

## Antiaula vanguardista: a superação de plano, página e palco na poética de Lygia Pape

Avant-garde Anticlass: overcoming plan, page and stage in Lygia Pape's poetics

Sérgio B. Martins

### Como citar:

MARTINS, S. B. Antiaula vanguardista: A superação de plano, página e palco na poética de Lygia Pape. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 5, n. 1, p. 148–158, 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i1.8664220. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8664220>>.

**Imagem:** Lygia Pape, *Tecelares*, 1957-1958, xilogravura 34,3 x 20,3 cm. Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Doação Fininvest S. A. Foto: Vicente de Mello. © Projeto Lygia Pape.

## Antiaula vanguardista: a superação de plano, página e palco na poética de Lygia Pape

Avant-garde Anticlass: overcoming plan, page and stage in Lygia Pape's poetics

Sérgio B. Martins\*

### Resumo

Tomando como ponto de partida exercícios de desenho que Lygia Pape passava aos seus alunos, este artigo passa em revista a trajetória da artista entre os anos 1950 e o final dos anos 1960, enfocando três diferentes categorias que entram em questão na medida em que a artista vai expandindo seu repertório de meios: o plano (em sua gravura concreta), a página (em seus livros neoconcretos) e o palco (em seus balés). Ao tomar o questionamento da estabilidade convencional dessas três categorias como facetas de um mesmo movimento crítico, sustentamos, em primeiro lugar, que advém daí um nexos de coerência na obra de Pape irreduzível à ideia de linguagem artística ou estilo. Além disso, buscamos situar a exata articulação entre este movimento crítico e a expansão ambiental de sua obra a partir de meados dos anos 1960.

### Palavras-chave

Lygia Pape. Movimento Concreto e Neoconcreto. Xilogravuras. Livros neoconcretos. Balés.

### Abstract

This article takes drawing exercises Lygia Pape gave to her design students as the point of departure for a review of her trajectory in the 1950s and 1960s that focuses on three different categories her work increasingly questioned as she expanded her media repertoire: plane (in her Concrete woodcuts), page (in her Neoconcrete books) and stage (in her ballets). By comprehending her questioning of the conventional stability of those three categories as facets of the same critical movement, I argue that the sense of cohesion of her work cannot be reduced to notions such as style or artistic language. Moreover, I elaborate on how this same critical movement relates to the environmental expansion of her work from the mid-1960s onwards.

### Keywords

Lygia Pape. Concrete and Neo-Concrete Movement. Woodcut. Neoconcrete Books. Ballets.

Nos anos 1990, próxima de aposentar-se como professora da Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ), Lygia Pape uma vez mais instruiu seus alunos do curso de design a trazer giz pastel e folhas de jornal para a aula seguinte<sup>1</sup>. Segundo recorda um deles, vários de seus colegas olharam torto para o pedido – para eles, jovens de classe média mais interessados em dominar as habilidades de computação gráfica que a profissão crescentemente exigia, a simples menção a estes materiais prenunciava perda de tempo com exercícios de desenho ultrapassados, quiçá infantis. É provável que a atitude distante de Pape pouco contribuiu para acalmar os ânimos: as instruções iniciais que ela passava nessas ocasiões eram escassas, após o que seu olhar se voltava para a janela, onde permanecia por um longo tempo mirando as montanhas do outro lado da Baía da Guanabara. Chegada a hora de inspecionar os trabalhos realizados, comentários igualmente breves – desenhos calcados na figuração tradicional ou em soluções gráficas demasiado elaboradas receberam avaliação negativa, e o mesmo ex-estudante ainda se lembra do juízo seco que ouviu sobre o seu trabalho: “Por que você não parou antes? Estava perfeito, mas agora você o arruinou”.

O que estes e outros alunos provavelmente não suspeitavam é que a didática de Pape – de suas “antiaulas”, como ela própria as denominava – não era mera idiosincrasia pessoal (Pape, 1998: 75). Quatro décadas antes, ela própria vivera um importante período formativo na escola do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, onde o pintor Ivan Serpa, líder do Grupo Frente, ministrava seus cursos. Se a didática de Serpa se contrapunha ao treinamento artístico tradicional da Escola Nacional de Belas-Artes (ENBA) – instituição que deu origem à EBA-UFRJ, diga-se de passagem –, Pape evitava o esquematismo didático de modo geral, fosse ele oriundo do ensino acadêmico tradicional ou do determinismo tecnológico que passou a ditar a inserção no mercado de trabalho com o advento da computação<sup>2</sup>. De um jeito ou de outro, tanto Serpa quanto Pape frustravam a expectativa de seus alunos por um aprendizado pautado pelo passo-a-passo das instruções, priorizando o experimentalismo frente à expertise. Daí o uso do jornal no lugar de folhas em branco: “O aluno já inicia encarando uma página de jornal como um desenho”, explicou ela numa ocasião, “sentindo as tonalidades dos cinzas, as manchas, e tendo de interferir nas imagens fotográficas” (*Ibidem*).

