

NOTAS DE PESQUISA SOBRE O FILME CATITI CATITI DE LYGIA PAPE

Fernanda Pequeno
Doutoranda do PPGAV (EBA-UFRJ)

Resumo: O texto originou-se na dissertação de mestrado defendida no PPGARTES da UERJ intitulada “Lygia Pape e Hélio Oiticica: conversações e fricções poéticas”, e faz uma análise do filme 16 mm *Catiti Catiti* dirigido, produzido e montado por Lygia Pape em 1978. Parte-se de uma contextualização do interesse da artista pelo cinema, para em seguida analisar o filme em consonância e aproximação com a Antropofagia.

Palavras-chave: Lygia Pape; *Catiti Catiti*; Mario de Andrade; Oswald de Andrade; Antropofagia.

Abstract: The origin of this text is the master's dissertation “Lygia Pape and Hélio Oiticica: poetics' conversations and frictions” vindicated at UERJ's PPGARTES. The text analyses the 16mm film Catiti Catiti directed, produced and edited by Lygia Pape in 1978. The text starts with the justification of Lygia Pape's cinematographic interest and continues analysing Catiti Catiti in relationship with Antropophagy

Key-words: Lygia Pape; Catiti Catiti; Mario de Andrade; Oswald de Andrade; Antropophagy.

APRESENTAÇÃO

A chegada às obras cinematográficas de Lygia Pape deu-se de maneira transversal. Não veio a partir de uma curiosidade própria pela linguagem cinematográfica, mas sim através de questões anteriormente presentes na poética da artista, tais como as de movimento e de luz. Em outros trabalhos, o tema é abordado tendo como foco as *tecelares*, xilogravuras das décadas de 1950 onde há expansão ritmada das linhas.

O caminhar de Pape em direção ao cinema também parece não ter sido resultado de uma opção programática. Daí advêm a dificuldade de abordarmos suas experiências cinematográficas, visto que as mesmas mantêm forte relação com outros trabalhos produzidos à mesma época, o que complexifica suas análises. Segundo a artista, no dia em que fez uma gravura toda branca, teria parado, pois havia chegado à luz e só então resolveu fazer cinema.

No Brasil, a partir do Neoconcretismo (o manifesto é de 1959), houve uma forte mistura de linguagens, em que a pintura, por exemplo, deixou de ser somente pintura e passou a tratar de questões a princípio escultóricas, tais

como a ordem literal do espaço, etc. Tal mudança programática justificou o trânsito de muitos artistas da época – entre eles Lygia Pape – entre diferentes meios expressivos e impulsionou a experimentação com variados suportes.

Se a arte neoconcreta buscava quebrar as categorias tradicionais, subjetivando a geometria e aproximando arte e vida, Lygia Pape é a que mais consegue fazê-lo, atuando, experimentando e mesclando diversas linguagens, meios, suportes e despertando todos os sentidos, ao incitar a percepção do espectador de diferentes maneiras. Dessa forma, a partir de sua experiência no Neoconcretismo, artista realizou o que Mário Pedrosa definiu como um “exercício experimental da liberdade”. Partindo da geometria, a artista – através de sua filiação construtiva – vai lidar primeiramente com o plano para daí partir para o espaço real, numa espécie de desenvolvimento anteriormente previsto e é dessa maneira que devemos compreender sua pesquisa cinematográfica.

CATITI CATITI, 16MM, 1978. DIREÇÃO, MONTAGEM E PRODUÇÃO DE LYGIA PAPE. COM LUIZ OTAVIO PIMENTEL E CRIANÇAS.

Lygia Pape empreende em *Catiti Catiti* de 1978 uma leitura muito particular do Brasil, aproximando elementos díspares como imagens de um lendário jogo de xadrez de Marcel Duchamp, músicas indígenas, imagens da Baía de Guanabara, e realiza uma verdadeira releitura do processo antropofágico em variadas situações culturais.

Pape modifica a Carta de Pero Vaz de Caminha – valioso documento histórico que narra a chegada dos portugueses à “terra nova” e suas impressões de viagem – de maneira que a versão que é lida em *off* no filme, é repleta de trocadilhos e expressões de duplo sentido. Nos créditos iniciais do filme, junto ao título aparece em branco sobre o fundo preto a imagem do *Abaporu*, famosa obra de Tarsila do Amaral de 1928 com a qual a artista presenteou Oswald de Andrade e que deu origem ao Movimento Antropofágico.

