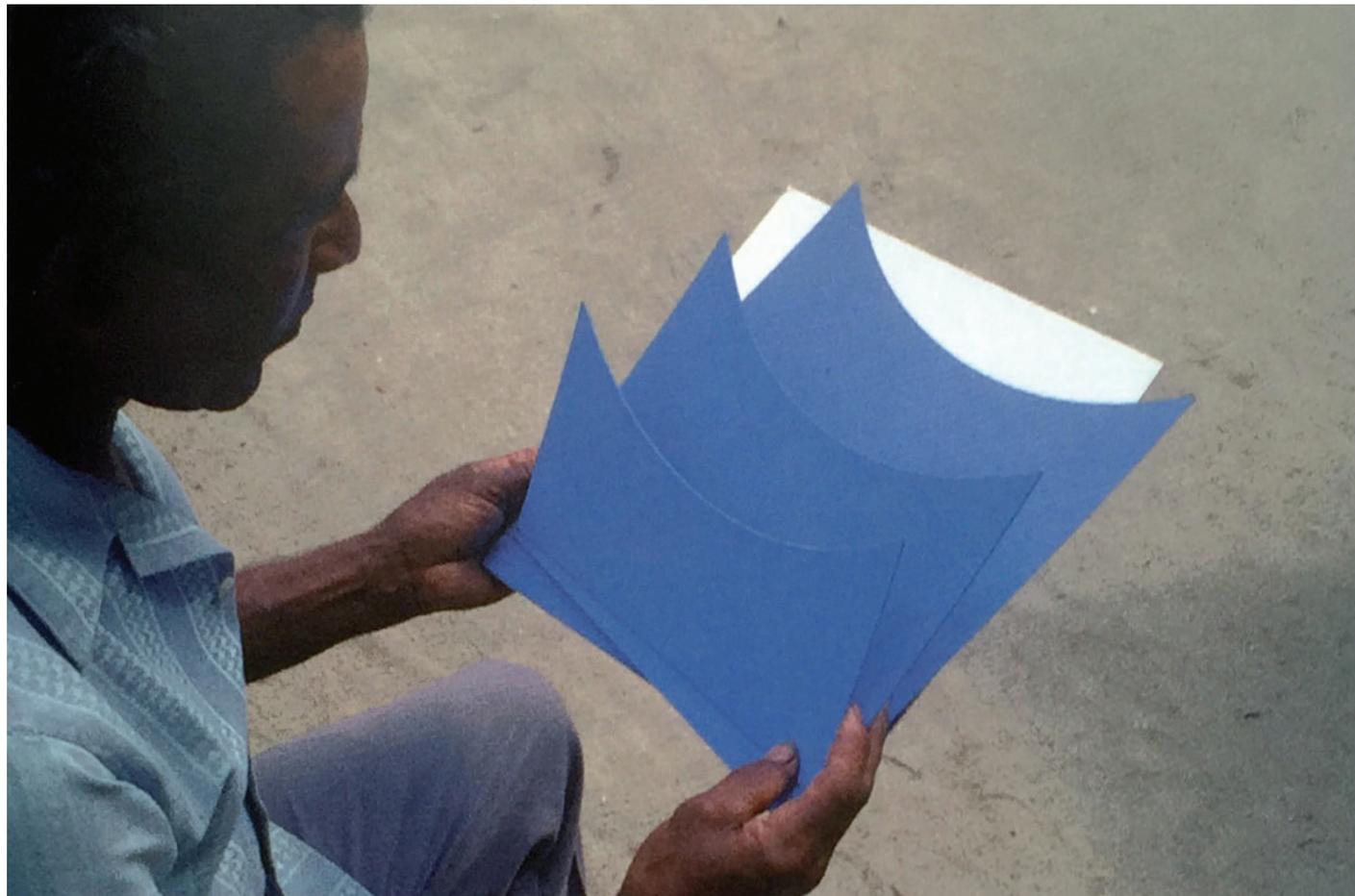
O desejo de encontrar uma maneira com que as pessoas pudessem manipular o livro sem que fosse completamente destruído estava presente nos desejos da artista:

É doloroso ver o livro se espatifar nas mãos das pessoas. É porque são obras feitas de madeira e cartão Schoeller, que inclusive já não há no Brasil, e tem que fazer as facas de novo, tem todas uma preparação de produção que leva um tempo. Fica um pouco difícil, mas estou pensando, futuramente, em usar um material mais forte, talvez alumínio, para poder fazer algumas réplicas, protótipos, para as pessoas terem essa experiência (MATTAR, 2003: 69)

**80. Ensaio fotográfico
“Livro da criação
na rua”, Lygia Pape
e Maurício Cime
anos 70**

Fonte: Lygia Pape –
Espaço imantado

O *Livro da Criação* é a tentativa de que a arte penetre a vida cotidiana das pessoas: na cidade, nas casas, nos espaços públicos e privados, o desejo de que a arte mergulhe no mundo. Hélio Oiticica, em texto sobre a artista, analisou como o *Livro* formava uma “unidade criativa aberta”, era a



**81. Ensaio fotográfico
“Livro da criação
caminhando”,
Lygia Pape e Paula Pape
anos 80**

Fonte: Lygia Pape –
Espaço imantado

história dos elementos, da pré-história humana, mas que realmente eram dirigidas como que à história humana pré-sensorial, como toda sua evolução posterior poderia mostrar: a busca para a consciência direta sensorial para o ato de ver, ou sentir pelo tato – o intelecto desafiando a si mesmo – mudança do conceito de “objeto-arte” para o de “ideia”, o que nada mais é do que o ato vivo de “ter uma ideia” tomado objetivamente (OITICICA, 1969: 245)

A ideia de mudança de “objeto-arte” para “ideia” conversa diretamente com a intenção de Lygia de ressignificar o sentido da arte na vida das pessoas quando ele compara a obra ao “ato vivo” de ter uma ideia, questionando a existência de uma aura em torno da obra de arte.

O conceito de aura foi tratado por Walter Benjamin em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Com a possibilidade de reprodução no cinema e na fotografia, a recepção e a produção na arte teriam sido profundamente modificadas. Um dos aspectos centrais dessa mudança está relacionado à “superação do caráter aurático” da obra de arte, onde “a autenticidade e a unicidade dão lugar à existência serial e à natureza aberta e fragmentária da obra de arte” (ARAÚJO, 2010: 123). Nas palavras de Benjamin:

O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. Esse processo é sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte. Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade. (BENJAMIN, 1987: 168-9)

Lygia Pape, em *Catiti-catiti*, cita Benjamin, afirmando que a ideia de reprodutibilidade foi o “leit motiv” dos concretos:

A tentativa de abolir a “aura” da obra de arte concreta não foi formulada com clareza na época, mas ela está implícita nas formulações de seus



82. Ensaio fotográfico
"Livro da criação
caminhando",
Lygia Pape e Paula Pape
anos 80

Fonte: *Lygia Pape –*
Espaço imantado

membros ao propugnar por uma arte feita em moldes industriais ou com um posicionamento de caráter industrial. (PAPE, 1980: 31-2)

À ideia de superação da aura podemos relacionar a vontade que Ferreira Gullar atribuiu aos neoconcretos, de “mergulhar na natural ambiguidade do mundo para descobrir, nele, pela experiência direta, novas significações” (GULLAR, 1999, p. 246).

Em 1968, junto com Maurício Cirne, Lygia realizou esse mergulho com o *Livro da criação*, Em um “passeio pelo mundo” (FILHO, 2002: 218), eles fotografaram as páginas do *Livro* em diversos lugares da cidade. Anos depois, junto com Paula Pape, a artista fez novos ensaios fotográficos. Um deles foi publicado em *Gávea de tocaia* e o outro permanece inédito.

As páginas do livro eram fotografadas em lugares públicos. Cada prancha era registrada em um lugar diferente, criando também novas relações. O livro visto nas ruas ganha novo significado, integra o cotidiano das pessoas, provocando a imaginação das pessoas que se deparam com a possibilidade de criar uma nova narrativa.

Essa atitude em relação ao lugar que a obra de arte ocupa na sociedade foi mantida pela artista de diversas maneiras ao longo de sua trajetória. Buscando a participação do público para a existência da obra, Lygia criou, em 1968, *Ovo* e *Divisor*. Esta última, como dito por Herkenhoff, carrega semelhança formal com a página oito do *Livro*. As duas obras tinham como pressuposto o envolvimento corporal do público.

Lygia Pape foi professora na Faculdade de Arquitetura da Universidade Santa Úrsula e na pós-graduação da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. Suas aulas eram vistas como extensão da sua produção artística. Durante o curso, os alunos eram levados para vivenciar os lugares da cidade e observar as suas dinâmicas. *Espaços imantados* é a obra em que Lygia sintetizou algumas dessas observações, como a ação dos camelôs e a sua implicação no espaço público. Ela relaciona a obra com a experiência desenvolvida no *Livro da criação*:



83. Ensaio fotográfico
“Livro da criação
caminhando”;
Lygia Pape e Paula Pape
anos 80

Fonte: *Lygia Pape –*
Espaço imantado

Como se pode ver, o processo utilizado no trabalho é idêntico ao do ‘Livro da Criação’: eu saio do plano, vou para o espaço, depois esvazio, guardo tudo, volto ao plano. É o que acontece também com o camelô. Como você vê, está tudo ligado. Não existe obra como um objeto acabado e resolvido, mas alguma coisa sempre presente, permanente no interior das pessoas. [...] E o camelô também seria uma forma de espaço imantado, no sentido de que ele chega numa esquina, abre aquela malinha e começa a falar, criando de repente uma imantação, com as pessoas todas se aproximando, se ligando àquele discurso irregular, às vezes curto, às vezes longo, e de repente ele fecha a boca, fecha a caixinha e o espaço se desfaz (MATTAR, 2003: 87).

O assunto certamente propicia um aprofundamento maior. Por ora, remeto ao subcapítulo 5.5 (ver pp. 271-8), que traz o registro de alguns depoimentos a que tive acesso ao longo dessa pesquisa.

4.7. O livro na vitrine

Didi-Huberman, em *Sobrevivência dos Vagalumes*, fala sobre a ineficiência da tentativa de dissecar um vagalume em um laboratório ou sob a luz forte de um projetor: “para conhecer os vagalumes é preciso observá-los no presente de sua sobrevivência” (DIDI-HUBERMAN, 2011: 59). Em *Que emoção! Que emoção?*, o filósofo francês fala em sentido similar sobre as borboletas: “Prefiro não ver completamente a borboleta, prefiro que ela continue viva: essa é a minha atitude quanto ao saber.” (DIDI-HUBERMAN, 2016: 62)



**84. Ensaio fotográfico
“Livro da criação
caminhando”,
Lygia Pape e Paula Pape
anos 80**

Fonte: Lygia Pape –
Espaço imantado

Como um vagalume ou uma borboleta, para entender e apreender a potência contida no *Livro da criação* precisamos olhar para ele em movimento, sendo manipulado e, portanto, construído. Porém, nos dias de hoje, isso não é possível.

Existia uma intenção, expressa pela artista, de reprodutibilidade ligada aos conceitos relacionados ao *Livro da criação*:

Outra obra fundamentalmente criada para a reprodução é o “Livro da Criação” de Lygia Pape. Sua ação real só se completa na medida de uma edição de alguns milhares, dado o caráter de livro. Ele propõe dois níveis de leitura, visto que desliza por duas linguagens: uma verbal, partindo da própria vivência do “leitor”. A outra não-verbal, por não conter nenhuma palavra escrita: formas e cores vão revelando ao “leitor” a narrativa da criação do mundo. É um livro pioneiro como linguagem e possui também uma estrutura aberta. Todas essas obras não aspiram, como finalização senão o afastamento de um conceito de “aura” na obra de arte. (PAPE, 1980: 43-4)

Apesar dessa intenção, até hoje uma tiragem maior para o *Livro da criação* nunca foi realizada⁸. Como já relatado, a produção dos exemplares

8. No Brasil livros são objetos caros e inacessíveis para grande parte da população e, no período em que esta pesquisa é finalizada, o governo Bolsonaro tenta aprovar um aumento de impostos sobre os livros, ação que dificultará ainda mais o acesso à leitura, resultando num aumento em até 20% o preço final. Mesmo nos dias de hoje, livros que não se encaixam nos padrões industriais mais comuns – caso do *Livro da criação* – encontram ainda mais barreiras financeiras para serem produzidos em uma tiragem maior. Uma experiência que obteve sucesso nesse sentido, na década de 70, foram os livros de Julio Plaza *Objetos* e *Poemóviles*. Em 1969, com o apoio de Julio Pacello, foram impressos em serigrafia 100 exemplares para serem comercializados de *Objetos*. Em 1974, *Poemóviles*, fruto de uma parceria de Julio Plaza com Augusto de Campos, teve uma primeira edição de 1.000 exemplares.



85. Ensaio fotográfico
“Livro da criação
caminhando”;
Lygia Pape e Paula Pape
anos 80

Fonte: *Lygia Pape –*
Espaço imantado

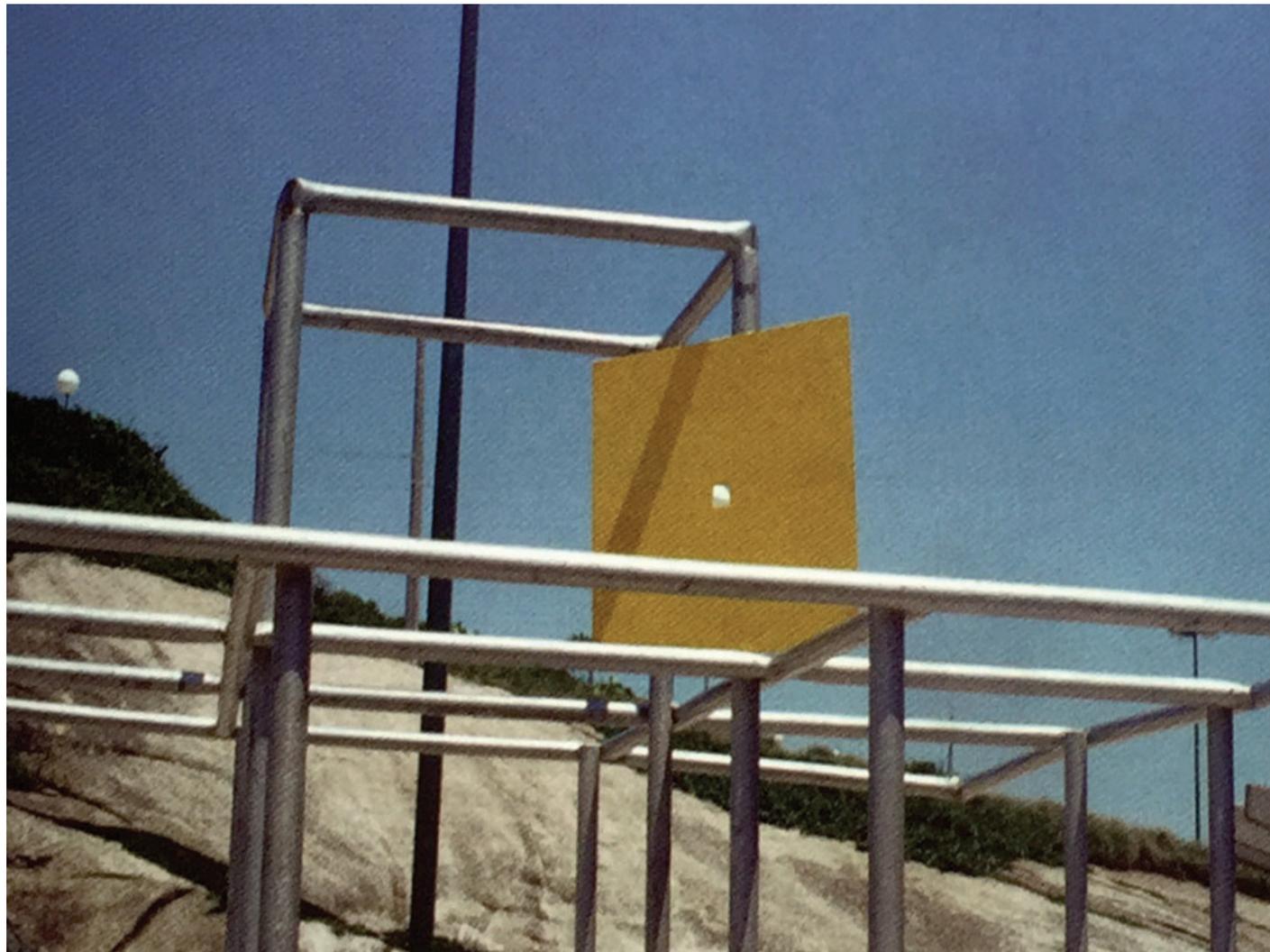
para manipulação em exposições era inteiramente artesanal e feita pela própria artista.

Após a morte de Lygia Pape, o *Livro da criação* passou a ser exposto em vitrines fechadas e com a legenda acompanhando cada prancha. Em geral as páginas são organizadas de acordo com a sequência já citada nas legendas. A mobilidade e interação que a obra exige do público está paralisada na impossibilidade de ver com as mãos, de armar as páginas, de transformar o bidimensional no espacial através da ação de construção. Exposto dessa maneira, o *Livro* já não pode ser visto como um objeto que transita entre as diversas categorias, como obra em movimento. Como o vagalume ou a borboleta, citados por Didi-Huberman, as pranchas paralisadas e já armadas – estáticas e distantes do contato – perdem a essência de sua existência e se assemelham a um cadáver dissecado. Produzem a contemplação passiva do espectador, traindo, em nossa opinião, um aspecto central da obra.

O *Livro da Criação* em sua concepção original se mostra potente ao sensibilizar o público através de uma relação mais duradoura, provocar inquietações e questionamentos, propiciar novas camadas de significado. No sentido proposto por Didi-Huberman, quando o *Livro* existe nas condições em que foi pensado, ele consegue criar potência – e não poder – da imagem:

Me interessa a potência das imagens, potência e não poder. Creio que a civilização que estamos não é uma civilização das imagens, é uma civilização dos clichês. Entende o que quero dizer com clichê? É dizer as imagens que tomam o poder. Mas a imagem mais bela é aquela que tem a sua potência, mas que não busca o poder. É como as palavras. Por acaso um poema quer ter o poder sobre o outro? Não. E não há nada mais belo do que um poema (DIDI-HUBERMAN, 2017).

O *Livro da Criação* pode ser visto como ponto de partida para infinitas criações e, dentro da trajetória de Lygia Pape, ele é uma importante síntese dos desejos e do pensamento da artista em relação às possibilidades da arte na sociedade.



**86. Ensaio fotográfico
“Livro da criação
caminhando”,
Lygia Pape e Paula Pape
anos 80**

Fonte: Lygia Pape –
Espaço imantado

O *Livro* também é significativo para compreender as discussões que envolveram a produção artística brasileira da década de 50, particularmente a ruptura do Movimento Neoconcreto com o grupo Concreto. Paulo Venâncio Filho nomeia o *Livro* de “Bíblia neoconcreta”, que seria uma “bíblia invertida [...] não do Criador, mas da criatura; não a criação por uma entidade única e transcendente, mas por qualquer um” (VENÂNCIO FILHO, 2012: 218). José Mario Brandão identificou no *Livro da criação* o mesmo sentido, também denominando-o *Bíblia neoconcreta*⁹.

Ao transitar entre as categorias artísticas e dissolver suas fronteiras, implicar o leitor diretamente na construção da obra e abrir a possibilidade de integração do livro no cotidiano, através da possibilidade de reprodução, o *Livro da criação* questiona a aura existente em torno da obra de arte.

