



LYGIA PAPE: A RUA COMO ESPAÇO DE ENFRENTAMENTO E AFETO

LYGIA PAPE: STREET AS SPACE FOR FIGHTING AND AFFECTION

Felipe Scovinoⁱ
Universidade Federal do Rio de Janeiro

RESUMO

A partir de 1968, com o recrudescimento da ditadura no Brasil, Lygia Pape desenvolveu uma série de filmes e performances que tinham o espaço público como meio ou tema. Essas criações, em sua grande maioria, requesitavam a participação do público assim como se constituíam em formas de responder à opressão. A comunicação destaca, a partir da relação das obras da artista com a rua, as suas deambulações como processos criativos e políticos, a perspectiva racializada que adotou ao incluir indivíduos negros em suas performances e o debate que proporcionou entre um sentido muito elitista de arte e a chamada “arte popular”, que muitas vezes é exibida e comercializada em espaços públicos. A escolha da rua como proposta de ativação de suas obras era um posicionamento político e uma forma de construir afetos em um mundo partido pela violência.

PALAVRAS-CHAVE

Lygia Pape. Espaço urbano. Modernidade. Performance. Política.

ABSTRACT

From 1968 onwards, with the intensification of the brutality of the dictatorship in Brazil, Lygia Pape developed a series of films and performances that had public space as a medium or theme. These creations, for the most part, required public participation as well as there were forms of responding to oppression. The paper highlights, based on the relationship between the artist's artworks and the street, her wanderings as creative and political processes, the racialized perspective that she adopted when including black individuals in her performances and the debate that she provided between a very elitist sense of art and the so-called “popular art”, which is often displayed and sold on the streets. Choosing the public space as a proposal to activate her artworks was a political positioning and a way of building affection in a world broken by violence.

KEYWORDS

Lygia Pape. Urban space. Modernity. Performance. Politics.

A fecunda produção cultural brasileira sofreu um choque sem precedentes com o golpe militar em 1964. Desde o pós-guerra, o país viu florescer a bossa-nova, a arquitetura e o urbanismo moderno de Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, as criações paisagísticas de Burle Marx, neoconcretismo, Cinema Novo, o teatro engajado e de vanguarda de companhias como o Teatro Experimental do Negro (TEN) e o Teatro



Oficina, entre outras inúmeras experiências culturais importantes. O Brasil moderno vivia um paradoxo: enquanto construía as bases da sua industrialização e assistia o surgimento das metrópoles, a miséria urbana aumentava. O governo de João Goulart (1961-1964) tentou implementar as “reformas de base”, visando mudanças que pretendiam diminuir o abismo entre pobres e ricos. Mas foi nesse momento, em abril de 1964, que se deu o golpe de Estado, e o país passou a viver um período em que a violência foi institucionalizada e legitimada. A produção cultural, em boa parte, se voltou contra a lógica da violência da ditadura. Em contrapartida, a cultura sofreu uma escalada na censura, sendo que a partir de dezembro de 1968, com a promulgação do Ato Institucional n. 5 (AI-5), as perseguições, prisões e mortes contra cidadãos que se opunham ao regime ditatorial se acentuaram com mais força. Os artistas, que puderam, se autoexilaram com medo de serem presos, torturados e mortos. Peças e exposições foram fechadas; filmes, letras de músicas e até enredos de escolas de samba foram censurados e tiveram partes cortadas ou editadas (Cruz, 2010).

Em meados dos anos 1960, com o grupo neoconcreto já dissolvido, Lygia Pape trabalhava em várias frentes. Muito próxima ao cinema, ela mesma uma expoente no Brasil do que poderíamos chamar de “cinema de artista”, realizava uma série de cartazes e letreiros para filmes dirigidos por integrantes do Cinema Novo, como Glauber Rocha, Leon Hirszman e Nelson Pereira dos Santos. Quase que simultaneamente, com sua experiência como programadora visual, assina a identidade visual da fábrica de massas e biscoitos Piraquê, incluindo sua logomarca inovadora. E, claro, a artista continuava produzindo suas obras propositivas, cada vez mais voltadas para o espaço público e em associação com diversas culturas.