Com o subtítulo de *Xadrez de Palmeiras* o filme de Lygia Pape faz referência ao jogo de xadrez de Duchamp e logo após os créditos iniciais, aparece o artista jogando xadrez e em *off* a frase “xeque-mate” sendo enunciada. Marcel Duchamp era apaixonado por xadrez e entendia as partidas do jogo como coisas visuais e plásticas por sua mecânica, pelos gestos dos jogadores que movimentam peões, considerando inclusive, o jogo de xadrez como a obra de arte ideal (CABANNE, 2002: 27-29).

Em seguida ao xeque-mate inicial, surge uma imagem do Jornal do Brasil com notícias sobre o Ato Institucional nº 5, que cerceou ainda mais a liberdade no país, que já vivia sob regime militar desde 1964 e em *off* ouve-se o ecoar da frase “terra à vista”, além de cantos indígenas. Na seqüência, aparecem imagens da Baía de Guanabara, do Morro do Pão de Açúcar e de uma praia carioca e é nesse momento que “Garota de Ipanema” de Tom Jobim e Vinicius de Moraes começa a tocar. Ao emergir a imagem de uma palmeira, ouve-se o trecho da Carta de Pero Vaz de Caminha ao Rei de Portugal enunciando que “a terra de tal maneira graciosa que nela dar-se-á tudo”. Logo em seguida, ao serem enquadradas mulheres na praia, ouve-se o diálogo: “Ora Cabral, o que são!? São objetos de sedução” que é seguido de imagens de queimadas e de outro xeque-mate no jogo de xadrez.

O filme prossegue com sua piada visual e a pergunta “Ai Jesus, quem povoará essas terras?” é formulada e em resposta a essa questão, aparecem imagens do ator Luiz Otavio Pimentel caracterizado como índio, branco e negro. Ao mesclar – como símbolo da miscigenação – o índio (através de inúmeras referências, tais como a música e a antropofagia que Pape propõe, além do figurino que o ator adota), o branco (que aparece como torcedor vascaíno numa metáfora da origem portuguesa e que vem acompanhado de trilha sonora da bossa nova) e o negro (que surge como o marginal mascarado, “armado” com um objeto na mão), Pape vai além da questão étnica (índio, branco e negro), e preocupa-se com a configuração social dos personagens (canibal, popular, marginal), o que a aproxima de uma determinada concepção romântica de povo. A seguir, é servido um banquete repleto de frutas como banana e melancia, farinha e bebida dispostas em recipientes que comumente são utilizados para fazer despachos de umbanda e nesse banquete além do ator fartam-se também crianças. Nesse sentido, a artista parece se aproximar

muito mais de Mario de Andrade e sua busca de um Brasil profundo que seria alcançado pela empreitada bandeirante e pela síntese das três raças (europeu, índio e africano) diferente da proposição de síntese, mesmo que provisória que a Antropofagia oswaldiana propõe.

Em *Catiti Catiti* há associações entre as imagens da costa brasileira e o advento da navegação portuguesa e sua chegada à “Terra de Vera Cruz”. A artista, assim, apresenta sua crítica através da paródia. O xadrez como jogo de estratégia que representa táticas de manipulação e mesmo a antropofagia que a artista cita e, de certa forma, propõe, são referências sutis e alusivas. Além disso, a artista parte de tipos socialmente determinados.

ALGUMAS APROXIMAÇÕES COM A ANTROPOFAGIA

Ao receber, em 11 de janeiro de 1928, a pintura de Tarsila como presente de aniversário, Oswald de Andrade, impressionado, propôs-se a fazer um movimento em torno deste quadro, dando origem ao Movimento Antropofágico. Seu título foi composto consultando um dicionário da língua dos índios tupi-guarani: *Abaporu* vem de aba (homem) e poru (comer) e significa o mesmo que Antropofagia, que vem do grego antropos (homem) e fagia (comer). É então que Oswald de Andrade escreve o *Manifesto Antropófago* enfatizando que a antropofagia seria o único caminho possível para uma união social, política e filosófica.

Apesar da leitura dicotômica entre Mario de Andrade e Oswald de Andrade, os poetas não se encontram em lados opostos, mas possuem diferenças claras. Ambos, através de movimentos diferenciados, empreendem uma leitura e uma problematização do Brasil. Enquanto o projeto de Mario é utópico e busca um certo lugar para o Brasil a partir de investigações internas, o de Oswald, em intenso contato com as vanguardas européias, descobre o Brasil em Paris. O que para Oswald é processo, para Mario é projeto. Até então amigos, os dois brigam em 1929.

