

Vanessa Rosa Machado

Arquiteta e Urbanista, mestre em Teoria e História da Arquitetura e Urbanismo pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos, Avenida Trabalhador Sancarlene, 400, CEP 13566590, São Carlos, SP, (16) 3373-9294, vanvan.rosa@gmail.com

Resumo

A trajetória de Lygia Pape (1927-2004), artista experimental que atuou em diferentes linguagens e suportes, embora diversificada, foi constantemente engendrada na cidade e na vida cotidiana, e por isso em constantes redefinições. O presente artigo apresenta a possibilidade de narrar seu envolvimento com o contexto urbano através dos seus filmes e vídeos, que pontuaram três momentos pelos quais passou sua produção.

Palavras-chave: Lygia Pape, arte contemporânea, artes visuais.

Introdução

Ao longo de nossa pesquisa recém-finalizada sobre a trajetória, ainda pouco estudada, da artista Lygia Pape (1927-2004), percebemos a dificuldade de encarar uma produção tão extensa e diversificada. Pape produziu continuamente durante muito tempo, do início da década de 50 até meados dos anos 2000. Sua produção era tão diversificada quanto extensa. Apesar da possibilidade de encontrar algumas linhas constantes em sua trajetória, caminhos recorrentes como o trabalho com a palavra (ou com a sua ausência), a busca pela luz, o embate com questões candentes da contemporaneidade ou da nossa história, Lygia não trabalhava a partir de predeterminações, não abraçou a priori nenhum tipo de linguagem ou material de trabalho. Lançava-se imprevisivelmente a um ou outro suporte e mesmo que encontrasse formas estéticas acabadas, isso não determinava um longo esforço de exploração.

Sua produção foi caracterizada por um forte apelo conceitual, formou-se em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro em meados da década de 60 e obteve o título de mestre em Estética Filosófica em 1980, e foi pontuada também por experiências para além do campo da arte, como trabalhos na área do *design* e do ensino¹.

A própria Lygia brincava que já havia sido concreta, neoconcreta e que mais recentemente era “free-lancer” (PAPE, 1998, p.22). Entre as atividades que Pape desenvolveu estiveram a gravura, a pintura, o cinema, a programação visual, eventos e performances, instalações ambientais, objetos... O crítico inglês Guy Brett, no significativo texto “A lógica da teia”, comentou a riqueza das experiências da artista:

O seu ludismo e sua liberdade particulares podiam ser vistos pelo modo com que ela estava disposta,

¹ Entre os trabalhos de Lygia Pape como “designer” destaca-se sua experiência na indústria alimentícia Piraquê – Rio de Janeiro, onde desenvolveu de 1960 a 1992, layout de embalagens, a marca da empresa e displays de exposição de produtos e sua colaboração no desenvolvimento de letreiros e cartazes para filmes do Cinema Novo, como “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (Glauber Rocha), “Mandacaru Vermelho” e “Vidas Secas” (Nelson Pereira dos Santos). Como professora ministrou aulas de arte no Curso Livre do MAM-RJ (1969-1971), na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (1976-1977), na Universidade de Santa Úrsula (1972-1985) para o curso de Arquitetura

e na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (1982-1989), motivada sempre pelos mesmos princípios contestadores que mobilizavam sua obra artística, o que a conduzia a não seguir as ementas e a inventar propostas para o que chamou de “antiaulas” (PAPE, 1998, p.75).

² Assim como para Hélio Oiticica, como relata o ensaio “Estética da Ginga” (2001) de Paola Berenstein Jacques, essas vivências pelo morro tiveram, em nosso entendimento, implicações nas produções artísticas de Lygia Pape a partir de então e também desdobramentos em suas experiências como professora do curso de Arquitetura na Universidade Santa Úrsula.

Em algumas ocasiões Lygia relatou suas aulas de “Plástica” como visitas ao centro da cidade e, sobretudo, onde mais freqüentava, à Favela da Maré, onde apontava aos alunos a riqueza das “invenções do espaço arquitetônico” dos barracos. (PAPE, 1998, p.75). A artista muitas vezes mencionou sua atração por determinados lugares e por situações tão particulares quanto os “delírios”, suas vivências urbanas com Hélio Oiticica. Quando havia tempestades, aconteciam os “delírios molhados”: tão logo a chuva e os raios começassem, os amigos combinavam e se encontravam na praia do Arpoador para tomar banho de mar. Outros delírios, os “ambulatorios”, davam-se freqüentemente nas andanças de carro, no fusca café-com-leite de Lygia, geralmente de madrugada pelo Rio: “Ele [Hélio] me dizia: vamos curtir. O delírio ambulatório era isso: você saía pela cidade toda, que não tinha perigo nenhum, e ia descobrindo as coisas, vendo e vivendo” (MATTAR, 2003, p.75).

desde o início, a experimentar, com uma ampla gama de linguagens e formatos – desde o balé até o livro! Ela flutuava acima dos limites das disciplinas institucionalizadas, fazendo suas próprias recombinações. (BRETT, 2000, p. 309)

Sua trajetória aconteceu em um período de grandes transformações na estrutura urbana, como a urbanização da população, inchaço das periferias, redesenho de vias em benefício dos automóveis, novos fluxos de informação, criação e abandono de áreas centrais, e deu-se prioritariamente na cidade do Rio de Janeiro.

Nossa pesquisa surgiu da constatação de que Pape merecia ser estudada e assumimos a tarefa de lançar sobre ela um olhar que permitisse apreendê-la de forma abrangente. Encontramos uma maneira de ler o conjunto de sua produção através do diálogo que ela inevitavelmente travou com as contingências dos vários períodos em que produziu, e em particular com as transformações ocorridas na cidade. Em sua produção o elemento urbano pode aflorar assumindo inúmeras formas: como referência à cidade existente ou como representação de um imaginário, como constatação da falência do “público” ou como projeto social a ser realizado, como espaço de conflito, de sociabilidade, de manifestações sociais ou ainda como lugar das dinâmicas da vida cotidiana.

Em vários momentos de sua carreira Lygia se referiu à presença da cidade e ao impacto por ela causado. Numa entrevista relatou suas andanças de carro e a decorrente percepção da cidade: “fui percebendo um tipo novo de relação com o espaço urbano, assim como se eu fosse uma espécie de aranha tecendo o espaço. [...] Subindo por um viaduto, descendo por outro, percebi que minhas idas e vindas pelas ruas eram como uma teia”. (MATTAR, 2003, p.75).

Pape esteve atenta à cidade, a seus fluxos e dinâmicas e à possibilidade de interferências neste meio. Esse interesse estendeu-se por espaços específicos da cidade, distantes da “cidade formal”, como o morro da Mangueira, que por um período também fez parte do cotidiano de Lygia².

É possível mapear, acreditamos, através de alguns de seus filmes e vídeos, a relação que Lygia Pape

estabeleceu com a cidade, particularmente com o Rio de Janeiro, e seus pontos de vista em relação às transformações pelas quais passou o espaço público. Em nossa análise encontramos a possibilidade de agrupar sua produção em três grupos distintos. Tais conjuntos caracterizam-se pela predominância (não pela exclusividade) de determinadas questões.

O primeiro deles estaria diretamente ligado à construção de um “projeto cultural moderno” através de trabalhos do período concreto e neoconcreto, e do qual, no presente texto, destacaremos o roteiro para um filme sobre Brasília, de 1959. Num segundo período, ainda imbuída do desejo de reconstrução, Lygia propôs apropriações imediatas do corpo e da cidade, em tentativas urgentes de recuperar uma cidade na qual ela percebia ainda a possibilidade de interferência. Aí se destacam suas obras de caráter coletivo e participativo, como “Ovo”, “Divisor” e “Roda dos prazeres”, de 1968, sobre as quais nos voltaremos.

A partir dos anos 1970, Lygia preferiu voltar os olhos à cidade existente, cuja estrutura sofrera mutações decisivas. As obras do período marcam um momento de desencantamento, menos propositivo e mais crítico, uma vez que têm lugar quando começavam a ficar claras profundas transformações nas esferas culturais, econômicas e urbanas, como analisaremos nos filmes “Wampirou” (1974), “Carnival in Rio” (1974) e “Eat me” (1975).