Entre os anos 1960 e 1990, Pape se aproximou com ainda mais convicção de espaços potencialmente heterotópicos como a favela, a rua e o campo, seja como professoraⁱⁱ, seja acionando suas obras e proposições. Em *Espaços imantados* (1968-c.1990) temos as deambulações da artista e o seu interesse por uma espontaneidade que é típica de situações que são provocadas na rua. *Trio do embalo maluco* (1968) revela a associação entre o construtivo, o samba e o afeto colocando em evidência o corpo negro e favelado. Em *Roda dos prazeres* (1968), a documentação da obra atesta a presença de Mineiroⁱⁱⁱ, mais uma vez colocando em cena o indivíduo subalternizado.



Divisor (1968) explicita um signo de violência. E, finalmente, *A mão do povo* (1975) documenta especialmente a ideia do gesto criativo associado ao trabalho no campo e a produção cultural (estigmatizada) realizada no interior do Nordeste.

Desse modo, penso a obra de Pape em meio a ditadura como uma força política que é movida pelo afeto e por uma consciência e preocupação com formas e saberes populares. Num momento de extrema repressão, a artista se volta para o corpo mais fragilizado: o favelado, o pobre, o migrante, o homem comum. Pape foge de um discurso panfletário; ela não expõe o sangue das vítimas ou faz uso de alegorias remetendo ao corpo sacrificado, torturado ou violentamente atingido. Pape está interessada em formas de viver em comunhão frente a um cenário social hostil e agora corroído com mais agressividade pela ditadura. Suas obras requerem a participação porque estar junto e ocupar o espaço público eram formas de responder à opressão. Suas errâncias pela periferia e mais do que isso a escolha da rua como proposta de ativação de suas obras são posicionamentos políticos. Ao circular pela favela da Maré com seus estudantes apontando a riqueza incondicional daquelas casas ou se voltar para as apresentações “circenses” no meio das ruas, Pape demonstra que o Brasil sempre viveu sob a ditadura, isto é, sob um estado de violência sistêmica que escanteou os mais pobres e vulneráveis de qualquer processo de modernidade. As construções na favela, os saberes de comunidades rurais ou a astúcia dos artistas populares são formas de sobrevivência mas também demonstram a alta capacidade inventiva de corpos que foram e continuam sendo subalternizados por forças econômicas e culturais.

Desde os anos 1960 interessava a Pape investigar outros espaços da cidade que não a mítica Zona Sul carioca. Em 1972, por exemplo, escreve *Favela da Maré ou milagre das palafitas* em que acentua o sentido de invenção dos barracos erguidos pelos moradores daquela favela do Rio de Janeiro. Reporta a beleza singular de uma parede descascada ou o movimento da maré que invade a favela em determinados momentos alagando o espaço que, por sua vez, se defende ao ter as casas instaladas sobre palafitas. Como professora, Pape levava os seus estudantes a “um lugar que jamais pisariam de outra forma, era também um desafio. Eu quero mostrar uma nova



realidade estética e poética vital. Seria como uma REVELAÇÃO” (Pape, 1972 apud Borja-Villel; Velázquez, 2012, p. 287).