A visão de Brasil de Oswald não é essencialista, ao contrário, problematiza o país: o autor critica o índio romântico, por ele considerado como “macumba para turista” e propõe a Antropofagia como devoração de tudo, deglutição para transformação em energia vital daquilo que é passível de ser aproveitado. Sua tensão entre floresta e escola não visa uma síntese de conciliação, mas sempre provisória, em transformação. Abandonando a idéia de origem, Oswald critica o eurocentrismo, o patriarcalismo e posiciona-se como um antiessencialista, e contra o regional e o exótico.

Segundo Paulo Herkenhoff, curador-geral da XXIV Bienal Internacional de São Paulo: "A Antropofagia é o momento histórico de grande densidade no modernismo brasileiro (...), um momento de busca por emancipação e atualização destes artistas". Emancipação da tradição acadêmica, da importação atrasada de modismos europeus e atualização em relação às questões relevantes ao local, ao momento em que vivem e as discussões contemporâneas de artistas de todo o mundo sobre os rumos da arte moderna.

Lygia Pape trabalha em seu filme, principalmente no título, com a alusão e proposição de mudança e transformação que a “Lua nova, ó lua nova” representa, abraçando o elogio do provisório que Oswald empreende. A expressão tupinambá “Catiti catiti” que dá título ao filme da artista pode ser traduzida por “lua nova, ó lua nova” e está presente no Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade. A lua era muito importante para os índios tupinambá e na teogonia indígena, a lua cheia (cairé) e a lua nova (catiti) possuem grande importância como elementos auxiliares do deus do amor (Rudá). Assim, inferimos a rica gama de significados que a artista trabalha em seu filme.

É notável a importância do Manifesto Antropófago, escrito por Oswald de Andrade e publicado em 1928 no primeiro número da recém-fundada *Revista de Antropofagia*. Usando uma linguagem metafórica, telegráfica, cheia de aforismos poéticos, e repleta de humor, o Manifesto torna-se o cerne teórico do Movimento Antropofágico que pretende repensar a questão da dependência cultural no Brasil. A visão de Pape, entretanto, parece não advir diretamente da antropofagia de Oswald de Andrade, mas se formar na mediação com outro importante texto que trata dessa questão: o *Brasil Diarréia*, escrito por Hélio Oiticica em 1970, como uma verdadeira atualização da Antropofagia. Neste texto, Oiticica critica o processo de diluição do caráter construtivo brasileiro e

exige que se assuma uma posição crítica. Diagnosticando um "policiamento" cultural feito pelas instituições, H.O. salienta a urgência de criar uma "linguagem-Brasil", exigindo a reformulação dos problemas locais dentro de um contexto universal, na qual a questão do consumo ocupa um lugar inalienável e tangenciando, ainda, o problema da "cultura de exportação". Oiticica enfatiza também a experimentalidade comum aos países novos e seu caráter mutável, chamando atenção para o fato de que a posição construtiva surgiria de uma ambivalência crítica. Nas palavras do artista:

“É preciso entender que **uma posição crítica implica em inevitáveis ambivalências**; estar apto a julgar, julgar-se, optar, criar, é estar aberto às ambivalências, já que **valores absolutos tendem a castrar quaisquer dessas liberdades**; direi mesmo: pensar em termos absolutos é cair em erro constantemente; -envelhecer fatalmente; conduzir-se a uma posição conservadora (conformismos, paternalismos etc); o que não significa que não se deva optar com firmeza: a dificuldade de uma opção forte é sempre a de **assumir as ambivalências e destrinchar pedaço por pedaço cada problema. Assumir ambivalências não significa aceitar conformisticamente todo esse estado de coisas; ao contrário, aspira-se então a colocá-la em questão. Eis a questão.**” (OITICICA, 1980: 26 e 27. grifos nossos)

Em suma, a "diarréia" seria, ao mesmo tempo, a posição criticada e a única saída possível. Se por um lado, a diarréia significa a diluição dos elementos construtivos brasileiros, por outro precisaríamos dissecar as tripas, literalmente “mergulhar na merda” (Op. Cit. Pg. 27), para de lá ascendermos. Oiticica, dessa maneira, apresenta a sua leitura muito singular do *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade e mostra a sua versão de Modernidade e de tentativa de superação de uma condição provinciana estagnatória.

