

LYGIA PAPE NA TERRA DOS BRASIS – ENTRE TUPINAMBÁS E CÍLIOS POSTIÇOS

Fábio Lopes de Souza Santos
Escola de Engenharia de São Carlos – Universidade de São Paulo

Vanessa Rosa Machado
Escola de Engenharia de São Carlos – Universidade de São Paulo

Resumo

Embora mais associada ao Neoconcretismo, parte da produção artística de Lygia Pape (1927-2004) vincula-se a questões relativas à construção de uma “identidade nacional”. Sua trajetória é permeada por referências à cultura do índio (“Tecelares”, “Mantos Tupinambás”, “Our Parents”), à cultura popular (“Carnival in Rio”, “Eat me: a gula ou a luxúria?”), à criação de Brasília (roteiro para filme), aos mitos da miscigenação racial (“Caixa Brasil”, “Catiti catiti”) e a questões mais contemporâneas (“Carandiru”). Através de sua obra é possível detectar as mudanças pelas quais passou o conceito de identidade nacional durante as cinco décadas em que produziu. Palavras-chave: Lygia Pape. Arte brasileira contemporânea. Identidade nacional. Cultura popular

Abstract

Although associated to Neoconcretism, part of the artistic production of Lygia Pape (1927-2004) is related to the construction of a “national identity”. Her trajectory is plenty of references of indian culture (“Tecelares”, “Mantos Tupinambás”, “Our Parents”), popular culture (“Carnival in Rio”, “Eat me: a gula ou a luxúria?”), the creation of Brasília (movie script), the myths of racial miscegenation (“Caixa Brasil”, “Catiti catiti”) and to contemporary questions (“Carandiru”). Trough her pieces, it is possible to detect transformations of the concept of national identity during the five decades when she produced.

Key-words: Lygia Pape. Brazilian contemporary art. National identity. Popular culture.

Não costumamos associar o nome de Lygia Pape (1927-2004) a termos como “cultura popular”, “arte indígena” ou à construção da identidade nacional brasileira. Embora a imagem da artista esteja usualmente mais relacionada aos avanços do neoconcretismo, ao longo de toda sua trajetória constatamos a presença de elementos provindos do heterogêneo (e problemático) campo da “cultura nacional”. Encontramos referências à cultura do índio (“Tecelares”, “Mantos Tupinambás”, “Our Parents”), à cultura popular (“Carnival in Rio”, “Eat me: a gula ou a luxúria?”), à criação de Brasília (roteiro para filme), à miscigenação (“Caixa Brasil”, “Catiti catiti”) e mesmo a questões como a violação dos direitos humanos (“Carandiru”).

Segundo a artista:

Não há nada mais sofisticado, intelectualmente falando, do que a cultura dita não erudita. A proximidade com as manifestações populares diz respeito à percepção do mundo que eu tenho como artista. Com relação ao meu trabalho pessoal posso me emocionar com as invenções populares, achá-las interessantes e criativas. (PAPE, 1998, p. 21-22, grifo nosso).

Pape manifestou tal tipo de interesse em diversas entrevistas, nas pesquisas acadêmicas que desenvolveu (entre 1970 e 1980), e inclusive em passagens de sua dissertação de mestrado “Catiti catiti na terra dos brasis” (1980), cujo título fala por si mesmo. Pesquisou ainda a arquitetura dos índios e a construção popular, compreendidos como “invenções do espaço arquitetônico” (PAPE, 1998, p. 75).

Seu interesse estendia-se às discussões vinculadas à cultura e identidade nacionais. A própria artista, em entrevista, ao elucidar sua posição em relação às nossas raízes culturais, ironizou esse interesse declarando já ter imaginado um trabalho onde cavaria um grande buraco e ficaria dentro dele: “Quando as pessoas perguntassem: *que é que você está fazendo aí embaixo?* eu responderia: *estou procurando as raízes brasileiras.*” (PAPE, 1998, p. 78).

Esse trabalho se propõe a analisar as diversas referências a elementos da cultura brasileira que pontuam a trajetória artística de Lygia Pape. Para tanto, definimos alguns grupos. No primeiro estariam duas obras “neoconcretas”: as xilogravuras “Tecelares” (1955-1959) e o roteiro de um filme sobre a construção de Brasília (1959). Nele a “identidade nacional” surge relacionada a um amplo “projeto cultural moderno”, à construção de uma identidade brasileira moderna. Um segundo grupo seria composto pela “Caixa Brasil” (1968) e pelo filme “Catiti catiti” (1978), nos quais a aproximação a temas da identidade nacional é temperada por uma ironia análoga a do Tropicalismo. O terceiro grupo é formado pelo filme “Carnival in Rio” (1974) e pelas instalações “Eat me: a gula ou a luxúria?” (1976), onde aparece a cultura popular urbana contemporânea. O quarto grupo é composto pelas obras tupinambás, como “Mantos tupinambás” (1996-2000). Um quinto e último grupo seria constituído por uma única obra, a instalação “Carandiru” (2001).