O *Livro da Criação* é um registro desse questionamento de Lygia Pape, é um registro do desejo de pensar a transformação do mundo através da arte, da potência que a artista enxergava na arte:

Qualquer pessoa pode, atentamente falando, ver muito. VER é comum à maioria das pessoas. Sentir também. Eu quero alertar para isso.

As artes plásticas me servem para penetrar o mundo – é matéria de reflexão e ação, principalmente.

Como uma armadilha pode pegar pelo pé, mesmo que você se solte, fica a marca – para sempre. Eu quero isso. Um arranhão, um osso dobrado, a alma alarmada, ou não. (PAPE, 1980: 209)

9. Ver 5.3, pp. 239-246.

capítulo 5

meandros da pesquisa

Aqui estão reunidos os materiais encontrados e produzidos durante a pesquisa e que foram insumos importantes na elaboração do texto desta dissertação.

A carta escrita por Lygia Pape para as curadoras da exposição *Tendências do livro de artista no Brasil* é um documento do acervo do MAC-USP, com pouca divulgação, e possui um importante registro da artista sobre seu pensamento sobre livros. Esta carta me fez ter certeza de que o percurso de livros que Lygia produziu durante sua vida era um caminho importante de ser analisado.

A conversa com Paula Pape foi fundamental para entender como o *Livro da criação* era produzido e exposto, trouxe uma imagem forte de Lygia Pape levando o *Livro* debaixo do braço para ser exposto.

A entrevista com Anna Bella Geiger trouxe elementos importantes do início da carreira de Lygia, do contexto em que os artistas produziam e discutiam na década de 50 e 60 no Rio de Janeiro.

A conversa com José Mário Brandão me aproximou significativamente da personalidade da artista através de histórias e descrições que o curador contou ao longo do encontro.

O registro da atividade docente de Lygia através da visão de alguns de seus ex-alunos também incluíram novos aspectos para pensar a visão da arte que Lygia levou ao longo de sua vida.

Por fim, um registro das reproduções que construí para possibilitar o acesso a materialidade do *Livro da criação*, tão importante na análise que fiz, já que os exemplares existentes estão com difícil acesso.

LIVRO DA CRIAÇÃO 1959/Movimento Neoconcreto

O "LIVRO DA CRIAÇÃO" não é um livro, mas um objeto formado por 18 unidades em papel-cartão pintado com guache e 30 cm de lado (quadrados). O "livro" não tem palavras e sua "leitura" se faz pela manipulação das formas que estão pousadas no plano e se armam em três dimensões pelo manuseio, quando se faz explícito um significado.

Para a autora é a "criação do mundo" mas para outros poderá ser qualquer outra coisa a partir de suas próprias vivências.

Essa semantização da forma se dá de maneira espontânea e mantém o "livro" fora de uma pura contemplação esteticizante e informa a forma de significados que vão além do limite do campo das artes plásticas ou somente da poesia. A proposta é poetizar a existência através de um novo objeto.

O "livro da Criação" está ligado à ideia da procura do elemento primeiro - talvez uma "physis" dos pré-socráticos.

O processo estrutural de identificação com os gregos teria conotações com a ideia de estrutura primeira: a forma carregada de signos, sem ser discursiva ou ilustrativa.

Para a autora o "livro" evidentemente tem uma "narrativa":

- "no começo era tudo água..."

- "depois as águas foram baixando..."

- "baixando..."

- "baixando..."

- "o homem começou a marcar o tempo"

- "o homem descobriu o fogo" etc, etc.

Esse texto é oralizado pela autora à medida que manipula o "livro".

Obs: Unidades do Livro da Criação:

ÁGUA (4 unidades), TEMPO, FOGO, CAÇADOR, FLORESTA, SEMEAR A TERRA, A TERRA FLORESCEU, RODA, SISTEMA PLANETÁRIO, TERRA, PALAFITA, GRANDES NAVEGAÇÕES, SUBMARINO, LANCE LIVRE DE CONCRETO, LUZ.

5.1. Carta de Lygia Pape

A carta, transcrita a seguir, foi escrita por Lygia Pape para as curadoras da exposição *Tendências do livro de artista no Brasil (1987)*, Annateresa Fabris e Cacilda Teixeira da Costa. A carta está no acervo de documentos do MAC-USP e não tem registro de data.

LIVRO DA CRIAÇÃO 1959/Movimento Neoconcreto

O "LIVRO DA CRIAÇÃO" não é um livro, mas um objeto formado por 18 unidades em papel-cartão pintado com guache e 30 cm de lado (quadrados). O "livro" não tem palavras e sua "leitura" se faz pela manipulação das formas que estão pousadas no plano e se armam em três dimensões pelo manuseio, quando se faz explícito um significado.

Para a autora é a "criação do mundo" mas para outros poderá ser qualquer outra coisa a partir de suas próprias vivências.

Essa semantização da forma se dá de maneira espontânea e mantém o "livro" fora de uma pura contemplação esteticizante e informa a forma de significados que vão além do limite do campo das artes plásticas ou somente da poesia. A proposta é poetizar a existência através de um novo objeto.

O "livro da Criação" está ligado à ideia da procura do elemento primeiro - talvez uma "physis" dos pré-socráticos.

O processo estrutural de identificação com os gregos teria conotações com a ideia de estrutura primeira: a forma carregada de signos, sem ser discursiva ou ilustrativa.

Para a autora o "livro" evidentemente tem uma "narrativa":

- "no começo era tudo água..."

87. Carta de Lygia Pape para as curadoras da exposição *Tendências do livro de artista no Brasil (1987)*, página 1

POEMAS-XILOGRAVURAS 1960/ Movimento Neoconcreto
 Coleção Espaço nº5 -Rio - (21cmx21cm)

Esse livro é formado por poemas e xilogravuras, da autora.

É formado por 13 unidades duplas (poema e xilogravura). Cada poema ao lado da xilo forma uma terceira solução- dialeticamente, pois a xilo não é uma ilustração do poema.

A capa do livro já é o início de leitura do primeiro poema: um fio forma um quadrado sobre a capa. Ao abrir o livro a leitura começa ou pela direita ou pela esquerda, sem destruir o significado do primeiro poema que é também introdutor do leitor ao resto dos poemas.

LIVRO POEMA nº 4 (Branco sobre Branco)
 1959/ Movimento Neoconcreto
 21cmx21cm papel couché e papel cresp
 (duas tonalidades de branco)

O livro é um poema e sua estrutura é formada por cortes circulares nas folhas e que vão revelando o poema impresso, num movimento de pulsação (abrir e fechar dos círculos) e que termina com um depósito de círculos encaixados uns dentro dos outros e o poema impresso na última página em movimento espiralado)

O corte em círculos, o movimento de pulsação e o poema (palavras) formam a totalidade do poema.

DEPOIMENTO:

A proposta da autora se caracterizou principalmente por uma vontade de INVENÇÃO e que se fazia presente entre os membros do Grupo Neoconcreto.

As propostas de novas linguagens impregnaram seus artistas e possibilitaram uma nova postura de liberdade em todas as áreas das artes. Cada um partiu para sua pesquisa individual e que passou a alimentar sua produção posterior.

Os Livros-Poemas têm como fator principal o fato do papel, a cor e o corte ou dobra serem elementos expressivos como as palavras, com signi

- “depois as águas foram baixando...”
- “baixando...”
- “baixando...”
- “o homem começou a marcar o tempo”
- “o homem descobriu o fogo” etc, etc.

Esse texto é oralizado pela autora à medida que manipula o “livro”.

Obs: Unidades do Livro da Criação:

AGUA (4 unidades), TEMPO, FOGO, CAÇADOR, FLORESTA, SEMEAR A TERRA, A TERRA FLORESCEU, RODA, SISTEMA PLANETARIO, TERRA, PALAFITA, GRANDES NAVEGAÇÕES, SUBMARINO, LANCE LIVRE DE CONCRETO, LUZ.

POEMAS-XILOGRAVURAS 1960/ Movimento Neoconcreto
 Coleção Espaço nº5 - Rio - (21 x 21 cm)

Esse livro é formado por poemas e xilogravuras, da autora.

É formado por 13 unidades duplas (poema e xilogravura). Cada poema ao lado da xilo forma uma terceira solução - dialeticamente, pois a xilo não é uma ilustração do poema.

A capa do livro já é o início de leitura do primeiro poema: um fio forma um quadrado sobre a capa. Ao abrir o livro a leitura começa ou pela direita ou pela esquerda, sem destruir o significado do primeiro poema que é também introdutor do leitor ao resto dos poemas.

LIVRO POEMA nº (Branco sobre Branco)
 1959 / Movimento Neoconcreto
 21 cm x 21 cm papel couché e papel cresp
 (duas tonalidades de branco)

88. Carta de Lygia Pape para as curadoras da exposição Tendências do livro de artista no Brasil (1987), página 2

ficado poético da mesma importância.

O "LIVRO DA CRIAÇÃO" extrapola sua condição de ser somente um grande poema (linguagem verbal) para um signo mais amplo (não-verbal). Ele possui as duas linguagens imanentes e transcende para um objeto, com novos signos. Um novo objeto.

A ideia de produzir livros de arte ou melhor livro-poemas está ligado à vontade de invenção de romper os limites das categorias (pintura, gravura, escultura, poema etc). Rompendo-se essas categorias, imediatamente instala-se um sentido de liberdade também quanto aos materiais a serem empregados ou oralizados como comunicação e expressão do artista.

A autora possui outros livros, já de caráter mais tradicional-textos poéticos, outros realizados em filmes ou ainda as "CAIXAS DE HUMOR NEGRO" que são objetos plásticos, mas que possuem um conceito sobre a VIOLENCIA, também sem ser expressados por palavras. Data: 1973

Ou ainda as "saquinhos" com os "objetos de sedução" apresentados na exposição "EAT ME: A GULA OU A LUXURIA?" em 1975 no MAM- Rio.

Esses saquinhos contêm uma série de objetos que reunidos formam um conceito sobre a ideia da transformação da mulher em objeto de consumo

Esses saquinhos funcionam como "livros" e cujo conteúdo é formado por:

-calendários com figurinhas de mulheres nuas

-cabelo humano íntimo

-poções afrodisíacas

-receitas de magias

-textos feministas

-amendoim

-ervas medicinais tipo Catuaba (afrodisíacas) etc

Os saquinhos têm o tamanho de sacos de pipoca (referencial de comer e de caráter popular) e impresso na superfície: "OBJETOS DE SEDUÇÃO".

A "leitura" é feita através dos ícones culturais como uma espécie de hieroglifos: a colocação dos objetos enfileirados vai dando o significado que a autora pretendia: o conceito preciso, através de uma impregnação pelos objetos do cotidiano e seus mitos populares.

O livro é um poema e sua estrutura é formada por cortes circulares nas folhas e que vão revelando o poema impresso, num movimento de pulsação (abrir e fechar dos círculos) e que termina com um depósito de círculos encaixados uns dentro dos outros e o poema impresso na última página em movimento espiralado)

O corte em círculos, o movimento de pulsação e o poema (palavras) formam a totalidade do poema.

DEPOIMENTO:

A proposta da autora se caracterizou principalmente por uma vontade de INVENÇÃO e que se fazia presente entre os membros do Grupo Neoconcreto.

As propostas de novas linguagens impregnaram seus artistas e possibilitaram uma nova postura de liberdade em todas as áreas das artes. Cada um partiu para sua pesquisa individual e que passou a alimentar sua produção posterior.

Os Livros-Poemas têm como fator principal o fato do papel, a cor e o corte ou dobra serem elementos expressivos como as palavras, com significado poético da mesma importância.

O "LIVRO DA CRIAÇÃO" extrapola sua condição de ser somente um grande poema (linguagem verbal) para um signo mais amplo (não-verbal). Ele possui as duas linguagens imanentes e transcende para um objeto, com novos signos. Um novo objeto.

89. Carta de Lygia Pape para as curadoras da exposição Tendências do livro de artista no Brasil (1987), página 3

A ideia de produzir livros de arte ou melhor livros-poemas está ligado à vontade de invenção de romper os limites das categorias (pintura, gravura, escultura, poema, etc.). Rompendo-se essas categorias, imediatamente instala-se um sentido de liberdade também quanto aos materiais a serem empregados ou oralizados como comunicação e expressão do artista.

Relação de livros a serem cedidos para a exposição:

- 1) LIVRO DA CRIAÇÃO 1959
- 2) POEMAS-XILOGRAVURAS 1960
- 3) LIVRO POEMA nº 4 (Branco sobre Branco) 1959
- 4) OBJETOS DE SEDUÇÃO (Saquinhos) 1976

90. Carta de Lygia Pape para as curadoras da exposição Tendências do livro de artista no Brasil (1987), página 4

A autora possui outros livros, já de caráter mais tradicional - textos poéticos, outros realizados em filmes ou ainda as “CAIXA DE HUMOR NEGRO” que são objetos plásticos, mas que possuem um conceito sobre a VIOLENCIA, também sem ser expressados por palavras. Data: 1973

Ou ainda as “saquinhos” como os “objetos de sedução” apresentados na exposição “EAT ME: A GULA OU A LUXURIA?” em 1975 no MAM-Rio.

Esses saquinhos contêm uma série de objetos que reunidos formam um conceito sobre a ideia da transformação da mulher em objeto de consumo

Esses saquinhos funcionam como “livros” e cujo conteúdo é formado por:

- calendários com figurinhas de mulheres nuas
- cabelo humano íntimo
- poções afrodisíacas
- receitas de magias
- textos feministas
- amendoim
- ervas medicinais tipo Catuaba (afrodisíacas) etc

Os saquinhos têm o tamanho de sacos de pipoca (referencial de comer e de caráter popular) e impresso na superfície: “OBJETOS DE SEDUÇÃO”.

A “leitura” é feita através dos ícones culturais como uma espécie de hieróglifos: a colocação dos objetos enfileirados vai dando o significado que a autora pretendia: o conceito preciso, através de uma impregnação pelos objetos do cotidiano e seus mitos populares.

Respostas ao questionário enviado:

1) Meu interesse por "livros de artista" já vem de longa data, a partir de minha participação no Movimento Neoconcreto, onde realizei alguns livros, como "Poemas-Xilogravuras"

"Branco sobre Branco"

"Ikone"

"Poemas projetados" etc

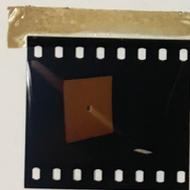
A ideia partia do princípio de INVENÇÃO-linguagens novas

2) Desde o começo sabia que o "livro de artista" era uma forma de expressão autônoma, dado o caráter de invenção de novas linguagens

3) Minha produção foi apresentada em exposições e eventualmente vendida a interessados. Esclareço que as tiragens são pequenas, somente "Poemas-Xilogravuras" teve uma edição de 40 exemplares.

4) As perspectivas do "livro de artista" está inserida no mesmo processo de outros meios de expressão artístico: ou seja: somente o auxílio e o interesse de entidades econômicas fortes possibilitaria tiragens grandes.

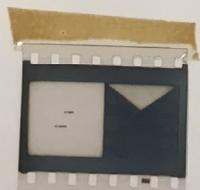
Isoladamente essa produção representa mais uma forma de expressão



LIVRO DA CRIAÇÃO
UNIDADE: LUZ



LIVRO DA CRIAÇÃO
UNIDADE: RODÁ



UNIDADE "DUPLA"
POEMAS-XILOGRAVURAS

Relação de livros a serem cedidos para a exposição:

LIVRO DA CRIAÇÃO 1959

POEMAS-XILOGRAVURA 1960

LIVRO POEMA Nº 4 (Branco sobre Branco) 1959

OBJETOS DE SEDUÇÃO (Saquinhas) 1976

Resposta aos questionários enviados:

1) Meu interesse por "livros de artista" já vem de longa data, a partir de minha participação no Movimento Neoconcreto, onde realizei alguns livros, como "Poemas-xilogravuras"

"Branco sobre Branco"

"Ikone"

"Poemas projetados" etc

A ideia partia do princípio de INVENÇÃO-linguagem nova

2) Desde o começo sabia que o "livro de artista" era uma forma de expressão autônoma, dado o caráter de invenção de novas linguagens

3) Minha produção foi apresentada em exposições e eventualmente vendida a interessados. Esclareço que as tiragens são pequenas, somente "Poemas-xilogravuras" teve uma edição de 40 exemplares.

4) As perspectivas do "livro de artista" está inserida no mesmo processo de outros meios de expressão artístico: ou seja: somente o auxílio e o interesse de entidades econômicas fortes possibilitaria tiragens grandes.

Isoladamente essa produção representa mais uma forma de expressão.

91. Carta de Lygia Pape para as curadoras da exposição Tendências do livro de artista no Brasil (1987), página 5

5.2. Conversa com Paula Pape

Paula Pape é filha de Lygia e diretora do Projeto Lygia Pape, responsável pelo espólio da artista. Em conversa ocorrida em 22 de maio de 2019, por telefone, Paula contou que existem 5 exemplares completos do *Livro da criação*. Ao longo de sua vida, Lygia produziu diversas cópias que eram expostas e podiam ser manipuladas pelo público, o que levava à destruição completa do exemplar. Ela relatou que atualmente existem duas P.A.s e outros 3 exemplares. Uma das P.A.s está no acervo do Museu Reina Sofía, um exemplar está com a Paula e outro exemplar está no MoMA (Museum of Modern Art), na coleção Cisneros. Segundo ela, existe mais um exemplar que estava na coleção de Inhotim¹. Ela contou da intenção do antigo curador Rodrigo [Moura] do Instituto Inhotim fazer um novo ensaio fotográfico com o *Livro* passeando pelos jardins do instituto. A performance foi autorizada mas ela não sabe se foi realizada.

Sobre os ensaios fotográficos feitos com o *Livro* ela conta que foram feitos três. O primeiro, provavelmente em 1968, fotografado pelo Maurício Cirne. Os outros dois fotografados pela própria Paula, sendo que o primeiro está publicado no livro *Gávea de Tocaia* e o segundo é inédito.

Paula afirmou que não sabe sobre o estado de conservação desses exemplares, que imagina estarem bem conservados, mas não poderia afirmar se eles foram ou não manipulados. Ela conta que assistiu diversas vezes amigos de Lygia manipulando o exemplar do *Livro* que ficava na sua casa, em cima de uma mesa, dividido em duas pilhas para não forçar muito as pranchas que ficavam mais embaixo da pilha. Nessas ocasiões, as pessoas ficavam livres para

1. Em consulta ao Instituto Inhotim, a informação que obtive foi de que não existia nenhum exemplar do *Livro da criação* no acervo. Em conversa na Galeria Luisa Strina, obtive a informação que o exemplar de Inhotim havia sido vendido para um colecionador particular junto com outras obras do acervo.

manipular o livro da forma que queriam sem seguir uma sequência determinada. Segundo Paula, a artista também não lia as suas legendas enquanto as pessoas olhavam e manipulavam a obra.

Enquanto a artista estava viva, o *Livro* era exposto sem nenhuma legenda, mas após o seu falecimento, Paula se sentiu na obrigação de apresentar as legendas junto da obra, para dar algum parâmetro, registrar um histórico deixado pela artista. Paula reafirmou que a não existência de uma ordem definida era importante para a artista, mas a primeira [“no início era tudo água”] e a última [“luz”] eram as páginas mais importantes. Existe um poema da artista e uma entrevista feita pela própria Paula, ambos não publicados, nos quais Lygia fala sobre a inversão do final e do começo, da possibilidade de “tudo começar com a luz e não com a água”.