Ovo (1967) e *Trio do embalo maluco* coincidem com o interesse de Pape pelo espaço público, particularmente pelo fato de entender que a rua era espaço de livre expressão e de posicionamentos políticos. As duas obras partem de um dado geométrico que alia a tradição da arte moderna e suas especulações sobre o cubo à especificidade do material, pois o plástico que embala as obras remete à arquitetura das favelas, não só na sua precariedade mas também, por exemplo, nos materiais baratos que realizavam a divisão dos cômodos. *Ovo* é um cubo unitário envolto com película de plástico, sendo que uma das faces é vazada para que a artista pudesse entrar. “É uma sensação muito estranha, porque você fica trancado ali dentro, envolto por uma espécie de pele, de membrana e [...] a membrana começa a ceder e, de repente, ela rasga e você nasce” (Pape, 1983, p. 46). *Trio do embalo maluco* é constituído por três cubos de madeira, com 80cm de aresta, monocromáticos revestidos por plástico, sendo que cada um possui uma cor (azul, branco e vermelho). Assim como *Ovo*, uma das faces não possui uma película de plástico e é por ela que o músico participante penetra. Ao fim, os cubos, um a um, acabam sendo perfurados de dentro para fora. É a possibilidade de associar a cor a uma experiência tátil mas também à metáfora da origem. E a imagem de nascimento em meio à aspereza da ditadura é um dado simbólico muito potente.

Trio do embalo maluco foi apresentado no evento Apocalipopótese^{iv} e documentado por Raymundo Amado em seu curta *Apocalipopótese, Guerra e Paz*^v. No filme, observamos que uma Pape dionisíaca ao tocar a superfície da obra parece despertar o seu interior, provocando os três passistas e ritmistas ligados à Estação Primeira de Mangueira a saírem daqueles cubos. A artista se vale de uma atitude performática, vestida com o que parece ser um *Parangolé*, e percorre efusivamente o espaço onde a obra está instalada, já a essa altura, cercada pelo público que assistia e participava do evento no Aterro. Lygia Pape, arrisco a dizer, parece dirigir, em certa medida, o espetáculo. Quando os cubos são perfurados, presenciamos os três corpos negros que “nascem” e logo dançam e tocam instrumentos ligados ao samba. O cubo/ovo era



o abrigo e simultaneamente aquilo que seria debelado e, por fim, revelaria o que estava oculto.

Ainda em 1968, Pape decide refazer a performance (imagem 1), com vistas a documentá-la por meio de fotografias, sendo que “os três sambistas eram o Hélio Oiticica, o Nildo da Mangueira e o Santa Teresa, e o Hélio batizou a transação de *Trio do embalo maluco*” (idem, ibidem).

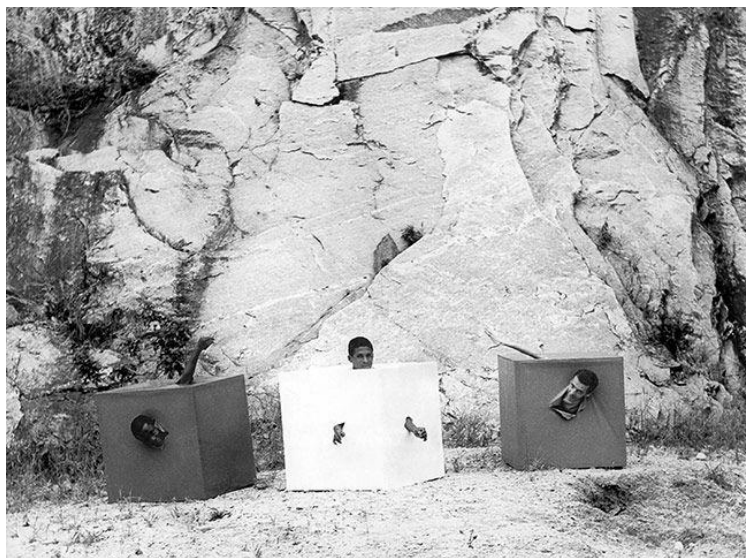


Imagem 1. Lygia Pape, *Trio do embalo maluco*, 1968. Madeira e plástico, 80 X 80 X 80 X 80cm. Coleção Projeto Lygia Pape. Foto: Mauricio Cirne. Fonte: <https://revistaphilos.com/10-lygia-pape-ovo-trio-do-embalo-maluco-1968/>

