



Lygia Pape: em busca do poema¹

Lauro Cavalcanti

Integrante mais jovem do grupo neoconcreto, a geometria foi, para Lygia Pape, a estrutura inicial para experimentar e permitir que as ideias se exprimissem pelos sentidos e não apenas pelo intelecto. Integrante do grupo Frente², produziu uma diferenciada gama de trabalhos que incluíam uma série de xilogravuras, dois balés e um livro visual. Jamais lhe interessou o pertencimento ao mundo exclusivo das artes plásticas tradicionais, gerando-lhe verdadeira repulsa o confinamento em universo espacial e intelectualmente fechado. Apesar de sua formação inicial na área da gravura³, a reificação do ateliê e o aprisionamento a um material ou técnica específica parecia-lhe tão ridículo quanto um escritor defender o seu livro, não pelo impacto de suas idéias e formas, mas por ter sido escrito à mão, em máquina datilográfica ou tal fonte de computador.

Quando a cena neoconcreta arrefeceu e cada artista seguiu seu rumo individual, Lygia Pape, de 1962 a 1966, atuou no cinema, fazendo a programação visual e cartazes de importantes filmes do Cinema Novo.⁴ Junto a isso, procurou um ensino formal em Filosofia, de modo a se obrigar a ler textos que não conheceria de outro modo, uma vez que não estavam diretamente ligados à sua área de interesse imediato. A vontade de juntar a dinâmica dos “sets” de filmagem com o aprofundamento conceitual foi central na retomada⁵ de sua obra plástica, que passou a incluir a dialética entre o fazer individual e coletivo como um dos eixos de sua realização.

Diferentemente de outros artistas, que encaram a atividade de transmissão de conhecimentos como um pesado fardo que deve ser enfrentado apenas para garantir a sobrevivência ou estimular seguidores fiéis de suas opções estéticas, Lygia Pape integrava o ensino como uma parcela de seu trabalho artístico. Escolheu ser professora no curso e arquitetura, muito menos “contaminado” pelos cânones tradicionais que regiam os cursos de belas artes na época. Não se tratavam, claro, de aulas tradicionais aquelas da Faculdade de Arquitetura Santa Úrsula, no longo período de 1973 a 1989. Eram atividades que envolviam som, imagem e estrutura, verdadeiras anti-aulas nas quais desenvolvia trabalhos coletivos ou individuais em permanente trabalho de despertar novas percepções da realidade imediata... O deflagrador podia ser um exercício “clássico” de *gestalt*, intervenções em uma revista, um livro, recortes de jornal, visitas a exposições, uma

construção a ser feita ou percursos na cidade do Rio de Janeiro. Buscava uma “disciplina do ver” e a “redescoberta do mundo” através e junto com os alunos. Processo similar ao da obra *O olho do Guará* (1984)⁶, no qual o espectador, após 60 segundos de olhar fixo, tinha a retina saturada com intenso fio de neon propiciando o conseqüente surgimento da cor complementar quando o seu olhar desviava para uma superfície branca ao lado. Deste modo, a luz por ela gerada permitia que o outro visse a luz do guará já dentro do seu próprio olho. Esse tipo de transferência, internalizada através dos sentidos, ocorria nos encontros bissemanais das aulas de Lygia.

Tal era a importância que atribuía à atividade de ensino que a sua primeira grande individual Exposição “*Eat me: a gula ou a luxúria?*” realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1976 possuía, como seu complemento, em sala anexa, a mostra “Espaço:comentário” com trabalhos individuais de seus alunos construídos durante as aulas de Plástica na Universidade de Arquitetura.

Um espaço quadrado, com cerca de 300 metro quadrados, foi completamente isolado da luz exterior. Três tendas com estrutura de ferro e revestidas de plástico preto continham, pendurados, neons com a frase “*Eat me: a gula ou a luxúria?*”, um vermelho, outro azul e o terceiro amarelo. Banhavam uma infinidade de saquinhos de papel branco lacrados, nos quais havia carimbada a inscrição “Objetos de Sedução” e a marca de um beijo de batom e a assinatura da artista. Vendidos ao simbólico preço correspondente a 25 centavos de dólar, uma vez abertos revelavam conteúdo propositalmente contraditório: calendário com mulheres nuas, mechas de cabelos, pelos púbicos, loções afrodisíacas, amendoins, espelinhos com imagens políticas ou religiosas, receitas culinárias, textos feministas, perfumes e manifestos de vanguarda. Duas vitrines completavam a mostra: uma com maçãs sobre uma camada de cabelos e outra com a parafernália cosmética com toda sorte de objetos embelezadores para mulheres. Na empena cega do museu, no dia da abertura, imensa projeção “em close” da artista chamava, com o dedo e piscadelas de olhos, os passageiros das movimentadas pistas do Parque do Flamengo, principal ligação da zona sul ao centro da cidade. A alusão ao chamamento das profissionais do “*red light districts*” não escapou às autoridades locais que, sob alegação de distúrbio da atenção dos motoristas, proibiram tal projeção.