Paula contou que o *Livro* foi exposto muitas vezes, que “estava em todas as exposições no Rio”, mas não possui o registro de todas essas vezes. “Ela botava debaixo do braço e levava. Fazia um pacotinho, numa bolsinha e eles saíam pro espaço e depois voltavam. Qualquer bolsa, bolsa de feira, qualquer coisa”.

Perguntei se não havia alguma caixa especial e a resposta foi que não, que ela levava na mão mesmo, que o livro “era uma coisa assim, ele fazia parte da vida, não foi concebido para ser uma obra que as pessoas não pudessem tocar ou qualquer coisa assim, não, o livro era pra participar da vida”.

Sobre a produção de uma tiragem maior do livro, Paula afirmou que nunca existiu. Apesar de existir uma intenção da artista nesse sentido, ela ressaltava o aspecto manual da produção do livro, cada novo exemplar feito era produzido inteiramente pela artista, que chegou a desenvolver facas de corte para facilitar a produção, mas nunca envolveu terceiros nessa produção. Segundo Paula, apesar de ter havido a intenção de mais pessoas terem o livro ela nunca quis um processo mais industrial, mais mecânico: “então ela fazia, as pessoas destruíam nas exposições e acabava, e jogava fora”. Lygia ficava quase um mês produzindo um exemplar em paralelo com outros trabalhos: “o

ateliê dela era todo misturado, tudo ao mesmo tempo”.

Perguntei qual era a questão da Lygia com o objeto livro, se existe algum texto ou registro sobre isso. Paula respondeu que achava que a questão era a leitura, instigar as pessoas a quererem ler, entender, questionar, se inspirar. Ela falou também da recorrente presença da palavra nas obras de Lygia.

Sobre a criação do movimento neoconcreto, Paula afirma que Lygia não pensava muito em ruptura, enxergava a saída do grupo concreto como uma coisa inevitável, que “a palavra neoconcreto já estava acontecendo” e depois foi formalizada.

Paula ainda falou sobre a dissolução do Grupo Frente em 1956, que preparava uma grande exposição para o mesmo ano e, com o fim do grupo, cancelaram. Até então o grupo tinha feito exposições pequenas e sem muita produção, com grandes erros nos catálogos, como, por exemplo, a ausência das pinturas e dos relevos de Lygia Pape. Os encontros do grupo eram na sua maioria encontros informais na casa dos artistas e na casa de Mário Pedrosa.

Sobre as aulas no ateliê da Fayga, Paula afirma que, na mesma época, Lygia estava montando seu próprio ateliê de gravura, que tinha ganhado algumas coisas de Oswaldo Goeldi. Ela frequentou as aulas de Fayga e, segundo Paula, foi desenvolvendo uma técnica própria. Lygia também fez aula com outros artistas mas Paula não soube citar os nomes de cabeça. Paula contou que diferentemente do que consta em diversas publicações, a artista não frequentou as aulas de Ivan Serpa: “a Lygia já tinha uma bagagem e o Ivan era pintor e ela não tinha nenhum interesse em aprender pintura nessa época.”

Quando perguntei se Lygia desde o início trabalhou com abstração geométrica, Paula falou que, no início da carreira, Lygia fez trabalhos mais figurativos, com carvão, chegou a fazer um autorretrato, mas sempre como aprendizado da técnica, nunca teve a figuração como mote para seu trabalho.

5.3. Conversa com José Mário Brandão

Em 16 de abril de 2019, em uma viagem a Lisboa, fui até a Galeria Graça Brandão. Meu orientador, Omar Khouri, havia me indicado o nome de Miguel Guimarães que teria conhecido Lygia Pape. Chegando lá, descobri que Miguel era um antigo assistente da galeria e não trabalhava mais lá. O atual assistente me recebeu e contou que o dono da galeria, José Mário Brandão, tinha sido muito amigo da Lygia e organizou exposições dela em Portugal. Ao saber da minha presença ele se dispôs a me receber imediatamente. Ao entrar na sala já foi possível ver algumas fotos de Lygia nas paredes de seu escritório. A primeira coisa que José Mário me falou foi: “Conhecer Lygia Pape mudou a minha vida, foi uma das artistas mais interessantes que conheci.”.

Começamos a conversar, ele pediu pra não gravar a conversa. Contou-me como a conheceu, durante uma das visitas frequentes que fazia com Albuquerque Mendes, também galerista, ao Rio de Janeiro. Eles se conheceram em um jantar na casa de Beatriz, que os recebia e os apresentava para artistas e personalidades cariocas que queriam conhecer. José Mário conta que quando encontrou Lygia disse: “Te imaginava de outro jeito.”, e ela respondeu: “Como? Alta e loira?”. Lygia era baixa e com cabelos bem pretos, todos riram e José Mário disse que na hora se apaixonou, “Lygia era uma força da natureza.”. Contou que ela tinha uma aura, algo especial que se percebia ao conhecê-la.

Em 1999, José Mário, organizou uma exposição individual de Lygia na Galeria Canvas, na cidade do Porto, que considera importante na “descoberta” de Lygia pela Europa. Depois dessa exposição, em parceria com João Fernandes, na época diretor da Fundação Serralves, organizou mais uma exposição e, finalmente, a retrospectiva no Museu Reina-Sofia, em Madrid, em 2011, quando João Fernandes já era diretor nesta instituição.

Segundo ele, Lygia Clark e Hélio Oiticica já eram conhecidos, pois tinham morado um tempo na Europa durante a ditadura militar. Lygia Pape



galeria
**Graça
Brandão** Lisboa
Rua dos Caetanos, 26
1200 - 079 Lisboa - Portugal

tel +351 213 469 183/4
fax +351 213 469 185
mob +351 919 864 469

www.galeriagracabrandao.com
galgbix@mail.telepac.pt

Lygia Pape
“But I Fly”

09.05.2008, Inauguração/Opening, 22h/10pm
31.07.2008, Encerramento/Closing

Terça a Sábado, 11h00 às 20h00
Tuesday to Saturday, 11 a.m to 08 p.m



**92. Cartão postal
da exposição
de Lygia Pape na
Galeria Graça Brandão
2008**

ficou no Brasil por opção, por considerar que era uma forma de resistência continuar no país apesar da repressão militar e dessa forma acabou não tendo o trabalho reconhecido na Europa. José Mário também contou que Lygia ficou presa por cerca de dois meses², mas que, por alguma situação que envolvia uma de suas filhas, não costumava comentar esse assunto em público.

Uma das primeiras perguntas que José Mário me fez foi: “Quer saber porque existiu o neoconcreto? Eles queriam liberdade, não queriam se submeter às regras de São Paulo. Era natureza, amizade, liberdade.”. Para falar do *Livro da Criação*, José Mário conta que Lygia se referia a ele como a Bíblia neoconcreta, “ele narra a relação do homem com a criação do mundo”. Sobre a maneira como o *Livro* é exposto atualmente ele disse: “Hoje eles expõem e destroem a ideia da obra, ele era feito a cada exposição para permitir a manipulação”.

Perguntei-lhe: “Porque será que Lygia perseguiu a ideia de livro durante toda a sua vida?”. E ele disse: “Porque quando abrimos o livro, abre-se o mundo”. Acrescentou que depois de fazer o *Livro do Tempo*, Lygia, que já trabalhava com cinema, fez o *Livro Noite e Dia*, que era preto e branco, e tinha a ideia de ser o frame a frame.

Durante a conversa, Zé Mário me mostrou um vídeo da montagem de *Tteia* na Galeria Canvas. O projeto da obra já existia, mas Lygia acompanha a montagem toda, e orienta os montadores que estão executando. Ele também me mostrou alguns carretéis da linha usada nessa obra. Me surpreendeu ao dizer que eram linhas bem baratas, compradas em qualquer armarinho, já que quando vi outra *Tteia* montada em Inhotim imaginei uma linha cara feita de ouro.

O encontro transformou uma visão distante que eu tinha da artista, ao me mostrar fotos pessoais, contar histórias e falar sobre sua personalidade.

2. Existe um breve relato desse episódio em MATTAR, Denise. *Lygia Pape: intrinsecamente anarquista*. Rio de Janeiro: Relume Dumará e Prefeitura, 2003, p. 79.



93. Lygia Pape e José Mário Brandão (frente do cartão postal do evento Maus hábitos)
Porto (Portugal),
3 jun. 2004

Uma foto, particularmente, me marcou. Lygia junto com amigos, sentados em um sofá, aparece com os pés descalços e sobre o sofá. Ele me deu dois cartões postais [IMAGENS 92 A 94].

A seguir, reproduzo o texto escrito por ele em homenagem à Lygia, um mês após a sua morte, para um evento no espaço cultural Maus Hábitos, reproduzido em um dos postais [IMAGEM 94].

Musicas para a Lygia “Maus hábitos”, 3 de junho de 2004 / 22h30

No final dos anos 80 comecei a visitar o Brasil, quase sempre com o *Albuquerque Mendes*, que realizou várias exposições em museus e galerias daquele país.

Quando as artes brasileiras ainda não estavam na moda, despertando o interesse que agora despertam, já o Albuquerque falava com entusiasmo de *Guignard*, das *assemblages* de *Farnese de Andrade*, do *Grupo de Santa Helena*, das gravuras de *Samico* ou de *Lygia Pape* de *Nelson Leirner*.

Sempre que íamos ao Rio, a nossa amiga *Beatriz Luz* organizava jantares encontros em sua casa e perguntava-nos quem queríamos conhecer. O *Albuquerque* lá ia indicando os nomes e foi assim que, num fim de tarde de 95, conhecemos a *Lygia Pape*. O Albuquerque disse-lhe que a não imaginava assim. Revelando um forte humor, a Lygia respondeu-lhe: “Pensava que eu era alta e loura?”. Foi amor à primeira vista.

Em 99 a *Lygia* realizou sua primeira mostra individual em Portugal



MUSICAS PARA A LYGIA

“MAUS HABITOS”, 3 DE JUNHO DE 2004 / 22H30

NO FINAL DOS ANOS 80 COMECEI A VISITAR O BRASIL, QUASE SEMPRE COM O *ALBUQUERQUE MENDES*, QUE REALIZOU VÁRIAS EXPOSIÇÕES EM MUSEUS E GALERIAS DAQUELE PAÍS.

QUANDO AS ARTES BRASILEIRAS AINDA NÃO ESTAVAM NA MODA, DESPERTANDO O INTERESSE QUE AGORA DESPERTAM, JÁ O ALBUQUERQUE FALAVA COM ENTUSIASMO DE *GUIGNARD*, DAS *ASSEMBLAGES DE FARNESE DE ANDRADE*, DO *GRUPO DE SANTA HELENA*. DAS GRAVURAS DE *SAMICO* OU DE *LYGIA PAPE* E DE *NELSON LEIRNER*.

SEMPRE QUE ÍAMOS AO RIO, A NOSSA AMIGA *BEATRIZ LUZ* ORGANIZAVA JANTARES ENCONTROS EM SUA CASA E PERGUNTAVA-NOS QUEM QUERÍAMOS CONHECER. O *ALBUQUERQUE* LÁ IA INDICANDO OS NOMES E FOI ASSIM QUE, NUM FIM DE TARDE DE 95, CONHECEMOS A *LYGIA PAPE*. O ALBUQUERQUE DISSE-LHE QUE A NÃO IMAGINAVA ASSIM. REVELANDO UM FORTE HUMOR, A LYGIA RESPONDEU-LHE: “PENSAVA QUE EU ERA ALTA E LOURA?”. FOI AMOR À PRIMEIRA VISTA.

EM 99 A *LYGIA* REALIZOU A SUA PRIMEIRA MOSTRA INDIVIDUAL EM PORTUGAL NA *GALERIA CANVAS*, TENDO A PARTIR DESSA DATA VISITADO VÁRIAS VEZES O NOSSO PAÍS. NOMEADAMENTE EM 2000 QUANDO PARTICIPOU NA EXPOSIÇÃO “*COM UM OCEANO INTEIRO PARA NADAR*”, NA CULTURGEST EM LISBOA, COMISSARIADA PELO *PAULO REIS* (QUE AGORA JÉ É QUASE PORTUGUÊS) E PELA *RUTH ROSENGARTHEN*, E, NO MESMO ANO PARA PARTICIPAR NA EXPOSIÇÃO INAUGURAL DO NOVO MUSEU DE SERRALVES, ONDE FICOU REPRESENTADA COM A PERTURBANTE “*CAIXA DE BARÁTAS*”.

A *LYGIA* GOSTAVA MUITO DO PORTO, CIDADE ONDE SE SENTIA MUITO BEM E DEIXOU ALGUNS AMIGOS. QUANDO PARTIA PARA IR SOZINHA DEAMBULAR PELAS RUAS DA CIDADE NÃO O FAZIA SEM UM “*CIAO BABY*” NAS ÚLTIMAS VEZES PREFERIU TROCAR O CONFORTO DE UM HOTEL DE QUATRO ESTRELAS, PELA CONFUSÃO DA MINHA CASA E PELO PRAZER DE IR PARA A COZINHA FAZER “UMA SOPINHA” OU AQUILO QUE ELA ADORAVA E QUE CHAMÁVAMOS “ESPARGUETE NEO-CONCRETO”.

CHEGOU MESMO UM DIA A COZINHAR PARA UMA EMBAIXADA CULTURAL BRASILEIRA QUE PELO PORTO PASSOU, O *EFRAIN ALMEIDA*, A *MARIA CLARA*, A *ILIANA PADRILLA*, O *PAULO REIS*, O *DANIEL SENISE*, O *AFONSO TOSTES*, O *BECHARA* COM A MULHER E A FILHA, E O *JOSÉ DAMASCENO*.

A LYGIA GOSTAVA MUITO DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA E NÃO FOI POR ACASO QUE A SUA OBRA “OVO” TEVE A PARTICIPAÇÃO DE UM CANTOR POPULAR DA MANGUEIRA. FOMOS UMA VEZ A UM CONCERTO DO *ARNALDO ANTUNES* NOS JARDINS DO PALÁCIO DE CRISTAL, ONDE SE MISTUROU COM OS MAIS JOVENS E FEZ UMA CRÍTICA: “O *ARNALDO* É BOM, MAS TEM DE ARRISCAR MAIS”. TAMBÉM COM O EFRAIN FOMOS A UM CONCERTO DA *CALCANHOTO* NO COLISEU, E QUANDO ALGUÉM A CUMPRIMENTAVA VIRAVA-SE PARA MIM E DIZIA ORGULHOSA: “RECONHECEU-ME”. NO RIO, NUMA MESMA NOITE, CHEGAMOS A IR A UM CONCERTO DO *EDUARDO DUSEK*, EM QUE HOMENAGEAVA A *CARMEM MIRANDA*, E A UM BAR ASSISTIR A UM OUTRO CONCERTO DA *LICA CICCATO*, CANTORA CASADA COM O PINTOR *ANTÓNIO DIAS*..

DURANTE TRÊS ANOS COLABOREI NO *PROGRAMA BOSSA NOVA* DA *RÁDIO NOVA*, COM O *JORGE COSTA*, QUE REPARTIA COMIGO UM GRANDE AMOR PELAS MUSICAS DO BRASIL. FORAM TRÊS ANOS DE UM GRANDE PRAZER E, MODÉSTIA À PARTE POR TER COM ELE COLABORADO, UM PROGRAMA COMO O DO JORGE, FÁZ FALTA NO PANORAMA TÃO POBRE E TÃO ANGLO-SAXÓNICO, DA NOSSA RÁDIO. SEMPRE QUE ALGUM ARTISTA PLÁSTICO VINHA EXPOR À *CANVAS*, OU MESMO *GALERIA PEDRO OLIVEIRA*, COMO CHEGOU A ACONTECER, LEVAVA-O AO PROGRAMA E, DURANTE DUAS HORAS, FALÁVAMOS DO QUE NOS APETECIA E O CONVIDADO APRESENTAVA A MÚSICA BRASILEIRA DE QUE MAIS GOSTAVA. *LYGIA PAPE*, *VICTOR ARRUDA*, *EFRAIN ALMEIDA*, *ADRIANA VAREJÃO*, *ILIANA CÉROM*, E *VICENTE DE MELLO*, MESMO O MEXICANO *CISCO JIMENEZ* POR LÁ PASSARAM.

QUANDO O *DANIEL* DOS “*MAUS HÁBITOS*” ME CONVIDOU PARA POR MÚSICA NO DIA 3 DE JUNHO, DE IMEDIATO PENSEI EM HOMENAGEAR/RECORDAR A “ARTISTONA” *LYGIA PAPE*. PRIMEIRO, PORQUE NESSA DATA SE CUMPRIA UM MÊS QUE ELA PARTIRA. DEPOIS PORQUE ME DARÁ EGOISTICAMENTE MUITO PRAZER “MOSTRAR” A MÚSICA BRASILEIRA DE QUE A LYGIA E EU TANTO GOSTAMOS.

INFELIZMENTE A *LYGIA* JÁ NÃO ESTÁ AO NOSSO LADO (TEREI SEMPRE SAUDADE DO SEU “*ESPARGUETE NÊO-CONCRETO*” E DOS SEUS “*CIAO BABY*”), MAS COMO ELA DIZIA “*NADA DE CHOROS NADA DE VELAS*”, O IMPORTANTE É A OBRA, E ESSA É ETERNA. ISSO MESMO É DEMONSTRADO NA SUA EXPOSIÇÃO QUE SERÁ INAUGURADA NO DIA 5 DE JUNHO NA GALERIA GRAÇA BRANDÃO, EXPOSIÇÃO QUE, COMO SEMPRE FAZIA, CUIDOU COM MUITO CARINHO, SELECIONANDO COM A PAULA AS OBRAS A EXPOR.

SEI QUE ELA ESTARÁ NESTA NOITE NOS “*MAUS HÁBITOS*” QUE É UM LOCAL QUE DE CERTO ELA GOSTARIA DE TER CONHECIDO E CERTAMENTE TRARÁ COM ELA O *OITICICA* E A OUTRA *LYGIA*, A *CLARK*.

OBRIGADO *DANIEL* POR ESTE CONVITE.

PORTO, JUNHO DE 2004

JOSÉ MÁRIO BRANDÃO

na *Galeria Canvas*, tendo a partir dessa data visitado várias vezes o nosso país, nomeadamente em 2000 quando participou na exposição “*Com um oceano inteiro para nadar*”, na Culturgest em Lisboa, comissariada pelo *Paulo Reis* (que agora jé é quase português) e pela *Ruth Rosengarthen*, e, no mesmo ano para

participar na exposição inaugural do novo Museu de Serralves, onde ficou re-presentada com a perturbante “*Caixa de Baratas*”.

A *Lygia* gostava muito do Porto, cidade onde se sentia muito bem e deixou alguns amigos. Quando partia para ir sozinha deambular pelas ruas da cidade não o fazia sem um “*Ciao Baby*”

Nas últimas vezes preferiu trocar o conforto de um hotel de quatro estrelas, pela confusão da minha casa e pelo prazer de ir para cozinha fazer “uma sopinha” ou aquilo que ela adorava e que chamávamos “esparguete neo-concreto”.

Chegou mesmo um dia a cozinhar para uma embaixada cultural brasileira que pelo Porto passou, o *Efrain Almeida*, a *Maria Clara*, a *Iliana Padrilla*, o *Paulo Reis*, o *Daniel Senise*, o *Afonso Tostes*, o *Bechara* com a mulher e a filha, e o *José Damasceno*.