Paulo Sergio Rouanet (1998, s. p.) faz uma síntese muito interessante da cultura tupinambá, diferenciando-a da caeté em seu texto *Manifesto Antropofágico: 70 anos depois*. No citado texto, Paulo Sérgio Rouanet, faz uma apologia do caráter cosmopolita da cultura tupinambá. Para tanto, o autor prossegue em sua categorização e afirma a sua predileção pelos tupinambás, por sua capacidade de serem os nativos ao mesmo tempo em que são os exilados que vêm tudo de fora. Sendo assim, lhes caberia as características internas próprias que são a contradição e a ambigüidade. Nas palavras do autor:

“(…) Só nos interessa o que não é nosso. (...) Não comemos para formar nossa identidade, mas para desfazê-la e refazê-la. Identidade nômade. Inacabada. Nossa antropofagia é artigo do bom e do melhor. (...) Comer, para nós, significa *aufheben*, isto é, negar, preservar e transcender, o que equivale, em língua de antropófago, a mastigar o alimento, recebê-lo no estômago e transformá-lo. Nossa antropofagia consiste em negar todas as particularidades, em preservá-las e em integrá-las, dialeticamente, num universalismo concreto que conserva e transcende as diferenças. Caetés precisam de raízes. Tupinambás precisam de asas. Ou de guelras. De preferência as duas coisas, como aqueles peixes voadores que Hans Staden viu quando embarcava para o Brasil, onde quase virou comida de índio. Desterritorializado, esse clã vai ocupar em breve o mundo inteiro. Porque fome de tupinambá é grande demais”. (Op. Cit. s/p.)

O título *Catiti Catiti* e toda a simbologia tupinambá que o envolve, tão caros à Lygia Pape, aparecem também em sua dissertação de mestrado em filosofia, que a artista defendeu em 1980 na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Sob o nome de *Catiti-Catiti, na terra dos Brasis*, o trabalho trata da tarefa “do terceiro mundo de assumir a liderança criadora, no domínio das artes” (PAPE apud MATTAR, 2003: 43). Para tal, a artista utiliza a categoria de “artistas-inventores” como experimentadores do novo que caracterizariam as áreas emergentes e substituiriam as decadentes vanguardas. O próprio Brasil, nesse caso, faria uma devoração cultural e espiritual do que lhe é exterior para indicar o que Mário Pedrosa havia constatado em seu *Discurso aos tupiniquins ou nambás* que “a tarefa criativa da humanidade começa a mudar de latitude” (Op. Cit. 47). Nas palavras da própria Pape, retiradas de sua dissertação de mestrado:

“(…) Como bons descendentes dos povos primitivos desta terra dos brasis – os tupinambás – devoraremos tudo, deglutiremos todos os bispos sardinha que encontrarmos, e devolveremos, ou melhor, já começamos a devolver, há muito nossa profunda fúria de criação nova”. (Op. Cit. Pgs. 28-29)

Sendo assim, a pretensão re-constitutiva e rearticuladora de Lygia Pape, ao ler o *Manifesto Antropófago* pela mediação de Hélio Oiticica (*Brasil Diarréia*), traz consigo toda a alusão às rupturas empreendidas pelas vanguardas européias e pelo Modernismo no Brasil e aponta para a culturalização desse e de outros processos ocorridos, além de salientar o seu comprometimento com a efetivação e o fortalecimento da arte produzida no país, em um contexto diferenciado.

A Tropicália e o Cinema Novo já haviam propiciado uma atualização das questões propostas pela Antropofagia, mas *Catiti Catiti* tem sua gênese em um momento diferenciado, já afastado da utopia desenvolvimentista dos anos 50 e início dos anos 60. Produzido em 1978, o filme já emerge de um contexto desencantado pós-golpe militar, mas já próximo da reabertura política dos anos 80. Sua genealogia, portanto, adviria muito mais do cinema marginal do que do cinema novo. Segundo Kátia Maciel:

“Longe da má consciência do *Cinema Novo*, o *Cinema Marginal* se liberta dos dilemas da intelectualidade de esquerda e dos compromissos com a estética da fome glauberiana e assume temas como a droga, o corpo, o sexo na lógica do *Bandido da luz vermelha* em que “a gente avacalha e se esculhamba”.