“Brasília” (1959) e o “Projeto cultural moderno”

Lygia iniciou-se como artista próxima do abstracionismo geométrico, tendo integrado entre 1954 e 1956 o Grupo Frente, liderado por Ivan Serpa. Foi signatária do “Manifesto Neoconcreto”, publicado por Ferreira Gullar em 1959. A partir de então, sua obra se expandiu na pesquisa de novas linguagens e relações com o espaço e com o público.

A importância do Neoconcretismo está associada não só a suas conquistas na linguagem, iniciadas pela quebra da moldura dos quadros e da supressão da base na escultura, capaz de descolar o espectador de arte da anterior postura contemplativa, tampouco à construção de um repertório formal próprio, mas

ao intenso sentido experimental, que Mário Pedrosa (1975, p. 308) definiria como o “exercício experimental de liberdade”.

Deste período, na produção de Pape, destacam-se as xilogravuras “Tecelares” (1955-59), os “Balés Neoconcretos”, nº 1 e nº 2, (1958 e 1959) e as experiências visuais com a poesia e com os “livros”, entre eles o conhecido “Livro da Criação” (1959). Interessante destacar que em sua produção o “exercício da liberdade” esteve associado às constantes reformulações das linguagens que experimentava.

Esse período encaixa-se num contexto muito amplo de redefinições. Coincide com o surto de modernização e industrialização do período nacional-desenvolvimentista, com a abertura dos museus de arte moderna e inauguração das bienais internacionais. Era um momento em que havia projetos para o desenvolvimento do país e de suas instituições. Pairava a crença na utopia de que variadas esferas sociais, econômicas, culturais e urbanas, embora em separado, pudessem articular planos com objetivos em comum, desenvolvendo projetos para ações continuadas no tempo que tivessem como horizonte transformações modernizadoras. Fazem parte do período: o próprio Plano de Metas do governo Juscelino Kubitschek, o Plano-piloto para a Poesia Concreta dos poetas concretos paulistas e o próprio Plano-piloto para Brasília do arquiteto Lúcio Costa, que apontam para a idéia de universalidade e da reformulação para o ambiente moderno.

Nesse contexto desponta a figura clarividente do crítico Mário Pedrosa, em permanente estímulo aos jovens artistas e arquitetos afinados com os ideais modernos.³

Em 1959, Pedrosa, em texto para a conferência apresentada no Congresso Internacional de Críticos de Arte sobre “Brasília – Síntese das Artes” defendeu a Cidade Nova, em seu conjunto urbanístico e arquitetural, como “obra de arte coletiva”. Apresentou Brasília apreendida de forma ampla, como empreendimento que abrangia uma totalidade social, cultural e artística.

Para Pedrosa, a aspiração à síntese das artes se impunha naquele período e coincidia com a

necessidade de reconstrução do mundo. Ela daria novamente às artes um papel relevante social e culturalmente nessa tarefa. A fusão das artes, que para o crítico encontrava em Brasília uma importante possibilidade de se viabilizar, seria uma forma de reintegrar o artista na missão social de reconstrução do mundo.

Com as experiências do período concreto e neoconcreto, a sua maneira, Lygia Pape assumiu como artista a missão de reestruturar as linguagens para a construção desse novo ambiente. Seu roteiro para um filme sobre Brasília, realizado no mesmo ano da conferência de Pedrosa, 1959, clarifica esse posicionamento.

O roteiro de “Brasília” (1959) subdivide-se em três partes, que, como Pape anotou, deveriam fluir no “sentido da água corrente”: primeiro a “construção”, depois os “palácios” e por último a “Praça dos Três Poderes”. Iniciava-se com um quadrado vermelho, mas o filme se desenvolveria em preto e branco. A primeira tomada seria aérea de alguma construção em 45°, focalizando os andaimes numa fração de segundo “como a descida de um jato”. Depois de uma tela escura, a segunda tomada seguiria a seqüência da “Verticalização do espaço”. Seriam cenas em que Pape comentaria, através do caminho de personagens-construtores pela tela, carregando cada um seu instrumento ou veículo de trabalho, a construção da cidade. Segundo ela, eles surgiriam em fila indiana e subiriam a tela “como se fossem formigas”. Mais tarde, em entrevista, narrou:

[...] *pelos cantos da tela, começava a subir um homem a pé, seguido de outros segurando enxada, foice, ancinho etc., em seguida um com um carrinho e, finalmente, tratores, para mostrar a construção da cidade. Em suma, eles iam subindo pelo cantinho da tela como se fossem formiguinhas construindo. Depois começava a mostrar as construções, aquela maravilha que estava lá, porque na época era uma visão idealista lindíssima.* (PAPE, 1998, p. 47-48)

As tomadas seguintes explorariam essa “invasão” construindo mais uma linha de “formigas”, fazendo o mesmo movimento de subir a tela, agora pelo lado oposto. As filas, continuando o movimento de subir, se aproximariam e se afastariam. Depois, começando pela fila da direita, o movimento

³ Pape se afinava profundamente com as idéias de Mário Pedrosa. Suas propostas artísticas constantemente se relacionaram às teorizações do crítico, especialmente durante a vigência dos movimentos construtivos. A profunda relação que tiveram frutificou em obras realizadas em homenagem a Pedrosa, quando em vida e postumamente, e no embasamento teórico da dissertação de mestrado escrita pela artista, “Catiti catiti, na terra dos brasis”, UFRJ, 1980.

inverteria o sentido, as linhas se inclinariam para a diagonal e chegariam à horizontal, quando, aproximando-se, as duas fileiras se mesclariam e se tornariam uma única linha reta no meio da tela. Desta linha reta surgiria o Palácio da Alvorada, ao centro. A câmera se aproximaria de uma coluna, enquadrando-a. Quatro colunas fariam um movimento circular, como uma roda, e o branco produzido por este movimento “incendiaria” a tela, segundo ela mesma escreveu no roteiro⁴. Depois apresentaria todos os palácios e edifícios de Brasília enfocando primeiro uma coluna e depois o todo.

As tomadas finais seriam da Praça dos Três Poderes, os edifícios avançariam na tela e tombariam em 45° para a esquerda, voltariam para a vertical e tombariam para a direita ao som da nota si de um oboé. Uma tela escura. E, finalmente, outra tomada aérea em ângulo de 45°, mas agora de um edifício já pronto, também numa fração de segundo, provocando um impacto visual, com a câmera se afastando “como se o jato se afastasse da Terra”. Pape escreveu: “estrutura circular, o fim liga com o início”. E, novamente, finalizando, o quadrado vermelho.

O roteiro de Pape apresenta uma visão inteiramente positiva da nova capital. A exemplo do texto “Brasília, a cidade nova” (1959) de Mário Pedrosa, aposta na mesma visão otimista e idealista.

O roteiro para o filme “Brasília” é uma leitura sobre a construção da cidade, sobre o movimento e o trabalho de seus construtores, e, não à toa, Lygia Pape fez analogia com as formigas, uma sociedade organizada: todas as formigas trabalham em prol do formigueiro. Parece assim refletir a idéia de uma construção coletiva, negando o trabalho individual, onde todos participem “livre e criativamente”, como Pedrosa (1959) mencionou, de uma obra coletiva como deveria ser a edificação de Brasília.

O roteiro originaria, se tivesse sido realizado, um filme de artista, e mais que isso, um filme “construtivo”. Ele se constrói pelo encadeamento de imagens em movimento, que não contam narrativas nem tampouco são imagens colhidas da realidade. Representa a construção da cidade moderna numa linguagem construtiva afinada ao espírito da época. O filme de Pape rejeitaria as

categorias tradicionais do cinema, não seria comédia nem drama, seria um filme abstrato. E, como um filme abstrato, negaria categorizações: fugiria das definições de gênero.