O que se evidencia nesse caso, portanto, são dois corpos negros, além de Oiticica, que, ao rasgarem a película, dançam e tocam samba em um terreno apenas habitado por eles e pela artista. *Trio* celebra a associação profícua de Oiticica e Pape com o mundo do samba e reforça os laços dos dois com a imagem da favela. Acredito que é uma decisão política o fato de ambos estarem inseridos nessa performance ao lado dos passistas da Mangueira. Para além do ambiente festivo do samba que contamina a obra, o que transparece é a publicização da imagem do homem branco burguês, proveniente de um meio elitista como o das artes visuais, completamente inserido num cenário marginalizado e periférico como o do samba. Há uma provocação em pensar sobre uma associação entre as referências da arte “cultura” (que era também a formação de Oiticica e Pape) com o popular na figura do samba e do carnaval. Oiticica não é um espectador, ao contrário da Pape, mas um dos protagonistas da



performance, e isso é muito relevante, pois põe o seu corpo a prova em razão de se discutir politicamente o que é centro e o que é periferia.

As obras da artista produzidas a partir de 1968, quando a ditadura era mais repressiva, invariavelmente faziam referência a setores frágeis da sociedade. Em um primeiro momento a população negra e favelada e posteriormente a cultura ameríndia, como são os casos dos *Amazoninos* e *Manto Tupinambá*, produzidos na década de 1990. Percebe-se que mesmo não sendo uma estratégia verbalizada por Pape, havia ao menos uma preocupação latente em visibilizar a imagem de uma parcela (larga) da sociedade que não tinha voz ou mesmo não era vista, seja em museus ou como produtores de cultura, seja, e isso de forma mais grave, nos espaços mais amplos da sociedade. E a rua era o local apropriado para essas questões, pois resgatava um sentido democrático da ideia de espaço público e apontava o desejo de diferentes culturas e identidades conviverem e interagirem no mesmo ambiente. Pape e Oiticica eram amigos próximos e gostavam de circular pelo Rio de Janeiro a bordo do fusca dela. Os relatos dessas deambulações por diferentes áreas, incluindo a favela da Mangueira, criam conexões com a capacidade de ambos demonstrarem a ideia de uma cidade culturalmente e socialmente distinta mas preenchida por afeto. Mesmo em meio a violências de toda ordem, nada poderia ser capaz de parar a força cultural e social de comunidades marginalizadas.

Eu também gostava muito de subir os viadutos perto da Praça da Bandeira, porque era uma espécie de cruzamento de corpos, e depois íamos para a Mangueira. Pegávamos um ou dois meninos, por exemplo, o Nildo, que era muito amigo nosso, e eles iam no carro também [...] Na Mangueira comíamos no Buraco Quente, um bar que ficava logo na entrada [...] Eu achava natural me enfiar naqueles buracos todos [...] Nós tínhamos amigos em vários grupos ali dentro. Me dava um prazer enorme sair por ali e estar com eles (Pape apud Mattar, 2003, p. 76).

Embora *Divisor* (imagem 2) não tenha o ambiente da favela como referente ou faça um registro direto e exclusivo das classes subalternizadas, a artista descreve uma passagem sobre a origem da obra que cria uma conexão com o ambiente favelar. Ao ser convidada para realizar uma exposição em São Paulo, Pape planejava exibir *Divisor* numa montagem que o situaria mais como um *site-specific* do que uma obra aberta à participação. O projeto na galeria não foi a frente e segue o relato do que



ocorreu logo depois: “Como não consegui realizar o trabalho na galeria por falta de dinheiro, resolvi fazer um pano de 30 x 30m, ou seja, 900m², abri nele fendas e entreguei-o à garotada de uma favela” (Pape apud Mattar, 2003, p. 74). Esse registro, inclusive, foi documentado em filme, em formato super-8, pela artista. Pode parecer algo circunstancial, até porque Pape a convite de Hélio Oiticica começava a frequentar o morro da Mangueira em meados dos anos 1960, a escolha de crianças moradoras da favela. Contudo, podemos articular uma relação de índice político bem particular. À certa altura, as cabeças dos participantes da obra ficam à mostra e parecem cortadas. E o fato de naquele instante serem crianças moradoras da favela, um dos espaços sociais mais negligenciados pelo poder público e sociedade civil, revelava uma metáfora potente sobre a condição humana.