Segundo Maciel, a histeria e a fragmentação seriam traços que se repetiriam na construção de personagens dos filmes do Cinema Marginal e, do ponto de vista da narrativa, criar-se-iam seqüências desconectadas que apresentam situações que explodem nas telas, não havendo mais nenhuma idéia de representação do vivido, apenas imagens-caos jogadas em um espectador em choque. Sua reação seria, então, não mais intelectual, como no *Cinema Novo*, mas visceral. Glauber Rocha denominou o *Cinema Marginal* de *Udigrudi* como uma versão tupiniquim do cinema *Underground* de Nova York. A cólera glauberiana era inevitável diante de um cinema que abandonara a missão de *inventar um povo* como defendia o Cinema Novo e se contentara em mostrar um Brasil longe das utopias e cru diante do caos urbano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O envolvimento de Lygia Pape com o cinema é bastante extenso. Segundo a cronologia contida no livro *Gávea de Tocaia*, a artista vinha desde os anos 60 trabalhando não somente com realização e direção

cinematográficas, como também fazendo a programação visual, cartazes e créditos para alguns filmes do Cinema Novo.

Em *Catiti Catiti* ela se apropria das imagens do jogo de xadrez de Marcel Duchamp, somando-as às filmagens que ela realizou com sua câmera e, abolindo os procedimentos-padrão de realização cinematográfica, Lygia normalmente trabalha sozinha ou com uma equipe super reduzida, envolvendo amigos e artistas na produção do filme. Outros filmes da artista tiveram Hélio Oiticica como narrador (*O Guarda Chuva Vermelho*) ou outros artistas como atores (Antonio Manuel, Jackson Ribeiro, Lygia Clark e Waly Salomão em *Wampirou* de 1974). Lygia também realizou cartazes e letreiros para filmes de Cacá Diegues (*Ganga Zumba*), de Nelson Pereira dos Santos (*Mandacaru Vermelho* e *Vidas Secas*), entre outros.

Em 1963, convidada por Cosme Alves Neto – responsável pela Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro –, a artista realiza a vinheta de apresentação dos filmes que passariam no Cine Paissandu. Com apenas 20 segundos de duração, o filme coloca as sílabas CI NE MA TE CA separadas com fotos, cada uma com um significado determinado. O letreiro do MAM aparece algumas vezes piscando e quando ele entra, ouve-se também um boi mugindo “maaaaaamm, maaaammmmm...”.

O fato de Lygia ter optado pelo formato do curta-metragem, mais simples, fácil e barato de se realizar nos coloca algumas questões. Walter Benjamin em seu ensaio *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica* sugere que os conceitos tradicionais de criatividade e gênio, validade eterna e estilo, forma e conteúdo caem por terra numa era em que a obra-de-arte pode ser tecnicamente reproduzida. Lygia realizou inúmeros filmes o que facilitaria a pesquisa e a difusão dessas obras. A incoerência é que justamente esse viés de sua produção é pouquíssimo difundido, que dirá explorado e estudado. Nas palavras de Pape: “O super 8 é realmente uma nova linguagem, principalmente quando também está livre de um envolvimento mais comercial com o sistema. É a única fonte de invenção, hoje”¹. Ou seja, o distanciamento em relação a um mercado e a recusa do lado comercial da arte apontam para uma valorização da experimentação e da constituição do processo criativo como uma espécie de laboratório.

O entusiasmo com a linguagem cinematográfica por parte de Lygia Pape também pode ser justificado pelo fato de as imagens obtidas através de procedimentos tecnológicos estarem sendo muito utilizadas a partir do final dos anos 1960 e começo da década de 1970. A opção por tais procedimentos não é gratuita, mas implica posicionamentos ideológicos bem demarcados. Uma questão refere-se ao fato de que a fotografia, por exemplo, questionava tanto a idéia de obra única, pela sua possibilidade de reprodução, como a idéia de aura, uma vez que em determinados casos a foto passou a substituir a presença literal da obra “original”.

Ligia Canongia e Gloria Ferreira (1997, s. p.) nos falam que os anos 1960 e 1970 foram particularmente férteis e inovadores em relação ao cinema independente. Nessa época, viu-se surgir diversas experimentações com a linguagem cinematográfica e os artistas, cada vez mais, buscavam o cinema enquanto novo suporte. Para eles, tratava-se de explorar distintos modelos de organização e investir em outra dinâmica, capaz de imprimir novo ritmo a suas imagens. O cinema, assim como a fotografia, tornou-se meio de investigação do real e de suas condições de representação. A fusão entre cinema e artes plásticas ou entre o cinema e as múltiplas e experimentais formas com que pode ser manipulado apontava, assim, para a expansão do espaço de intervenção do artista e estabelecia novos mecanismos de conhecimento do campo visível e de extensão do potencial do meio.