Entretanto, mesmo defendendo o Plano-piloto de Lúcio Costa para Brasília, Mário Pedrosa não deixou de observar o caráter contraditório da escolha de um território ainda por desenvolver-se. Assinalou que seria Brasília “uma espécie de casamata impermeável aos ruídos externos, aos choques de opinião, como um estado maior que se abrigasse em cavernas subterrâneas [...]” (PEDROSA, 1998, p.392)

Em “À espera da hora plástica” (1998, p.423-427), texto escrito quase dez anos depois, já com certo distanciamento, o crítico retomou temas da conferência “Brasília, síntese das artes” (1959), porém já não alimentava ilusões quanto aos destinos utópicos da Cidade Nova, realizando uma revisão. O texto encarava uma outra dimensão do caráter utópico simbolizado em Brasília. Como resultado, a cidade não responderia ao esperado.

Lygia Pape, como Mário Pedrosa, realizou também uma revisão - que a conduziria a experiências outras. No período posterior à dissolução do grupo neoconcreto realizou, além da programação visual para os filmes do Cinema Novo, seus próprios filmes. Porém, não chegou a concretizar o filme sobre Brasília. Em entrevista a Fernando Cocchiarale e Anna Bella Geiger (1987, p.160), disse que o filme tinha uma grande visualidade e apresentava o caráter construtivo do neoconcreto e que hoje poderia fazê-lo facilmente, “mas perdi o *élan*”. No texto do catálogo na mostra de filmes experimentais dos anos 60 e 70 Lygia declarou ter realizado o roteiro sobre Brasília como imagens se construindo como a construção da própria cidade, porém já vislumbrava outra possibilidade:

Tenho o filme em anotações tipo storyboard – ainda vou fazê-lo. Agora como a desconstrução da cidade. (PUPPO, 2004, p. 134, grifo nosso)

Ao mesmo tempo em que tal comentário revelava a crise das utopias contidas no Plano-piloto de Lúcio Costa para Brasília, a crença na arte como promotora de uma remodelação ambiental e

⁴ O roteiro de Pape faz parte do acervo da Estação Pinacoteca do Estado de São Paulo.

humana persistia, bem como também persistia em Pape a vontade de realizar um filme, ainda que fosse em outras bases, sobre a desconstrução da cidade.

As obras participativas de 1968 e seus registros

A década de 60 marcou na obra de Pape uma nova postura em relação às questões levantadas pelo abstracionismo, em favor de um outro envolvimento com o contexto cultural e político. Assim como Hélio Oiticica e Lygia Clark, ela seguiu uma linha de desenvolvimento que, tendo como matriz a arte objetual, frutificou em propostas que implicaram na realização de ambientes, eventos, performances, obras de forte caráter coletivo. Artistas lançaram-se, a partir deste período, a experiências que, nutrindo-se da sintética sintaxe geométrica, já incorporavam outras questões, como a participação ativa do espectador.

Em meio às medidas repressivas instauradas a partir do golpe militar de 1964, e exacerbadas com a publicação do Ato Institucional nº 5, houve iniciativas que procuraram se dirigir a um público, por assim dizer, leigo, para transformá-lo em público de arte, ou que, em outra medida, propuseram expandir o museu para os lugares públicos. Houve eventos coletivos inovadores como o “Apocalipopótese” (1968), organizado por Frederico Morais, realizado no vão livre e nos jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

No evento, Lygia Pape apresentou seus “Ovos”, cubos com arestas de madeira, cobertos por uma fina película de plástico azul, vermelho ou branco, dos quais as pessoas deveriam “nascer”, ao romper a “casca” num ato performático. Na ocasião ele foi apresentado pelo “trio do embalado maluco”, composto por Oiticica, Nildo e Santa Tereza, passistas da Mangueira, que experimentaram a sensação do abrigo, da proteção, do individual, e do romper o plástico e conhecer de novo o espaço do coletivo. “Uma proposição nítida e simples”, segundo Vera Pedrosa (1968), que colocava de uma forma poética a possibilidade de fazer surgir um mundo novo. Para Hélio Oiticica o “Ovo” significou uma “transformação universal entre o dentro e o fora” (1969).

Internacionalmente os anos 60, com o ápice em 68, marcaram um período de manifestações e movimentos por modos de vida alternativos, novos comportamentos e padrões. A rápida modernização que se assistia foi acompanhada pela mudança de valores, como a liberalização sexual, popularização da pílula anticoncepcional e o desdém ao “casamento burguês”. Os jovens lutavam pelo direito de agir e de pensar de maneira distinta ao que estava estabelecido, inaugurando a ruptura de convenções sociais e dando início à chamada *contracultura*.

Nesse clima de procura por novas formas de expressão, Lygia Pape empenhou-se, como outros artistas, em colaborar com a proposição de uma outra realidade possível através de obras que se constituíam como *propostas*.

Se num período anterior, Pape produziu seguindo de perto e aprofundando os preceitos modernos, obras como “Ovo”, “Divisor” ou “Roda dos Prazeres”, ambas de 1968, embora ainda trabalhadas com base em uma linguagem de matriz construtiva, deflagravam um novo contexto, evidenciando o interesse em desenvolver pesquisas para além das premissas do “projeto cultural moderno”. Essa nova postura incluía um novo entendimento e maneira de se relacionar com o contexto urbano.

Surgiu nesse contexto um renovado interesse da arte pela cidade, que tem origem tanto no projeto de encontrar novas formas de relacionamento entre arte e vida cotidiana, quanto, a exemplo da tomada do espaço público pelas manifestações contrárias à ditadura, na reivindicação da cidade como campo de reflexão e ação⁵.

O “Divisor” representou na trajetória de Lygia Pape uma ampliação poética: capaz de provocar, subjetivamente, diversas questões, permite inumeráveis leituras. Constituí-se pelo evento causado pela apropriação de um grande quadrado de tecido branco de 30 metros de lado, cheio de fendas dispostas de forma regular que deixavam à mostra somente as cabeças e envolviam todo o corpo de quem participava. Para a artista, a proposta comentava a massificação de “cada um dentro do seu escaninho”, como se referia ao trabalho. Foi, assim que pronto, entregue às crianças da favela

⁵ A “febre viária” que conduzia as transformações da cidade no período e elegia o automóvel como o principal meio de transporte também conduziu a transformações na forma de “captar” a cidade. “O Homem e sua bainha” e “Espaços imantados”, também de 1968, fazem parte de um grupo de conceitos em que Lygia retratou ou interpretou, com ótica própria, aspectos urbanos. No primeiro, ela destacava o lado sensual de usufruir a cidade, a “erotização do espaço”, através de imagens como as de uma gaveta que se abre e na qual se enfia a mão, procurando chamar a atenção para a força erótica existente em qualquer situação de entrar e sair feita distraidamente, como as entradas e saídas dos túneis. Nos “Espaços imantados”, comparava os espaços imantados da cidade com a “imantação” causada pelo camelô, que conseguia agrupar as pessoas em torno do seu discurso e controlar o espaço que criava.

vizinha à casa de Lygia. Em entrevista à filha Cristina Pape, Lygia narrou essa experiência:

[...] *Divisor*, quando eu fiz, foi muito interessante. No final da minha rua, que é sem saída, há um rio, uma pequena ladeira e havia uma favelinha. Eu fiz o primeiro e não sabia muito bem como ia mostrar para as pessoas, então eu o abri na ladeira, espalhei pelo chão, que não tinha objetos interferentes. Ficou muito bonito com a projeção da mata sobre ele. Aos poucos as crianças da favela começaram a pular em cima do pano, escorregar sobre ele, acharam uma brincadeira fantástica até que um levantou uma ponta do pano e descobriu uma fenda, enfiou a cabeça nela e imediatamente a criançada toda fez isso. E começaram a descer a ladeira, todos enfiados, com as cabeçinhas dentro do *Divisor*. A própria estrutura levou à experimentação e realização do trabalho. Foi uma experiência emocionante e eu só tenho isso filmado em super-8. Depois disso eu o coloquei em praça pública, no MAM-RJ, levei para a Bahia, levei para Serralves e Nova York. Em Portugal ele ficou com um lado preso no teto e o resto descia até o chão, como uma curva. As pessoas podiam entrar nele também. (PAPE, 2002)

Com o “*Divisor*”, Lygia não só quebrava o limite entre observador e participante, mas criava um público qualitativamente novo, convidado a completar ludicamente a obra. Esse público era colocado diante de um “objeto”, um grande tecido cheio de fendas, que era só a potência da obra, onde a obra estava de certa forma contida, mas não explícita. Nele não havia prescrições: o poder da descoberta era deixado a encargo do público. Tratava-se de uma obra cujas significações eram encontradas pela experiência direta e fundadas num repertório alheio ao conhecimento formal e corrente das artes plásticas.