Imagem 2. Lygia Pape, Divisor, 1968. Tecido, dimensões variáveis. Coleção Projeto Lygia Pape. Foto: autoria desconhecida. Fonte: <https://amarelo.com.br/2015/03/arte/sobre-o-divisor-de-lygia-pape/>

O grande lençol branco, sendo guiado por variados corpos, flanando pelas ruas cria uma contundente crítica ao regime opressor. É uma imagem fantasmagórica criada a partir da alegoria das cabeças cortadas. Um grande corpo coletivo regido pela invenção e alegria, mas contraditoriamente, como em uma paródia ao homem acéfalo de Bataille, perdido pela falta de norte e dominado por um sentido negativo da existência.



Divisor é tomada do espaço público e ação política, especialmente no momento em que foi criado quando formas estéticas de expressão pública estavam ameaçadas. O ano de 1968 é emblemático para a história política do Brasil porque as ruas do Rio de Janeiro, então capital do país, são tomadas por dois protestos contundentes (Herkenhoff, 2012, p. 48-49). Em abril, há a perseguição dos policiais aos participantes da missa de sétimo dia do estudante Edson Luís de Lima Souto, assassinado no restaurante estudantil Calabouço, na igreja da Candelária. E em junho acontece a passeata dos 100 mil, quando estudantes, apoiados por artistas e intelectuais, lideram uma enorme manifestação reivindicando democracia e a garantia de direitos constitucionais. *Divisor*, nesse sentido, é um projeto estético e também ético ao pensar a rua como um meio de livre manifestação do corpo. As três situações exemplificadas são imagens de um grande corpo coletivo reivindicando seu direito de existência.

1968 é um período produtivo para a artista e outra obra importante para uma discussão sobre a imagem do corpo negro e o espaço público é realizada. *Roda dos Prazeres* reúne um círculo de tigelas contendo em cada uma delas anilina monocromática e um conta-gotas, propiciando a degustação. Em tese, associaríamos o vermelho ao picante, por exemplo, mas não é isso o que acontece quando saboreamos o conteúdo da tigela. A cor que encanta os olhos pode, ou não, ser aversiva ao paladar: por exemplo, o amarelo pode ser capaz de dissimular um profundo amargor. O olhar é seduzido pela cor, mas o paladar nos engana ou põe em dúvida a certeza que temos sobre o que vemos. “Criava-se assim uma ambivalência dos sentidos: o olho via uma coisa, se encantava com ela e a língua poderia rejeitar. Ou podia até reforçar o que o olho já tinha devorado” (Pape, 1983, p. 46). De qualquer forma, o que se coloca, fenomenologicamente, é a possibilidade de degustar a cor. Num momento em que as performances no Brasil ainda eram experiências novas e bastardas, a artista não só explora a cor de forma inesperada mas fundamentalmente a coloca como uma estrutura lúdica e política. Nesse último caso é importante pensarmos em quem consumia essa cor, ou então foi escolhido, suponho, propositadamente pela artista para ser esse agente. A documentação da obra passa a ter importância ímpar para Pape. Machado (2008) chama a atenção para o fato de



que a primeira apresentação da obra, com fotos de autoria de Maurício Cirne (Pape, 1983, p. 31-32), é protagonizada por Mineiro, caseiro da artista.

Usando chapéu de palha, experimentando as cores vivas dos potes de plástico [...] 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’.