A Lygia gostava muito de música popular brasileira e não foi por acaso que a sua obra “Ovo” teve a participação de um cantor popular da Mangueira. Fomos uma vez a um concerto do *Arnaldo Antunes* nos jardins do Palácio de Cristal, onde se misturou com os mais jovens e fez uma crítica: “O *Arnaldo* é bom, mas tem de arriscar mais”. Também com o Efrain fomos a um concerto da *Calcanhoto* no Coliseu, e quando alguém a cumprimentava virava-se para mim e dizia orgulhosa: “reconheceu-me”. No Rio, numa mesma noite, chegamos a ir a um concerto do *Eduardo Dusek*, em que homenageava a *Carmem Miranda*, e a um bar assistir a um outro concerto da *Lica Ciccato*, cantora casada com o pintor *António Dias*.

Durante três anos colaborei no *Programa Bossa Nova* da *Rádio Nova*, com o *Jorge Costa*, que repartia comigo um grande amor pelas musicas do Brasil. Foram três anos de um grande prazer e, modéstia à parte por ter

94. Texto de José Mário Brandão em homenagem a Lygia Pape (verso do cartão postal do evento Maus hábitos)

Porto (Portugal),

3 jun. 2004

com ele colaborado, um programa como o do Jorge, faz falta no panorama tão pobre e tão anglo-saxónico, da nossa rádio. Sempre que algum artista plástico vinha expor à *Canvas*, ou mesmo *Galeria Pedro Oliveira*, como chegou a acontecer, levava-o ao programa e, durante duas horas, falávamos do que nos apetecia e o convidado apresentava a música brasileira de que mais gostava. *Lygia Pape*, *Victor Arruda*, *Efrain Almeida*, *Adriana Varejão*, *Iliana Céron*, e *Vicente de Mello*, mesmo o mexicano *Cisco Jimenez* por lá passaram.

Quando o *Daniel* dos “*Maus hábitos*” me convidou para por música no dia 3 de junho, de imediato pensei em homenagear/recordar a “artistona” *Lygia Pape*. Primeiro, porque nessa data se cumpria um mês que ela partira. Depois porque me dará egoisticamente muito prazer “mostrar” a música brasileira de que a Lygia e eu tanto gostamos.

Infelizmente a *Lygia* já não está ao nosso lado (terei sempre saudade do seu “*esparquete neo-concreto*” e dos seus “*ciao baby*”), mas como ela dizia “*nada de choros nada de velas*”, o importante é a obra, e essa é eterna. Isso mesmo é demonstrado na sua exposição que será inaugurada no dia 5 de junho na Galeria Graça Brandão, exposição que, como sempre fazia, cuidou com muito carinho, seleccionando com a Paula as obras a expor.

Sei que ela estará nesta noite nos “*Maus hábitos*” que é um local que de certo ela gostaria de ter conhecido e certamente trará com ela o *Oiticica* e a outra *Lygia*, a *Clark*.

Obrigado *Daniel* por este convite.

Porto, junho de 2004

José Mário Brandão

5.4. Entrevista com Anna Bella Geiger

Anna Bella Geiger (1933) é artista plástica. Conheceu Lygia Pape no ateliê de Fayga Oströwer e mantiveram relações até a morte de Lygia. A entrevista foi feita em 17 de maio de 2019, por telefone.

Minha pesquisa é sobre a Lygia, e eu estou com certa dificuldade de encontrar pessoas pra conversar que conviveram com ela. Quando eu li coisas que você escreveu, eu achei que poderia ser muito legal saber como foi a convivência de vocês. Vocês começaram juntas?

Então, deixa eu começar inclusive por uma coisa pra aproveitar que a Ana [assistente da artista] ainda tá aqui, pra poder já te mandar agora, um texto, que saiu num livro de uma exposição na Fundação Roberto Marinho, sobre arte abstrata na coleção, acontece que nessa coleção, nunca o colecionador comprou gravura. Mas a pessoa da fundação, que é o Lauro [Cavalcanti], me pediu pra que escrevesse sobre aquele momento abstrato e colocou no livro, apesar que não há gravuras, nem de Lygia, nem de Fayga, nem minha . Eles sempre compraram pintura, mas o Lauro me pediu e eu escrevi esse texto que também te dá uma ideia do momento que nós estudamos com a professora Fayga, que também tá a Lygia e o Décio Vieira. Estávamos nessa mesma, não era nem um grupo, eram três alunos da Fayga, no ateliê, em 1951, 52. Você vai receber esse texto que mostra bem aquele contexto do momento em que todos estavam entrando no abstracionismo, não tinha nome ainda, tinha suas tendências, mas não tinha nome.

Esse momento, das aulas com a Fayga, eram só vocês três?

Exatamente, nesse texto, mas eu posso te dizer aqui falando, eu peguei, quer dizer, o Lauro que tem interesse na minha obra, ele estudou com a Lygia inclusive, é o Lauro Cavalcanti, ele jovem estudou com a Lygia, é muito



**95. Lygia Pape com
Anna Bella Geiger na
exposição de Mira
Schendel no MAM-RIO**
Acervo Pessoal
Anna Bella Geiger

interessante porque nessa geração, uma pessoa como Fernando Cocchiarella e Paulo Herkenhoff ficaram estudando comigo, eram muito amigos, e diziam que já que o MAM que era a mãe deles, o MAM como lugar de exposição, então ficavam brincando com isso, que a mãe para alguns é a Lygia, pra outros sou eu. Mas isso é folclore, só estou dizendo que havia um ambiente desses, independente do fato de que quando eu fui pra estudar no ateliê da Fayga, era a casa dela e muito pequeninha, num lugar em Santa Teresa, eu fui ainda em 49, eu era mais nova que a Lygia também, a Lygia devia ter uns 4 anos a mais do que eu.

A Lygia é de 27.

Eu nasci em 33, 5 anos, 6 anos. Então nesse ateliê da Fayga, eu acho que é 51 pra 52, veio a Lygia. Todos éramos jovens e não tínhamos iniciação em artes plásticas. E eu, com essa idade, já começava a pensar, como é que eu vou estudar arte. Porque na Escola de Belas Artes é que eu não iria nunca. Depois então de estudar com a Fayga, a gente tinha uma espécie de aliança da gente, de só expor se fosse em lugar que incluísse o trabalho da gente, que já era abstrato. Então, 51 pra 52 eu acho, entrou a Lygia e, nesse mesmo ano, o Décio Vieira, que é esse cara que depois trabalhou muito com o Volpi, ele tá dentro da história do neoconcreto, é um artista interessante. Ele também devia ter a idade da Lygia. Quando entraram, se tinha mais alguém lá, não era uma pessoa que foi no caminho de artista. As pessoas iam, não era pra aprender técnicas, a Fayga dava várias coisas juntos. Ela iniciava também na compreensão da pintura. Esse ensino que a Fayga ia criando conosco...

No próprio início da Fayga, ela era totalmente ligada, como vários artistas aqui do Rio como Goeldi, como o Segall de São Paulo, o Lívio Abramo, à questão social, e à ideologia de esquerda mesmo, trabalhando questões muito influenciados pelo expressionismo alemão figurativo. Todos se baseavam nisso. Isso era o que era a vanguarda, no sentido exatamente dessa expressão. Era um período, pós-Segunda Guerra, então havia muita comoção em relação à arte, a um significado muito ligado ao socialismo. Você vê isso no trabalho

de artistas com Goeldi e outros. E uma atitude também, essa não vinha da Bauhaus, antes disso, mas desses expressionistas que era uma certa crítica ao que significava obra única, a pintura.

Era interessante que a Fayga, como era totalmente interessada só em gravura e desenho, apesar de também dar exercícios de pintura e de cubismo, ela passou pra gente de sempre ser gráfico. É claro que a vocação de cada artista às vezes é mais pictórico, às vezes é mais gráfico e, por uma coincidência, esse rumo do desenho e da gravura me interessou mais do que da pintura. Também por essa atitude política, as pessoas eram atuantes em relação a isso.

Naquele momento, quem tava pintando e tinha muito sucesso era o Di Cavalcanti, o Portinari, que eram também ligados ao sentido político, socialista, mas num grau mais atuante enquanto princípio. No caso da Fayga, do Lívio Abramo, a gente vai ver como eles não enveredam pela pintura, podem enveredar por certos trabalhos feitos em guache ou nanquim, mas não vão, exatamente, devido a uma crítica à ideia de obra única. Isso havia de uma maneira muito radical.

Então isso passou pra mim, pra Lygia e pro Décio, percepções diferentes naquelas aulas. O próprio processo dela estava se transformando. Naquele momento, a Fayga vai enveredando, ela vai se tornando abstrata, o trabalho vai se tornando abstrato através da gravura, do desenho e da xilogravura, do linóleo, que eram materiais que ela enfatizava muito.

Esse processo dela se tornar abstrata coincide com o momento em que vocês estavam fazendo as aulas com ela?

Exatamente, o processo todo, de 1951 pra 1952. Eu pego ela ainda, antes, expressionista e figurativa, em 49, mas eu era muito jovem. Nas aulas dela eu vejo ainda o entusiasmo dela numa figuração que tem uma carga socialista. Eu e a Fayga íamos até ali perto de Santa Teresa, até as favelas, que não eram como agora tão perigosas, onde viviam as pessoas pobres, e tinham muitas mulheres que viviam de ser lavadeiras, era a única profissão dessas mulheres, tendo filhos e o pai sempre sumia, uma geral que se conhece aqui no

Brasil na história das famílias, e as mulheres criavam as crianças. Na favela tinha muita lavadeira porque passava um rio ali perto. O que quer dizer lavadeiras? Elas lavavam para casas particulares, não tinha máquina de lavar, não tinha nada, então você dava a elas e elas levavam trouxas. Em São Paulo deve ter tido também, mas como a negritude aqui ocupava mais as favelas, em São Paulo tem outras imigrações que vão pras lavouras e tal. Aqui tinha muito isso, pessoas, a maioria de origem negra, eram lavadeiras.

A Fayga então, nesse entusiasmo, nesse primeiro momento. Isso se a Lygia pegou, foi de raspão. Mas ainda pegou a ideia da Fayga da figura humana, e o modelo era essas mulheres lavadeiras. A gente ia de cavalete até a favela e ficava desenhando. E também dali eu fazia gravuras. A Lygia pegou um pouco isso.

O que eu me lembro, e eu to descrevendo até com uma certa minúcia, a Fayga também dava pra gente desenhar, interpretar a natureza-morta. A gente tinha aula vários dias da semana. Ela montava uma jarra com frutas, seja o que for, o pano dobrado, mas a intenção era que esse olhar sobre a natureza-morta, não fosse sobre a cópia, mas sobre uma interpretação, onde ela também, como se fosse do mesmo ano primário que a gente, começa a transformar tanto essas figuras, num primeiro momento mais realistas em situações quase abstratas do corpo humano.

A Lygia era quase da idade da Fayga, um pouco mais nova, e eu também, o que a gente fazia, totalmente influenciada pelo processo que a Fayga estava tendo no próprio trabalho de chegar ao abstracionismo.

Através de conhecimento, que ela dava exercícios também, um outro sentido sobre a Bauhaus. A Fayga era alemã e ela tinha muito, esses livros que ela tinha recebido no pós-guerra, sempre sobre exercícios. Eu me lembro uma vez, exercícios do Klee enquanto professor da Bauhaus. Alguns ela propunha que nós fizéssemos. E antes ela dava muita informação. Então passamos pelo processo de entender, desde antes, o cubismo e fazer exercícios sobre isso.

Aqui no Brasil ainda não tinha a questão do design, mas a Fayga, a ela interessava essa ideia única de uma escola que você é um artista que tam-

bém trabalha na questão do objeto, de criar o objeto, o utensílio, exatamente como era lá na Alemanha, na Bauhaus. Então, em certos momentos, ela propunha, vamos fazer um anúncio da capa de uma revista sobre economia. Era muito difícil de pensar. Mas ela já tinha dado uma iniciação sobre a questão da colagem, tanto cubista como a ideia da colagem que ajudava a tornar abstrato o trabalho. Então fizemos muitas... as propostas para anúncios de perfumes. Tudo isso a gente pensava.

Quando chegou em 52 eu acho, uma das naturezas-mortas que a gente desenhava, a Fayga sugeriu que a gente fizesse uma gravura em madeira. Eu fiz em linóleo, a Lygia fez em madeira. E começou a aparecer o trabalho da gente. A Fayga, como era muito justa com a gente, nos inscreveu num Salão, num lugar muito especial aqui no Rio, não era um museu, nada disso. Era um concurso de naturezas-mortas, era pra um anúncio de um lugar chamado SPAS, era do governo, de alimentação. Foi muito badalada essa exposição. Eu e a Lygia mandamos as nossas naturezas-mortas e nós ganhamos os prêmios.

Então, a Fayga começa, generosamente também, a nos incluir nas exposições onde ela também era convidada. A Fayga tinha total paixão pela gravura em madeira, ela tinha placas e tinha linóleo. O linóleo me interessa. A Lygia começa a fazer os tecelares lá mesmo. Ela começa a cruzar na madeira, uma coisa que a Fayga também tava enveredando pela abstração, não tinha o nome ainda, se era uma abstração concreta, e depois neoconcreta ou informal, cada um ia na sua tendência.

No caso, o que eu acho interessante de destacar no trabalho da Lygia, é que ali ela já vai entendendo, mais do que isso, começa a fazer obras onde essa geometria ainda é uma coisa de uma geometria sensível, que é a mesma coisa que a Fayga também fazia. Isso, nas teorias que eu fiz, aquele livro com o Fernando, a gente tentou dar a verdade de todos, mas não fizemos interpretações. Fizemos eu e o Fernando que era meu aluno e eu chamei pra me ajudar. Conseguimos entrevistar essas pessoas todas, mas no caso da Lygia, o que é interessante é que ela diz que depois que ela brigou com a Fayga, elas brigaram

muito porque a Fayga ia vendo, também no Décio, mas em mim e na Lygia, esse caminho que era inteiramente desconhecido até nos Estados Unidos. A escola de Nova York, se você for ver as datas, elas são concomitantes ao que aconteceu aqui. Isso é um caso muito único de uma concomitância numa influência de arte, porque a situação nos Estados Unidos economicamente e politicamente é uma, aqui é outra. No entanto, essas semelhanças se dão pelos processos que o Franz Kline, o Rothko, o [Robert] Motherwell, Motherwell e Franz Kline que eu acho os que têm mais semelhanças com situações da Fayga e da Lygia. Porque a Fayga tinha fotografia de alguns livros, ela tinha pouca coisa.

Na época tava se passando da ditadura do Getúlio, que era um fascismo, uma coisa aqui muito impregnada, havia... não era censura de arte, mas era indigente a situação das artes no Brasil. Mudou muito porque tem outro tipo de informação. Tínhamos muito pouca informação. Pra gente estudar o cubismo, a Fayga tinha um livrinho que tinha todas as fotos em preto e branco e mesmo assim a gente tinha que entrar no que ela analisava do que significava o cubismo pra gente depois ter a liberdade de fazer o exercício sem ficar olhando como é que aquilo se armava. Porque, conceitualmente e em termos da forma, ela analisava o que significava o cubismo do Picasso, tanto da primeira fase como da segunda. Depois passava para uma análise de Cézanne. Então, essas coisas que impregnaram o nosso conhecimento.

Quando a Lygia dá a entrevista no meu livro... eu outro dia fui ler e disse “olha só, como aqui ela tá dizendo isso”. Quando ela começou a se reunir com o Ivan Serpa, em 54, é uma ocasião que eu não estou mais no Brasil, em 53 eu viajo pra Nova York. Então não é que se desfaz o estudo lá na Fayga, mas termina o estudo meu e da Lygia ali dentro do ateliê.

Quando a Lygia vai fazer as aulas do Ivan Serpa ela deixa de frequentar a Fayga? É isso?

É, mais ou menos no mesmo tempo e também, todo mundo era muito discreto. A única coisa que a Fayga expressou quando eu voltei de viagem já em

1955, é que ela tinha discutido muito com a Lygia. Eu não perguntei o teor, mas é claro que a discussão era em cima do interesse da Lygia de ir encontrar o Ivan, uma tendência nele da geometria mais acentuada. A Fayga tinha dado exercícios, eu tenho desenhos com essas geometrias desde 51, mas provavelmente a discussão foi em termos disso. Eu não perguntei além disso, sei que foi uma discussão e nunca mais elas se falaram, essa relação ficou muito de inimizado.

A essa altura, o Mário Pedrosa, era também muito amigo da Fayga, porque tinham em comum as ideias socialistas. Ele já tinha uma presença internacional e a ele interessava, como se mostrou, a causa abstrata. Eu digo abstrata, porque o Mário num certo começo da crítica dele a respeito do abstracionismo, ele tem alguns textos em catálogos do MAM, sobre artistas abstratos, pintores franceses, abstrato-informal. Eu estou te dando uma ideia de como era o momento, mas ele se interessou mais em começar a encontrar aqueles artistas que estavam começando uma tendência em termos da geometria, do concretismo.

Você vê que a data de 1953, em fevereiro, é a primeira exposição que reúne ainda, sem determinação de abstratos concretos ou informais, uma lista de artistas naquela exposição, que foi a primeira exposição de arte abstrata, de brasileiros, que foi acontecer num hotel em Petrópolis, que é a uma hora daqui, ou duas. O fato é que, eu me lembro porque, o Décio, por exemplo, morava em Petrópolis e tinha muito conhecimento, ninguém queria expor artista abstrato em nenhum lugar aqui. Não havia galeria, não havia nada e ele conseguiu esse salão dentro de um hotel que era muito famoso na época. Mas imagina, em que data que ele conseguiu a inauguração, numa data que era de carnaval no Rio de Janeiro, lá também tinha festas. Uma coisa assim, surrealista a história, mas não é.

Quando eles começam a se encontrar com o Ivan e aí também vem o Palatinik, que não é bem dessa tendência mas também tava fazendo um trabalho. Na entrevista que a Lygia me deu quando fizemos o livro da abstração, ela diz, entre outras coisas, que quando ela chegou lá no Ivan Serpa, que o pessoal comentou: “Mas você já sabe tudo!”, num sentido ótimo, e isso eu to aqui, não

é defendendo a Fayga não, porque ela depois até passou a não querer saber do meu trabalho em outros momentos, mas tínhamos aprendido uma formação durante dois ou três anos, eu mais um pouco.

Você começou antes?

Em 49, com a Fayga, ainda o trabalho era figurativo, porque as tendências do abstracionismo começam a entrar no trabalho da Fayga em 50, 51. Mas quando o trabalho começa a realmente se transformar, a Lygia também já tá estudando lá e a gente começa, claro, é aluno, inclusive vou dizer uma coisa, como a Fayga era politicamente tão ligada a ideia de socialismo, um artista como ela sofria muito e isso aconteceu lá em Nova York com o Rothko, de maneira tão semelhante, que eram todos adeptos do socialismo, dos pensamentos, de uma utopia socialista. Um sofrimento porque nesse socialismo da arte, começavam, vinham as ordens lá da União Soviética, que toda aquela gente, Malevich, toda essa gente era condenada. Então, essa divisão entre você estar pertencendo a um idealismo, mas que, dentro da própria União Soviética, começa a taxar que aquela arte do Malevich não representa operário, não representa nada. E essa ordem, claro que para os que eram mais arraigados a isso, não pode abrir mão da figuração, do homem, a representação da figura humana, que é o principal para os ideais socialistas, o trabalhador.