Experiências como o “*Ovo*” ou o “*Divisor*” norteavam-se pelo desejo de ampliar o alcance da experimentação estética. Um sentido transcendente, porque vislumbrava a transformação da subjetividade de cada participante; intencionava-se que a experiência modificasse sua maneira de perceber a si mesmo e ao mundo que o rodeava. Nessas propostas o contexto urbano aparece como o lugar para onde a arte deve se encaminhar, como o ambiente de uma possível plenitude

(impossibilitada na obra de arte encapsulada no espaço do museu).

A “*Roda dos prazeres*” também fazia parte desse conjunto de experiências. A proposta requeria a degustação de várias cores contidas em pequenos potes e dispostas de forma circular. Os líquidos coloridos, que deveriam ser provados por contagotas colocados ao lado das vasilhas, tinham cores cujo sabor nem sempre condizia com o esperado. Lygia brincava que a ironia estava no engano causado aos sentidos: a cor que encantara os olhos poderia (ou não) ser terrivelmente aversiva ao paladar: um amarelo brilhante seria capaz de dissimular um amargor horrível.

O caráter da ação coletiva é parte fundamental dessas propostas e faz parte do que Lygia Pape formulou como “arte pública”:

O que eu queria fazer naquele momento era algo que fosse coletivo, e que as pessoas pudessem repetir sem que eu estivesse presente. O Ovo e o Divisor são estruturas tão simples que qualquer pessoa pode repetir. Ideologicamente esse tipo de proposta seria uma coisa muito generosa, uma arte pública da qual as pessoas poderiam participar. [...]

Ao desenvolver a idéia de arte pública, acho que cheguei ao limite da obra não-comercial, uma obra que qualquer pessoa poderia repetir em casa. Queria chegar ao máximo de doação ao espectador. Já não estava mais preocupada com o fato da participação, mas com a possibilidade de a pessoa poder usar aquilo até para si mesma. Esse era o caso da Roda dos prazeres, uma obra que poderia ser refeita em casa. (PAPE, 1998, p.44-45 e 52, grifos nossos)

Na fala de Lygia identificam-se alguns aspectos relacionados à “arte pública”, entre eles a recusa da obra autoral, dada por um projeto de reprodução não-comercial. A inexistência da reivindicação de autoria libertaria para a criação. Ela poderia e deveria partir do próprio participante, que sendo agente da criação, passaria a ser capaz de “encontrar” ou fazer incontáveis obras a partir de objetos comuns.

Experiências que abriam mão da autoria e eram de fácil reprodução, fizeram parte também da trajetória de outros artistas, como Lygia Clark, com o “Caminhando” (1963) e os “Objetos sensoriais” (1967), e Hélio Oiticica, com os “Bólides” (1967) e “Parangolés” (1965). A partir desse tipo de apropriação surgia um aspecto emancipador: este conjunto de propostas de mudança de comportamento por meio da arte tinha como suporte objetos corriqueiros, que permeiam a vida cotidiana. Indicando apropriações criativas sugeriam outra forma de se relacionar com os objetos, com o espaço, com a cidade, com o mundo e com o outro.

Em oposição ao sentido mais ortodoxo de *design*, eles abriam a possibilidade de atribuir novos sentidos aos produtos industriais, inclusive a seus elementos degradados. Contra o avanço do consumismo, agora Pape e seus companheiros investigavam a idéia de precariedade, de outro tipo de apropriação, de revalorização e/ou transformação desses objetos produzidos em massa pela indústria. Tinham o intuito de ensinar ao público outras possibilidades de apropriação⁶.

Na sua vontade de apropriação imediata do corpo e do espaço urbano, o trio “Roda dos prazeres”, “Ovo” e “Divisor” acusa reflexos das revoltas do final dos anos 60 que, no contexto brasileiro, manifestaram-se em protestos contra a ditadura ou na emergência de uma contracultura. O contexto onde foram apresentados “Ovo” e “Divisor”, o primeiro numa manifestação artística coletiva em espaço aberto no Aterro do Flamengo e o segundo numa favela vizinha à casa de Lygia, trazia as marcas de ambas revoltas.

Devemos apontar a especificidade destas propostas derivadas da pesquisa neoconcreta sobre as formas que a relação entre a arte e o público deveriam assumir. No caso, a “participação” do público se convertia na experiência de novas formas de apropriação do corpo e do espaço urbano, que se caracterizavam por seu caráter de urgência, pela apropriação direta e imediata do “aqui-agora”.

Estas obras constituem uma proposição sobre o alcance da arte, do papel do artista e do espectador, renovando nestas dimensões uma série de conceitos. “Divisor”, juntamente com o “Ovo” e a “Roda

dos prazeres”, representa o momento da passagem para experimentações que propunham novas formas de participação em contextos mais amplos que os do circuito das artes, para outros públicos e em espaços de escala urbana.

O que resta dessas propostas, depois dos eventos que as realizam, mais que os materiais usados, como a armação cúbica de madeira, os potes com restos de líquidos ou um grande tecido branco, é o registro fotográfico (ou filmico) das pessoas experimentando a obra. Na ausência do evento em si - que concretiza a própria obra - só o registro da ação, como o do nascer do “ovo”, ou a imagem das crianças usando o “Divisor”, é capaz de comunicar o que é a obra conceitualmente.

As fotos de época da própria Lygia participando da “Roda dos prazeres” deixam ver uma cor forte e pulsante, que mancha a língua e que também indica a um sabor igualmente intenso. Outra referência da época é um pequeno filme (que permaneceu na página de abertura do site oficial do Projeto Lygia Pape durante o mês de aniversário de morte de Lygia em 2007) da performance da artista na “Roda dos prazeres” feita na areia da praia. Lá ela literalmente se esbalda, tingindo-se com cada cor provada. Na filmagem prevalece o clima espontâneo, desprovido de grandes preparativos⁷.

Os registros de época, em fotos ou filmes, do trio “Ovo”, “Divisor” e “Roda dos prazeres” são, salvo poucas exceções, feitos na rua ou em outros espaços públicos ou abertos. O caráter de “arte pública” descrito por Pape e relacionado à possibilidade de estender a todos o poder de criação da obra, então, se desdobra nos espaços por eles ocupados. Há imagens das três obras na praia, inclusive um filme em que a própria Lygia nasce do “Ovo”, e o registro em super-8 feito por ela da ocasião em que entregou o “Divisor” à apropriação das crianças da favela.⁸

A urbanidade contemporânea dos filmes experimentais dos anos 1970

Se o final da década de 60 marcou um período de expansão das obras em direção à participação coletiva e à própria cidade (e conquista de seus espaços públicos), as experiências fílmicas da década

⁶ Em carta a Hélio Oiticica, Lygia (1969) deu pistas sobre seu entendimento desse tipo de arte conceituando o “precário” e a “participação”. Escreveu que o “precário deveria ir até o fim: proposta-ideia a ser realizada por qualquer um em qualquer lugar. [...] Não precisam fisicamente de nenhum mecanismo ou material “nobre”. Eles são a IDÉIA, realizam-se de muitas maneiras, com vários materiais sucedâneos – e realizam-se com a PARTICIPAÇÃO não somente do gesto, MAS na fabricação e execução da IDÉIA lançada.”