Mineiro era negro e a sua exposição como agente cria outro entendimento, em um país racista, sobre a raiz democrática ou participativa que a obra propunha. Discutir a obra passa, em muitos casos, por uma reflexão sobre quem as experimenta. A escolha da artista por Mineiro ainda representava uma faísca na mudança de uma circulação da história das imagens ligadas a cultura no Brasil. Em um ambiente externo, como as fotos indicam, ressaltando o caráter público e universal, era dado a um sujeito negro, proveniente de uma classe social periférica, a oportunidade de exercer a autoria, o protagonismo e de fazer uso da sua vontade e desejo.



Imagem 3. Lygia Pape, *Espaços imantados*, 1982. Fotografia, dimensões variáveis. Coleção Projeto Lygia Pape. Foto: Beto Felício. Fonte: <https://www.meer.com/metropolitan-museum-of-art/artworks/94104>

Em 1968, Pape começa a produzir as fotos de *Espaços imantados* (imagem 3). Os “espaços” em questão se referem a um acontecimento muito comum nos centros urbanos ou nas praças do interior do Brasil. É a formação natural e provisória de rodas ou círculos de pessoas “magnetizadas” por uma apresentação popular, seja um



mágico, um engolidor de facas ou um produto sendo apresentado espetacularmente por um vendedor ambulante. A série documenta, muitas vezes com uma perspectiva de vista aérea, a formação dessa massa reunida pela curiosidade. Nem sempre é exibido o seu interior, isto é, o que é apresentado ou o produto à venda, mas o que é definitivamente ressaltado é a capacidade mesmo energética da aglomeração. Uma relação muito particular em como o povo se expressa no e pelo espaço público. Como afirma Pape (apud Borja-Villel; Velázquez, 2012, p. 285),

O *camelô* [vendedor ambulante] também seria uma forma de espaço imantado, no sentido de que ele chega assim numa esquina, abre aquela malinha e começa a falar, criando de repente uma imantação, com as pessoas todas se aproximando, se ligando àquele discurso.

Nessa breve descrição fica evidente a tipologia do popular e o léxico da artista, pois é no espaço urbano que a ação se faz e tendo as camadas mais populares como ativadoras das rodas. Esse traço antropológico na visão de Pape reforça o quanto *Espaços imantados* reporta um interesse em documentar a condição do sujeito destituído de posses. É a artista se voltando para os mais pobres e, diria, os negros e migrantes nordestinos, que são as parcelas mais substanciais desses vendedores ambulantes ou artistas. Ademais, Pape evidencia a questão do anonimato. As rodas são documentadas de maneira que muitas vezes não vemos o rosto de quem assiste o espetáculo ou mesmo o apresentador/vendedor, mas a massa de corpos. Essa escolha tem relação direta com o sentido de suspensão do rosto e de, portanto, não individualizar ou particularizar o sujeito, mas, ao contrário jogá-lo numa torrente coletiva de corpos, sem a preocupação em nomeá-los ou identificá-los. A falta de individualização do sujeito precarizado é uma escolha política e conceitual da artista que nos alerta sobre um aspecto fantasmático desse corpo, a sua ausência mesmo na sociedade. A precarização do trabalho, a inflação, o empobrecimento, o comércio informal e o fato do sujeito ter que se mover pela cidade fugindo da fiscalização e, como nômade, sempre procurando novos fregueses são também dados contidos em *Espaços imantados*. Por mais que fique emergente certa descontração e alegria naquele círculo provisório, há componentes muito simbólicos sobre a instabilidade social no Brasil.