A Fayga quando faz as lavadeiras já entra um contexto brasileiro muito interessante onde não está se fazendo demagogia, não está se fazendo um cartaz sobre o trabalhador brasileiro nem sobre o partido do Getúlio Vargas, não era isso. Ainda podiam se basear na figuração dessas pessoas do nosso povo, da nossa terra. Então a Fayga quando faz essas lavadeiras, ela já fica famosa com o trabalho dela. Dentro disso começa a ilustrar.

Isso é importante porque nas aulas, além de fazer essa parte de ensinar o que é uma arte aplicada, o que é forma e função, que é uma questão de design e da Bauhaus, essa forma e função mudou completamente o sentido dela. Então ela também trazia esse pensamento de formação do objeto pra fa-

zer objetos utilitários que era bem a Bauhaus, pra fazer o objeto utilitário na Alemanha, até a arquitetura, mas mostra na própria Alemanha, antes da guerra, a Bauhaus consegue construir apartamentos pra pessoas operárias, com uma pia que nunca era desenhada a pia... como é que é a função... havia uma lógica que já é da modernidade, a questão moderna mesmo, intrinsecamente.

Então essas coisas, quando a Fayga dava exercícios sobre objetos e dava sobre anúncio, o que significava, mostrava também o cubismo sintético que foi também uma tendência pro anúncio, já era mais do que mestrado da arte. E você repara o que aconteceu, que no caso da Fayga que era muito ligada, e solicitavam muito a ela ilustração de livros, vários livros que ela fazia a capa, tinha o poeta que ela fazia Invenções de Orfeu. Eram umas ilustrações maravilhosas, era aquele tipo de trabalho, entre figurativo passando pro abstrato. Mas ela nos ensinou qual é a atitude diante de uma ilustração que trata de um poema, não é uma regra, não são os dez mandamentos, mas como você se coloca. Então, eu no caso, fui procurar em jornais da época, alguns nem existem mais e consegui trabalho quase todo dia, porque eram muito ilustradas as partes literárias, tinham muita importância. E também começam a me procurar pra fazer capas de livros. E a Lygia pra onde que foi? Foi fazer os anúncios do Piraquê.

Isso tudo é esse ensinamento com atitude bauhausiana que saímos pra isso. Então eu acho que é só a questão justa. Eu coloco a importância desse ensino através da Fayga. É um acaso, porque a Fayga é uma refugiada da Alemanha, que chegou aqui, e ela teve uma outra mulher que aparece aqui no Rio de Janeiro, uma teórica da arte, que ensinava lá em Berlim, a Hannah Levi Deinhardt, aparece e vai ensinar aqui na Fundação Getúlio Vargas. Esse ensino que a Fayga entendeu, de teoria, história da arte, ela passou todo, num sentido mesmo de gostar de ser professora, saber transmitir e de colocar tudo em exercícios, eram desafios muito difíceis porque ela tava provando a ela mesmo. Em 52, quando a gente já tá fazendo essas naturezas-mortas e são quase abstratas, o trabalho da Fayga, ela sofria muito no sentido de abrir mão ideologicamente das ideias socialistas em arte, que era não abrir mão da figuração, da figura humana, isso doía. Pode

observar, o Picasso, que ensinou a todos quase o caminho das pedras até do abstracionismo, se for ler nas coisas que ele fala. Não é um teórico, mas é de uma perspicácia, ele não abre mão da figura, mas é em nome do socialismo mesmo.

Os mexicanos, que vão imitar Picasso, mas também é por causa dessa lealdade, eu diria que se tornou um tabu abrir mão da figuração. A Fayga num certo momento começa a dizer coisas que aborrecem ao Goeldi e ao Lívio Abramo. De acontecer diálogos, o Goeldi na exposição da Fayga –ela apresenta no MEC, em 52, trabalhos que alguns já têm as distorções, mas quando ela apresenta isso, eu tava por acaso lá, porque eu tava sempre com a Fayga, era mais criança – e o Goeldi veio a exposição, ele era aqui no Rio a pessoa mais ligada a ela, pelo idealismo, pela relação com o socialismo. A figura do Goeldi, ele encontrou um caminho dentro do expressionismo através da figura do ser humano, vamos dizer, não no grupo, mas sempre solitário. Ele tem as representações que são aqui da cidade do Rio, essa maravilha. Eu acho ele incrível. O Lívio Abramo em São Paulo, que também tem essa série de gravuras com as casas de operários, era o que mais conversava com a Fayga. O Lívio também fez, não são tentativas porque são obras lindas em madeira, mas já são meio abstratas, à moda dele, tem uns traços e tal. Esse ficou num diálogo com a Fayga sempre, ele vinha, ela foi ao Paraguai onde ele ficou morando pra trabalhar. Mas o Goeldi ficou tão danado da vida que, na exposição, eles conversavam em alemão. Eu na ocasião tava estudando alemão na faculdade, e ele diz pra ela: “onde é que você pensa que você vai parar?”. Ela começou a chorar, porque o Goeldi é o Goeldi, no sentido de que ele era bem mais velho do que ela. Ela talvez era a mais nova entre Segall... Mas ela disse: “eu também não sei”. Ela não tava brincando, ela tava desesperada porque você tá num caminho que você ta forjando sem informação. Ela não tinha informação, ela sabia de alguns abstratos franceses nos quais ela não tinha muito interesse porque eram mais na pintura, você via Soulages, aquela gente. Enfim, conversas desse tipo que, exatamente, fazia e mostravam que o processo dela não retornaria. Como ela diz em algum momento, declarações que a ela já não interessa se a curva é de

uma figura ou se já tá criando alguma questão formal e que não interessa a ela os assuntos, a questão de temas como no socialismo. Você vai ver num artista como Philip Guston, que transformou muito o trabalho dele. Mas você vê nos anos 40 pra 50, Philip Guston ta seguindo as ordens do partido, porque ele pinta a ameaça da bomba atômica no mundo, o campo de concentração, temas nada agradáveis. Então você vê, essas coisas são muito ligadas, é uma coisa internacional no sentido político, era tempo da Guerra Fria, é tanta coisa junto.

Essas iniciações dentro da gravura em madeira de uma maneira experimental, quer dizer, a arte é experimental, mas experimental de entrar na madeira e ver o que você... Já tava ficando abstrato o trabalho da Lygia e o meu no linóleo também, eu fiz algumas gravuras abstratas e eu entro mais no desenho, e a Lygia também desenhava, eu não sei o que ela guardou daquele momento. Essa gravura que eu tenho memória porque eu gostava muito da Lygia e do trabalho, nós ficamos muito amigas, e depois não tivemos muito contato porque havia uma briga maior. O Mário Pedrosa, de certa maneira, mesmo sendo tão ligado à Fayga nas leituras sobre Herbert Read, eles estudavam, tinham coisas em comum de livros, eu me lembro de ir ao ateliê da Fayga e ela dizer: “O Mário também tá lendo esse livro”. E são livros que pra mim desvendam até o que o Hélio Oiticica vai fazendo, através de uma orientação do Mário Pedrosa, no livro que se chama Educação pela arte, ali tem questões sobre o lazer e a arte. Por razões do Herbert Read, que são razões de um momento político lá na Inglaterra, não é pro artista que ele escreve, ele escreve sobre experiências durante o período da 2ª Guerra, como ele trabalhou com crianças e adolescentes, porque Londres ia sendo bombardeada e as pessoas começaram a morar ali embaixo, no metrô, no tub, e ali começaram a fazer pra morarem, pra comerem, pra dormirem as famílias com as crianças e os jovens. O Herbert Read era um filósofo e pedagogo, ele ficou encarregado de encontrar o lazer criativo pra essa gente toda. Nesses livros, o Mário Pedrosa era adepto, foi amigo de Herbert Read. Essas informações pro Hélio não era “olha o Herbert Read tá pensando”, o Mário, também muito inventivo e muito teórico, ele viu como

essa questão dos concretos, quando o Herbert Read lida com questões como “o que é a criatividade?”, “o que é o lazer?”, nasce um filósofo, e você vê isso não só nos títulos, Crelazer, tudo ali tá impregnado do que passa do Herbert Read pro Mário Pedrosa pra Pape e pra Clark também.

A noção de experiência que elas vão desenvolver né? Quando eu li seu texto que fala sobre o Herbert Read pensei que tinha muito a ver com isso.

É, ninguém... não é que ninguém nunca viu antes, não viu, primeiro porque é arte do Brasil, o Guy Brett deu muita informação sobre leituras e ele desconhecia o Herbert Read. Eu só captei essas coisas, não quando eu tava na prática do meu trabalho abstrato, mas já quando uma vez, em 71, a Lygia também por alguma razão também não tava se dando com o Frederico Morais, que eu também imagino várias causas e questões políticas, da arte, não da arte, mas, eu com o Frederico ficamos de certa maneira como orientadores no MAM de aula e cursos e a gente foi criando uma coisa que acabou dando muito certo e tendo muito significado exatamente por ser o período político de repressão e a gente desenvolveu várias coisas, tinham os cursos de verão em janeiro. Eu continuava, paralelamente, me dando com a Lygia, no sentido mesmo até das filhas. Tem coisas que são trocas, por exemplo, a Noni Geiger, que é designer da Funarte, a Noni fez uma série que se chamou ABC, feita no fim dos anos 70, que publicava... Paulo Sérgio Duarte resolveu publicar na Funarte, tinha uma verba ótima e fizeram um livro, eram uns livrinhos, fizeram um da Lygia. Tinha a Noni de designer e ela resolveu fazer o da Lygia Pape, porque ela sempre gostou da Lygia. Enfim, a gente se dava bem mas não tinha nenhuma participação junto, porque eu desenvolvi meu trabalho até 65 dentro do abstracionismo informal e são coisas, não são totalmente discordantes, mas são questões teóricas, a formulação entre forma e espaço, são outros ideais. Então no caso da Funarte, a Noni escolheu de fazer o livro da Lygia e a Noni que entende de tudo isso fez sair algumas páginas... tudo o que podia. Os livros foram lançados juntos. Daí em diante a Lygia andou pedindo, sempre uma informação da Noni

como designer para alguns trabalhos. A Noni agora, de alguns anos pra cá, ela assessora a questão do design nos trabalhos do Cildo, que é uma outra coisa, ela vai na invenção do disco. Mas ela tem uma tendência muito mais, ela fez design na ESDI, ela gosta da tendência concreta e neoconcreta. Eu também nunca deixei de gostar porque eu entendia perfeitamente. Ali da fonte da Fayga se entendeu isso como a própria Lygia disse quando chegou lá no Ivan Serpa, ela já sabia disso, a opção já era por... eram opções. Aí o grupo concreto e depois com a ideia do neoconcreto se fortaleceu muito.

O Mário Pedrosa foi um crítico brilhante e resolveu favorecer o lado dos neoconcretos. Eu, nas entrevistas do livro, quando converso com o Mário, eu tinha bastante liberdade, ele já tinha me premiado nuns trabalhos depois desse período, então eu disse: “Mário, porque você favoreceu os geométricos?”, fiz uma pergunta bem espontânea. E ele deu uma resposta muito interessante: “porque o brasileiro precisa de ordem, parece até que precisa de ditadura”. Ele falou isso, mas claro que o alcance e a percepção que eles tiveram do neoconcretismo e depois a chegada do Guy Brett de Londres, vendo o trabalho desses artistas, ele era muito jovem, da geração da Lygia... ele tá até muito doente agora, mas ele levou pro cumo, viu aquilo como uma originalidade e, claro, tem Hélio Oiticica que eu acho que... quer dizer, a Lygia é muito criativa, e se você olhar bem, a Lygia é a que mais sai das questões neoconcretas quando elas se esgotam e vai entrando nessa experimentalidade de alguns filmes, aquele Eat me, muitas coisas que a Lygia foi saindo. Eu acho que a iniciação da Lygia foi totalmente da experimentalidade. Não no sentido de “agora eu vou usar gravura, depois vou usar pintura”, é dos meios mas é dos meios que não são conformados, o que dentro da história da arte era considerado pelos críticos. Isso a própria ruptura já é o abstracionismo quando começa a se usar outros materiais, a necessidade de usar o cinema na Lygia, pra mim também no vídeo, não é “agora vou virar videomaker”, não é assim que entram essas questões. E a Lygia também, quando foi professora lá na faculdade, ela conseguiu trazer uma percepção da arte viva.

Me lembrar de coisas... não é que sejam detalhes, agora quando ela ficou doente, ela não queria que eu fosse vê-la, ficou triste... mas era uma pessoa com quem... a Clark, eu sempre me dei muito com a Clark. Agora a Lygia, ela era um pouco como eu, mas diferente. Se provocassem uma coisa qualquer... por exemplo, o trabalho dela tava numa exposição lá do MAM, e caiu, não se destruiu, mas ela já fazia uma onda que se tornava uma questão quase que política, como é que aconteceu. Era o jeito da Lygia.

E conheço da vida particular da Lygia, que ela era casada com o Pape, as duas filhas, ele era filho de alemães eu acho, era químico. Tudo dessa geração, ele estudou química com a minha irmã, era jogador de xadrez e as meninas tiveram essa influência alemã. A Cristina, por exemplo, ficou morando um tempo na Alemanha. E a Paula, que ficou encarregada da obra, teve dissidências também, mas isso são questões particulares também.

Você comentou dos exercícios do Klee, você lembra algum outro artista que a Fayga dava os exercícios?

Dos outros artistas não. Do Klee, tinha até um livro, ela pegava uns outros da Bauhaus que eu não sei quem eram, a gente não ficava pedindo pra ver. Uma vez que eu perguntei pra Fayga: “de onde você pega esses exercícios?”. E ela disse: “eu tenho o livro sobre a Bauhaus, tenho os exercícios do Klee”. O Klee era a única menção nesse sentido, de uma coisa que vinha desse artista. A ideia é toda de lá, a ideia do cartaz, de forma e função que é do design, ela trazia isso muito. No sentido, não é o artista plástico, mas tem que trabalhar com isso pra compreender a aplicação desses pensamentos dentro do objeto. Não é o objeto de arte, mas é o objeto que tem que ter forma e função. O design vai se enveredar muito dentro dessa diferença entre as artes plásticas, porque tem a questão da forma, mas a função, de aplicação do objeto não é uma questão da arte contemporânea, é uma questão mais da arte moderna, mas no design. Não é por acaso que o design surge ali, na Alemanha nos anos 30, o cartaz político... quantas coisas a gente fez. Isso é porque ela tinha esses livrinhos e lia

em alemão, conseguia traduzir essas propostas. Eu fui estudar alemão depois na faculdade, mas era literatura. Eu já sabia a base do alemão mas fui estudar pro meu consumo, eu também pretendia, pra sobreviver, ser professora de literatura inglesa, pra poder sobreviver de arte. Da mesma maneira que a Fayga, a Lygia encontrou essa aplicação no design de indústria e no cinema também. Até no cinema, em alguns momentos, a Noni trabalhou com ela.

O fato de eu te trazer essa informação do Herbert Read, a minha constatação, não é que ela é verdadeira. É uma questão pra ser pesquisada, mas eu gostaria que ao você colocar alguma coisa mencionando a minha informação, mencionasse que eu fiz essa leitura num certo momento quando eu vi o Mário Pedrosa em relação ao trabalho do Hélio. O que eu acredito, inclusive o Hélio era o mais novo e o Mário, uma orientação, uma iniciação do Mário, foi ao Hélio. A Clark tinha estudado com o Burt Marx e Zélia Salgado. A Zélia era uma escultora abstrata, ela fez antes da Lygia Clark aquela coisa de pegar o aço do avião e fazer aquela dobradura. E no caso da Lygia, ela era uma pessoa que já tinha essa formação através do curso da gente. Digo de citar, no sentido de que, não é que é uma teoria que você não... mas saber que antes eu não vi essa menção em lugar nenhum, o que me surpreende muito porque o Guy Brett é inglês né? Mas pode não ter lido, o Herbert Read é dos anos 40 e 50.

Você acha que a Lygia leu o Herbert Read também ou as ideias vinham filtradas pelo Mário?

Não, não leu. Não era nem a questão de estar escrito em inglês, mas é que eu me lembro bem que a Fayga, como eu frequentava ela como uma coisa familiar, eu ajudava ela a imprimir gravura em metal, depois ela começou a esperar o primeiro filho. Então várias edições que ela fez, com a poesia do Manuel Bandeira, eu tava muito mais na casa dela e ela me mostrava coisas do que ela tava lendo. Mas o que a minha memória pega do que ela tava lendo, além da Bauhaus, e ela lia muito sobre a história da arte, do barroco, também ensinou a gente a fazer uma leitura dos quadros barrocos. Isso sei que ela fez porque aquela Hannah

Levi que era professora de história da arte tinha passado pra ela, e ela passou também pra gente. Então, essa formação, a Fayga me mostrava esses livros na casa dela, independente... não é que escondia “estou lendo Herbert Read”, mas eu me lembro, mas não era uma coisa que ela ficava “agora vou ler Herbert Read”, isso nunca aconteceu. Na minha ligação com a memória que está certa porque as datas batem, era exatamente por essa relação. Porque esse Herbert Read é um socialista inglês, é tudo ideia das ideologias deles. E eu reparei também que a gente vê uma divisão, uma dissensão entre... o Mário vai se dedicar à crítica do trabalho da Clark, da Pape e do Hélio, e faz disso um conteúdo muito importante e bem feito de divulgação, mas a relação do Mário com as pessoas de esquerda, conversar sobre... não eram essas pessoas, ideologicamente. É muito interessante, a ideologia... eu acho que o Mário Pedrosa também vê que em discutir questões concretistas e neoconcretas tem a ver com uma posição política, claro que não é de direita, mas é de um conteúdo mais construtivo, vai corresponder mais também ao tempo do Juscelino. A gente entra aqui num oásis de um momento, onde não se tá discutindo o tempo todo como que a esquerda vai atuar. Então o Mário pras conversas sobre o momento político, era com a Fayga, depois deixou de ser também porque acabou sendo levado a criticar o trabalho da própria Fayga. Aí já são coisas que não interessam.

Eu sou casada com o um geógrafo, chamado Pedro Geiger. Enquanto tava vivo, uma pessoa daí de São Paulo era o maior amigo dele, o Milton Santos. O Milton faleceu, meu marido ainda ta vivo escrevendo sobre geografia. O Mário Pedrosa, era amigo do Pedro, de vir na minha casa com frequência. Mas, eu, como o Mário tava todo a favor dos abstratos, quando ele ia em casa eu não ia mostrar as minhas gravuras, já tinha uma sofisticação e já tinha encaminhado meu trabalho dentro de questões. Mas o Mário vinha porque ele também se tornou jornalista de política internacional, ou no Jornal do Brasil ou antes no Correio da Manhã, e vinha conversar com Pedro. O Pedro é um cientista social que escreve sobre geografia e política. Ele com o Milton ensinaram lá na Sorbonne na mesma época, teve até uma vez que eu fui junto, nos anos 70.