Podemos perceber, nesses poucos exemplos, que existe uma grande heterogeneidade nas referências aos elementos nacionais utilizados por Pape

em suas obras. Sua trajetória capta diversas mudanças no conceito de nacionalidade.

Nosso primeiro grupo pode ser considerado como parte integrante do amplo “projeto cultural moderno”, que não envolve apenas o plano de desenvolvimento nacional e industrialização, mas também iniciativas decisivas como a consolidação dos Museus de Arte Moderna ou da Bienal de São Paulo. A criação de Brasília é parte desta política, ela dialoga com o projeto de reconstruir a cidade em outras bases, modernas. É importante lembrar que parte da formação de Lygia Pape transcorreu dentro ou na órbita do MAM-RJ. E também não foi à toa que uma figura tão clarividente como a de Mário Pedrosa esteve presente, apoiando com seus textos e atuação crítica, as iniciativas do grupo concreto e neoconcreto.

A questão da identidade nacional emerge cedo na produção de Pape. Entre os artistas do Grupo Frente era a única a produzir gravuras, a trabalhar numa técnica artesanal no momento de ampla modernização dos anos 1950, enquanto a maioria dos artistas utilizava técnicas e materiais industriais, anulando gestualidades. As xilogravuras representam o esforço em imprimir rigor construtivo numa técnica tradicionalmente artesanal. Ressalta nelas ainda a referência às formas geométricas da pintura corporal indígena (ORTEGA, 2004¹). Ao vincular arte moderna e arte primitiva, Pape procurava, por um lado, seguindo uma conhecida tática modernista, “voltar ao início das coisas” (PAPE, 1998, p 17), e, por outro, dar continuidade ao projeto do Modernismo brasileiro de sintetizar a arte internacional avançada e os elementos nacionais.

Parte das “Tecelares” era formada por composições de triângulos e parte por formas como quadrados e círculos que ocupavam completamente o papel e nas quais linhas imprimiam um ritmo que vibrava ao contrastar com os veios e poros da madeira, deixados propositalmente na matriz.

A opção pela xilogravura indica a consciência da artista das limitações impostas pela nossa condição cultural e econômica. O suporte escolhido parece perguntar se seria a linguagem geométrica (vinculada à técnica e à industrialização), articulada o suficiente para superar a condição periférica do Brasil. Não trariam a mesma contradição as xilogravuras de para linguagem concretista e a escolha da isolada aridez do Planalto Central para a construção de Brasília?

Ainda em 1959 Lygia Pape elaborou um roteiro para um filme “abstrato” sobre a construção da nova capital. Subdivido 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”, narraria de forma abstrata a construção da cidade:

[...] 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. [...] Depois começava a mostrar as construções, aquela maravilha que estava lá, porque na época era uma visão idealista lindíssima (PAPE, 1998, p. 47-48).

O filme de Pape se pauta e desenvolve uma concepção de Mário Pedrosa, a criação da cidade como construção coletiva. No mesmo ano da escrita deste roteiro, o crítico chamou uma reunião extraordinária do Congresso Internacional de Críticos de Arte e apresentou o texto “Brasília – Síntese das Artes”, no qual defendeu a concepção da Cidade Nova como obra de arte coletiva. Apresentou Brasília como um empreendimento que abrangia uma totalidade social, cultural e artística:

Pela sua própria natureza, ela convoca a participação de todos os elementos que compõem a mais alta e mais universal aspiração artística e estética do nosso tempo [...] A hipótese de Brasília os abarca num só complexo, numa só comunidade. (PEDROSA, 1998, p. 420).

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.

Na interpretação de Ronaldo Brito (1999) haveria uma contradição no neoconcretismo: a presença simultânea da crença nas premissas das vanguardas construtivas – a aplicação objetiva da arte na sociedade – e sua crise, presente nas experiências de expansão dos limites então definidos para a arte. As proposições de Lygia Pape, Hélio Oiticica e Lygia Clark, entre outros, fariam da experimentação um campo de crítica às fragilidades do mundo construído a partir da racionalidade moderna.

A década de 1960 assiste à dissolução do grupo neoconcreto. Seus integrantes seguem carreiras individuais e logo emerge uma importante inflexão nas obras de dois artistas mais radicais: Hélio Oiticica e Lygia Pape, que desenvolvem obras que colocam em questão o anterior projeto de construir uma identidade moderna brasileira.