Assim, a investigação cinematográfica que Pape empreendeu a partir de 1967, quando é premiada com *La Nouvelle Creation*, aponta para uma tomada de posição diante do maior alcance que o cinema possui e pelas possibilidades de experimentação com esse suporte. Para finalizar, uma citação da própria artista demarca muito bem seu território de atuação. Retirada da entrevista a Eugenio Puppo e Vera Haddad para o catálogo da mostra “Cinema Marginal e suas fronteiras – Filmes produzidos nas décadas de 60 e 70”, Lygia Pape nos enuncia que: “marginal era o ato revolucionário de invenção, uma nova realidade, o mundo como mudança, o erro como aventura e descoberta da liberdade: filmes de 10 segundos, 20 segundos... o anti-filme” (PUPPO & HADDAD, 2002: s/p.).

ⁱ PAPE, Lygia no catálogo da “Exoprojeção 73”. São Paulo: Centro de Artes Novo Mundo, 1973 apud CANONGIA, Ligia & FERREIRA, Gloria. *Artecinema. Filmes experimentais / filmes de artistas plásticos*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2 a 14 de dezembro de 1997.

REFERÊNCIAS

BRETT, Guy. *Brasil Experimental*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.

CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CANONGIA, Ligia. “Quase cinema”. In *Cadernos de Textos nº 2*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

_____ & FERREIRA, Glória. Catálogo da mostra *Artecinema. Filmes experimentais / filmes de artistas plásticos*. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2 a 14 de dezembro de 1997.

CARNEIRO, Lúcia e PRADILLA, Ileana. *Lygia Pape*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, Coleção Palavra do Artista, 1998.

CHIARELLI, Tadeu. “Considerações sobre o uso de imagens de segunda geração na arte contemporânea”. In BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte Contemporânea Brasileira – texturas dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

Cinema Marginal e suas fronteiras – filmes produzidos nas décadas de 60 e 70. Depoimento de Lygia Pape a PUPPO, Eugenio e MADDA, Vera, transcrito no catálogo da mostra realizada em 2002 no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro.

DE MORAES, Angélica. “Um manto tupinambá reflete a devoração do índio”. In *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 30 de abril de 2000. Caderno 2 / Cultura.

DOCTORS, Márcio. “Lygia Pape”. In *Galeria: Revista de Arte*, São Paulo, n. 16, 1989.

FOSTER, Hal. “O artista como etnógrafo”. In *Arte & Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ*. Ano XII, nº 12, 2005.

HERKENHOFF, Paulo. “Lygia Pape – Fragmentos”. In catálogo da exposição *Lygia Pape*. Galeria Camargo Vilaça, São Paulo, maio de 1995.

MACIEL, Kátia. “O cinema tem que virar instrumento”. *Seguindo Fios Soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica* (org.) Paula Braga, edição especial da *Revista do Fórum Permanente* (www.forumpermanente.org) (ed.) Martin Grossmann.

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

NAME, Daniela. “Estou em busca do poema”. Entrevista Lygia Pape. *O Globo*, Rio de Janeiro, 13 de dezembro de 2001.

OITICICA, Hélio. “Brasil diarréia”. In *Arte Brasileira Contemporânea. Caderno de Textos 1*:

O Moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo). Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

PAPE, Lygia. *Gávea de Tocaia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

_____. “Morar na cor”. In *Arquitetura Revista*. Publicação semestral do Núcleo de Pesquisa e Documentação da FAU / UFRJ. Vol. 6, 1988.

_____. *Catiti-Catiti, na terra dos Brasis*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Departamento de Filosofia: Rio de Janeiro, 1980 (dissertação de mestrado).

PEDROSA, Mário. *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ROUANET, Paulo Sérgio Rouanet. *Manifesto Antrópofágico 70 anos depois*. Disponível em: <http://www.geocities.com/HotSprings/Villa/3170/Rouanet2.htm> . Publicado originalmente no caderno "Idéias/Livros" do *Jornal do Brasil* de 22.08.98.

VELASCO, Antonela. “Lygia Pape Cineasta”. *A Notícia*. Rio de Janeiro, 29 de outubro de 1977.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. “Transitoriedade”. Catálogo da exposição *Lygia Pape* realizada no Centro Cultural São Paulo entre 08 de outubro e 10 de novembro de 1996.

Fernanda Pequeno da Silva em Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas-Artes da UFRJ e Professora Assistente de Artes Visuais e História da Arte do Colégio de Aplicação da UERJ. Possui mestrado em Artes pela UERJ, onde lecionou, como professora substituta, no Departamento de História e Teoria da Arte do Instituto de Artes.