Teve um dia que eu tive coragem de marcar com ele na casa dele e levar as minhas gravuras. Eu não tava mais no abstrato, era 66, eu começava uma coisa visceral. Eu levei na casa dele e ele disse “eu vou escrever sobre isso e você vai fazer uma exposição na Relevo”, que era a galeria da nova figuração, e daí em diante começou, dentro das bienais, dentro de várias coisas começou a procurar o meu trabalho, e outros críticos também. Eu só estou te contando um pedacinho desse apêndice que eu tinha uma relação boa com o Mário, mas claro que eu não seria ingênua de dizer “Mário, olha melhor o que é abstração informal”. Porque eu entendi como que politicamente esses territórios estavam inteiramente separados. Sempre que se encontravam era pra uma discussão, pessoal ou através dos jornais. Porque os concretos e os neoconcretos tiveram muitas possibilidades de se colocar, no Jornal do Brasil, essas grandes vantagens e muitos ataques. Então a questão da abstração informal, ela é um capítulo, que só nesse livro que eu fiz com o Fernando eu consegui integrar. Agora, não era esse tempo todo que passou, o Lauro me pediu um texto, eu não gosto tanto de escrever, mas, quando alguém pensa alguma coisa, eu posso escrever sobre isso, porque eu tive essa iniciação toda literária, de letras. Esse, quando ele pediu, foi “você tem uma memória, deixa ela registrada”. Então eu fiz um texto, que conta aquele momento, é uma verdade absoluta e não é pesado, “ficaram brigando”, o texto não fala dessas intrigas, sempre tem gente brigando, se matando por ideais né? Não era aí que eu ia escrever sobre isso.

Antes do curso da Fayga a Lygia teve alguma outra formação?

Você sabe como ela chegou na Fayga?

Passaram-se muitos anos, quando foi nos anos 80, a Lygia me disse “resolvi estudar filosofia”. Ela fez o curso de filosofia, o que foi muito bom.

E antes do curso da Fayga?

Intelectualmente, ela casada com o Gunther, ele era muito ligado à Alemanha e o pai dela era um cara, não me lembro a profissão... o pai dela

tinha a ver, eram pessoas de classe alta. Aliás, por uma coincidência, a Lygia Clark também e o Hélio também. O que poderia se dizer disso, no caso da Lygia Clark, que até vendia apartamento pra poder fazer obra, mas tinham como desenvolver seu trabalho, usar os meios que precisavam. O Hélio, eu sei bastante da história do Hélio porque a vó do Hélio que sustentava ele, o meu filho que é cientista casou com a prima do Hélio, que eram netos, e essa vó ficou muito rica porque tinha um laboratório de uns remédios, adoçante, mas eram pessoas de classe alta.

A Pape também, mas eu me lembro que o que ela falava muito, que ela também tinha essa mania de bichos, de gostar de bichos, o pai tinha um sítio com pássaros, não é criação de animais pra abate não, era pra ter. E a Lygia contava coisas engraçadíssimas, por exemplo, na própria casa dela, ela tinha cachorro, gato, papagaio, e ela dizia “isso é influência do meu pai” que sempre gostou de ter esses bichos, e tinha o lado dele de biólogo, mas não era isso, ele era um cientista mas também era um empresário, não sei de quê. Inclusive muitas vezes a Lygia me deu carona da Fayga lá de Santa Teresa, que o pai vinha buscá-la, e eu morava ali no Catete, e muitas vezes eu vim com eles, mas eu era muito calada. Tinha uma coisa que a Lygia contava, e eu vi isso acontecer na casa dela, o papagaio aprendeu a latir, do cachorro, era um cachorrão. Então, quando tocava a campainha na porta, o papagaio ia correndo pra porta e latia. Coisas assim a gente tinha em comum, porque eu tive 35 gatos aqui em casa e um tamanduá, e depois um tatu. Isso por causa da minha filha que era bióloga e meteu esses animais aqui dentro.

Então tinham essas histórias da Lygia. Ela era uma pessoa que quando ria dava vontade de rir, ela era uma pessoa muito... eu também era assim, ainda sou, a gente protegia muito o aluno que a gente via que era mais pobre, ou era bem marginal, de uma maneira que não é ficar dizendo “eu ajudo”, é uma vontade de ajudar esses menos sortudos. Então tinha muito mendigo em torno do MAM, alguns que queriam estudar, eu e a Lygia ajudava muito, ajudava mesmo. A Lygia sempre foi assim, de fazer isso mesmo. Teve uma vez que a

gente ficou uma noite de vigília pra ver quem era o frequentador da noite no MAM, quem eram os mendigos que vinham dormir ali. Enfim, essa tendência marginal da Lygia, acho até que foi ela que influenciou o Hélio nessa relação com o popular, com a escola de samba, uma parte disso. Não é que a Lygia fosse, ela era toda ao contrário, não tinha nada de vulgar, mas ela gostava dessa relação com o popular, o Hélio que era inteligentíssimo, também deve ter sido em parte influenciado por essa relação de high and low. A Lygia também tinha muito. Coisas assim, da personalidade dela mesmo, eu tenho várias fotos junto com ela, são fotos lindas, na casa da Noni, na frente do trabalho da Mira Schendel onde ela tá fazendo uma cara debochada.

Como era a relação da Lygia Pape com a Clark? Elas eram próximas?

Não, era bem o contrário. Elas não se davam não. Num sentido mais romântico, elas queriam ficar todas junto ao Mário Pedrosa, concorriam talvez por uma preferência. Mas a Lygia Clark não se dava, era bem... e também, curiosidades, a Pape, depois de separar do marido, ela não viveu, mas ela era amante do Mário Pedrosa. Não é fofoca, porque ela era uma pessoa muito bonita, muito lindinha, muito interessante a Lygia. E depois ela ficou com o Antonio Manuel muito tempo. Tanto é que quando eu chamei pra dar o curso comigo, experimental no MAM, eu queria chamar o Cildo, que era meio aluno meu do curso do Frederico, e a Pape. A Pape, ela não se dava com o Frederico de uma maneira figadal, mas eu disse “Frederico, quero fazer esse curso de verão experimental, eu só vejo a Lygia pra trabalhar comigo, e também o Cildo”. O Cildo ainda era aluno, era um artista jovem. O Cildo na ocasião, era janeiro, viajou pra participar de alguma exposição lá fora, já tava começando isso. E a Lygia disse “eu queria então que o Antonio Manuel fizesse isso conosco”. Eu, com o Antonio Manuel, que é um tipo assim... é uma figura interessante, mas eu não... eu me dava muito com o Barrio, mas com o Antonio Manuel... eu era casada desde 50 e pouco até agora, então eu tinha uma moral, não andava com essas pessoas, porque elas eram meio invasivas. Não me

interessava, socialmente, andar com essa gente. A Lygia tava sempre com eles. Então tudo bem, veio o Antonio Manuel pra fazer esse trabalho conosco também e saiu um trabalho experimental tão incrível que o Frederico copiou, no mesmo mês, e disse assim: “Então eu vou a cada domingo que tiver o curso que era o mês, a semana inteira, a cada domingo eu vou fazer um domingo”, ele bolou uma coisa ótima, Domingos da criação. Mas como a Lygia não se dava com o Frederico e tava fazendo o curso comigo, disse “é o que a gente faz, deixa ele fazer esse curso, ele não diz que foi ideia da gente, ele que faça”, mas nós não fomos ajudá-lo, nem participar. Isso foi um apêndice... não sei se você tem a ementa do curso, mas eu tenho aqui. Ele é um curso bem doido e o Frederico resolveu “em cima disso mesmo que eu vou bolar”. Era um momento de ditadura, interessava trazer ao museu a frequência. Esse curso que eu dei com a Lygia foi assustador, a gente não pode aceitar todo mundo que se inscreveu, uma coisa que não prometia o cara aprender nada de arte, era só apropriações de coisas, era uma coisa mais ampla, posso te contar outro dia.

Foi o único curso que Lygia deu no MAM, justamente porque o Frederico não deixava, ninguém entrava. Eu não tava privilegiada, é que eu, além de ter vivido muito no MAM com a gravura, a diretora Niomar e esse pessoal gostava muito, via que eu era... não é o bloco do eu sozinho, mas eu tava sempre, não é do lado errado, mas eu tava sempre do lado que tem uma discussão nas questões da arte, então elas se apoiavam muito. Então eu tinha total liberdade de querer convidar quem eu quisesse pra ensinar no MAM, que também o que que era, não tinha vínculo empregatício, o aluno pagava o curso, só que foi tanta gente que foi ótimo, mas foi o único que a Lygia deu no MAM. Eu continuei até 73, depois eu mesma tive uma desavença com o Frederico, larguei e ele também largou a coordenadoria. Eu até apliquei anos atrás pra Bolsa Vitae e ganhei, o texto era mais ou menos, não é uma pedagogia, nem uma didática especial, mas era mais ou menos sobre isso, em arte nos tempos de exceção no MAM e no MAC porque eu ajudei muito o Zanini com as coisas que começaram nos anos 70 no próprio MAC.

A Lygia fala do trabalho da Nise como importante para o Grupo Frente. Você sabe qual foi a relação da Lygia com esse trabalho?

Deve ter sido, o Mário Pedrosa se interessou pelo pensamento junguiano da Nise e ele sempre teve um pé em saber o que é exatamente o espiritual na arte, e a relação dele com a Nise é que ele começou, o Palatinik, o outro que foi pra Alemanha, eles começaram a ir ajudar a Nise lá no hospício, naquele sentido de observar no louco, a coisa do arquétipo, essas leituras que o Jung observa no ser humano. Mas como a Nise era a médica lá, ela dava um tratamento em que ela introduziu atividades artísticas também porque de dentro daquilo aparecem alguns loucos que têm uma tendência pra arte maior que outros. Não quer dizer que porque é louco pode ser um artista melhor ou que um artista melhor tem que ficar louco, mas eles encontram uns três ou quatro exemplos, de arquétipos nos trabalhos, no inconsciente coletivo. Tudo isso, provavelmente, das conversas do Mário, ele fala sobre isso também, e é claro que isso vai surgir porque dentro das questões, que vêm antes da Bauhaus, que tem o Klee também que já tinha ido procurar noções em tribos primitivas e o Picasso também. Isso, na verdade, é uma coisa que vem desses caras, o Picasso vai, não pra obra do louco, mas da África, como que são esses arquétipos, o Mário nunca deixou de pensar nisso.

Até o fim, ele queria fazer um museu do inconsciente, essa parte eu nunca conversei com ele, apesar de que eu estava inteiramente envolvida com a Nise, não frequentando, mas do Jung, das minhas leituras de livros um pouco mais específicos e de historiadores que não eram Jung. A Nise, aí já é comigo, quando foram os 100 anos do Jung, ela me chamou. Teve um simpósio no museu e ela me pediu pra falar de arte, e o Mário Pedrosa, não sei se ele tava vivo ainda ou não, não me lembro, e esse discurso dele pra que as pessoas fossem, não chamando atenção, porque quando você vai pra uma casa de pessoas assim você não pode começar a aparecer como público de uma exposição de arte, mas havia uma frequência de vez em quando. E a Pape deve ter ido também e o Hélio. Não acredito que a Clark, não é porque ela era mais racional, porque eu conheço um pouco.

A Lygia quando faz aquele ovo no Aterro que ela fica dentro da caixa, é porque a Lygia também, não como eu nas leituras que acabo fazendo, a Lygia vê que tem essas coisas de entender esse primórdio do inconsciente. Claro que isso era coisa das conversas do Mário ligadas a Nise, não é de frequentar a Nise. A Nise tinha sempre na casa dela, vinham pessoas que queriam, tinha uma época que foi um verdadeiro modismo do que que é Jung, ela seguia uma análise junguiana, então ela recebia muita gente na casa dela que não era exatamente o meu interesse. O meu interesse era mais diretamente nos livros. E ela é que acabou por um encontro sabendo que eu tava lendo isso muito, desde 58 e aí de vez em quando ela me chamava, ela ficou muito interessada.

A questão dos neoconcretos com a Nise, não existe isso, mas existe esse lugar onde eles, como se fosse exatamente, pra uma tribo no seu estado essencial, porque o louco às vezes..., ali podiam... tinha também uma mulher que fazia, eram pessoas assim. Essa força desses possíveis artistas, se tivessem numa lucidez maior, entusiasmou o Mário demais, ele tinha paixão por isso.



5.5. As aulas de Lygia Pape

Tenho uma vontade terrível de não respeitar as estruturas rígidas. Não suporto poder e hierarquias. Tanto é que minhas aulas são antiaulas. O processo de aprendizado é uma elaboração perene e individual, porque cada um tem um tempo próprio de crescimento. (MATTAR, 2003: 93)

Durante a pesquisa, o interesse de Lygia Pape pelo ensino me chamou atenção. Nas passagens que Lygia se refere às aulas fica claro como era um assunto importante para ela e como fazia parte do seu pensamento artístico.

Maria Moreira, ex-aluna de Lygia, em entrevista conta como a artista lidava com os alunos durante as aulas:

[...] ela observava como íamos respondendo às proposições meio em aberto que ela trazia, e ia interagindo no ato, com pequenas observações sobre a feitura e sugestões de leituras futuras. Minha experiência de sala de aula com Lygia foi dentro do curso de arquitetura, uma atividade cujo processo criativo tem uma esfera de negociação com o contexto imposta desde a base. E Lygia criava uma dinâmica que se contrapunha à isto, apresentando proposições bem abertas, às vezes resumidas a frases como “uma pequena colina, construa algo no topo”. Esse início vago liberava errâncias, enquanto deslocamento, erro e invenção de percurso, e como ela estava presente, observando, esses deslocamentos não se davam sob a égide de um interlocutor imaginário, dono de um saber enigmático e crítico, mas sim no seio de uma conversa, como troca paulatina de enunciados e esclarecimentos construídos mutuamente. (MOREIRA, 2016: 59)

**96. Aula de Lygia Pape
na Favela da Maré**
1976

Fonte: *Lygia Pape –
Espaço imantado*

Fabiana Éboli Santos também registrou sua experiência como aluna de Lygia em um artigo, do qual eu destaco um trecho:

O cotidiano das aulas era riquíssimo, Lygia Pape carregava vivências e experiências artísticas que transmutou em poesia e conhecimento e ofereceu a todos que se abriram para receber. Afirmava que, para ela, ARTE era “forma de conhecimento do mundo”. Ao lado da prática radical, que exercia no espaço ampliado da cidade, ela também defendia que os artistas estudassem para ter a visão histórica da arte, e achava que o papel da teoria e da crítica seria o de criar bases, referências, para a estruturação dessa história. Na relação com o artista, o crítico – ou curador – jamais deveria “interferir no ato de criação”. (SANTOS, 2016: 28)

Através das redes sociais, foi possível identificar alguns de seus antigos alunos. Ainda sem saber qual seria o desdobramento, formulei um questionário que pudesse estabelecer um primeiro contato com esses ex-alunos e formar um material que fosse base para aprofundar uma pesquisa sobre as aulas ministradas por Lygia. Tive retorno de oito pessoas, e achei importante deixar essas respostas registradas para futuras pesquisas. Identifiquei as pessoas das quais consegui autorização para tanto, o restante optei por deixar as respostas anônimas, mantendo apenas o ano e o curso como referência.

Resposta 1

Anônimo, Arquitetura, Universidade Santa Úrsula, 1984/1985

Como eram as aulas de Lygia? Existia alguma exposição teórica, ou era uma aula mais prática?

Mais prática.

Você lembra dos exercícios propostos por Lygia nas suas aulas?

Nas aulas de desenho havia um exercício de repetição, mas muito interessante, pois nos desafiava a explorar nossa caligrafia no desenho com percepção de sombras e luz sobre objetos. Outro muito marcante era o desenho sem o uso de lápis inicial, apenas a cor mediante giz de cera, lápis de cor ou aquarela.

Nas aulas de plástica ela nos desafiava a entender “espaço” mediante a falta de planos definidos.

Qual trabalho ou projeto produzido durante as aulas dela mais te marcou?

Um trabalho muito marcante, trabalhado com fio de barbante onde enredamos o ateliê com uma grande teia onde realizamos, por fim, um happening improvisado.

O que foi mais marcante pra você no contato com Lygia?

A figura dela era mítica, cabelos avermelhados, olhos marcados por um delineador bem preto, um tanto fada, um tanto bruxa, no bom sentido.

O seu contato com Lygia se estendeu para além das aulas curriculares?

Não mais, sai da instituição e mudei de cidade.

Outros comentários

Na época não dimensionava a importância de Lygia no cenário da arte brasileira, posteriormente fui me interessando e descobrindo seu papel e grande contribuição. Feliz por ter convivido e aprendido com uma grande, das grandes.

Resposta 2

Monica Campos, Escola de Belas Artes – UFRJ, 1983

Como eram as aulas de Lygia? Existia alguma exposição teórica, ou era uma aula mais prática?

Os dois.

Você lembra dos exercícios propostos por Lygia nas suas aulas?

Lembro muito pouco...lembro do círculo cromático e umas sobreposições de-

senhadas e pintadas em jornal e depois recortadas em colagem...gostei muito.

Qual trabalho ou projeto produzido durante as aulas dela mais te marcou?

Este das colagens...lembro muito pouco... infelizmente.

O que foi mais marcante pra você no contato com Lygia?

Seu olhar...parecia de vidro e muito enigmática.

Outros comentários

Era emblemática, a achava austera inteligentíssima.

Resposta 3

Anônimo, Universidade Santa Úrsula, 1983-1084

Como eram as aulas de Lygia? Existia alguma exposição teórica, ou era uma aula mais prática?

Tínhamos mais conteúdos obre práticos, mas tínhamos os teóricos também.

Você lembra dos exercícios propostos por Lygia nas suas aulas?

Fazíamos vários exercícios para melhorarmos os movimentos com as mãos.

Como segurar o pincel e lápis de diversas formas. O treino com olhos, amplitude no olhar.

Qual trabalho ou projeto produzido durante as aulas dela mais te marcou?

As aulas de pintura com aquarela.

O que foi mais marcante pra você no contato com Lygia?

Vê-la produzindo alguma obra. E como ela passava uma emoção muito forte quando lecionava.

Resposta 4

Vicky Laus Nunes, Arquitetura, Universidade Santa Úrsula, 1973-1975

Como eram as aulas de Lygia? Existia alguma exposição teórica, ou era uma aula mais prática?

Difícil lembrar, mas sim alguma teoria mas muita prática.

Você lembra dos exercícios propostos por Lygia nas suas aulas?

Lembro que se baseava muito nas cores e geometria.

O que foi mais marcante pra você no contato com Lygia?

Foram quatro períodos de Plástica. Aulas ricas em conteúdo. Era muito bom executar os trabalhos pedidos. Nunca monótonos. Uma pessoa, professora, especial. Turmas sempre cheias. Momentos marcantes na faculdade.

Outros comentários

Quando passei a visitar suas exposições me enchia de orgulho. Foi minha professora da faculdade!

Resposta 5

Anônimo, Gravura, Escola de Belas Artes, 1987

Como eram as aulas de Lygia? Existia alguma exposição teórica, ou era uma aula mais prática?

90% prática.

Você lembra dos exercícios propostos por Lygia nas suas aulas?

Criação da forma.... Muitas cores...

Qual trabalho ou projeto produzido durante as aulas dela mais te marcou?

Sinceramente....33 anos atrás...

O que foi mais marcante pra você no contato com Lygia?

O comprometimento e o profissionalismo.

O seu contato com Lygia se estendeu para além das aulas curriculares?

Nas atividades Extra sala e exposições de amigos em comum.

Outros comentários

Ela tinha uma facilidade em passar conhecimentos e objetivos.

Resposta 6

Anônimo, Arquitetura e Urbanismo, Universidade Santa Ursula, 1978.

Como eram as aulas de Lygia? Existia alguma exposição teórica, ou era uma aula mais prática?

Era mais prática porém, com uma preleção teórica a princípio e uma proposta diária.

Você lembra dos exercícios propostos por Lygia nas suas aulas?

Recortes e estudos de superfícies 3D em experimentos com papéis e cartolinas.

Qual trabalho ou projeto produzido durante as aulas dela mais te marcou?

Esta visualização e aprendizado das 3 dimensões.

O que foi mais marcante pra você no contato com Lygia?

O foco no objeto de estudo e seu processo.