A ironia, a fome, o impulso sexual, o fetiche, as ideologias e discursos feministas alternavam-se como sujeitos e objetos de *Eat me*. Em “Espaço: comentário”,

trabalhos de seus assistentes e estudantes abordavam a cidade e a arquitetura então produzida: uma proposta de substituição das estátuas do Rio de Janeiro por imagens da religião afro-brasileira; uma instalação convocava a assinar uma petição para que o tradicional prêmio de melhor obra de arquitetura do ano fosse dado à implosão de um edifício no centro de São Paulo; um super8 exibia “closes” de um jovem motociclista moreno, com ares entre Antonio Bandejas e Carlos Santana, ao som de “A Gift” de Lou Reed; em imenso papel no chão da sala um círculo era traçado durante inúmeras horas pela mão de uma só pessoa e um São Sebastião flechado vagava entre os convidados no dia de encerramento da mostra.⁷

As aulas

Embora lidasse com a subjetividade de cada um, nenhuma intenção terapêutica permeava suas aulas, como o caminho desenvolvido por Lygia Clark (1920-1988). O trabalho plástico acontecia de um modo objetivo e direto. A abstração encontrava a sua tradução concreta através de um olhar que se apropriava, como uma permanente novidade, do mundo das coisas dentro de uma inteligência intransferivelmente visual.

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

A inexperiência do processo construtivo era “combatida” aproveitando o terreno na encosta da faculdade onde Lygia e os alunos levantavam paredes de tijolos, aprendendo a assentar a massa, solidarizar os elementos, usar o prumo e emboçar as paredes. Era-lhes revelado o ofício de pedreiro e a simples magia de criar, em escala real, planos lisos e retos. Uma vez prontas, cada grupo fazia formulações conjecturais que as integravam como elementos de uma estrutura maior e imaginária. Nesse processo examinavam os fluxos de movimento e ar que as empenas propiciavam entre si, as cores que poderiam assumir, assim como a relação de contraste com as curvas das montanhas cariocas. Em permanente processo de conectar a “alta” cultura com a produção popular, Lygia Pape mostrava-lhes como essas formas tinham conexões não excludentes com as

requintadas estruturas minimalistas de Mies van der Rohe e com as casas das favelas cariocas. O exercício construtivo também era feito com peças de madeira que, amarradas, passavam a formar esquemas estruturais próximos aos das habitações indígenas ou das geodésicas concebidas por Buckminster Fuller (1895-1983)⁸. Nesse exercício, Lygia Pape solicitava, ainda, que fotografassem ou filmassem os espaços construídos atrás da escola como se estivessem em plena floresta tropical, criando um contexto singular que não denotassem estar em acanhado matagal de um movimentado bairro do Rio de Janeiro. Costumava mostrar como o ângulo, o corte e o foco das lentes podiam criar a “geografia” desejada sem necessidade de locações distantes.

A busca da concisão era um dos aspectos que desenvolvia em suas aulas. Espantava-lhe como filmes e livros gastavam boa parte de seus esforços em cenas e relatos não-essenciais que desgastavam a eficácia narrativa. A partir da experiência em montagem de cinema, começou a fazer filmes extremamente curtos que estabeleciam uma linguagem que, sem firulas, comunicavam suas idéias. O filme “Eat me” não gastava mais de dez minutos para comunicar, com planos fechados em close da boca de um homem e de uma mulher, as tênues e ambíguas fronteiras entre gula e luxúria.