⁷ As fotos da primeira apresentação da “Roda dos prazeres”, de autoria de Maurício Cirne, foram tiradas num sítio que Lygia alugava em Vargem Grande – RJ junto a outros artistas e que era usado como atelier. As imagens mostravam seu caseiro, o “Mineiro”, usando chapéu de palha, experimentando as cores vivas dos potes de plásticos em meio a uma “roda” triangular formada pela disposição de três tábuas nas quais estavam dispostos os vasilhames. Em algumas das fotos ele aparecia tocando sanfona no meio da roda, por entre vasos de plantas, gaiola e chão de areia, ao fundo uma construção muito precária que lembrava um barraco, e em segundo plano, uma paisagem verde e montanhosa. O caseiro era uma figura que Lygia parecia não ter escolhido ao acaso, mas sim para reafirmar o caráter pretendido de reprodução e alcance popular da “Roda”. Escolha que a afasta do entendimento romantizado da figura do “povo brasileiro”, deslocando-o para a dimensão concreta de participante.

⁸ Essa intenção foi retomada quando Pape editou seu livro “Gávea de tocaia” e, com a ajuda da filha Paula Pape, fotografou diversas obras em espaços abertos, muitos deles inusitados, como uma mesa de bar, rua de paralelepípedos, cabine telefônica, parquinho infantil ou estacionamento de bicicletas.

posterior revelam outros aspectos e alterações desses espaços.

Nesse novo período, Lygia manteve a natureza experimental de seus trabalhos, porém sua atuação tendeu a ser crescentemente “marginal” em relação ao circuito de arte. Sua produção em filmes feitos em super-8 demonstra esta postura.⁹

Em texto para o catálogo “Exoprojeção” de 1973, organizada por Aracy Amaral, Lygia Pape e Antonio Dias defenderam o super-8 como uma possibilidade de trabalho em contraposição ao cinema convencional. Surgido na década de 60 esta técnica foi popularizada na década seguinte devido a sua leveza, maleabilidade e facilidades técnicas como a visão direta do foco no visor, fotometragem automática, incorporação do zoom. Segundo Machado Jr. (2003), as imperfeições próprias da bitola, como tremidos e desfoques, foram utilizadas por artistas, arquitetos e poetas como proposição estética que, durante os anos de repressão e da “modernização conservadora” criaram um “contraponto dissonante e irônico”, agregando às produções um caráter marginal, estendido aos lugares alternativos da exibição.

Afora o sentido de desvio à ordem instituída, Lygia deu ainda outra dimensão à marginalidade desse cinema:

Ser marginal, estar à margem de uma sociedade, ainda permanece como um conceito burguês. Não foi esse cinema marginal de que participei ou participo. Marginal era o ato revolucionário da invenção, uma nova realidade, o mundo como mudança, o erro como aventura e descoberta da liberdade: filmes de dez segundos, vinte segundos: o antifilme. (PUPPO, 2004, p. 133, grifo nosso)

O interesse de Lygia centrou-se nos curtas-metragens, considerava-os mais livres, burocrática e financeiramente, que os longas. Diferentemente da produção de Lygia em outras bitolas - 35, 16mm e vídeos, mais focados em aspectos culturais ou urbanos - alguns dos filmes superoitistas criavam situações, descoladas da vida cotidiana, inventavam com doses de humor uma “nova realidade” disparatada onde referências à cultura erudita

apareciam mescladas a toda sorte de elementos da indústria cultural, tais como vampiros (“Wampirou”), palestinos no deserto ou dunas (“Arenas calientes”), tendo explicitamente como cenário a cidade do Rio de Janeiro.

“Wampirou” é um desses filmes. Inicia-se com Wamp (Antônio Manuel) passeando pela praia, andando pela pedra do Arpoador, vestido todo de preto e coberto com uma capa forrada de tecido vermelho. Parece contemplar a beleza da paisagem. As cenas, feitas num dia claro e ensolarado, têm a luminosidade particular dos filmes em super-8. Mas, o vampiro não se encaixa naquele cenário, fica evidente que sua figura é inadequada à paisagem tropical.

As cenas seguintes mostram o vampiro passeando pela cidade. Ele tenta entrar numa grande igreja, que só lhe oferece as enormes portas de madeira fechadas.

Posteriormente, na casa de Wamp, é realizado um jantar. A configuração da mesa, com cinco pessoas situadas atrás de uma mesa comprida com uma toalha branca lembra e ironiza a iconografia da Santa Ceia de Cristo. A própria Lygia Pape, além de Lygia Clark e do poeta Waly Salomão, aparece nessa cena em que Wamp tenta morder os pescoços e transformar a todos em vampiros.

Em outras cenas, o vampiro volta a andar pela cidade, onde parte do casario é antigo e pára num palacete em ruínas. Passeia pelos escombros e aparece numa janela já parcialmente destruída olhando a cidade.

Em casa, lê gibis, assiste a desenhos pela televisão, ouve Jimmy Hendrix e toma Coca-cola de canudinho. Adormece e tem sonhos atormentados e eróticos com outros vampiros.

Surge, então, um outro personagem, vestindo terno e gravata. Neste ponto o filme se abre para a leitura de que o vampiro é, na verdade, um artista que mostra suas obras ao recém-chegado, um *marchand*. O *marchand* (Jackson Ribeiro) parece sondar, com um ajudante, o ambiente em que Wamp trabalha. O vampiro é obrigado a deixar o lugar quando eles lhe mostram uma cruz.

⁹ Pape fez 6 curtas metragens em super-8, entre eles um filme sobre um “Ovo” (1970, em cores, 20 min), “Arenas calientes” (1974, em cores, 20 min), “Wampirou” (1974, em cores, 20 min), “Carnival in Rio” (1974, em cores, 20 min), “Our parents” (1974, em cores, 10 min) e “Favela da Maré” (1982, em cores, 10 min). Eles apresentam uma variedade de temas: ora ficções fantásticas, com mundos distintos da vida real, ora documentações poéticas da realidade.

O *marchand* abre um cofre e encontra lá a dentadura e a capa de Wamp, e acaba furtando esses símbolos de sua identidade. Em sua casa, transformando-se em um vampiro, ele tenta chupar o sangue de suas vítimas. Ocorre então uma espécie de interrupção: uma irônica placa com a inscrição: “sangue é vida, doe sangue”.

E o filme se finaliza com Wamp sentado na janela de uma casa em ruínas.

O filme de Pape, ao apropriar-se da figura de um vampiro recorre ao universo do grotesco. Lygia refaz um personagem que permeia o imaginário das criaturas noturnas aterrorizantes para imprimir-lhe características que funcionam como contrapontos, resultando num vampiro tropical de vida diurna. As cenas vampirescas, que num filme de terror serviriam para assustar os espectadores, no filme de Pape tornam-se caricaturas, que somadas à maquiagem, ao improvisado das cenas e à própria linguagem adotada conferem uma atmosfera cômica, propositadamente ridícula.

Se a postura anterior de Pape havia sido a de desenvolver trabalhos concebidos e executados de forma mais clássica, no sentido de racionalidade e concisão formal, com “Wampirou” ela rompeu com esse procedimento. O caráter marginal definido por Lygia, como vimos na citação anterior, incluía o “direito ao erro”, “o mundo como mudança” e a “invenção de uma nova realidade”. No caso de “Wampirou” incluía também o grotesco, a improvisação e a ironia.

Esse tipo de “ato revolucionário da invenção” e de “descoberta da liberdade”, nas palavras da própria Pape ou “exercício de liberdade”, definido por Mário Pedrosa, revelava também uma posição de descolamento em relação às exigências do mercado da arte e o cinematográfico. Na produção de Pape, os filmes em super-8 tinham uma característica libertária, anarquista, que apontava para a ruptura da ordem imposta por meio da criação de outro contexto, de outra paisagem. Os filmes em super-8, como toda a produção de Pape, possuíam forte carga conceitual. Eram preenchidos por citações a uma tradição culta, onde além e apesar do absurdo da ficção não havia gratuidade: encontram-se nos filmes apontamentos críticos sobre nosso contexto

político-cultural. No entanto, referências e críticas apareciam de trás do humor.