Pape concebia a experimentação não na clave do voluntarismo subjetivo ou da expressão desenfreada, mas como uma combinação peculiar entre rigor estrutural e espontaneidade. Nos termos de seu grande amigo Hélio Oiticica, a experimentação dependia de um processo de *descondicionamento*, isto é, da superação das normas culturais e sociais internalizadas pelos indivíduos, e dos limites por elas impostos<sup>3</sup>. Uma frustração como a experimentada pelos alunos de Pape pode ser vista, dessa perspectiva, como parte integral do processo pedagógico, com o desafio de lidar com a página do jornal representando sua convicção de que todo ato artístico deveria ser compreendido, antes de mais nada, como uma intervenção inexoravelmente localizada sobre o pano de fundo da cultura e da história. De seu fascínio inicial com os veios da madeira como “valores gravados preexistentes” nos *Tecelares* ao seu interesse por precipitações espontâneas de sociabilidade urbana nos *Espaços Imantados* (1968-95), Pape divergiu repetidamente do imperativo vanguardista de fazer tábula rasa do passado como forma de afirmar um novo começo (Pape, 2012a: 85). Metáforas de nascimento e criação são abundantes em sua obra – vide, por exemplo, o *Livro da Criação* (1959-60), *O Ovo* (1967) e *La nouvelle création* (1967) –, mas seu sentido não é de modo algum autoevidente. Atravessado por uma temporalidade complexa, o trabalho de Pape esvazia essas metáforas de conotações imediatas de ruptura e as mergulha numa semântica mítica da qual emergem sentidos de recorrência, repetição e recriação<sup>4</sup>.

Sua opção pela xilogravura na década de 1950 não se dava no vácuo. Era um meio comumente associado a certas tradições de relevo, como a da literatura de cordel nordestina e, nas artes, do expressionismo, que tinha na figura heterodoxa de Oswaldo Goeldi seu maior expoente brasileiro. Goeldi e seu assistente Adir Botelho mantinham um importante ateliê de gravura na ENBA, e a influência de seu ensino se estendeu até mesmo a uma geração de artistas mais jovens do que a própria Pape, como Antonio Dias e Anna Maria Maiolino, que passaram por ali antes de integrar-se ao ambiente mais vanguardista do MAM RJ. Pape, por sua vez, trilhava outro caminho, valendo-se da xilogravura para participar do radical esforço de revisão do modernismo empreendido pela vanguarda construtiva, que buscava assegurar seu próprio lugar nessa história. O MAM RJ era vital nesse sentido, já que sua atuação no acolhimento e disseminação da arte moderna no país passava pela formação não só de um público cativo, mas também de artistas (atuação esta que se manteve intensa ao longo das duas décadas seguintes, mesmo após a vanguarda local deixar de lado a linguagem da abstração geométrica para abraçar iniciativas como as da *Unidade Experimental*, lançada em 1969, e os *Domingos da Criação*, ocorridos entre janeiro e julho de 1971, no auge do regime militar). Nesse contexto, como integrante do grupo Frente, Pape acabou tendo contato com um conjunto de referências diverso daquele que alimentava a tradição da xilogravura no Brasil – caso de Josef Albers, cuja obra foi apresentada com destaque na IV Bienal de São Paulo, em 1957. É para este artista que devemos nos voltar para ganhar uma melhor compreensão da singularidade da xilogravura concretista de Pape<sup>5</sup>.

É frequente, nas xilogravuras de Albers, o jogo entre as figuras geométricas lineares por ele entalhadas e o fundo gravado pelos veios da própria madeira – padrões evidentemente contrastantes que, no entanto, o artista não contrapunha de forma estática. Na parte inferior de *Tlaloc* (1944), duas linhas entalhadas correm em paralelo não só entre si, mas também ao grão da madeira; com isso, a relação figura-fundo se torna marcada menos pela oposição (ainda vigente na faixa central, onde as diagonais sobressaem contra os veios curvilíneos) e mais pela implicação (os veios miúdos formam um padrão que estabelece uma ilusão de recessão espacial entre as duas linhas, como se estas fossem duas pernas de uma cadeira dobrável). É por conta de jogos como este que Rosalind Krauss vê em Albers uma defesa tardo-modernista da “fertilidade do plano pictórico”, com o plano aqui compreendido como uma espécie de “gaiola dourada” do modernismo, um repositório de sentidos aparentemente infundável, mas em última análise estreito (Kraus, 1999: 88)<sup>6</sup>.

É outra a perspectiva de Pape sobre Albers. Pesam aqui as longas discussões em encontros com Serpa ou no apartamento de Mário Pedrosa, que contribuíram para formar em seu círculo uma leitura diversa do modernismo, visível nos escritos e declarações da própria Pape, mas sobretudo, naquele momento, nas vozes emergentes de Ferreira Gullar e Lygia Clark<sup>7</sup>. Nessas conversas, o experimentalismo bauhausiano de Albers convergia com a filosofia de Susanne Langer, para quem o ateliê, como o laboratório científico, é onde têm origem “as questões mais vitais da filosofia da arte” (Langer, 1953: 14)<sup>8</sup>. Mais importante, ainda, é o destino da problemática do plano pictórico: como que intuindo a derradeira crise do modernismo, o que se discutia e se testava ali era a morte – ou exaustão histórica – deste que era nada menos que o esteio fundamental das poéticas construtivas<sup>9</sup>. Pape experimentava com a construção de matrizes xilográficas compostas por vários segmentos, evitando o uso de apenas um único bloco de madeira, cujo padrão contínuo inevitavelmente conferiria um sentido de unidade orgânica ao espaço da gravura. Como Clark, então, ela testava a linha como elemento-limite do plano, e não como signo funcionando estritamente em seu interior (ambas aqui enveredam por um caminho distinto do de Albers, que, mesmo ao jogar com matrizes elaboradas, fiava-se na oposição natureza/cultura como o pano de fundo último do sentido, acatando assim os limites metafísicos do plano)<sup>10</sup>. Pape fazia uma distinção crucial entre as linhas obtidas através da justaposição de blocos

serrados e aquelas resultantes do entalhe e do lixamento de suas superfícies, argumentando que as primeiras propiciavam uma “perfeita identidade com o material” e alimentavam com uma gama singular de questões o seu próprio laboratório de xilogravura (Pape, 1957: 3). A linha serrada num *Tecelar* de 1960 [Fig. 1] é formalmente reminescente de *Planos em superfície modulada n. 5*, de Clark, mas a textura visível e o registro gráfico específico das linhas e planos na obra de Pape sugerem uma espacialidade distinta da ensejada pelas elegantes reversões topológicas das superfícies lisas pintadas por Clark. Nas xilogravuras de Pape, o espelhamento geométrico atua como uma espécie de referência contra a qual se torna tangível o sentido de dilatação temporal fortemente material – mas ainda assim sutil – de suas incisões.