Para espantar a imobilidade, muito frequente nas camadas médias altas da zona sul do Rio de Janeiro, que limitava o espaço de viver na estreita faixa entre a montanha e o mar, Lygia Pape programava aulas no “além-túnel”. O centro da cidade era lhes revelado em dimensões de calor, burburinho e estética de um modo, até então, desconhecido ou não percebido. Especial atenção era dada aos vendedores ambulantes que juntavam muitas pessoas a seu redor, tendo como únicos recursos seu produto e a própria voz. Observavam como os camelôs, ao montar sua pequena banca, enchiam de gente espaços vazios que se tornavam novamente desérticos, uma vez encerrados os pregões de um só indivíduo. Pape chamava tal fenômeno de criação de um “Espaço Imantado”, procedimento que norteava seu trabalho de arte e de aula, ao criar uma poética singular que prendia a atenção e atraía os sentidos e o olhar como um imã.

Outro espaço que Pape considerava “imantado” era o mercado de Madureira, um dos mais populosos subúrbios cariocas, à beira da estrada de ferro Central do Brasil. Professora e alunos embarcavam no trem, o transporte por excelência das camadas populares, e após 40 minutos de trajeto sacolejante, uma experiência de arcaica velocidade futurista, e 10 minutos de percurso a pé nas ruelas de Madureira, chegavam ao mercado. Todo o tipo de produto era comercializado em seus pequenos compartimentos,

ao longo de estreitos, escuros e atribulados corredores: frutas, legumes, carnes diversas, imagens religiosas, ervas curativas, especiarias, tecidos, incensos, utensílios de cozinha, objetos de cutelaria, cosméticos etc. Raios de luz interceptavam a fumaça e a poeira, antes de se derramar sobre as múltiplas cores dos produtos e frequentadores do mercado. Um espaço mágico que entra pelas narinas, ouvidos, olhos e epiderme. Uma descoberta sensorial para aqueles que limitavam seus passos à praia e ao comércio sofisticado de Ipanema. Não havia como ficar imune àquela expressão viva do fato de o Rio de Janeiro ter lugares que são a fronteira extrema do Ocidente. Na aula subsequente cada aluno devia apresentar um relato daquilo vivido, fazendo parte do exercício a escolha do meio e da linguagem que julgasse mais conveniente e adequada para transmitir suas idéias.

Diversamente de métodos analíticos que enfatizam os defeitos, Lygia, sem escamotear as falhas, garimpava e potencializava as virtudes. Procurava descobrir resquílios de ouro hipotético em qualquer pequeno detalhe dos trabalhos apresentados pelos alunos. Através da exploração criativa, revelava virtudes insuspeitadas até então pela própria pessoa, fazendo nascer um olhar crítico de estranhamento fundador nos futuros profissionais de arquitetura.

O RIO dos Anos 70

Nos anos setenta, o Brasil e o Rio, em particular, viviam um momento estranhamente especial de pujança cultural e repressão política. Desde 1964 o país estava sob uma ditadura militar que teve sua fase de chumbo entre 1969 e 1973. As liberdades individuais haviam sido quase eliminadas, artistas tiveram que se exilar, outros se engajaram na luta armada, alguns foram presos⁹, não poucos desapareceram e a reação à chamada “opinião pública” era tênue porque o país parecia estar indo economicamente muito bem, no que se chamou depois de “falso” milagre brasileiro. A quase totalidade dos intelectuais era contra o regime militar, dividindo-se entre os partidários de uma arte didática que convertesse as massas, geralmente ligados ao Partido Comunista com influência soviética, e outros que buscavam revolucionar suas formas de expressão e avançar na contestação dos costumes convencionais no mesmo diapasão do movimento contracultural do hemisfério norte ocidental. A cena artística era animadora em todos os setores, com ecos do Tropicalismo, deflagrado no final dos anos 1960, tomando, como um valor positivo, a mistura anárquica de elementos múltiplos e antagônicos. Resgatava-se

alguns dos pressupostos modernistas ao caracterizar a mistura como uma virtude e não um problema da sociedade brasileira.

O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, no meio do Parque do Flamengo, era um território especial de liberdade, abrigando exposições e manifestações como os “Domingos da Criação” que reunia, em seu imenso vão livre, centenas de pessoas. Fundado por iniciativa de membros da elite carioca em 1948, a sua sede, projetada por Afonso Reidy, ficara finalmente pronta em 1967. A diretora do Mam, Niomar Moniz Sodré (1916-2003) era proprietária de um dos principais jornais de oposi o   ditadura, o Correio da Manhã. Consequira dot -lo de uma guarda própria e manter ao largo, ou quase, os policiais da ditadura.¹⁰ Os cursos, as sessões da cinemateca e as exposi es eram cheias nos dias de cinema e pululavam nos finais-de-semana.