A cidade era representada como em ruínas, como o palacete que Wamp visita ou a casa em que aparece no final do filme, ou como espaço fechado, como a igreja onde o vampiro não consegue entrar. Quando Wamp passeia pelo casario antigo ele faz referência não só ao nosso imaginário colonizado, mas ao deslocamento do artista perante a realidade.

As ações do filme transcorrem na esfera do espaço privado, dentro da casa do vampiro (a “santa ceia”, os sonhos eróticos e a visita do *marchand*). Inusitadamente Pape revelou o esvaziamento do espaço de atuação pública do artista, no filme personificado pelo vampiro deslocado.

Se retomarmos a realização do “Divisor”, por exemplo, veremos que a arte aparecia como uma transformadora experiência coletiva realizada no espaço público. A figura do artista despontava ali como a responsável pela recuperação do laço de coletividade e da própria experiência urbana. Porém, se compararmos a figura do artista implícita nas obras anteriores (e a esperança depositada na arte) com o artista representado por Wamp, a caminhar solitário pela cidade e interagir com escombros, veremos como o papel do artista se encontrava achatado, diminuído.

O filme superoitista “Wampirou” (1974) representou o lado experimental próprio da bitola e também aludia a diversos indícios da nascente indústria cultural¹⁰. O inconsciente de Wamp era colonizado pelas imagens da TV que assistia durante o dia, repercutindo nos sonhos conturbados que tinha à noite. Seu cotidiano era também igualmente povoado por referências tais como a Coca-cola, os quadrinhos de super-heróis, o som de Jimmy Hendrix ou o Pica-pau. A vida do vampiro não era em nada anormal: ele tinha uma vida mais diurna, passeava pela cidade e assistia à TV; apenas quando sonhava conseguia se descolar do marasmo cotidiano: nada atípico. Lygia Pape construiu um vampiro “normal”, sujeito à mesma avalanche consumista de produtos e comportamentos que então invadia a vida da classe média.

Igualmente relacionada ao mundo da mercadoria aparecia a arte. O filme era sarcástico ao retratar a

¹⁰ A indústria cultural tornou-se um poderoso instrumento durante o regime militar, e encontrou na televisão seu principal meio de difusão de novos modos de vida e costumes e de novos produtos para o consumo. De um lado, as empresas que cresciam aceleradamente se tornavam anunciantes, de outro, a expansão do emprego e da renda dos trabalhadores subalternos e da nova classe média foi dinamizando o mercado de bens de consumo. De 1950 a 1970, em apenas vinte anos, 75% dos domicílios urbanos já possuíam TV, difundida graças à estrutura de telecomunicações montada pelo Estado (MELLO e NOVAIS, 1998, p. 637-638).

relação entre o artista (Wamp) e o mercado de arte (*marchand*). A arte, como a Coca-Cola, aparecia apenas na dimensão de mercadoria. Na cena da “Santa Ceia”, os artistas, Lygia Pape, Lygia Clark e Waly Salomão, apareciam se vampirizando e a figura do *marchand* evidenciava o caráter mercadológico da arte, uma vez que acabava se apropriando da identidade do artista, materializada pela dentadura e pela capa. A arte não aparecia mais, como nas obras anteriores, como elemento de mudança.

Para Almeida e Weis (1998, p.370) o fechamento do espaço público no período não esteve ligado somente à esfera do lugar. O AI-5 tirou da rua os grupos que comumente usavam-na como terreno de discussão política: estudantes, sindicalistas, jornalistas, artistas, professores. A rua, que antes concentrava o debate sobre a situação do país e sobre formas de agir mediante ela, depois do AI-5, teve seu esgotamento estendido a lugares como escolas, sindicatos, universidades, partidos políticos e imprensa. O cerceamento das liberdades políticas e individuais implicaram na falta de condições para fundamentar as convicções que orientariam a formação e a legitimação do espaço público.

Tal fechamento do espaço público esteve presente, além do “Wampirou”, em outro filme superoitista de Lygia, “Carnival in Rio”.

O filme, realizado num dia de carnaval em 1974, possui uma linguagem bem particular: feito com a câmera na mão e sem pós-produção (exceto a mixagem do som), flagra as imagens de figuras e ações urbanas “ao acaso”, fora de quadro e sem continuidade de ação. Isto porque retrata, desde dentro da experiência, a trajetória de blocos de carnaval de rua até sua dispersão pela polícia. As tomadas registram a visão e movimentação (e os tropeços) similares as de um folião. Não registram objetivamente, de fora, a cena, registram, por meio da “precariedade” formal, a participação no evento.

O filme capta um episódio ocorrido na transição entre o carnaval de rua e o carnaval espetáculo televisivo, mas, sobretudo, recoloca a questão do valor de uso da cidade. O título sugere um carnaval feito para turista, “para inglês ver”, o espetáculo vendável dos anúncios dos hotéis, mas, ironicamente, mostra o carnaval simples, de rua.

O “carnival” de Pape é descontraído e vivamente colorido. Não há rigidez no registro das imagens ou preocupação com enquadramentos, foco, estabilidade da câmera ou luz. A montagem é feita na medida em que ocorre a própria filmagem.

Lygia flagra crianças e adultos sambando na rua. Blocos de travestidos, pessoas fantasiadas, capoeiristas, sambistas de biquíni ou esfarrapados vão construindo o registro de um carnaval popular.

O filme inicia com imagens de meninos pequenos, que usam saias ou vestidos, sambando e batucando em latas velhas numa rua de bairro, calçada com paralelepípedos, num espaço reservado. A câmera se atém aos pés saracoteando. O som de fundo é de instrumentos de percussão numa batucada de samba. Os meninos seguem e a câmera encontra o primeiro bloco, formado por homens usando vestidos e sombrinhas. O olho de Pape, que registra as imagens na altura do olhar, é inquieto e coloca o espectador no meio do bloco, já acompanhado pelo bumba-meu-boi, cobra, dragão e vaca. Um folião vestido de baiana brinca sozinho, outro travestido banguela, fumando cachimbo, ri para a câmera; eles dobram a rua à direita.

A partir deste momento o espaço da rua se caracteriza como o lugar da visibilidade e da festa: a Avenida Rio Branco, asfaltada e larga. Há a passagem de uma rua típica de cidade pequena, que a metrópole ainda conserva, para uma avenida, da dimensão mais privada da rua estreita onde os meninos brincavam, para o campo privilegiado da visibilidade, que espera pelo desfile.

Um zoom flagra um pajé conduzindo um bloco de “pais de santo”. Índios norte-americanos abrem uma grande roda. Sentados na calçada, três foliões com a maquiagem já desfeita. Mais adiante, despreocupada, uma índia gorda vestida com penas cor de laranja.

Um grupo de sambistas uniformizados com a camiseta amarela dos “Filhos do seu 7” toca performaticamente instrumentos de brinquedo. Forma-se uma roda de capoeira e várias duplas se revezam. A maioria dos planos recorta os personagens, se atendo a alguns detalhes:

“Diplomata da Miséria”, “Despejado de Guarapari”, “Miss Pobreza”.

Um índio com berrante, um Preto-Velho. Um grupo que passa lendo a bíblia.

Aparece e desaparece um Garibaldi, da Vila Sésamo.

Ligia Canongia (1981, p.45) sobre o filme de Pape, diz tratar-se do registro do submundo da alegria, da solidão. “O clima captado é o anticlimax do carnaval vendido pela propaganda, pelo cartão postal”. Porém, nesses momentos em que se registram as pessoas que não participam de nenhum bloco, as imagens são divertidas, na maioria das vezes essas pessoas estão brincando.

Lygia mostra os blocos usufruindo o espaço da cidade, a farra se dá na rua. Carros alegóricos pequenos, sem luxo. No primeiro deles uma mulata e uma criança vestida de baiana congelada em uma pose com os braços para cima. Noutros carros as mulheres com suas tangas brilhantes têm o rebolado registrado em closes.