O seu contato com Lygia se estendeu para além das aulas curriculares?

Não se estendeu para além das aulas.

Outros comentários?

Foi o primeiro contato com a seriedade do universo das artes plásticas e a consistência do seu estudo.

Resposta 7

Débora Buonocore, Arquitetura, Universidade Santa Úrsula, 1978 a 1985

Como eram as aulas de Lygia? Existia alguma exposição teórica, ou era uma aula mais prática?

Faz muito tempo, não me lembro de explicações teórica, as aulas eram no laboratório de plástica e tínhamos acesso a materiais como papel cartão e éramos estimulados a criar painéis com volumetria.

Você lembra dos exercícios propostos por Lygia nas suas aulas?

Já citei acima.

Qual trabalho ou projeto produzido durante as aulas dela mais te marcou?

Todos, gostava muito das aulas dela e ela dos meus trabalhos.

O que foi mais marcante pra você no contato com Lygia?

O carisma dela e o encantamento com q nos apresentava o q nos propunha a fazer, e tb a maneira sempre generosa com q avalia nossos trabalhos.

Resposta 8

Paulo Câmara, Universidade Santa Úrsula, 1979-80

Como eram as aulas de Lygia? Existia alguma exposição teórica, ou era uma aula mais prática?

As aulas eram uma mistura de teoria exercícios práticos

Você lembra dos exercícios propostos por Lygia nas suas aulas?

Lembro da primeira aula – ela pediu para pensarmos em reações do nosso corpo – barulhos e secreções que produzimos

Qual trabalho ou projeto produzido durante as aulas dela mais te marcou?

Observar o espaço da favela da Maré

O que foi mais marcante pra você no contato com Lygia?

Ela era muito além do tempo, muito ativa, muito dinâmica e de uma criação ímpar. Aprendi muito com o convívio com ela.

O seu contato com Lygia se estendeu para além das aulas curriculares?

Sim. Fui monitor dela e depois ficamos amigos.

Outros comentários

Lygia foi uma inspiração – marcou profundamente minha visão do mundo e como observar - observar tudo – captar o mundo visualmente, ouvir o mundo, respirar, cheirar etc.

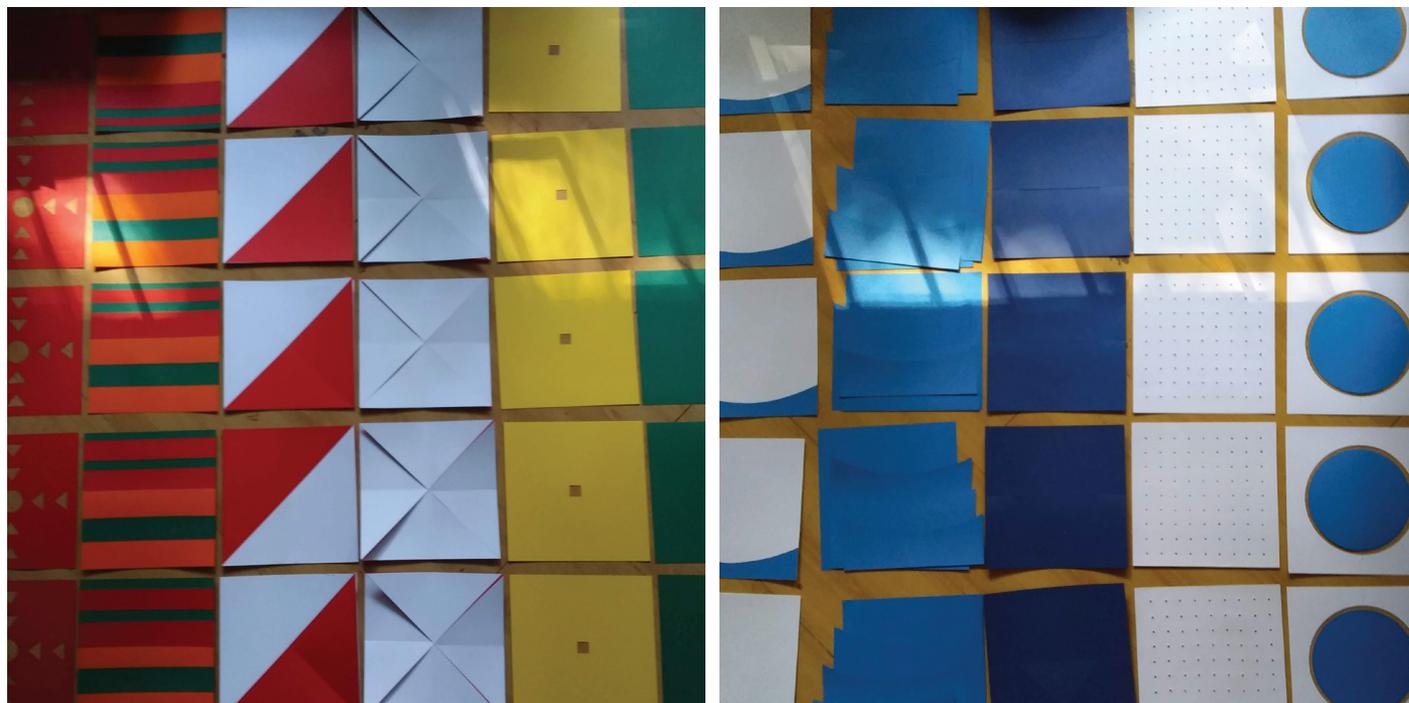
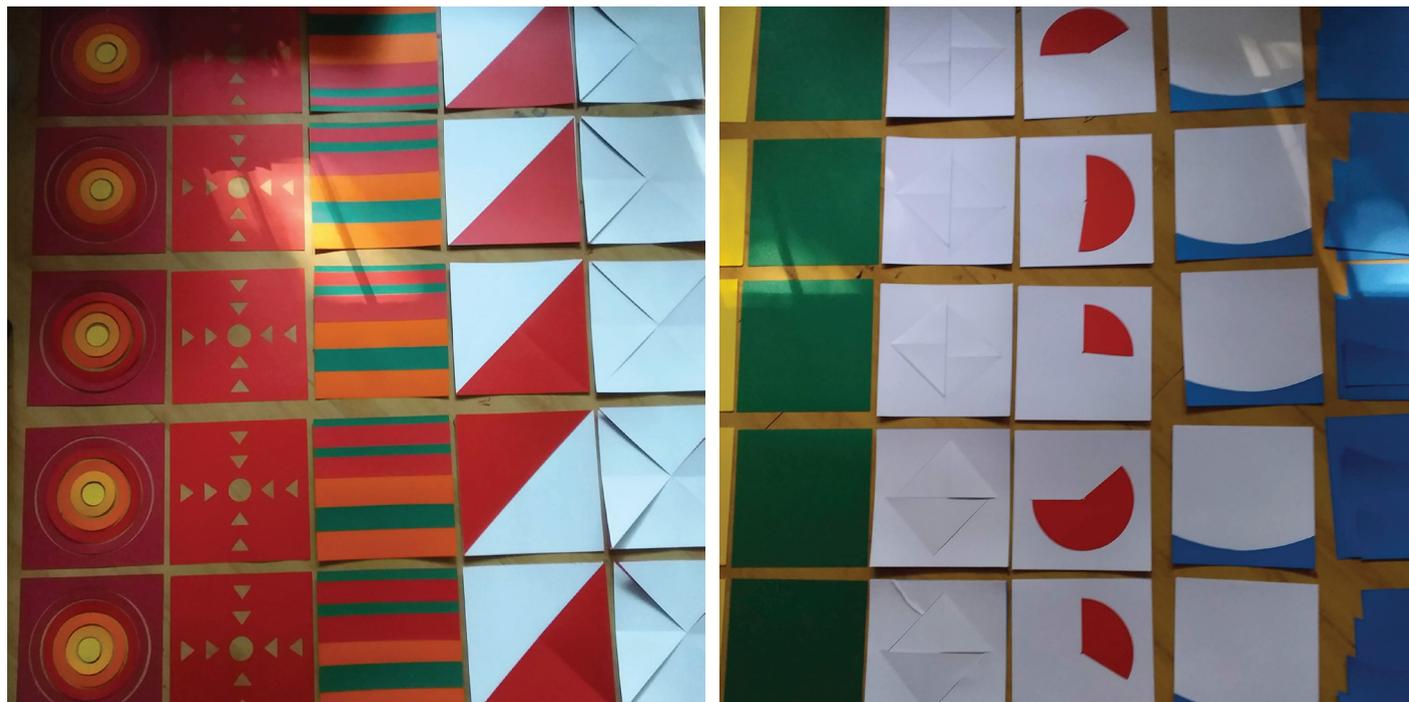
5.6. Modelos do *Livro da criação* – uma experiência de construção

A construção de um modelo do *Livro da criação* foi o ponto de partida dessa pesquisa. Ao ver um vídeo feito por Lygia Pape sobre a obra, na exposição *Invenções da mulher moderna, para além de Anita e Tarsila*, em agosto de 2017, no Instituto Tomie Ohtake, imaginei imediatamente uma reprodução que pudesse agrupar as páginas e que me ajudasse a entender e me aproximar da obra. Construí o livro e muitas ideias surgiram durante o processo. Ideias de criação, ideias de pesquisa. Desse processo nasceu o projeto de pesquisa que estou concluindo.

A possibilidade de manipular e ter contato direto com a obra – não o seu exemplar único, mas a ideia contida na obra – foi uma ideia presente e que se fortaleceu durante a pesquisa. Assim, achei essencial que o texto da dissertação fosse acompanhado por uma reprodução.

Importante dizer que essa reprodução tem várias adaptações. Não é uma reprodução fiel e também não tem intenções comerciais. A primeira delas é o tamanho. Originalmente o *Livro* é um quadrado de 30 centímetros de lado, na minha reprodução ele tem 20 centímetros. O material que utilizei também é diferente, no lugar de um papel *Schöeller* pintado, eu usei o papel color plus, da Arjowiggins, que possui opção de gramaturas altas e já são coloridos no processo de fabricação. Algumas diferenças de estrutura e manipulação ocorrem devido à diferença no material e do tamanho. Para a construção, consulte as fotografias disponíveis no site do Projeto Lygia Pape e no site do Museu Reina Sofía.

O processo de construção dos livros ocorreu paralelamente à escrita final da dissertação e durante o período de isolamento devido à pandemia do Coronavírus. Além das reproduções do *Livro da criação*, construí também um exemplar reduzido de um dos modelos do *Livro invisível* de Bruno Munari.



A construção dos objetos trazem muitas reflexões sobre o desenho, as proporções, as cores e outras escolhas feitas pelo artista. Nessa experiência de construção, percebi como essa proximidade do objeto permite uma vivência da obra com grande profundidade. Construir é entender algumas escolhas da artista, funcionamentos do objeto e mecanismos possíveis. Na construção, a imaginação ganha combustível.

97. Reproduções do Livro da criação, de Lygia Pape

Modelos construídos pela pesquisadora que acompanham os volumes da dissertação

Considerações finais

Há uma espécie de contracritica que busca expandir a obra de arte, conectando-a, abrindo seus significados, convidando as possibilidades para entrar. Uma grande obra de crítica pode libertar uma obra de arte, para que seja vista plenamente, para que permaneça viva, para se envolver numa conversa que não vai acabar nunca, mas continuará alimentando a imaginação. Não contra a interpretação, mas contra o confinamento, contra o assassinato do espírito. Essa crítica é, ela própria, a grande arte.

É um tipo de crítica que não coloca o crítico contra o texto, não busca autoridade. Busca, em vez disso, viajar com a obra e suas ideias, convidá-la a florescer e convidar outras obras para participar de uma conversa que antes poderia parecer impenetrável, traçar relações que poderiam ficar invisíveis e abrir portas que poderiam ficar trancadas. Um tipo de crítica que respeita o mistério essencial de uma obra de arte: sua beleza e seu prazer, duas coisas irreduzíveis e subjetivas. A pior crítica quer ter a última palavra e deixar os demais em silêncio; a melhor crítica abre as portas para um intercâmbio que não termina, nem tem porque terminar, nunca.

(SOLNIT, 2017: 123-124)

A tentativa nessa dissertação não foi de encerrar uma discussão sobre o *Livro da criação*, mas sim apontar relações e potências que percebo na obra. A pesquisa foi iniciada a partir de um encantamento com a obra. Me instigou entender os seus significados, as suas formas e os seus processos de construção. Mas, mais do que isso, o *Livro* me pareceu um potente ponto de partida para novas criações. Um ponto de partida para transformar o espectador em criador, em inventor.

Durante esses meses de pesquisa, tentei me aproximar ao máximo da produção e da biografia da artista. Grande parte das obras e documentos de

Lygia Pape estão guardados no Projeto Lygia Pape, criado por ela, pouco antes de sua morte, e dirigido atualmente por sua filha Paula Pape. Nesse período, fiquei em contato com o Projeto, mas, infelizmente, não consegui agendar uma visita ao acervo, que passou por mudança de sede e não tinha previsão de abertura para o público e pesquisadores. Consegui ter uma conversa por telefone com Paula Pape. A conversa foi importante para sanar dúvidas técnicas e práticas sobre a produção, a circulação do livro e algumas questões da biografia da artista. Paula relatou a icônica cena de Lygia carregando as páginas do *Livro da criação* debaixo do braço até o local onde seria exposto e a informação de que muitos exemplares foram produzidos e destruídos após serem manipulados pelo público (ver 5.2, pp. 236-238). Soube por ela também que existem materiais inéditos no acervo, referentes ao *Livro da criação*, porém, apesar das diversas tentativas, não foi possível a consulta desse material.

Procurei compensar ao máximo a impossibilidade de visitar o acervo do Projeto. No Masp, tive acesso a vários catálogos de exposições em que Lygia participou como artista ou como curadora. Um desses catálogos era sobre uma exposição de trabalhos de alunos de Lygia, do Mestrado da Escola de Belas Artes da UFRJ, baseados em um poema *haiku*, que ocorreu no Museu Nacional de Belas Artes em 1995. Este material deixa claro como sua atuação como professora era pensada como parte de sua ação enquanto artista.

No MAC-USP foi possível ver um exemplar do livro *Poemas xilogravura*, que pertence ao acervo do Museu, catálogos de exposições, como o da III Exposição Neoconcreta, que ocorreu no MAM-SP em 1961, e documentos sobre as obras da artista presentes no acervo. Entre os documentos, a carta – reproduzida e transcrita no capítulo 4 – de Lygia Pape para as curadoras da exposição *Tendências de livro de artista no Brasil*, Annateresa Fabris e Cacilda Teixeira da Costa. Esse documento foi central na pesquisa, já que é uma reflexão da artista sobre os livros de artista. A partir dele, formulei a questão desenvolvida no segundo capítulo: por que o livro interessou tanto Lygia durante sua trajetória?

Na Galeria Luisa Strina, pude consultar alguns catálogos e ver imagens de obras que, em algum momento, passaram pela galeria e não estão publicadas nos livros sobre a artista. Na Galeria Almeida e Dale, foi possível ver algumas obras como as esculturas médias do *Livro do tempo*, o *Livro da arquitetura*, o *Livro dos caminhos* e uma serigrafia de *Objetos de sedução*. Ter contato com essas obras contribuiu para o entendimento de uma série de questões relacionadas ao fazer da artista – materiais usados, acabamentos, volumes – que não havia sido possível apreender vendo as reproduções em livros e catálogos.

Conversei com a artista Anna Bella Geiger, que era colega de Lygia Pape na época em que frequentavam o ateliê de Fayga Ostrower, no início da década de 50. A conversa foi bastante elucidativa sobre a formação da artista, sua personalidade e as influências artísticas por ela sofridas (ver 5.4, pp. 247-269).

Também conversei com o curador e galerista português José Mário Brandão, amigo de Lygia Pape e integrante do conselho do Projeto Lygia Pape nos primeiros anos. Ele foi responsável por algumas das exposições da artista em Portugal, como a de 1999 na Galeria Canvas, no Porto, e uma logo após a sua morte na Galeria Mimesis, também no Porto, em 2004, e conviveu intensamente com a artista, em suas viagens a Portugal (ver 5.3, pp. 239-246).

Ao pesquisar os acervos digitais do *Jornal do Brasil* e do *Diário de Notícias*, foi possível encontrar escritos de Lygia, que possibilitaram uma aproximação com o pensamento da artista sobre a cultura e a arte para além da sua própria produção, e notícias sobre o *Livro da criação*, que ajudaram a entender como a obra foi exposta e recebida.

A valorização que as obras de Lygia Pape vêm ganhando nos últimos anos foi ficando cada vez mais clara durante a pesquisa. Lygia Pape, Hélio Oiticica e Lygia Clark dividiram muitas ideias sobre a arte e tiveram grande proximidade. Hélio e Lygia Clark obtiveram reconhecimento internacional há algumas décadas. Interessante notar como, pela proximidade e semelhança dos nomes, Lygia Pape é, em muitas situações, confundida com Lygia Clark. A

partir do final da década de 90, a obra de Lygia Pape começou a integrar algumas exposições nos Estados Unidos e Europa.

A exposição *Espaço imantado*, foi a primeira grande retrospectiva internacional e aconteceu no Museo Reina Sofía, em Madri, em 2011, depois esteve na Serpentine Gallery, em Londres e, por último, para a Estação Pinacoteca, em São Paulo. Em 2017, sua obra ganhou uma grande exposição no The Met Breuer, em Nova York e, em 2019, na Fondazione Carriero, em Milão. A obra da artista é representada pela Galeria Luisa Strina e, internacionalmente, pela Galeria Hauser & Wirth.

Diante desse lugar de valorização no mercado de arte, considerei importante resgatar o sentido que Lygia Pape pensava para a arte. Lygia, em 1980, escreveu:

Haverá duas opções para nós do terceiro mundo: ou ingressar na formidável onda que envolve o regime capitalista [...] ou teríamos, a longo prazo, com mediações no imediato, e como missão mesma dos artistas, segundo as palavras do poeta Ezra Pound: ‘Os artistas são as antenas da raça’, apontar horizontes novos, prenes de possibilidades e onde se respeitariam a atividade-criatividade dos homens (PAPE, 1980: 8)

Até a década de 80, Lygia não vendia seus trabalhos em galerias:

Durante muito tempo trabalhei fora desse circuito. Não estava interessada em vender obra alguma. Quando precisava ganhar dinheiro, fazia um trabalho em programação visual ou qualquer outra coisa, mas não tinha interesse em seguir o fluxo normal da carreira do artista. Sempre me recusei a isso. (PAPE, 1998: 25)

A institucionalização da obra da artista é uma questão transversal nessa pesquisa. Como fica claro no terceiro capítulo, a entrada das obras de

Lygia no circuito das artes impede a realização da obra tal como foi pensada. No caso do *Livro da criação*, seu significado é profundamente modificado, ao retornar para as amarras do caráter aurático nas obras de arte.

A ideia de reprodutibilidade, de participação e de liberdade em relação aos suportes tradicionais que a artista traz nas suas obras é fundamental para entender a obra em sua essência e em sua potência.

Se um dos pontos de partida da artista é a escolha do objeto livro e o pressuposto de que ele é um objeto cotidiano, reprodutível, por que essa impossibilidade tão grande de ter contato com a obra? Por que o desejo de mergulhar no mundo e fazer a arte ir além das paredes dos museus e ganhar significado na vida cotidiana não consegue se realizar? Por que a potência política da obra fica aprisionada nos museus e galerias?