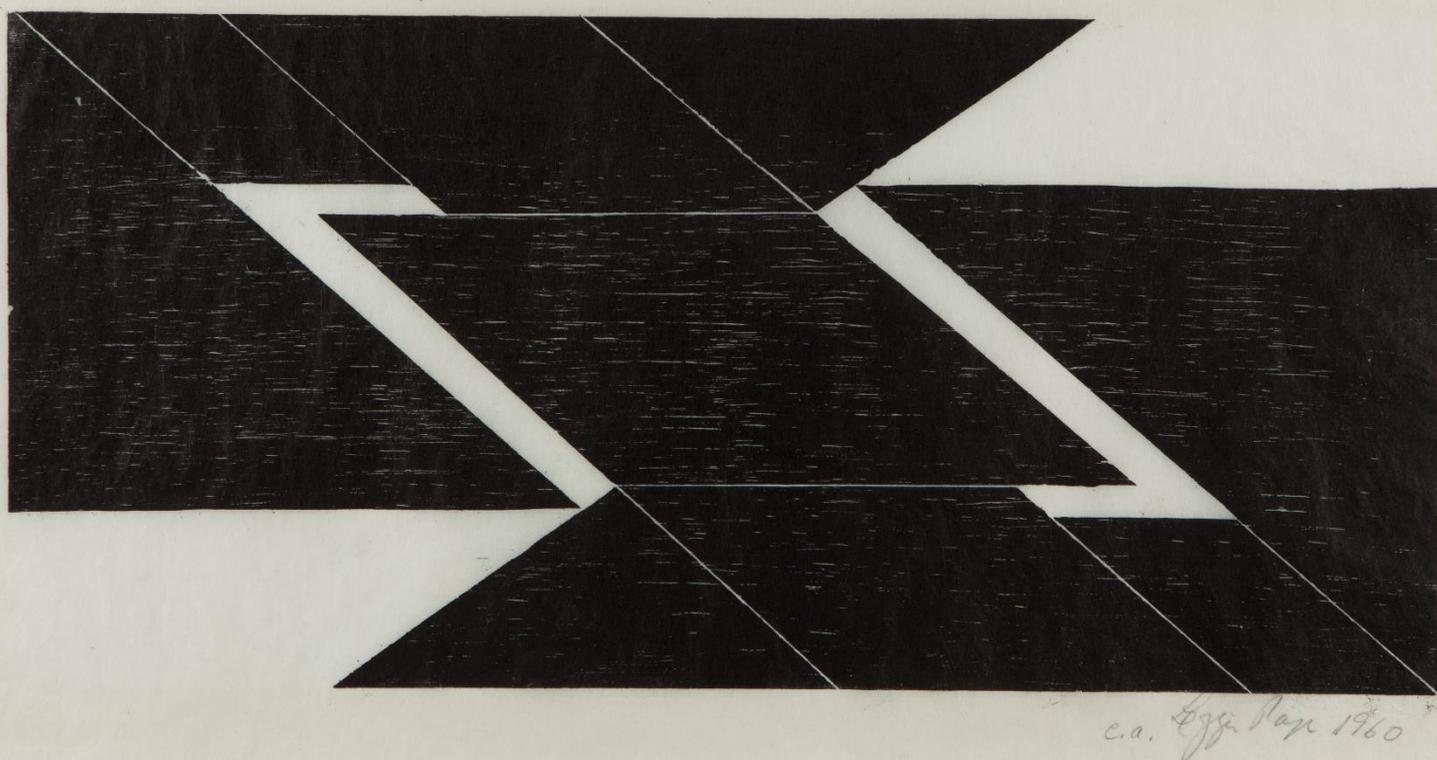


Fig.1. Lygia Pape, *Tecelares*, 1960, xilogravura em papel japonês, 32 x 54 cm. Estrellita and Daniel Brodsky Collection.  
Foto: Nicholas Everleigh. © Projeto Lygia Pape.

É este o ponto de convergência entre a experimentação construtiva de Pape e seu olhar renovador sobre a tradição da gravura no Brasil, uma tradição com a qual ela tinha literal proximidade: Günther, seu marido, possuía uma considerável coleção de gravuras de Goeldi, artista que seria tema do curta-metragem *O guarda-chuva vermelho*, dirigido pela artista em 1971<sup>11</sup>. Numa outra gravura de 1957-58 [Fig. p.148], Pape transforma um aparente exercício concretista em simetria numa sutil meditação sobre temporalidade e coesão planar ao traduzir a maestria com que Goeldi trabalhava a luminosidade para o dialeto construtivo<sup>12</sup>. Goeldi tratava preto e branco não como uma relação de valores complementares num âmbito puramente gráfico, mas como uma luta renhida entre luz e escuridão. “Como uma janela pintada de preto” escreve Nuno Ramos a esse respeito, “o negro bloqueia a luz que vem de trás, e o que vemos é aquilo que vaza por suas frestas, pelos sulcos do desenho, numa fosforescência que

parece poder se apagar a qualquer instante” (Ramos, 2007: 186). Ao lançar mão do papel japonês, Pape como que dá concretude a essa imagem, uma vez que branco e preto se tornam equivalentes materiais, respectivamente, da translucidez e da opacidade (os *Poemas-luz* também se apoiam nessa mesma oposição, com as palavras fazendo as vezes de elemento opaco)<sup>13</sup>. Nesse sentido, as linhas da mencionada gravura de 1957-58 são igualmente goeldianas. Em vez de fixar no plano os três quadrados centrais – isto é, em vez de submeter a superfície como um todo à ordem da racionalidade geométrica – elas como que se lançam a partir desses quadrados feito batedores munidos de lanternas trêmulas, sempre no limiar de desaparecer em meio à vastidão negra. Não desaparecem, é verdade – embora a linha esquerda inferior chegue a reduzir-se à finura dos veios –, mas, ainda assim, a percepção das linhas segue permeada por uma temporalidade nada linear, marcada pela materialidade palpável em meio à qual se dão o entalhe e a impressão. Em suma, as gravuras de Pape fazem da luminosidade duração.