É neste momento que Pape passa a produzir obras em que a referência à identidade nacional é de outra natureza. “Caixa Brasil” e “Catiti catiti”, um objeto e um vídeo, têm em comum o tratamento irônico de um dos mitos de origem mais difundidos, a fusão das três raças.

A “Caixa Brasil” (1968), parte da série “Caixas de humor negro”, era uma caixa de madeira forrada de feltro vermelho, onde, ao abrir, lê-se a palavra “Brasil” em letras prateadas e encontram-se os cabelos das três raças, do índio, do branco e do negro, por ordem de chegada ao país. Lygia recria o mito das três raças, se apropriando de amostras de cabelo, objetos cotidianos que, colocados dentro de uma caixa, adquirem conotações mórbidas.

Ainda dentro desse viés irônico, localiza-se o filme “Catiti catiti” (1978). Realizado em preto e branco, parodia os relatos míticos nacionalistas de matriz romântica, o do descobrimento e, novamente, o das “três raças tristes”. O início do filme é baseado na criação de contrapontos contemporâneos à carta de Pero Vaz de Caminha informando as maravilhas da terra recém-descoberta. Em meio a imagens das praias cariocas lotadas, a câmera de Pape encontra flutuando no mar um exemplar de jornal notificando o Ato Institucional-5. Seguem-se cenas de referência à Antropofagia, uma paródia ao Bispo Sardinha, devorado pelos tupinambás, e aos estereótipos das “três raças”. Primeiro um personagem aparece vestido como um “índio”, de cocar manipulando arco e flecha; depois, como o “branco”, um português vestindo a camisa do Vasco da Gama, e finalmente, na figura do “negro”, ao som de “Só danço samba”, mascarado como um criminoso, segurando um tijolo e com o outro braço imobilizado. O “brasileiro” aparece então junto a duas crianças num piquenique montado num quintal, tendo ao fundo a paisagem do Rio. Devoram vorazmente pedaços de frutas e um frango. A cena, antropofagicamente, mescla ao lugar comum da fartura da terra descoberta a pobreza do cotidiano. Ao final, o anticlímax: a narração de um discurso político autoritário.

Lygia Pape era simpática ao conceito da miscigenação cultural brasileira. Em 1998 declarou que “nossa cultura, dita ocidental”, se impregna de “a cultura do índio [...] mais do que percebemos. Acho que as culturas indígena, negra e popular fazem parte da minha cultura” (PAPE, 1998, p. 20). Nesse ponto a artista não estava só, seu companheiro Hélio Oiticica no texto “Tropicália” declarara querer “com a Tropicália criar o mito da miscigenação”.

Ironicamente, neste texto Oiticica denuncia “o mito universalista da cultura brasileira”, apenas para em seguida reafirmá-lo, mesmo que em outras bases (as quais considerava corretas):

Para a criação de uma verdadeira cultura brasileira, característica e forte, expressiva ao menos, essa herança maldita européia e americana terá de ser absorvida, antropofagicamente, pela negra e índia de nossa terra, que na verdade são as únicas significativas. (OITICICA, 1968 in BOSUALDO, 2007, p.240-241).

Essa atitude de fascinação e repulsa reaparece na atitude de Pape. O tratamento do tema, entre crítica, ironia, deboche, denota a consciência do caráter problemático deste mito nacional.

Terminamos apontando que nas duas obras deste grupo já aparece a contraposição entre a referência ao elemento nacional e à indústria cultural, ponto central nas obras que trataremos a seguirⁱⁱ.

“Carnaval in Rio” (1974) e “Eat me” (1976) fazem referência direta à “cultura urbana popular” do Rio de Janeiro daquela época. Nestas obras de Pape emerge a relação ambígua e complexa, de fascinação e de desconfiança, com os elementos da “cultura popular”. Começemos pela fascinação:

Quando vou ao interior do Brasil, me emociono ao ver a reciclagem de material, os brinquedos, ou objetos produzidos. [...] A invenção me emociona e, sobretudo, a de caráter anônimo. (PAPE, 1998, p. 20-21).

Lygia pesquisava e colecionava esses objetos. Sua admiração era compartilhada por um grupo de criadores da época, artistas e arquitetos, como Lina Bo Bardi. Os objetos artesanais eram apreciados pela economia de gestos empreendida e em sua, segundo Pape, “percepção matemática do espaço”, o “espaço topológico”, que permitia “aproveitar um cilindro de óleo e dar a ele outro significado” (PAPE, 1998, p. 20).