Entender as intenções iniciais não realizadas nos permite ter contato com a materialização de uma ideia de arte. Uma arte que transforma e é transformada no contato com o espectador. Uma arte que só existe nessa relação. Uma arte que quando é isolada e intocada tem seu sentido integral tolhido. Uma arte que só faz sentido quando mergulha no mundo e produz transformações, inspirações, reflexos.

Referências bibliográficas

AGUILLAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira – as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.

AMADO, Maria Clara. *Os “livros” de Lygia Pape*. Rio de Janeiro, 1996. Dissertação de mestrado – Escola de Belas Artes – UFRJ.

_____; TRANJAN, C. “Lygia Pape e a união entre a arte e o design: a marca Piraquê”. In: *Graphica 2013 – XXI Simpósio Nacional de Geometria Descritiva e Desenho Técnico*, 2013, Florianópolis. Expressão Gráfica – Tecnologia e Arte para Inovação – *Graphica 2013*. Florianópolis: CCE – UFSC, 2013. v. 1. p. 1-10.

ARAÚJO, Bráulio Santos Rabelo de. O conceito de aura, de Walter Benjamin, e a indústria cultural. In: *Revista Pós* v. 17 n. 28, São Paulo, dez.2010.

BANDEIRA, João (org.). *Arte Concreta Paulista: documentos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BARDI, Lina Bo. Cultura e não cultura , 1958. In: *Lina por escrito*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BASTOS, Daniel Trench. *Tentativa e acerto, a reforma gráfica do Jornal do Brasil e a construção do SDJB*. São Paulo, 1998. Dissertação de mestrado – ECA-USP.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica , 1935/1936. Trad. Sergio Paulo Rouanet. In: *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas. Volume 1. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. pp. 165-196.

BENTES, Ivana. Depoimento. Caos-construção: o formal e o sensorial no cinema de Lygia Pape. In: *Lygia Pape – Espaço imantado*. Curadoria de Manuel J. Borjas-Villel e Teresa Velázquez; textos de Paulo Herkenhoff [et al.]. São Paulo: Pinacoteca, 2012 (catálogo de exposição).

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRETT, Guy. *Aberto-fechado: caixa e livro na arte brasileira*. São Paulo: Pinacoteca, 2013.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

BUTOR, Michel. O livro como objeto. In: *Repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CADÔR, Amir Brito. *O livro de artista e a enciclopédia visual*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

CAMPOS, Augusto de & CAMPOS, Haroldo de. O Grupo Concretista. In: AZEVEDO FILHO, Leodegário de A. (org.). *Poetas do Modernismo: Antologia Crítica*. Vol VI. Brasília: INL, 1972, pp. 125-201.

CAMPOS, Augusto de, PIGNATARI, Décio & CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia-SP: Ateliê, 2006.

CAMPOS, Haroldo. Da fenomenologia da composição à matemática da composição. In: COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Anna Bella (org.). *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinqüenta*. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.

CARRION, Ulisses. *A nova arte de fazer livros*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2011.

CINTRÃO, Rejane. *Grupo ruptura*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

CORDEIRO, Waldemar. Teoria e prática do Concretismo carioca. Arquitetura e Decoração, São Paulo, nº 21, abril 1957, s/p. In: COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Anna Bella (org.). *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinqüenta*. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que emoção! Que emoção?* São Paulo: Editora 34, 2016.

_____. *Sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DOCTORS, Marcio. A arte de ver pelas frestas , 1988. In: *Lygia Pape – Espaço imantado*. São Paulo: Pinacoteca, 2012.

ECO, Humberto. *Obra aberta*. 9ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ESPADA, Heloisa. O debate em torno da Primeira Exposição Nacional de Arte Concreta (1956-57). In: *ICAA Documents Project Working Papers*, n.2, Museum of Fine Arts, Houston, 2008.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. *O espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Editora Atlas, 1994.

FABRIS, Annateresa e COSTA, Cacilda Teixeira da. *Tendências do livro de artista no Brasil*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985.

FERRARA, Lucrécia D’Aléssio. *Leitura sem palavras*. 4ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1997.

FIERA, Katia Fernanda. *O espaço do papel e o papel do espaço na construção do livro do artista*. São Paulo, 2015 Dissertação de mestrado – Eca-Usp.

FILHO, Venâncio. A recriação do livro. In: *Lygia Pape – Espaço imantado*. São Paulo: Pinacoteca, 2012.

GULLAR, Ferreira. Pintura concreta. Rio de Janeiro: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 10.fev.1957. In: GULLAR, Ferreira. *Antologia crítica: suplemento dominical do Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: Contracapa , 2015.

_____. Teoria do não-objeto , 1960. In: COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinqüenta*. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.

_____. *Etapas da arte contemporânea – do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro: 1999.

GULLAR, Ferreira, BASTOS, Oliveira & JARDIM, Reynaldo. Poesia concreta: experiência intuitiva. Rio de Janeiro: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 10.fev.1957. In: COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Anna Bella (org.). *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinqüenta*. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.

HERÁCLITO & LEÃO, Emmanuel Carneiro (trad.). *Origem do pensamento*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.

HERKENHOFF, Paulo. Lygia Pape: fragmentos. In: PAPE, Lygia. *Lygia Pape*. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1995. (catálogo de exposição)

_____. A arte da passagem. In: *Lygia Pape – Espaço imantado*. São Paulo: Pinacoteca, 2012.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo. Diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2014.

KHOURI, Omar. Noigandres e Invenção: revistas porta-vozes da Poesia Concreta. In: *Revista FACOM-FAAP* 16. São Paulo: FAAP, 2006, p. 20-33.

MAGALDI, Monique B. *A documentação sobre exposições em museus de arte: a musealização dos processos, a história da exposição e a museografia. Brasília, 2017*. Tese de doutorado Universidade de Brasília.

MALLARMÉ, Stéphane; CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio & CAMPOS, HAROLDO. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

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

MERQUIOR, José Guilherme. A criação do *Livro da criação* , 1960. In: *Lygia Pape – Espaço imantado*. São Paulo: Pinacoteca, 2012.

MORAIS, Frederico. Reescrevendo a história da arte latino-americana. In: I Bienal do Mercosul. Porto Alegre, FBAAVM, 1997, p. 12-20 (catálogo de exposição)

MOURA, Flávio Rosa de. *Obra em construção: a recepção do neoconcretismo e a invenção da arte contemporânea no Brasil*. São Paulo, 2011. Tese de doutorado – FFLCH-USP.

MUNARI, Bruno. Um livro ilegível. In: *Das coisas nascem coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

NAME, Daniela. “Estou em busca do poema”. In: *O Globo*, 13 dez.2001.

NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* São Paulo: Edições Aurora, 2016.

OBRIST, Hans-Ulrich. *Entrevistas vol. 4*. Rio de Janeiro: Cobogó, Belo Horizonte: Instituto Cultural Inhotim, 2011.

OSORIO, Luiz Camillo. Lygia Pape: experimentação e resistência. In: *Lygia Pape – Espaço imantado*. São Paulo: Pinacoteca, 2012.

OITICICA, Hélio. Tropicália Times Series 2. Lygia Pape , 1969. In: *Lygia Pape – Espaço imantado*. São Paulo: Pinacoteca, 2012.

PANEK, Bernadette. *Livro de artista: o desalojar da reprodução*. São Paulo, 2003. Dissertação de mestrado – ECA-USP.

PAPE, Lygia. *Catiti-catiti, na terra dos brasis*. Rio de Janeiro, 1980. Dissertação de mestrado – Universidade Federal do Rio de Janeiro.

_____. *Lygia Pape – entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.

_____. *Gávea de tocaia*. São Paulo: Cosac e Naify, 2000.

_____. Lygia Pape, 1980. In: COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Anna Bella (org.). *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinqüenta*. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.

_____. A chave do livro, 1980b. In: *Lygia Pape – Espaço imantado*. São Paulo: Pinacoteca, 2012.

_____. O que eu não sei, 1995. In: *Lygia Pape – Espaço imantado*. São Paulo: Pinacoteca, 2012.

_____. Poemas-invenção. Rio de Janeiro: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 26.nov.1960. In: *Lygia Pape – Espaço imantado*. São Paulo: Pinacoteca, 2012.

_____. Dossiê Lygia Pape. In: *Revista Arte e ensaio*, pp. 7-16. Rio de Janeiro, 19 ago.1998.

_____. Depoimento. *Eat Me: a gula ou a luxúria?*, s/f. 21.abr.1976. In: *Lygia Pape – Espaço imantado*. São Paulo: Pinacoteca, 2012.

_____. *Ttéia. Área aberta*, 1979. 2.jun.1979. In: *Lygia Pape – Espaço imantado*. São Paulo: Pinacoteca, 2012.

PEDROSA, Mário. “Apresentação da Segunda Mostra Coletiva do Grupo Frente”. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, julho de 1955. In: COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Anna Bella (org.). *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinqüenta*. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.

_____. Paulistas e cariocas , 1957. In: AMARAL, Aracy (org. e coord.) *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015. Fac-símile da 1.ed. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Rio de Janeiro: MAM, 1977, pp 136-8.

_____. O momento artístico , 1952. In: PEDROSA, Mário e ARANTES, Otília (org.). *Acadêmicos e Modernos. Textos Escolhidos III*. São Paulo: Edusp, 2004.

PEDROSA, Mário & AMARAL, Aracy (org.). *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

PEPE, Coca. *Paul Klee. Principles on the Nature of Colour. Theory and Practice*.

PEQUENO, Fernanda. *Lygia Pape e Hélio Oiticica – Conversações e fricções poéticas*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2013.

PETRUCCI, Armando. Lire pour lire: un avenir pour la lecture , in CAVALLO, G. & CHARTIER, R. *Histoire de la lecture dans le monde occidental*. Paris: Éditions du Seuil, 1997.

PLAZA, Julio. O livro como forma de arte (I). In: *Arte em São Paulo*, n. 6, abril 1982.

RANCIÈRE, Jacques. “A imagem intolerável”. In: *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

SCHÖN, Erich. *Der Verlust der Sinnlichkeit, oder Die Verwandlungen des Lesers*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1993.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2001.

SOLNIT, Rebeca. A escuridão de Virginia Woolf: Aceitando o inexplicável. In: *Os homens explicam tudo para mim*. São Paulo: Cultrix, 2017.

VARELA, Elizabeth Catoia. *Arte concreta além da Europa: diálogos entre Brasil e Argentina através do MAM RJ*. Rio de Janeiro, 2016. Tese de doutorado – EBA-UFRJ.

_____. Critica e narrativa: a vinda de Max Bill em 1953. *Anais do 21º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Rio de Janeiro, 2012.

VENANCIO FILHO, Paulo. A recriação do livro. In: *Lygia Pape – Espaço imantado*. São Paulo: Pinacoteca, 2012.

ZANINI, Walter (coord.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles e Fundação Djalma Guimarães, 1983.

Sites

www.lygiapape.com

www.faygaostrower.org.br

www.mam.rio

http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/ferreira_gullar2_formigueiro.html

https://www.museoreinasofia.es/buscar?bundle=obra&compuesta=44147

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. Acesso em 26.jul.2020.

Filmes

LA NOCHE de la filosofía: La imagen potente. Direção: Georges Didi-Huberman. 2017.

Disponível em: www.youtube.com/watch?v=6uvGhCgupq0. Acesso em 30 dez.2018.

FORMAS do afeto. Um filme sobre Mário Pedrosa. Direção: Nina Galanternick. 2010.

Disponível em: vimeo.com/95897947

A MÃO do povo. Direção: Lygia Pape. Curta-metragem, 1975. 2’40’. Disponível em: www.

youtube.com/watch?v=TQFQYDyeutM

Artigo e/ou matéria de jornal ou periódico

Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB). Exemplares microfilmados do Acervo da

Biblioteca Nacional. 16 dez.1956; 23 dez.1956; 13 jan.1957; 27 jan.1957; 10 fev.1957; 17 fev.1957; 3 mar.1957; 23 jun.1957; 26 nov.1960; 26 abr.1961

HIRZMAN, Maria. A arte sedutora de Lygia Pape faz 50 anos. In: *O Estado de S.Paulo*,

21 out.2003, pag. D5.

MORAES, Angelica. Troca de arquivo. In: *Folha de S.Paulo*, 19 set.2004.

_____. Artista é pioneira na questão da utilização corporal. In: *O Estado de São Paulo*,

22 abr.1995.

Lista de imagens

- Lygia Pape em seu ateliê, 1958 19
- Lygia Pape, 2000 21
- Arraial do Cabo, José Pancetti, 1948 25
- Lavadeiras II, Fayga Oströwer, 1950 27
- Página de Teoria pictórica da forma, Paul Klee, 1921-1922 29
- Guarás, Oswaldo Goeldi, 1945 31
- Tripartite unit [Unidade Tripartida], Max Bill, 1948 - 1949 33
- Formas, Ivan Serpa, 1951 35
- Revista Noigandres 1, 1952 37
- Manifesto Ruptura, 1956 39
- Sem título, Raphael Domingues, 1949 41
- Décio Vieira, Tomás Maldonado e Miguel Ocampo, 1953 43
- Pintura, Lygia Pape, 1953 45
- Catálogo da Segunda Mostra do Grupo Frente, 1955 47
- Broadway Boogie-Woogie, Piet Mondrian, 1942-43 49
- Manifesto Art Concret, Theo van Doesburg, 1930 51
- Branco sobre branco, Kazimir Malevich, 1918 53
- Contra-relevo de canto, Vladimir Tatlin, 1914-15 55
- Vista da Exposição Nacional de Arte Concreta, 1956 57
- Manuel Bandeira visita a 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta, em São Paulo, 1956 59
- Revista Arquitetura e Decoração, ed. 20, 1956 61
- Revista Noigandres 3, 1956 63
- Página do SDJB sobre a inauguração da Exposição Concreta em São Paulo, 1956 65
- Lygia Pape na Exposição Nacional de Arte Concreta, ao lado de uma gravura da série Tecelares, 1956 67
- Sem título, Tecelar, de Lygia Pape, 1957 69
- Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 1957 71
- Estudos de Lygia Pape, 1957 73
- Ballet Neoconcreto, 1958 75
- Manifesto Neoconcreto, 1959 77
- Sem título, Tecelar, Lygia Pape, 1957-58 79
- Sem título, Tecelares, Lygia Pape, 1957-58 81
- Teoria do não-objeto, de Ferreira Gullar, 1959 83
- Bicho ponta, Lygia Clark, 1960 85
- Relevo espacial, Hélio Oiticica, 1959 87
- Livro da criação, Lygia Pape, 1959 89
- Ballet neoconcreto, Lygia Pape, 1958 91
- Luxo, Augusto de Campos, 1965 93
- Coca cola, Décio Pignatari, 1957 95

39. Frame do curta-metragem A mão do povo, Lygia Pape, 1975	97
40. Páginas do livro La fin du monde, com pochoir de Fernand Léger, 1919	105
41. Caixa verde, Marcel Duchamp, 1934	107
42. Páginas de rascunho de Um lance de dados, Mallarmé, 1897	109
43. Livro ilegível, Bruno Munari, 1953	113
44. Páginas do livro A ave, Wladimir Dias Pino, 1956	115
45. Livro-poema Life, Décio Pignatari, 1958	117
46. Livro-poema Organismo, Décio Pignatari, 1960	117
47. Poemas-luz, Lygia Pape, 1956-57	121
48. Poemas-objeto, Lygia Pape, 1957	123
49. Poema-objeto, Lygia Pape, 1957	125
50. Poema-objeto, Lygia Pape, 1957	126
51. Poema-objeto, Lygia Pape, 1957	127
52. Páginas do livro Poema-xilogravura, Lygia Pape, 1958	133
53. Livro da criação, Lygia Pape, 1959	134
54. Livro da arquitetura, Lygia Pape, 1959/60	135
55. Livro do tempo, Lygia Pape, 1960/61	137
56. Algumas páginas do Livro noite e dia, Lygia Pape	139
57. Livro dos caminhos, Lygia Pape, 1976	141
58. Livro das nuvens, Lygia Pape, 1983	142
59. Livros escultura e Cilindros, Lygia Pape, 2001	143
60. Objetos de sedução, Lygia Pape, 1975	149
61. Divisor, Lygia Pape, 1968	151
62. No início, tudo era água, Livro da criação, Lygia Pape, 1959	155
63. As águas foram baixando, baixando, baixando..., Livro da criação, Lygia Pape, 1959	157
64. e baixaram, Livro da criação, Lygia Pape, 1959	159
65. O homem começou a marcar o tempo, Livro da criação, Lygia Pape, 1959	161
66. O homem descobriu o fogo, Livro da criação, Lygia Pape, 1959	163
67. O homem era nômade e caçador, Livro da criação, Lygia Pape, 1959	165
68. Na floresta, Livro da criação, Lygia Pape, 1959	167
69. E a terra floresceu, Livro da criação, Lygia Pape, 1959	169
70. O homem inventou a roda, Livro da criação, Lygia Pape, 1959	171
71. O homem descobriu que o sol era o centro do sistema planetário, Livro da criação, Lygia Pape, 1959	173
72. Que a terra era redonda e girava sobre seu próprio eixo, Livro da criação, Lygia Pape, 1959	175
73. O homem era gregário e semeou a terra, Livro da criação, Lygia Pape, 1959	177
74. A quilha navegando no tempo, Livro da criação, Lygia Pape, 1959	179
75. O homem construiu sobre a água: palafita, Livro da criação, Lygia Pape, 1959	181
76. Submarino: o vazado é o cheio sob a água, Livro da criação, Lygia Pape, 1959	183
77. Luz, Livro da criação, Lygia Pape, 1959	185
78. Lygia Pape mostra o Livro da criação na II Exposição Nacional Neoconcreta, 1960	191
79. Página do SDJB com texto sobre o Livro da Criação de José Guilherme Merquior, 1960	205
80. Ensaio fotográfico “Livro da criação na rua”,	

Lygia Pape e Maurício Cirne, anos 70	209
81. Ensaio fotográfico “Livro da criação caminhando”, Lygia Pape e Paula Pape, anos 80	211
82. Ensaio fotográfico “Livro da criação caminhando”, Lygia Pape e Paula Pape, anos 80	213
83. Ensaio fotográfico “Livro da criação caminhando”, Lygia Pape e Paula Pape, anos 80	215
84. Ensaio fotográfico “Livro da criação caminhando”, Lygia Pape e Paula Pape, anos 80	217
85. Ensaio fotográfico “Livro da criação caminhando”, Lygia Pape e Paula Pape, anos 80	219
86. Ensaio fotográfico “Livro da criação caminhando”, Lygia Pape e Paula Pape, anos 80	221
87. Carta de Lygia Pape para as curadoras da exposição Tendências do livro de artista no Brasil (1987)	227
88. Carta de Lygia Pape para as curadoras da exposição Tendências do livro de artista no Brasil (1987)	229
89. Carta de Lygia Pape para as curadoras da exposição Tendências do livro de artista no Brasil (1987)	231
90. Carta de Lygia Pape para as curadoras da exposição Tendências do livro de artista no Brasil (1987)	233
91. Carta de Lygia Pape para as curadoras da exposição Tendências do livro de artista no Brasil (1987)	235
92. Cartão postal da exposição de Lygia Pape na Galeria Graça Brandão, 2008	241
93. Lygia Pape e José Mário Brandão, 2004	243
94. Texto de José Mário Brandão em homenagem a Lygia Pape, 2004	245
95. Lygia Pape com Anna Bella Geiger na exposição de Mira Schendel no MAM-RIO	249
96. Aula de Lygia Pape na Favela da Maré, 1976	271
97. Reproduções do Livro da criação, de Lygia Pape	281