Através de uma questão fundamental para o neoconcretismo, a morte do plano, chegamos então a outra, a duração. Pape via com reservas o conceito de não-objeto, espinha dorsal da teoria neoconcreta de Ferreira Gullar, julgando que ele respondia melhor ao trabalho de Clark do que ao seu (Pape, 2003: 65). Ainda assim, impressionam certas semelhanças entre as trajetórias dela e do poeta. Enquanto Gullar lançava mão da temporalidade do livro para questionar o paradigma gráfico da página, forte na poesia concreta, uma sensibilidade temporal análoga levava Pape a buscar também no suporte do livro um meio para ultrapassar os limites gráficos dos *Tecelares* (ela chega inclusive a incluir xilogravuras em seu *Livro-poema*, de 1960). Seus livros eram informados também pelos relevos que a artista fizera na época do grupo Frente, nos quais o suporte quadrado é pontuado por pequenos blocos, também quadrados e parcialmente coloridos, que instigam o espectador a gastar tempo examinando o trabalho de diferentes pontos de vista e com isso desestabilizam a gestalt inicialmente sugerida pela regularidade geométrica da base. O efeito é levado ao extremo no *Livro do tempo* (1961-1963), em que o procedimento de serrar e recompor blocos de madeira – já característico, lembremos, dos *Tecelares* – produz uma virtuosa gama de variações sobre a desconstrução do quadrado. Cada um de seus 365 painéis quadrados – um para cada dia do ano – é serrado e pintado de um jeito diferente, com os fragmentos serrados posteriormente afixados sobre suas respectivas bases ao modo de relevos. O resultado é uma vertiginosa concatenação temporal em que eventuais perspectivas da estabilidade do plano são tragadas e dissolvidas pela sucessão aparentemente inesgotável de fragmentações. O *Livro da criação* e o *Livro da arquitetura* partem igualmente do quadrado, desdobrando-se formal e narrativamente a partir também de incisões simples que fragmentam o plano atual e virtualmente (vale observar que estes desdobramentos se dão de forma bem menos linear do que os títulos parecem indicar). Assim, em conjunto com as *Unidades* de Clark e as *Invenções* de Hélio Oiticica, os livros de Pape formam o núcleo mais consistente da subversão neoconcreta do quadrado, principal avatar geométrico do plano<sup>14</sup>.

O grande alcance da questão da morte do plano e do rigoroso controle das incisões e dos blocos nos *Tecelares* pode ser medido por sua surpreendente reverberação, antes mesmo da feitura dos *Livros*, no primeiro *Balé Neoconcreto*, realizado em parceria com Reynaldo Jardim<sup>15</sup>. Ao optar por trabalhar com os corpos dos bailarinos inteiramente encobertos por formas geométricas tridimensionais, Pape e Jardim têm como alvo o problema do gesto. Não obstante as evidentes diferenças entre os dois meios, o fato é que xilogravura e dança são domínios tradicionalmente marcados pela expressividade gestual. A rigor, os balés de Pape se contrapõem menos ao gesto em si do que ao seu uso expressivo – ou, mais precisamente, expressionista – por parte dos intérpretes. A artista era crítica da preponderância da relação figura/fundo na interpretação convencional e elogiava a Ópera de Pequim precisamente por

ver o gesto ali excedendo o próprio enquadramento da figura humana e transmitindo ao espaço “um sentido de coisa viva” que “tornava-o vibrátil”, o que, por sua vez, minava também a oposição mais ampla entre a figura humana e o enquadramento espacial do palco italiano (Pape, 2012c: 162). Assim como o problema a ser superado pela gravura era o gesto e a figura enquanto *conteúdos* de um espaço planar preestabelecido, o problema aqui era o gesto e a figura enquanto *conteúdos* de um espaço cênico convencional.

Ao restringir os bailarinos ao papel de mover formas geométricas que recobriam por completo seus corpos, Pape buscava reduzir o gesto à condição de puro movimento liberado dos contornos da figura humana e remetido diretamente ao todo espacial da cena, visando assim “o máximo de expressividade com o mínimo de elementos” (Pape, 1998: 33)<sup>16</sup>. Ao contrário do que pode parecer, o objetivo ali não era propriamente apagar o gesto, mas apartá-lo da figura humana e reduzi-lo a uma precisão análoga à das linhas nos *Tecelares*. Como na Ópera de Pequim, mas agora em linguagem construtiva, esse gesto abstraído visava empreender um duplo questionamento do enquadramento teatral convencional: por um lado, a relação corpo-interpretação; por outro, a homologia espacial entre palco e plano<sup>17</sup>.