Operações similares estão presentes em propostas que Pape, Clark e Oiticica apresentavam por essa época. A referência à favela e à cultura popular, de certo modo, ajuda a legitimá-lasⁱⁱⁱ.

Pape desenvolveu com mais detalhe sua visão (altamente positiva) sobre a cultura popular em dois capítulos de sua dissertação (“A fala dos mudos” e “Nós, os bugres”). Toma como exemplo privilegiado para sua análise o espaço das favelas cariocas contemporâneas. Pape revela-se devedora de formulações desenvolvidas naqueles mesmos anos por Mário Pedrosa (“Arte

culta e arte popular” e “Discurso aos tupiniquins ou nambás”) e dos escritos e obras de Hélio Oiticica.

Os textos de Pedrosa coincidem com o apogeu do que foi chamado “Terceiro-mundismo”. Apontando a falência da vanguarda, o fim da arte modernista e criticando o “cosmopolitismo internacional” vazio das elites do Terceiro Mundo, Pedrosa aposta no poder criador dos “deserdados da sorte” como os únicos capazes de promover mudanças substantivas na arte e na vida. Em suma, elege a criação “popular” como sujeito histórico capaz de promover mudanças.

Na dissertação, Pape inicia sua discussão aludindo às posições de Pedrosa:

Nós, os deserdados do mundo só temos em comum com nossos irmãos de destino – a miséria – como diz muito bem Mário Pedrosa. Mas vai ser a miséria (o denominador comum desses povos), o elemento desencadeador do processo criativo (PAPE, 1980, p.60).

Em seguida passa a descrever e destacar as positivities do espaço das favelas, o qual considera resultado das condições da carência reinantes, a qual agiria como uma força depuradora: “[...] O horror e o sofrimento, conduz esse homem aos divinos projetos de criação” (PAPE, 1980, p.61). Da miséria nasceria a autêntica criação artística, uma vez que elas originam um contato renovado e direto com o meio exterior social e consigo mesmo:

Subir o morro de uma favela é revelar ao mesmo tempo a trilha que leva seu morador a seu barraco e é também repetir o caminho que o leva à própria dinâmica do seu fazer-se-morador-daquela-local. A sua casa tem uma exterioridade de objeto construído, mas é também a subjetividade que o levou a organizar em torno e com o seu corpo a proteção denominada casa (PAPE, 1980, p.63).

No trecho acima já podemos perceber os ecos da obra e reflexão de seu companheiro Oiticica, que teorizou sobre esses espaços e cuja obra é freqüentemente referenciada como devedora de sua vivência no Morro e na Escola de Samba da Mangueira.

Pape realiza uma leitura da favela muito próxima dos postulados neoconcretos: “Como imensa fita de Moebius a casa desdobra-se entre casas, retorce-se contra os elementos naturais: água, fogo, terra e ar” (PAPE, 1980, p.61). De certa maneira, foram as experiências artísticas de Pape (e de Oiticica) que lhes permitiram compreender a positividade existente na

organização espacial, material e existencial da favela: a multifuncionalidade dos espaços e dos objetos, a permeabilidade espacial, a criação não-alienada da casa a partir da relação com o próprio corpo e a improvisação a partir da ausência material têm qualidades análogas a obras e propostas como os “Parangolés” (1964) de Oiticica e o “Divisor” (1968)^{iv} de Pape.

Sem dúvida existe um ganho nesta leitura positiva da favela. Porém, ela levanta inúmeros pontos cegos. A carência sempre mencionada ou implícita nunca é aprofundada ou apenas de maneira superficial. Pape não se embrenha na análise da origem da favela, contentando-se em analisar seus efeitos, formais e existenciais.

Lygia Pape demonstra certa inconsistência na exposição de suas idéias sobre o popular. A análise que desenvolve resulta “a-histórica”, ao não contrabalancear a criatividade presente com sua origem na carência inescapável, beira perigosamente o “elogio da criatividade da miséria”.

Mas, devemos ponderar e não cobrar de uma artista o que pedimos a um teórico. Sua obra supre a lacuna presente em seus escritos na medida em que nela despontam outras dimensões, conseguindo captar importantes transformações pelas quais a “cultura popular” vinha passando. Com maior complexidade e alcance que seus escritos, consegue dar materialidade estética a outros fenômenos, então emergentes.