Voltando ao *Trio do embalo maluco*, o emprego da metáfora do nascimento poderia ser interpretado como parte de uma rede que pensava em mudanças estruturais no país. Afirmo isso porque evidenciar corpos negros durante a ditadura em um país racista e segregador, tendo como “cenário” da performance o espaço público, se tornava uma circunstância que apesar de pouca robusta pôde ser vista em alguns setores da produção cultural brasileira. Podemos pensar no CPC da UNE, em particular na produção de shows como os de Cartola, Nelson Cavaquinho, Zé Kéti, os chamados “sambistas do morro”. Além disso, apesar de encerrar suas atividades em 1961, é importante destacar a atuação pioneira do TEN, de Abdias do Nascimento, como forma de promover uma reflexão crítica e sistêmica sobre o lugar do corpo negro na cultura brasileira e o legado que deixou para as gerações futuras. Nesse sentido, chama a atenção a produção do filme em 16mm *A mão do povo*, de Pape, tendo como foco a produção de artistas populares e a circulação de suas obras em feiras populares. É no espaço público que suas produções são vistas, comercializadas e desejadas mas é a rua também que não faz esquecer que esses artistas são marginalizados socialmente, economicamente e culturalmente, pois não estão em galerias e são identificados pejorativamente como artesãos. Nesse curta, Pape foca nos saberes populares, na figura do artesão e do homem rural, temática também relacionada no seu texto *Tramas de caboclo* ou *a geometria no mato*. Tanto texto quanto filme têm como fim a documentação e reflexão de objetos e casas, que estão fora de um padrão condicionado pela arte ou arquitetura “oficiais”.

No ensaio, a artista se volta para a construção singular e autoral das casas de pau a pique que fazem uso em suas armações, por exemplo, da trança de bambu, criando padrões construtivos (*grids*) que se ligariam por vias tortas ao neoconcretismo e à arquitetura moderna. Essas considerações dialogam com as imagens do filme, centrado na expressividade e na aparição de um sistema visual geométrico no artesanato brasileiro. No texto e no filme, Pape faz referência à produção cultural de povos e comunidades tradicionais baseadas fora dos grandes centros urbanos. Tem interesse numa produção que é potencialmente rica por conta de sua qualidade de invenção, originalidade e uso de materiais próprios do cotidiano de quem os cria. Pape pontua a característica da sensibilidade nessa manufatura e como o índice geométrico



de forma arquetípica atravessa o tempo e distintas culturas, podendo ser encontrado “nos objetos reciclados das feiras nordestinas como brinquedos, fifós” (Pape, 1975 apud Borja-Villel; Velázquez, 2012, p. 286) ou nas colchas de retalhos, como exemplifica *A mão do povo*.

Numa das sequências do filme, assistimos a peças em cerâmica produzidas no Vale do Jequitinhonha enquanto a narração da artista nos ambienta sobre que obras são aquelas, associando em determinado momento suas formas às esculturas de Picasso, feitas com o mesmo material, levando a nos questionar sobre a complexidade das distinções entre arte e artesanato, objeto estético e objeto utilitário. A câmera se volta quase que exclusivamente para as mãos de quem cria e o que é criado. O filme propositadamente se abstém da “palavra do crítico”, das certezas incondicionais do sistema de arte e se volta para o que o povo, categoria abstrata, sem dúvida, tem a dizer sobre si próprio na figura da sua produção estética, incluindo uma passagem sobre a arquitetura da favela. Nesse momento, Pape (1975) afirma que o morador “constrói o seu abrigo”, “integrando-o como um ser vivo à topologia do terreno” cumprindo “as exigências mais ousadas da engenharia”. Nesse sentido, ganha aderência o fato de que a trilha sonora é permeada por cantigas populares, sambas e música brega. O filme assim como as deambulações que realizava com os estudantes pela favela da Maré revela a importância que transmite à visibilidade de uma resistência cultural de grupos marginalizados.

Hoje, com a virada decolonial, o trabalho de Pape e suas muitas lutas parecem ainda mais pertinentes. Ao compilar este esboço do seu corpo de trabalho, lanço luz sobre o que tem sido uma abordagem pioneira e poética sobre a relação entre arte, rua e política. Durante a ditadura, Pape se voltou não só para a exposição dos saberes de culturas marginalizadas mas efetivamente se relacionou com elas. Havia um desejo de expor um Brasil ainda desconhecido e paradoxal: rico na sua sabedoria popular e na diversidade cultural mas economicamente miserável e socialmente reprimido. Uma frase da artista resume essa experiência: “Acho que a estética funda a ética” (Pape apud Doctors, 1988).