Um corte para as pessoas apreensivas nas arquibancadas. A batucada abaixa o volume e escuta-se apenas o som do bumbo, como um coração a bater, enquanto a câmera capta a chegada de dois caminhões com policiais uniformizados sentados na carroceria, organizados em filas em dois bancos, um de costas para o outro: o contraponto a toda espontaneidade e vivacidade das cenas anteriores. O filme perde a agitação, o colorido, a trilha baixa de volume e se encerra¹¹.

A crescente onda de alegrias, folias, comemorações, partindo da simplicidade das crianças na rua de bairro, passando pelos blocos e carros alegóricos, já no espaço da avenida, o cenário montado para o acontecimento do desfile, é rompida com a chegada dos policiais, com a sugestão da repressão e a dissolução do espaço urbano como campo aberto à diferença e ao conflito. Ao mesmo tempo em que há o registro de um carnaval de rua de certa forma em esgotamento, em favor do carnaval voltado para a transmissão da TV, há o registro do esgotamento do próprio espaço da cidade como lugar de manifestação, sendo o próprio filme sinal da urgência desses registros.

Ancorados por essa abertura podemos dizer que neste filme Lygia documentou, antes de um carnaval, uma experiência urbana, o percorrer coletivo pela cidade em um dia de festa. Ao mesmo tempo em que se evidencia a manifestação popular do carnaval de rua (e, com ela, a vigilância desse espaço), há a revelação de um uso possível da cidade: o caminhar, o deixar-se levar pela cidade.

O filme é esclarecedor em relação à importância que o espaço urbano assumiu em diversas produções de Lygia: a rua é o cenário onde a ação ocorre e tem papel central como lugar privilegiado (e disputado).

O “Carnival” de Pape finaliza num tom de luto. Se antes havia uma possibilidade de intervenção e de mudança nas proposições ligadas ao movimento e ao samba (como nos “Parangolés” de Oiticica) o samba trazia nesse período, uma atmosfera de agonia da alegria festiva.

Lygia conseguiu perceber e dar materialidade estética a outros matizes da época. O projeto “Eat me: a gula ou a luxúria?” trouxe à tona questões ligadas à generalização do consumo, em suas dimensões mais vulgares. Esse projeto englobou duas exposições e um filme “Eat me” em 16mm (posteriormente refeito em 35mm). Segundo a artista, o projeto era uma crítica ao rebaixamento da mulher à condição de objeto de consumo. Enquanto as exposições (apresentadas em São Paulo na Galeria Arte Global e no MAM do Rio de Janeiro, na área experimental) exibiam em tendas, como as dos camelôs, objetos que a mulher cotidianamente usa para ser desejada, como cabelos e cílios postiços, o filme “Eat me” (1975) confundia os sentidos do espectador através de imagens em cores vibrantes que remetiam ao estereótipo da pornografia: uma boca feminina e uma masculina que, lembrando ambas uma vagina, chupavam e expeliam objetos.

O início do filme mostra uma boca masculina sensual, com bigode e barba, que chupa e mostra repetidamente para a câmera, que a enquadra fixamente, equilibrando na língua, uma “pedra” vermelha, um objeto plástico lapidado como uma pedra falsa. O som que acompanha a seqüência é de gemidos sexuais femininos que vão aumentando de volume a acabam com um grito. A “pedra”,

¹¹ Infelizmente, a versão do “Carnival in Rio” a qual tivemos acesso é de uma versão incompleta devido a acidentes de projeção. O texto de Ligia Canongia em “Quase cinema: cinema de artista no Brasil, 1970/80” (1981, p.45) descreve trechos que aqui não são analisados por não fazerem parte da versão à qual tivemos acesso, como momentos de uma seqüência de policiais durante um espancamento e o final do carnaval, com mulatas com fantasias já desfeitas e pessoas lavando a rua.

então, muda de cor, tornando-se azul. Depois disso, ainda lentamente, a câmera focaliza uma boca feminina com batom vermelho, um pouco mais distante da câmera que a boca masculina, chupando uma salsicha com mostarda. A seqüência seguinte retoma a boca masculina, que, deixando cair a pedra azul, passa a dobrar a língua e brincar com bolhas de saliva. O som que acompanha as seqüências repete em várias línguas a frase “a gula ou a luxúria?”. Novamente o filme mostra a boca feminina chupando a salsinha, depois a masculina dobrando a língua, a feminina com a salsicha, a masculina com a língua, a feminina, a masculina, acelerando o ritmo do filme na exibição e alternância das bocas nos atos de chupar a salsicha e salivar, na medida também em que se repetia, agora em português e em várias entonações, a frase “a gula ou a luxúria?”.

Em “Eat Me”, Lygia Pape realizou o que ela mesma chamou de “montagem matemática”, a junção de secções metricamente cortadas. A montagem se dava de forma que para cada dois metros de boca masculina correspondessem dois metros de boca feminina, depois um metro de cada um dos planos, depois ainda meio metro, um quarto de metro... A construção matemática a qual Pape recorre, evidenciando seu vínculo com a tendência construtiva, foi usada para revelar uma outra dimensão das imagens de sedução. A montagem métrica dava ao filme um ritmo sexual, cujo orgasmo corresponderia à superposição desses planos. Porém, a possibilidade do clímax era frustrada pela narração abrupta do anúncio publicitário das “Conchas Cook”. Ainda enquanto as bocas se alternavam, o anúncio invadia a trilha sonora: “caldo de feijão, feijão sem caldo, feijão com caldo...”

Lygia trabalhou com imagens de cores saturadas e forte apelo erótico, próximas da linguagem da propaganda, que se valem de apelos visuais para arrebatá-lo consumidor. Evidenciava nossa exposição constante aos recursos da comunicação de massa, comentava assim um aspecto fundamental da vida e da cidade contemporâneas: servirem como suporte a imagens esvaziadas de significado, em torno de um consumo que provoca os desejos, mas não os satisfaz¹². Pode-se dizer, neste sentido, que ele é mais contemporâneo. O projeto foi realizado no momento inicial de amplas e profundas transformações nas esferas culturais, econômicas

e urbanas, para as quais, defendemos, Lygia já atentava.

Em paralelo a esse debate, e, ao mesmo tempo complementar a ele, o projeto “Eat me” pode ainda revelar aspectos importantes das transformações contemporâneas do meio urbano. Nas instalações, Lygia reproduziu um tipo de configuração espacial da cidade: as tendas e barracas do comércio informal, dos produtos piratas, vendidos baratos, evidenciando, assim, a divisão da cidade entre espaços da legalidade e espaços marginais, enquanto que o filme revelava o apelo crescente da publicidade, para a qual, a cidade seria o principal suporte (vale lembrar que para chamar a atenção dos transeuntes para sua exposição Lygia realizou um filme, projetado numa empena do MAM, em que através de gestos manuais sedutores chamava as pessoas para visitar a exposição, num ato de apropriação de uma imagem vinda da cidade para devolvê-la à cidade).

Mas, se a rua poderia abrigar outras ocupações, como os camelôs, e isso significava o predomínio absoluto dos valores consumistas, Lygia Pape conseguiu ver além: identificou as implicações sociais da difusão de alguns “produtos”, que incluíam a formação de um padrão de mulher, submissa ao olhar masculino. Revelou que a publicidade e os próprios produtos desempenhavam papel importante para a configuração desse padrão e que a cidade já era o meio de promoção desses novos “valores”.

Em última análise, a experimentação que Pape empreendeu por esta época se vinculou à necessidade de dar forma sensível a este conjunto de mudanças: a relação mantida entre a arte, a cultura, a produção material e o contexto urbano durante o modernismo se redesenhara radicalmente; a própria constituição do sujeito não saíra ilesa¹³.

Considerações finais

Na experimentação empreendida por Lygia Pape figura uma dimensão pública da arte, seja como ela mesma definiu ao falar da “Roda dos prazeres” como a possibilidade de que qualquer pessoa pudesse repetir em casa, seja problematizando questões contemporâneas, experimentando novos

¹² O crítico Mário Pedrosa (1975) foi o primeiro a formular o início de uma arte “pós-moderna”, resultado da situação que então se instalava, na qual o horizonte utópico levantado pela arte moderna já se mostrava improvável. A sociedade de consumo de massa teria se interposto entre a arte e seu público potencial “pela comunicação de massa que deu à imagem uma força atributiva maior do que a palavra e forneceu à indústria, ao poder da publicidade, suas invencíveis armas ofensivas”. “Eat me: a gula ou a luxúria?” evidenciava a consciência dessa nova situação, de paradoxal fortalecimento e enfraquecimento simultâneos da imagem pela comunicação de massa.