“Carnival in Rio” (1974) é um documentário abrangendo as 24h de uma segunda-feira de carnaval na Av. Rio Branco, onde Lygia, junto a sua câmera, se inseriu nos blocos de foliões solitários e capturou imagens que são montadas no mesmo instante da captação. “Carnival” registrava a folia de rua antes de sua transformação em espetáculo televisivo. De certa forma, o próprio filme sinaliza a urgência em seu registro. Passam crianças, travestidos, baianas, índias, capoeiristas, padres, pajés, um bumba-meu-boi, um preto-velho. Porém, a crescente de alegrias é interrompida pelo surgimento de um caminhão com policiais armados. O filme perde o colorido, gradualmente o som, e se encerra. Um tom nostálgico perpassa este filme sobre o declínio do carnaval de rua, que, enquanto revela um uso possível para a cidade aponta sua impossibilidade, a onipresença da vigilância da repressão.

Data ainda desta época a pesquisa desenvolvida junto à Funarte, “A mulher na iconografia de massa” (1979). Podemos supor que Lygia, para além

da produção popular artesanal, estivesse voltando os olhos para a emergente cultura de massa e, ainda, aos seus desdobramentos sociais. Enquanto que na dissertação a “cultura popular” associava-se à possibilidade de emancipação, nas pesquisas e na produção artística subsequente ela emerge sob formas mais complexas, menos positivas.

O projeto “Eat me: a gula ou a luxúria?”, que englobava duas exposições e um filme, enfoca a generalização do consumo, em suas dimensões mais cotidianas. Segundo a artista, voltava-se ao rebaixamento da mulher à condição de objeto sexual. Trabalhava também aspectos da cidade real: informalidade, comércio e a publicidade mais degradada. Nas exposições Lygia montou barracas de camelô para vender saquinhos com “objetos de sedução”, batons, pêlos, cílios postiços acompanhados por textos feministas. Vitrines exibiam ainda perucas, espartilhos, seios e dentaduras. A exibição destes “objetos de sedução” lançava luz sobre atos ou artefatos corriqueiros usados para a metamorfose feminina em objeto de desejo, revelando seus preconceitos e significados ocultos.

A preocupação de Lygia com o consumo de massa popular torna-se explícita em “Eat me”^v. O popular reaparece, mas conformando outra imagem, menos luminosa.

Seguem-se a ela obras que trazem à tona outros aspectos da cidade real. A partir desse momento, Lygia trabalhará recorrentemente com materiais descartados pela sociedade de consumo, embalagens de bombom, néon, chapas de alumínio ou pipoca, mas manipulando-os no sentido de ressensualizá-los. A dimensão engajada dos trabalhos anteriores recua em favor da exploração estética e do trabalho com a potência da cor e da luz^{vi}.

Teremos que esperar até o final dos anos 1990 para reencontrar na produção de Pape alguma referência mais significativa ao elemento nacional: a série dos “Mantos tupinambás”^{vii}.

Na verdade, o interesse da artista pela cultura dos índios praticamente acompanhou os 50 anos de sua produção. Iniciado em “Tecelares”, reaparece em 1974 no filme superoitista “Our Parents” onde é trabalhada a iconografia corrente sobre os índios: inicia mostrando imagens preconceituosas ou da exploração do turismo para, paulatinamente, desconstruí-las por meio da sua colisão com imagens aceitas - o parentesco, o amor familiar^{viii}.

A mesma atitude de desconstruir estereótipos norteou a pesquisa que realizou sobre a arquitetura dos índios com bolsa de aperfeiçoamento do CNPq, “Espaços Poéticos: Uma Arquitetura do Precário”, em 1975. Em entrevista, mencionando este trabalho, relatou como a partir dele se deu conta de que a primeira coisa que o homem branco fez, ao aproximar-se do índio foi destruir sua casa, destruindo sua “maneira de construir e vivenciar o espaço” (PAPE, 1998, p. 19). O interesse de Lygia Pape pela cultura indígena residia na síntese entre o valor estético e o funcional, a arte indígena teria um valor paradigmático como produção que abole a separação entre arte e vida.

Três anos mais tarde idealiza junto a Mário Pedrosa a exposição “Alegria de viver, alegria de criar”, a ser realizada no MAM-RJ. Ela mostraria o índio como ser criador e produtor estético. Em 1978, quando o projeto estava finalizado, o MAM foi incendiado. Como resposta, Pedrosa elaborou a proposta de um Museu das Origens, formado pelas manifestações do negro, do índio, da arte popular, do inconsciente e da arte contemporânea.

Na série realizada em meados da década de 1990, “Mantos tupinambá” (1996-2000) e em “Carandiru” (2001), constatamos uma abordagem diferenciada. Lygia tratou o tema de formas variadas, desde esferas de poliestireno com baratas em relevo ou cobertas de penas vermelhas (do pássaro guará, usadas para a confecção dos mantos indígenas) até a grande rede vermelha cheia dessas esferas montada para a Mostra do Redescobrimento (2000). Um outro “manto tupinambá”, na prática inexequível, foi idealizado como uma imensa nuvem vermelha a cobrir a Baía da Guanabara, a demarcar o antigo território desses índios. De caráter mais idílico que os outros mantos, tratava a paisagem como unificada, criava um encantamento capaz de unir a cidade, carregada de contradições.