Igualmente importante é a solução que os balés *evitam*, a saber, a substituição do gesto orgânico pelo movimento mecânico. Críticos do espaço-dinamismo de Nicolas Schöffer, Pape e Jardim rejeitavam o uso de “motores-cibernéticos” no lugar de humanos (Jardim, 2012: 165). O *Balé Neoconcreto I* (1958) adapta para o palco o poema concreto *Olho-Alvo*, de Jardim, com cilindros e paralelepípedos “vestidos” pelos bailarinos e tomando o lugar, respectivamente, das palavras “olho” e “alvo”. O poema funciona como uma espécie de partitura coreográfica: durante a apresentação, o conjunto de bailarinos perfaz uma rotação espelhada naquela das palavras ao longo das cinco páginas do poema. Ao transpor a temporalidade das páginas sendo viradas para o tempo contínuo da dança, Pape buscava um correlato cênico daquele gesto que, livre de da relação continente-conteúdo com a figura humana ou o plano, ganharia a capacidade de imantar o espaço, de torná-lo “vibrátil”. O tipo de expressividade que ela buscava situava-se no movimento objetivo das formas e em sua concomitante reflexão crítica sobre o espaço teatral; apenas então, e por extensão reflexiva, o sujeito/espectador poderia ser potencialmente implicado, já que o palco perderia sua distância metafórica<sup>18</sup>. Concorria para tal efeito a iluminação cuidadosamente controlada, que lentamente intensificava as cores e formas no palco, bem como a trilha sonora – composta também por Reynaldo Jardim, sob o pseudônimo de Gabriel Artusi<sup>19</sup> – que acentuava, na descrição de Gullar, “o conflito das curvas e das arestas” (Gullar, 2012: 166-167). Pape vislumbrava o resultado como um todo orgânico e espacial: “o espaço entre os sólidos se torna forma num desenvolvimento lógico, contínuo” (Pape, 2012c: 162)<sup>20</sup>.

Mas como explicar, então, o reaparecimento do corpo n’*O Ovo*, um trabalho tão evidentemente devedor dos balés? Hélio Oiticica nos dá uma pista ao afirmar que *O Ovo* enseja um “deslocamento CORPO: AMBIENTE: SITUAÇÃO” que começa não quando os participantes emergem de seus “ovos”, mas, antes disso, quando eles neles entram (Oiticica, 2000: 302). Afinal, o cenário aqui já não é um palco, mas o espaço público precário e conflituoso do Rio de Janeiro dos anos 1960, com suas cisões culturais, sociais e políticas<sup>21</sup>. Ao imaginar cada ovo como um *shelter*, termo que ele toma de empréstimo da canção *Gimme Shelter* (1969), dos Rolling Stones, Oiticica interpreta a obra como catalisadora de uma espécie de santuário ambiental que abrigaria nascimento de uma nova comunidade, resguardando-a de forças ameaçadoras ou opressivas. O ovo seria então uma metáfora para o renascimento comunal do sujeito ou, como Oiticica explica, “ser SHELTER é abrir-se ao MUNDO que se cria dessas multi-possibilidades *participador-objeto-ambiente*”<sup>22</sup>. Os trabalhos de Oiticica, Clark e Pape frequentemente oscilam entre a oferta de um refúgio intimista e a projeção de um ethos coletivo, e *O Ovo* não é

exceção<sup>23</sup>. Os cubos de papel fazem as vezes aqui de uma espécie de esconderijo mais afetivo que efetivo, remanescente da experiência infantil de esconder-se embaixo de uma mesa ou atrás de uma cortina. Em *Eros e Civilização*, livro que Pape e Oiticica leram com grande interesse, o filósofo Herbert Marcuse diagnostica que os “impulsos animais convertem-se em instintos humanos sob a influência da realidade externa” e sugere que “restauração da memória” de um passado que precede este “princípio de realidade” cultural é crucial para qualquer esperança de propiciar uma “civilização não-repressiva” (Marcuse, 1975: 32-37)<sup>24</sup>. Desse ângulo, é como se os participantes cujos corpos irrompem dos ovos já tivessem sacramentado seu processo de descondicionamento cultural ao esconder-se neles e recuperar esta memória, tornando-se prontos para reemergir publicamente como arautos de uma comunidade por vir. Isso explica, por exemplo, porque na proposição *Trio do Embalo Maluco*, registrada no filme *Opinião Pública* (1967) e repetida em *Apocalipopótese*, quem emerge dos ovos são ritmistas da Mangueira (e também Oiticica, dependendo da ocasião) tocando instrumentos de percussão. A escola de samba acenava para estes artistas como um paradigma comunal e transformativo (mas não de todo benigno, já que tanto o desafio do descondicionamento quanto a referência ao samba e à favela eram antagônicos ao refinamento cultural de boa parte do público). Ao fotografar e filmar *O Ovo* – bem como a *Roda dos Prazeres* (1967) – em praias desertas e terrenos baldios sem traços visíveis da paisagem urbana, Pape opta por enquadrar a experiência da proposição e suas expectativas utópicas e contraculturais em cenários que sugerem uma ambiência mítica ou primitiva.

Marcuse lançava sobre a teoria psicanalítica uma perspectiva materialista histórica; daí sua assertiva de que a “Psicologia Individual, de Freud, é em sua própria essência uma Psicologia Social” (Marcuse, 1975: 35). Este curto-circuito entre as escalas individual e social explica muito de seu apelo junto a artistas como os que venho discutindo, cuja formação neoconcreta privilegiara diretamente o sujeito, e não o coletivo, mas que agora dependiam precisamente dessa dimensão para sua renovada investida utópica<sup>25</sup>. O lençol quadrado que os participantes vestem como um manto coletivo em *Divisor* (1968) é bem indicativo dessa inflexão. Como a cor nos relevos do Grupo Frente (ou a luz na *Ttêia quadrada*, de 1976), o movimento não coreografado dos participantes tensiona o quadrado, que enquadra o seu estar junto, ao mesmo tempo em que sismografa, esticando-se e contraindo-se – enfim, deformando-se –, suas irreduzíveis individualidades. Se ele antes era um meio de questionar a percepção subjetiva, o quadrado agora se torna um meio de visualizar e interrogar a dimensão social, sem, entretanto, desconsiderar o papel dos impulsos individuais. É importante lembrar que o samba, nos *Parangolés* de Oiticica – uma proposição com a qual o *Divisor* dialoga diretamente –, não visa celebrar uma grande e harmônica comunhão, mas antes pontuar uma cena em que o antagonismo toma a forma de um gozo físico, corpóreo, do qual o público não comungava (ou pelo menos não espontaneamente) devido à sua própria autocensura, isto é, ao seu condicionamento de classe<sup>26</sup>. É difícil imaginar, nos anos 1960, um frequentador burguês do MAM RJ à vontade em meio a passistas da Mangueira ou a jovens artistas de vanguarda, todos dançando e batucando com as capas de Oiticica, algumas das quais, para completar, exibiam frases combativas cunhadas pelos próprios passistas.