¹³ Lygia ainda fez vídeos em períodos posteriores nos quais abordou aspectos da cidade, como “Sedução III” (1999), que segue o princípio da montagem matemática, encadeando repetidas vezes imagens de pessoas que parecem sair ou entrar em metrô ou espaços urbanos de grande aglomeração em movimentos de vai-e-vem. Também realizou o vídeo “Maiakovski” (1999), feito para ser mostrado nas ruas da cidade; nele há a colagem do perfil de Maiakovski (do pintor russo Rodchenko) com frases títulos de poemas seus, saindo da boca: “de rua em rua”, “no automóvel”, acompanhada de alguns carrinhos verdes que percorriam a tela em várias direções.

comportamentos e criando espaços onde era possível a crítica.

Se a sociedade, economia e cidade sofreram profundas transformações durante as cinco décadas em que Pape produziu, também sua arte foi se redefinindo.

Nesse sentido, podemos observar uma continuidade entre a Lygia neoconcreta, “moderna” e a Lygia “pós-moderna” (no sentido de Pedrosa) das décadas posteriores: atravessa sua trajetória o desejo de uma arte com uma presença ativa no cotidiano. O otimismo dos anos neoconcretos, permeados pelas energias utópicas do projeto moderno, como vimos no roteiro sobre a construção de Brasília, ainda perdura sob outras formas em produções na década de 60, como “Ovo” (1968) ou “Divisor” (1968), obras distintas, mas que a seu modo ainda tinham claramente o caráter de propostas e de conquista da cidade e dos espaços públicos para além dos museus.

Porém, tais características foram substituídas por outras da cidade real, menos positivas, no momento posterior. Nos últimos filmes, “Wampirou”, “Carnival in Rio” e “Eat me” percebemos que se configurava uma cidade que já se conformava para um outro modo de vida, do capitalismo. Indústria cultural e imagens publicitárias permeavam a cidade por meio de discursos e práticas culturais distintas. Lygia soube intuir essas mudanças e transformar a arte em veículo de questionamento e criação.

Se o artista perdera a função anterior de transformar o ambiente, assumia, por outro lado, uma posição crítica, revelava questões tão importantes quanto a transformação da mulher em objeto sexual (“Eat me: a gula ou a luxúria?”) ou os crescentes sinais do esgotamento do espaço público (“Wampirou” e “Carnival in Rio”). Tal atitude mais crítica assumida nesse período por Lygia nos pareceu uma possibilidade encontrada diante de um contexto repressivo de cerceamento das liberdades de expressão para evidenciar algumas situações – não apenas políticas, mas também referentes, por exemplo, às transformações urbanas e ao avanço da indústria cultural – uma postura distante do tom panfletário mais sisudo, mas apoiada no humor, afinada mais ao anarquismo, ao deboche, à insolência, ao escracho.

Dadas essas novas contingências, a arte de Lygia Pape foi se transformando, revelando aspectos ou antecipando situações diante de cada contexto. E seu novo papel enquanto artista foi reconfigurado para revelar e trazer essas questões ao debate.

Referências bibliográficas

- ADES, Dawn. *Arte na América Latina, a era moderna 1820-1980*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.
- ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de e WEIS, Luiz. *Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar*. In: NOVAIS, Fernando A. (coord.) e SCHWARCZ, Lília Moritz (org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, v.4.
- AMARAL, Aracy (org.). *Expo-projeção 73*. São Paulo, Edição do Centro de Artes Novo Mundo, 1973.
- BERENSTEIN JACQUES, Paola. *Estética da Ginga - A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Ed. Casa da Palavra, 2001.
- BRETT, Guy. *A lógica da teia*. In: PAPE, Lygia. *Gávea de Tocaia: Lygia Pape*. São Paulo, Cosac & Naify, 2000.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. (Espaço da arte brasileira).
- CANONGIA, Ligia. *Quase Cinema: Cinema de artista no Brasil, 1970/80*. Rio de Janeiro, Funarte, 1981.
- CATALOGUE RAISONNÉ HÉLIO OITICICA. Textos originais de Hélio Oiticica e outros em mídia digital - versão preliminar do Catalogue Raisonné Hélio Oiticica. Org. Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 2004.
- COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987. (Temas e debates, 5).
- GALERIA ARTE GLOBAL. *Lygia Pape*. São Paulo, 1976.
- GRUBERT, Sara. *Hélio Oiticica: limites de uma experiência limite*. Universidade de São Paulo, Escola de Engenharia de São Carlos. Programa de pós-graduação do Departamento de Arquitetura e Urbanismo. 2006. (dissertação de mestrado).
- Jornal do Brasil*, “Lygia Pape, criando espaço como os camelôs”. Rio de Janeiro, 01 de julho de 1979.
- MACEDO, Mirela Arcangelo da Motta. *Projeto Corredor Cultural: um projeto de preservação para a área central do Rio de Janeiro (1979-1993)*. São Carlos. Universidade de São Paulo. Escola de Engenharia de São Carlos. Departamento de Arquitetura e Urbanismo (Dissertação de Mestrado). 2004.
- MACHADO Jr., Rubens. *A pólis ironizada: sobre a dimensão política do experimentalismo superoitista*. In: *Golpe de 64, amarga memória*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2003.

- MATTAR, Denise. *Lygia Pape - Intrinsecamente Anarquista*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 2003.
- MELLO, João Manuel Cardoso de e NOVAIS, Fernando A. *Capitalismo tardio e sociedade moderna*. In: NOVAIS, Fernando A. (coord.) e SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v.4.
- OITICICA, Hélio. Série Tropicália 2. Londres-Paris. Maio de 1969. Tradução-adaptação do original em inglês. In: *Catalogue...* 2004
- PAPE, Cristina. "Trabalho vivo e renovador". Entrevista com Lygia Pape realizada em fev.-mar. de 2002. (jornal eletrônico) In: http://www2.uerj.br/~labore/entrevista_lygia_meio.htm. Acesso em 15 de julho de 2004.
- PAPE, Lygia. Carta a Hélio Oiticica. "Provinciadolorosa" [Rio de Janeiro], 17 de março de 1969. In: *Catalogue...* 2004
- PAPE, Lygia. *Catiti catiti, na terra dos brasis*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Departamento de Filosofia. Rio de Janeiro: 1980. (Tese de mestrado).
- PAPE, Lygia. *Lygia Pape - Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1998.
- _____. *Lygia Pape - Gávea de Tocaia*. São Paulo, Cosac e Naify, 2000.
- PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. Organização Otília Beatriz Fiori Arantes. São Paulo: Edusp, 1998.
- _____. *Mundo, homem, arte em crise*. Aracy Amaral (org). Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- PEDROSA, Vera. De Capélio a Guevarcália. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 ago. 1968. In: *Catalogue...* 2004.
- SEVCENKO, Nicolau. *A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio*. In: Novais, Fernando A. (coord.) e Sevcenko, Nicolau (org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, v.3
- PUPPO, Eugênio (ed. e org.). *Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras: filmes produzidos nos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro, Heco Produções. 2004. (Catálogo da mostra realizada em 2002 no Centro Cultural Banco do Brasil – Rio de Janeiro). www.lygiapape.org. Acesso em 10 de maio de 2007.

Arte e espaço público nos filmes de Lygia Pape

Vanessa Rosa Machado

Abstract

The trajectory of Lygia Pape (1927-2004), experimental artist in several languages and media, although diversified, have been constantly related to the city and to the daily life, and, therefore, in constant redefinitions. This paper investigates the possibility of analyze her relation to the urban context by her movies and videos, produced over three moments of her production.

Keywords: Lygia Pape, contemporary art, visual art.