Outra nota constante nestas obras é a presença da cor vermelha ou das penas do pássaro guará (que nesse sentido dão continuidade a outras obras da época que exploravam o potencial da cor). A artista explica que também pesou o fato de seu pai criar este pássaro:

[...] essa coisa me fascinou, como a história de Hans Staden, que foi prisioneiro dos índios Tupinambás, a história do chefe Cunhambebe, que usava um manto feito de penas tiradas do pássaro guará, pássaro que conheço, pois já o tive em casa; essas coisas pra mim têm uma ligação muito grande (MATTAR, 2003, p.89).

Apesar da explicação da artista, certamente eventos exteriores acabaram exercendo um importante papel em sua gênese. (Podemos lembrar a mega-exposição em comemoração aos 500 anos do descobrimento e a vinda do manto tupinambá).

Embora as obras carregassem uma “revisão histórica” acerca do extermínio indígena, as referências às quais Lygia se pautava eram distantes da vivência do índio contemporâneo. Seu trabalho toma como base o mito romântico, ao qual a artista acrescenta mais uma camada da identidade brasileira indianista.

É preciso ressaltar que, segundo consta, Lygia Pape não teve contato direto com os índios. Por outro lado, a referência indireta ainda mostra o filtro da antropofagia, do modernismo. Ou seja, mediações por todo um imaginário nacionalista, que supre a anterior dimensão da obra de arte como resultado da depuração do cotidiano, do embate com a vida prática.

Nossa última análise concentra-se em “Carandiru” (2001). O extermínio dos 111 presos em 1992 comoveu a sociedade. O acontecimento foi objeto de instalações artísticas, como a de Nuno Ramos apresentada na Bienal de 1993, do livro de Dráuzio Varella, do filme de Hector Babenco. Lygia Pape também contribuiu. Em “Carandiru” (2001), o caráter encantatório do manto-nuvem era desfeito: algumas fotos dos índios tupinambás, em preto e branco, foram justapostas a fotos dos encarcerados, em vermelho, sugerindo um paralelo entre rituais de extermínio dos índios num passado remoto e o atual. Possuía num segundo ambiente uma incessante cachoeira vermelha, cuja base tinha a forma de um manto tupinambá, ecoando os relatos feitos pelos sobreviventes.

Para falar de um problema político candente, a violação absurda dos direitos humanos, Pape se vale da descrição de rituais tupinambás do século XVI (gravuras do século XVI baseadas nos relatos de Hans Staden). Nesta instalação o que era histórico (uma política de repressão), ganha contornos míticos, eternos. Tal abordagem “eternizante” já estava presente na série dos mantos tupinambás. Porém, embora a abordagem criticasse a questão, emerge como já sem possibilidade de resolução.

O campo que Lygia Pape abre é vasto, variado, sendo possível detectar as mudanças pelas quais passou o conceito de identidade nacional durante as cinco décadas em que produziu. Sua produção perpassa e reflete a seu modo

(nunca abdicando da pesquisa estética), as inflexões pelas quais passou a construção da identidade brasileira e ao próprio Estado-nação.

Podemos imaginar que Lygia Pape tomou contato com os discursos nacionalistas ainda durante o ensino fundamental, mitos de criação da nação difundidos nas aulas de História ou Literatura, discursos que têm sua origem no século XIX em instituições como o Instituto Histórico e Geográfico do Brasil (IHGB) e que foram formatados pelo nacional-desenvolvimentismo. Não devemos esquecer o quanto o Modernismo brasileiro se empenhou na construção de uma identidade moderna e brasileira.

O período de sua formação como artista e primeiros anos de carreira transcorreram sob o signo de seu engajamento às correntes construtivas. Pensando na figura e nas proposições de Mário Pedrosa, percebemos como concretismo e neoconcretismo faziam parte de um projeto político-cultural maior, que, articulando as produções de arte, design, comunicação visual e arquitetura e urbanismo, não envolvia apenas a produção de obras, mas a criação de instituições de ensino, de divulgação e de um novo público. O horizonte deste projeto era a criação de uma identidade moderna brasileira para uma sociedade urbana, industrial e de massa. Mostramos a afinidade entre as obras de Lygia Pape neste período e as posições do crítico.