Em 1976 Lygia Pape   encarregada de organizar a parte neoconcreta de uma grande mostra “Projeto Construtivo na Arte Brasileira 1950-1962” a ser feito no ano seguinte no Mam do Rio e na Pinacoteca de São Paulo¹¹. Convida dois de seus antigos alunos¹² para serem seus assistentes, encarregados de restaurar ou refazer as obras neoconcretas desgastadas pelo tempo e pela manipula o do público. Mais do que a mão-de-obra necessária, Pape valorizou a forma o que aquilo poderia ter na vida de ambos. Explicava-lhes a lógica de concep o e constru o de cada obra fazendo-os reviver os gestos que as haviam criado. E colocava-os em contacto com o conjunto de artistas cujos trabalhos seriam expostos.

Mais do que uma institui o de arte, o museu era um “espaço afetivo” da classe artística do Rio e o bar-cantina o seu ponto de encontro. Seguindo a tradi o carioca, as pessoas se encontravam sem prévia combina o naquele espaço para seguirem programa no próprio MAM ou rumarem dali para outro local. Lygia Pape encontrou nos jovens assistentes companheiros para os seus “delírios ambulatórios”, juntando-se a eles, com frequência Antonio Manuel (1947-...), Artur Barrio (1945-...) ou Luiz Alphonsus (1948-...). Havia cunhado este termo na década anterior com Hélio Oiticica ao rumarem em seu pequeno fusca para algum ponto distante da cidade, passando pela Mangueira onde arregimentavam mais companhia: “Hélio e eu sa amos muito para andar de madrugada pela cidade (...) descobrindo as coisas, vendo e vivendo.”¹³ Nos “delírios” dos anos 70, as andanças podiam conduzi-los   casa do músico Jaceguay Lins (1947-2004) em Barra de Guaratiba, ao *Betinho* um bar de beira de praia de Coroa Grande, primeiro balneário do subúrbio da Central,   serra de Petrópolis ou aos ateliês de Sergio Camargo

(1930-1990), Ascânio MMM (1941-...) e Franz Weissman (1911-2005), este em um canto da grande indústria de carrocerias de ônibus que pertencia a seu irmão. Os finais de semana eram passados na Praia Grande em Arraial do Cabo, observando arquitetura popular na região rural ou, na área pobre de Santa Cruz, acompanhando um bloco de Clóvis, mascarados que saíam totalmente cobertos por roupa de seda com listras verticais de cores brilhantes, indumentárias cujo brilho e luxo contrastava com a miséria em torno. As saídas, embora despidas de qualquer pompa ou ar professoral, implicavam em descobertas, registros, ideias para novos trabalhos ou longos mergulhos no mar. Vigorava um olhar não-paternalista sobre o popular que sabia, sem negar as injustiças sociais, encontrar focos de vitalidade e criação, independentemente do nível financeiro de quem os produzia. Lygia Pape rejeitava, com vigor, olhares folclorizantes ou demagógicos como na febre de filmes “realistas” documentando a miséria e lucrando com tal estetização feita sob o manto-protetor de uma suposta denúncia. Como observa Guy Brett (1942-...) ao falar de Pape e Oiticica: “eles conseguiram escapar da sorte típica de artistas do ‘terceiro mundo’: a de fornecer à metrópole imagens de escape exótico. Em vez disso, eles se valiam da realidade brasileira para tentar resolver alguns dos dilemas contemporâneos mais profundos”¹⁴

Poucos artistas souberam explorar tão bem as possibilidades e recursos que o seu país lhe oferecia. Com fios de cobre, luz e disposição no espaço, a sua magnífica instalação *Ttéia Quadrada 1/C*¹⁵ delinea volumes e atinge efeitos de potência e magia visuais, raramente igualáveis por artistas de países que têm as mais sofisticada tecnologias a seu dispor.