Dito de outra forma, Oiticica toma a relação entre corpo e dança (isto é, tanto o corpo dançante como o seu par, o que hesita em dançar) como um termômetro de tensões sociais e culturais que permeavam outra relação, aquela entre individualismo e comunitarismo. O *Divisor*, por sua vez, opõe o registro individual ao comunitário através de uma cisão sensorial inscrita no próprio corpo. Pape havia concebido o trabalho como uma obra a ser exposta numa sala de galeria – o lençol dividiria o corpo dos participantes, que sentiriam ar frio soprando de cima e ar quente de baixo. Ao abandonar seu plano inicial e deslocar o *Divisor* para a rua – mantendo, no entanto, a divisão entre a cabeça que vê e ouve e o corpo que anda e dança –, Pape desloca também a intensidade sensorial originalmente restrita ao

âmbito do corpo para o espaço público através de sua “erotização”, isto é, do mapeamento e mobilização de seus aspectos não-repressivos<sup>27</sup>.

Nada disso é para dizer que a trajetória de Pape desde o Grupo Frente até o vanguardismo ruidoso dos anos 1960, e além, configure um desenvolvimento contínuo e linear; cabe lembrar, aliás, que ela chegou a se distanciar temporariamente das artes plásticas após a desagregação do grupo neoconcreto para trabalhar com design e projetos de filmes, por vezes ao lado de cineastas ligados ao Cinema Novo<sup>28</sup>. Ainda assim, a trajetória aqui descrita evidencia a construção de uma rigorosa espinha dorsal poética, a partir da qual a artista pôde lançar-se sobre uma variedade de experimentos formais, conceituais, materiais e políticos que jamais obteriam coerência aparente se submetidos à exigência de um estilo individual. A metáfora do ímã em torno do qual elementos diversos permanecem interligados por uma força invisível, cara a ela, resume bem a questão. No contexto pedagógico, este vaso repertório experimental permitiu que Pape respondesse a várias situações de modo a fazer delas princípio generativos de novos trabalhos<sup>29</sup>. Tal plasticidade – radical, mas não dispersiva – é sem dúvida uma das mais importantes lições de suas antiaulas.

## Referências

- ANAGNOST, A. Lygia Pape in Transit: Performing Site in 1960s-1970s Rio de Janeiro. *ASAP/Journal*, v. 2, n. 3, p. 521-549, set. 2017.
- BARROS, R. *Elogio ao toque: ou, Como falar de arte feminista à brasileira*. Rio de Janeiro: Relacionarte, 2016.
- BRITO, R. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.
- CABAÑAS, K. M. Learning from Madness: Mário Pedrosa and the Physiognomic Gestalt. *October*, n. 153, p. 42-64, verão de 2015.
- CLARK, L. *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.
- DANILOWITZ, B. *The Prints of Josef Albers: A Catalogue Raisonné, 1915-1976*. Manchester: Hudson Hills Press, 2010.
- GULLAR, F. Albers e as bicicletas. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 9, 3 nov. 1957a.
- \_\_\_\_\_. A natureza e a arte de Josef Albers. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 9, 17 nov. 1957b.
- \_\_\_\_\_. Ballet concreto: arte nova. In: *Lygia Pape: espaço imantado*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012, p. 166-167. Catálogo de exposição.
- JARDIM, R. Duas formas no tempo. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 6, 22 mar. 1959.
- \_\_\_\_\_. Ballet concreto. In: *Lygia Pape: espaço imantado*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012, p.164-165. Catálogo de exposição.
- KRAUSS, R. Perpetual Inventory. *October*, n. 88, p. 86-116, outono de 2012.
- LANGER, S. K. *Feeling and Form: a Theory of Art*. Nova Iorque: Charles Scribner's Sons, 1953.
- MARCUSE, H. *Eros e Civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- MARTINS, S. B., *Constructing an Avant-Garde: Art in Brazil, 1949-1979*. Cambridge, MA: MIT Press, 2013.
- \_\_\_\_\_. Hendrix Unbound: Hélio Oiticica's Tragic Take on Rock. In: *Hélio Oiticica: to Organize Delirium*. Pittsburgh: Carnegie Museum of Art; Munique: DelMonico Books/Prestel, 2016, p. 211-222. Catálogo de exposição.
- \_\_\_\_\_. An anticlass in avant-gardism. In: CANDELA, I. (org.). *Lygia Pape: A Multitude of forms*. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art, 2017.
- NELSON, A. Sensitive and Nondiscursive Things: Lygia Pape and the Reconception of Printmaking. *Art Journal*, v. 71, n. 3, p. 26-45, outono de 2012.

OITICICA, H. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

\_\_\_\_\_. Pape: Ovo. In: PAPE, L. *Lygia Pape: Gávea de Tocaia*. São Paulo: Cosac Naify, 2000, p. 300-303.