Os anos 1960 assistiram ao crescimento e fracasso das mobilizações populares e à correspondente implantação e endurecimento da ditadura militar. A auto-dissolução do neoconcretismo e a inflexão que observamos no trabalho de seus artistas mais radicais articula-se a esta mudança na conjuntura política e cultural. Não por acaso emergem trabalhos como “Caixa Brasil” ou “Catiti catiti”, onde mitos nacionalistas de extração romântica/modernista, ressuscitados pela ditadura, são revisitados sob a luz de uma ironia corrosiva. Enquanto isso, a nova etapa de desenvolvimento deslançada pela ditadura transforma definitivamente o Brasil em uma sociedade urbano-industrial, com todas as implicações da desigualdade social e de uma nova inserção da cultura de um país periférico.

Nesse sentido é importante assinalar como Lygia Pape e Hélio Oiticica realizaram uma leitura original (teórica e a partir da criação estética) da cultura material e imaterial do “povo brasileiro”. Existe uma visão “pós-neoconcreta” sobre as potencialidades culturais da vivência da favela.

Mas, ao mesmo tempo em que procurava definir esse sujeito histórico, a “cultura popular”, o “povo”, Pape (e sua geração) se dava conta do poder da emergente indústria cultural em (re)conformar a “cultura popular”, até o ponto de invalidar a própria existência deste conceito. Daí o tom melancólico de “Carnival in Rio” e o desencantamento do projeto “Eat me: a gula ou a luxúria?”. Neste último os objetos do cotidiano popular, agora produzidos e consumidos em massa, ganham uma nova dimensão, mais apagada e não mais de suporte para a expressão criativa da experiência, mas como a de indutores de comportamentos e de veículos de preconceitos.

Sob o peso da ditadura militar e do consumo, Pape envereda na problematização das ideologias que sustentavam os dois tipos de identidades anteriores.

A segunda metade dos anos 1980 assiste ao fim das esperanças nacional-desenvolvimentistas. Uma nova inserção do Estado brasileiro na economia mundial – conduzida pela “mão invisível do mercado” – torna desnecessária a discussão política e cultural de um projeto autônomo para o Brasil.

O papel da arte na construção da identidade nacional desloca-se, nesta época de deslizamentos semânticos generalizados. Ao final dos anos 1990, o lugar do “nacional” abandona paulatinamente a dimensão de projeto político-cultural, para converter-se cada vez mais em imagem, representação. Segundo Chauí:

[...] desde 1980 [...] nação e nacionalidade se deslocam para o campo das representações já consolidadas - que, portanto, não são objeto de disputas e programas -, tendo a seu cargo diversas tarefas político-ideológicas, tais como legitimar nossa sociedade autoritária, oferecer mecanismos para tolerar várias formas de violência e servir de parâmetro para aferir ou avaliar as autodenominadas políticas de modernização do país. (CHAUÍ, 2001, p.24)

Se num momento anterior da trajetória de Pape havíamos encontrado atuações críticas e a configuração da arte como campo de questionamento e tentativa de interferência na realidade do país, nessa nova conjuntura este tipo de atuação se tornara difícil, se não inviável. Lygia passa então a representar simbolicamente, reinventando a partir de dentro deste “campo das representações já consolidadas”.

No entanto, mesmo no período de apogeu do neoliberalismo, a construção da “nacionalidade” não deixa de ser tensa. A comemoração dos 500 anos do descobrimento foi paradigmática. Enquanto as comemorações oficiais ou quase naufragaram ou tiveram seu brilho ofuscado pelas manifestações populares, a exposição de arte teve maior êxito na tarefa de, lembrando Chauí (2001), reatualizar nosso mito fundador.

ⁱ É nos escritos de Ortega (2004) que encontramos primeiramente aproximações entre a produção de Pape e a cultura do índio. A autora aproxima (formalmente, de início) as xilogravuras “Tecelares” e a pintura corporal indígena, da tribo Kayapó-xicrin, e analisa suas obras em referência aos tupinambás. Segundo a autora, chamando a atenção para esta etnia, Pape visaria colocar em debate a própria condição humana.

ⁱⁱ Tal contraste também emerge na instalação “Tropicália” (1967) na oposição entre espaço do morro e imagem de TV.

ⁱⁱⁱ Hélio Oiticica, por exemplo, na proposta da “Lata-fogo” (1966) apropriava-se de latas com fogo usadas na sinalização de estradas. Essa atitude é desdobrada nos “Bólides”, nos quais os materiais utilizados na sua construção eram objetos industriais de baixo custo, caixas de madeira e potes de vidro, sacos plásticos, etc., ressemantizados por meio da participação do público. Os “Bólides” e as propostas contemporâneas de Pape são estruturas de fatura tão simples que permitem sua fácil reprodução. Como Oiticica, Pape se apropriava de matérias-primas tão banais quanto tecidos ou de potes plásticos para fazer o “Ovo”, “Divisor” ou a “Roda dos prazeres”, de 1968. A idéia era que o próprio participante, agente da criação, fosse capaz de inventar ou “encontrar” incontáveis “Parangolés”, “Divisores”, “Bólides” ou “Rodas dos prazeres” a partir dos objetos corriqueiros da cidade.