A arte era, em suas próprias palavras, “o meu modo de conhecimento do mundo.” Era-lhe incompreensível o artista que se limita a ilustrar uma idéia, reduzindo o potencial de seu trabalho a mera metáfora de um pensamento literário. Preferia, nesse caso, ler os originais. O seu raciocínio tinha um rebatimento imediato no mundo dos objetos e das coisas concretas, estabelecendo um diálogo entre o cerebral e o sensorial de modo que o visual se tornasse o próprio âmago e estrutura do pensamento.

Os cursos de Lygia Pape mobilizavam os alunos, independentemente de seus refinamentos culturais ou da carreira que vieram a seguir. Não era um aprendizado apenas para iniciados. A professora espantava qualquer risco de tédio ou desinteresse, pondo em permanente prática sua convicção que “é necessário trabalhar o olhar, existe um aprendizado. Para ver algo, basta este existir. Tudo está aí, pronto para ser revelado.”¹⁶

A sua questão principal não era formar profissionais, mas constituir parceiros para a incessante busca do poema humano e visual.

Lauro Cavalcanti é diretor do Instituto Casa Roberto Marinho e professor da ESDI.

Imagem da Capa Lygia Pape, Manto Tupinambá 1996/99 *Coleção Ronald Duarte *Foto Ronald Duarte

1 Este ensaio é uma adaptação daquele publicado no livro da exposição LYGIA PAPE no Reina Sofia, Madri, Espanha em 2011.

2 Integrado por Hélio Oiticica (1937-1980), Lygia Clark (1920-1988), Aluísio Carvão (1920-2001), Décio Vieira (1922-1988), Franz Weissmann (1911-2005), Abraham Palatinik (1928-...), Antonio Maluf (1926-2005) e Geraldo de Barros (1923-1988), entre outros.

3 No Museu de Arte Moderna, Lygia Pape frequentou o ateliê de Fayga Ostrower (1920-2001) e o de Oswaldo Goeldi (1895-1961), um dos mais importantes gravadores brasileiros, no Museu Nacional de Belas Artes, ambos no Rio de Janeiro.

4 Lygia Pape fez, entre outros, os cartazes dos filmes Mandacaru Vermelho(1961) e Vidas Secas(1963) de Nelson Pereira dos Santos (1928-...) e letreiros de Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964) de Glauber Rocha (1939-1981). O Cinema Novo foi um movimento que, a partir de meados dos anos 1950, em correspondência com o neo-realismo e a nouvelle-vague, trazia às telas as imagens cotidianas e míticas do Brasil, em constante busca de renovação da linguagem narrativa.

5 Participa da exposição “A Nova Objetividade Brasileira” no MAM-RJ em 1967.

6 Para visualizar O olho do Guará (1984) e demais obras de Lygia Pape: <http://www.lygiapape.org.br/pt/obra.php>

7 O primeiro trabalho foi realizado por Dinah Guimaraens (1953-...); os dois seguintes por Lauro Cavalcanti (1954-...); os dois últimos são de autoria de Jimmy Bastian Pinto (1955-...).

8 Engenheiro norte-americano que desenvolveu sistemas estruturais mais leves, como as geodésicas, de modo a estimular o nomadismo e combater o enraizamento em um só local, que seria, para ele, uma das principais causas do conservadorismo do americano médio.

9 Lygia Pape foi presa por dois meses em 1973, denunciada por uma pessoa que escondeu da polícia política (mais detalhes ver MATTAR, Denise. Lygia Pape. Coleção Perfis do Rio. RJ: Relume Dumará, Prefeitura do Rio de Janeiro 79 a 82)

10 O General César Montagna (1913-2007), responsável pelo manual de censura à imprensa, invadiu e fechou as portas do MAM-Rio quando este apresentava a mostra de pré-seleção da representação brasileira para a Bienal de Paris (1969). Ver mais detalhes em “Antonio Manuel - a resposta política da arte contemporânea no Brasil”, de Virgínia Gil Araújo (FAAP-SP).

www.anpap.org.br/2007/artigos/058.pdf

11 Aracy Amaral foi a curadora da parte concreta da mostra.

12 Dinah Guimaraens (1953-...) e Lauro Cavalcanti (1954-...).

13 In MATTAR, Denise. op.cit p.75

14 A lógica da Teia in Gávea de Tocaia/Lygia Pape. São Paulo: Cosac& Naify, 2000, p.304.

15 Paço Imperial, em 2002 e na Bienal de Veneza em 2008, montadas por Paula Pape e Ricardo Fortes.

16 Página inicial do site www.lygiapape.org.br