OSÓRIO, L. C. *Olhar à Margem: caminhos da arte brasileira*. São Paulo: SESI-SP e Cosac Naify, 2016.

PAPE, L. Debate sobre a gravura: Afirma Lygia Pape, 'Os jovens devem abrir seu próprio caminho'. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 3, 15 dez. 1957.

\_\_\_\_\_. Novos depoimentos sobre a gravura. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 2, 2 fev. 1958.

\_\_\_\_\_. *Lygia Pape / Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores e Centro de Arte Hélio Oiticica, 1998.

\_\_\_\_\_. Lygia por Lygia. In: MATTAR, D. *Lygia Pape: Intrinsecamente anarquista*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, p. 57-110.

\_\_\_\_\_. Gravura: depoimento de Lygia Pape. In: *Lygia Pape: espaço imantado*. São Paulo:

Pinacoteca do Estado, 2012a, p. 85-87. Catálogo de exposição.

\_\_\_\_\_. 40 gravuras neoconcretas. In: *Lygia Pape: espaço imantado*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012b, p. 88-90. Catálogo de exposição.

\_\_\_\_\_. Ballet: experiência visual. In: *Lygia Pape: espaço imantado*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012c, p. 162-163. Catálogo de exposição.

\_\_\_\_\_. Da loucura e da cultura. In: *Lygia Pape: espaço imantado*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012d, p. 241. Catálogo de exposição.

\_\_\_\_\_. Favela da Maré ou o milagre das palafitas. In: *Lygia Pape: espaço imantado*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012e, p. 287-289. Catálogo de exposição.

RAMOS, N. *Ensaio Geral: Projetos, roteiros, ensaios, memória*. São Paulo: Globo, 2007.

WISNIK, G. Espaço público em fuga: arte e arquitetura brasileiras na virada dos anos 1960s. *Revista Poiésis*, Niterói, n. 20, p. 17-32, dez. 2012.

## Notas

\* Professor do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Autor de *Constructing an Avant-Garde: Art in Brazil, 1949-1979* (2013). E-mail: <sergiomartins@puc-rio.br>. ORCID: <<https://orcid.org/0000-0001-7062-2663>>. Uma versão desse ensaio foi publicada em inglês, com o título "An anticlass in avant-gardism", em CANDELA, I. (org.). *Lygia Pape: A Multitude of forms*. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art, 2017.

<sup>1</sup> Depoimento dado por Antonio Salomone ao autor em 16 abr. 2016.

<sup>2</sup> A ENBA tornou-se parte da Universidade do Rio de Janeiro em 1931, atualizada para Universidade do Brasil em 1937 e para UFRJ em 1965.

<sup>3</sup> Oiticica insiste na necessidade de se contrapor ao "condicionamento" cultural e social em vários textos, especialmente a partir de meados dos anos 1960. Para uma discussão deste tópico, num texto que toca também no trabalho de Pape, ver: (Oiticica, 1986: 102-105).

<sup>4</sup> Um exemplo é o título pelo qual é conhecida sua mais famosa série de gravuras, *Tecelares*, atribuído somente na virada dos anos 1970 para 1980. Para Adele Nelson, o título demonstra que Pape desejava associar sua produção pregressa ao seu então recente interesse na cultura visual dos povos indígenas brasileiros (Nelson, 2012).

<sup>5</sup> Segundo Ferreira Gullar, Albers chegou a corresponder-se com Lygia e Günther Pape (Gullar, 1957a: 9).

<sup>6</sup> Todas as traduções de originais em inglês são minhas.

<sup>7</sup> Gullar dá sua explicação para a posição de Albers em: (Gullar, 1957b: 9). Sobre a ênfase material e a qualidade experimental da xilogravura de Albers, ver: (Gullar, 1999: 227-228).

<sup>8</sup> Os escritos de Langer foram apresentados a Gullar por Mário Pedrosa, e se tornaram, ao lado da fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty, um dos pilares teóricos do neoconcretismo. Em seu estudo seminal do movimento, o crítico Ronaldo Brito se vale da mesma metáfora do laboratório (Brito, 1985: 107).

<sup>9</sup> Gullar privilegia a quebra da moldura e da base, compreendidos aqui como cordões de isolamento em torno do espaço transcendental da pintura e da escultura, respectivamente. Mas mesmo uma aliada próxima como Lygia Clark via com reservas sua tese, insistindo, ao contrário, na questão da morte do plano como marco principal de uma ruptura histórica na arte moderna. Discuto essa questão em (Martins, 2013: 17-48).

<sup>10</sup> Em *Weisser Kreis/White Cross* (1933), por exemplo, Albers manipula a matriz para conseguir veios paralelos que, segundo ele, “a natureza não fornece” (Albers *apud* Danilowitz, 2010: 63-64). Agradeço imensamente a Paloma Carvalho dos Santos por me chamar a atenção para este trabalho.

<sup>11</sup> Não obstante sua admiração por Goeldi, Pape não hesita em defender, contra ele, a possibilidade de uma xilogravura concreta (Pape, 1957: 3).

<sup>12</sup> Pape comenta o “espaço-luz” em oposição ao “negro” dos *Tecelares* em: (Pape, 2012b: 88).

<sup>13</sup> Pape limitava suas edições para manter sob controle a intensidade e o contraste das impressões que realizava. Para uma discussão acerca do controle de Pape sobre suas edições (Nelson, 2012).

<sup>14</sup> Em seus escritos, Clark claramente atrela o quadrado à metafísica do plano pictórico (Clark, 1980: 13).