^{iv} “Divisor” (1968), uma das mais ricas obras coletivas de Pape, era um grande quadrado de tecido branco de 30 metros de lado, cheio de fendas regulares que deixavam à mostra as cabeças e envolviam todo o corpo de quem participava.

^v Em “Eat me” Pape dialoga com a produção de artistas da sua geração, que explorava a emergente cultura popular urbana permeada por objetos baratos produzidos pela indústria. Em “Adoração” (1966) Nelson Leiner cria um altar a Roberto Carlos adornado com néon, Rubens Gerchman retrata cenas do lazer de massa como “O futebol, Flamengo campeão” (1965) ou o desfile de misses e cria a série “Lindonéia” (1966). Lindonéia, uma mulher que matou o namorado, era representada mimetizando linguagem da indústria cultural voltada às classes menos abastadas. Interessante como nesta mesma época desponta na produção pictórica o tema da multidão (uma possível figuração do consumo de massa), como em “Multidão” (1968) de Cláudio Tozzi e “Desestrutura urbana 2” (1975) de Regina Silveira.

^{vi} Nesse sentido, “Luar do sertão” (1995) é paradigmático: a referência ao popular é de uma leveza quase humorística. A instalação representava o brilho da lua por meio da incidência de luz negra num piso forrado de pipocas. A superfície brilhante deveria provocar reações de memória, de lembrança da experiência de vagar pelo campo numa noite de lua cheia. Paradoxalmente, Lygia provocava esse sentimento através de um material banal. Essa aproximação entre lírica e irônica ao mundo sertanejo está de acordo com o desvanecimento das esperanças contidas no Terceiro Mundismo.

^{vii} O início da década de 1980, a menos vultosa na produção de Pape, é marcada pelas atividades relacionadas à organização e catalogação do legado artístico e teórico de Hélio Oiticica, falecido em 1980, cujo Projeto HO Lygia ajudou a elaborar.

^{viii} Em carta para Oiticica, Pape descreveu o filme: “Fossilis” ou “Our Parents” sobre os índios brasileiros: “em cima de cartões postais – inicia com uma imagem agressiva de uma cabeça seca de gente (os famosos caçadores de cabeça) e acaba com um índio pai brincando com os filhos, vou desmontando a imagem de selvagem até a de homem e tudo em cima dos cartões, que usam os índios como garotos propaganda – os únicos exemplares humanos que são vendidos junto com as pin-up nas bancas de jornais. Os luxos da sociedade de consumo” (PAPE, 1975 in CATALOGUE...).

Referências:

- BOSUALDO, Carlos (org). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007. Vários autores.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. Espaço da arte brasileira.
- CATALOGUE RAISONNÉ HÉLIO OITICICA. Textos originais de Hélio Oiticica e outros em mídia digital - versão preliminar do Catalogue Raisonné Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, 2004. 3 CD-ROM.
- CHAUÍ, Marilena. *Brasil, mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2001.
- MACHADO, Vanessa Rosa. *Lygia Pape: espaços de ruptura*. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, Escola de Engenharia de São Carlos. São Carlos, 2008.
- MALASARTES. Rio de Janeiro, Números 1, 2 e 3. Rio de Janeiro. Imprinta. Setembro de 1975/ junho de 1976.
- ORTEGA, Sheila Christina. *Lygia Pape, indigenismo e engajamento*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Julio de Mesquita Filho, São Paulo, 2004.
- PAPE, Lygia. *Catiti catiti na terra dos brasis*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1980.
- _____. *Lygia Pape – Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.
- PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. ARANTES, Otília Beatriz Fiori (Org.). São Paulo: Edusp, 1998.
- _____. *Política das artes: textos escolhidos I*. ARANTES, Otília Beatriz Fiori (org.). São Paulo: Edusp, 1995.

Currículos:

Fábio Lopes de Souza Santos é arquiteto (FAU-USP, 1980), Master of Arts pelo Royal College Of Arts (1984) e doutorado em Arquitetura e Urbanismo pela USP (2000). Realizou diversas exposições de artes plásticas. Atualmente é professor do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo.

Vanessa Rosa Machado é arquiteta e mestre em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo pela Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo. Atualmente cursa o doutorado na mesma escola pesquisando diálogos entre a produção de artistas e arquitetos e a chamada “cultura popular”.