Referências

A MÃO DO POVO. Direção de Lygia Pape. Rio de Janeiro, 1975. 16mm. 11'. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FZgfoLJtOMU>. Acesso em: 7 março 2024.

APOCALIPOPÓTESE: Guerra & Paz. Direção de Raymundo Amado. Produção de Leonardo Bartucci. Rio de Janeiro, 1968. 35mm. 10'. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uOpcazdla2g>. Acesso em: 6 março 2024.

CRUZ, Tamara Paola dos Santos. **As escolas de samba sob vigilância e censura na ditadura militar:** memórias e esquecimentos. 2010. 135 p. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História (PPGH), Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, RJ, 2010. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/16853>. Acesso em: 6 março 2024.

DOCTORS, Márcio. A arte de ver pelas frestas. **O Globo**, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 7 fevereiro 1988. p. 3.

HERKENHOFF, Paulo. A arte da passagem. In: BORJA-VILLEL, Manuel; VELÁZQUEZ, Teresa (org.). **Lygia Pape:** espaço imantado. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012, p.19-59.

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

PAPE, Lygia. Espaços imantados. In: BORJA-VILLEL, Manuel; VELÁZQUEZ, Teresa (org.). **Lygia Pape:** espaço imantado. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012. p.285.

PAPE, Lygia. **Lygia Pape.** Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

PAPE, Lygia. Favela da Maré ou milagre das palafitas (1972). In: BORJA-VILLEL, Manuel; VELÁZQUEZ, Teresa (org.). **Lygia Pape:** espaço imantado. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012. p.287-289.

PAPE, Lygia. Tramas de caboclo ou a geometria no mato (c. 1975). In: BORJA-VILLEL, Manuel; VELÁZQUEZ, Teresa (org.). **Lygia Pape:** espaço imantado. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012. p. 286.

MACHADO, Vanessa Rosa. Arte e espaço público nos filmes de Lygia Pape. In: **Risco**, n. 7, p. 93-106, jan. 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/risco/article/view/44726>. Acesso em: 6 março 2024.

Notas

ⁱ Felipe Scovino é professor associado da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Leciona no Departamento de História e Teoria da Arte e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. É bolsista de produtividade do CNPq com a pesquisa Outros vértices sobre o povo, que resultou no presente artigo.



Recentemente publicou “Pancetti: o moderno periférico” (Editora UFRJ, 2022). E-mail: felipescovino@eba.ufrj.br.
Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/5934041373529906>.

ⁱⁱ Foi professora de cursos livres no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro entre 1968 e 1970; na Escola de Artes Visuais do Parque Lage de 1976 a 1977; do curso de arquitetura da Universidade Santa Úrsula entre 1973 e 1989; e na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro de 1982 a 2004.

ⁱⁱⁱ Naquela altura, Mineiro era empregado na casa de Lygia Pape, no Rio de Janeiro. O fato de não descoberto o nome real dele nem data de nascimento ressalta a falta de nomeação, numa perspectiva burguesa, de empregados domésticos, negros, provenientes de classes populares por seus patrões. Se o apelido, pode ter uma conotação de afeto e proximidade, por outro lado expressa a marca de violência na sociedade brasileira numa perspectiva hierarquizada de classe.

^{iv} Organizado por Frederico Moraes, realizou-se em julho de 1968 o evento Arte no Aterro: um mês de arte pública. Entre exposições semanais, se destacava uma programação de atividades propostas, nas tardes de domingo, por artistas. E uma dessas foi Apocalipopótese, coordenada por Hélio Oiticica. No Aterro do Flamengo foram apresentadas propostas de Antonio Manuel, Pape, Rogério Duarte, Oiticica, dentre outros artistas.

^v O filme pode ser acessado em: <https://www.youtube.com/watch?v=uOpczdl2q>.