<sup>15</sup> O *Balé Neoconcreto I*, inicialmente intitulado *Balé Concreto*, foi encenado pelo grupo Balé Contemporâneo, do coreógrafo Gilberto Motta. Na verdade, ele foi parte de uma série idealizada por Motta, que compreendia balés inspirados em movimentos artísticos diversos (houve também um balé Realista, um Surrealista e um Neoclássico). Ao que me parece, o espetáculo de Pape e Jardim foi anunciado pela primeira vez no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* em 6 de julho de 1958. Em 3 de agosto, a primeira página do *SDJB* anunciou o programa completo e discutiu a trajetória de Motta ao lado de um artigo de Jardim sobre o *Balé Concreto*. O espetáculo de 11 de agosto foi cancelado; o balé finalmente estreou no dia 18 de agosto de 1958.

<sup>16</sup> A noção de expressividade da forma corrente em discussões neoconcretas é fortemente devedora do trabalho de Mário Pedrosa sobre a psicologia da percepção, que privilegiava, como demonstrou Kaira Cabañas, uma ênfase fisionômica, e não formal, sobre a teoria da Gestalt (Cabañas, 2015: 42-64).

<sup>17</sup> O crítico Luiz Camillo Osório faz uma sugestiva análise comparativa entre as estratégias antiteatrais de Pape e as esculturas de Robert Morris dos anos 1960 em: (Osório, 2016: 145-166).

<sup>18</sup> Essa “quebra” do espaço do palco é análoga àquelas da moldura pictórica e da base escultórica teorizadas por Gullar – daí, decerto, seu entusiasmo com o *Balé Neoconcreto*.

<sup>19</sup> Comentando a trilha sonora assinada por seu pseudônimo, dito genovês, Jardim frisa que coreografia, iluminação e música concorrem para um sentido íntegro de espaço: “Do silêncio do tempo-palco-espaço nascem dois sons (organização temporal de dois sons – Gabriel Artusi) que, auxiliados por duas luzes-cor, estruturam (procuram estruturar) a área da qual surgiram” (Jardim, 1959: 6).

<sup>20</sup> Mais uma vez, é impressionante o paralelismo com a compreensão de Pape dos *Tecelares*: “em xilogravura não deve existir o vazio, o fundo – tudo é forma” (Pape, 1958: 2). A bem da verdade, tal compreensão da forma como um todo orgânico é típica da posição anti-Gestaltiana (ou pós-Gestaltiana, se esta for tomada segundo a concepção de Pedrosa) do neoconcretismo.

<sup>21</sup> Guilherme Wisnik faz uma instrutiva leitura do problema do espaço público na arte e na arquitetura brasileiras dos anos 1960 em: (Wisnik, 2012: 17-32). Para uma discussão sobre tensões dessa ordem diretamente ligada aos trabalhos de Pape no espaço público, ver: (Anagnost, 2017: 521-549).

<sup>22</sup> O próprio Oiticica diz que “SHELTER” é “guarita, abrigo, shield” (Oiticica, 2000: 300). Já em 1964, em suas “Anotações sobre o Parangolé”, Oiticica falava em abrigo, em português (Oiticica, 1986: 71). O artista distribuiu cópias desse texto durante a mostra *Opinião 65*. O termo se torna mais central para ele, no entanto, após sua mudança para Nova Iorque, quando ele começa a escrever freneticamente sobre Gimme Shelter, usando a palavra em inglês para pensar sobre o conteúdo trágico da canção. Eu discuto sua relação com o rock em: (Martins, 2016).

<sup>23</sup> Sobre essa tendência intimista, especialmente em Oiticica e Clark, ver: (Ramos, 2007: 119-44).

<sup>24</sup> Pape faz referência a esse livro em sua intervenção na mesa-redonda “Amostragem da cultura-loucura brasileira”, organizada por Oiticica e Rogério Duarte e realizada no MAM RJ em 10 de junho de 1968 (Pape, 2012d: 241).

<sup>25</sup> É por falta de um projeto explícito de penetração social e cultural mais ampla que Ronaldo Brito considera o neoconcretismo um movimento construtivo em grande medida apolítico – e, portanto, contraditório. De fato, quando Oiticica aborda o problema político da coletividade em torno da exposição *Nova Objetividade Brasileira*, em 1967, ele o faz em grande medida como resposta às críticas de Ferreira Gullar ao que lhe parecia a alienação da vanguarda artística em seu livro *Cultura posta em questão* (1965). O que Marcuse oferece, a meu ver, é precisamente um atalho levando do subjetivismo neoconcreto à ênfase coletivista do final dos anos 1960.

<sup>26</sup> Discuto mais longamente esse tópico em: (Martins, 2013: 51-78).

<sup>27</sup> Para uma leitura feminista de Pape, ver: (Barros, 2016: 121-125).

<sup>28</sup> Pape segue produzindo filmes mesmo após retomar sua carreira artística; entre os anos 1960 e 1970, ela produz filmes em Super 8, o que lhe permite uma maior mobilidade e mais controle individual sobre o resultado final. Ela participa inclusive de eventos que marcam a recepção do Super 8 no Brasil, como a *Expo-Projeção 73*.

<sup>29</sup> É o caso, por exemplo, das fotos que Pape faz na Favela da Maré, onde ela levava seus estudantes de arquitetura. Hoje em dia, tais visitas podem soar como um lugar comum, ou pior, como excursões algo primitivistas. Mas Pape se interessava em examinar o conflito entre diferentes ordens espaciais, fazendo disso um meio de provocar seus estudantes a questionar o rigor formalista da arquitetura. Além disso, a relação peculiar entre as construções de palafita e as marés sublinhavam precisamente o tipo de espacialidade orgânica que ela sempre buscou e que viria a elaborar uma vez mais em sua proposição de escala urbana *Ttéia: Área aberta*. A esse respeito, ver: (Pape, 2012e: 287-289; 369-370).

Artigo recebido em setembro de 2020. Aprovado em novembro de 2020.