MARIA CLARA AMADO MARTINS

OS " LIVROS " DE LYGIA PAPE

Dissertação de Mestrado em História da Arte

Orientadora: Sonia Gomes Pereira

Co-orientador: Antonio Edmílson Martins Rodrigues

Co-orientadora: Maria Luísa Luz Távora

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Centro de Letras e Artes
Escola de Belas Artes
Rio de Janeiro
1996

MARTINS, Maria Clara Amado
Os "Livros" de Lygia Pape. Rio de Janeiro, UFRJ, EBA, 1996.

XII, 177f.

Dissertação : Mestre em História da Arte (História e Crítica da Arte)

1. Arte 2. Livros 3. Lygia Pape 4. Teses

I. Universidade Federal do Rio de Janeiro
II. Título

MARIA CLARA AMADO MARTINS

OS " LIVROS " DE LYGIA PAPE

Dissertação submetida ao Corpo Docente da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de mestre.

Sonia Gomes Pereira
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Aluizio Ramos Trinta
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rogério Medeiros
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro
agosto de 1996

"**Lygia Pape** é a semente permanentemente aberta a sucessivas erupções: sua atividade flutua criativamente como as estações, mas não num sentido mecânico - seria mais como uma *"estação interna"* vivenciada, que a conduz dessa para aquela iniciativa. E uma estranha ligação existe entre elas, como uma teia."

Hélio Oiticica

Dedico esta Dissertação a minha mãe,
Stny, pela nobreza de seu amor.
Com amor.

Agradecimento especial à **Lygia Pape**, pela maneira gentil e atenciosa de permitir, mais uma vez, o acesso a seu acervo, fazendo deste um momento ímpar em minha vida.

Agradeço ao Professor Antonio Edmílson Martins Rodrigues (PUC-RJ), o primeiro a conhecer este trabalho, quando ainda era semente, incentivando e orientando desde o ante-projeto até esta versão final. Seu conhecimento e apoio, muito contribuíram para o amadurecimento desta obra.

AGRADECIMENTOS

Os Orientadores de um trabalho acadêmico são como uma bússola, que orienta os rumos de uma embarcação. Mas, uma bússola para alcançar a plenitude de sua função, orienta, mas, não impede a navegação. Todos os professores que orientaram esta dissertação tiveram a nobreza de uma bússola. A eles, o meu muito obrigada:

À Orientadora, Professora Sonia Gomes Pereira (EBA/UFRJ), por ter aceitado esta missão. Sua experiência e grande capacidade de articulação ajudaram na elaboração deste trabalho.

À Co-orientadora, Professora Maria Luísa Luz Távora (EBA/UFRJ), por seu carinho e apoio, que se fez presente na orientação de monografias do Mestrado, referendadas na bibliografia, como também pela sua paciente dedicação no norteamento desta dissertação.

À professora Ângela Âncora da Luz (EBA/UFRJ), por seu incentivo, respeito e generosidade. Sua orientação nas monografias do Mestrado, muito contribuíram para o embasamento deste trabalho.

Aos professores Aluizio Ramos Trinta (ECO/UFRJ), Rogério Medeiros(EBA/UFRJ) e Miriam Terezinha Fonseca de Carvalho (Suplente-UFRJ), por terem aceitado o convite para participar da Banca de Defesa da Dissertação.

Ao amigo e professor, Carlos Terra (EBA/UFRJ), por sua gentileza e sempre presença.

À Coordenação do Mestrado que sempre atendeu de maneira solícita.

Às secretárias Tereza e Suely, pelo apoio e atenção em todo o Curso.

A toda equipe da Biblioteca e do Centro de Documentação do Museu de Arte Moderna-RJ, pela vontade de sempre ser útil.

RESUMO

Os critérios que podem determinar a seleção de um tema para uma pesquisa, giram em torno da importância do mesmo no contexto em que se inseriu. A escolha dos "Livros" de Lygia Pape, como objeto desta dissertação confirma esta condição. A importância vem da qualidade de seus trabalhos e de sua relevância no capítulo cultural nacional, pois enquanto integrante do Movimento Neoconcreto, na década de 50 (cinquenta), deixou como legado uma das mais importantes heranças da arte moderna brasileira. Ao todo, a artista produziu quatro "Livros", entre os anos de 1957 e 1960. São eles os "Livros Poema", o "Livro da Criação", o "Livro da Arquitetura" e o "Livro do Tempo". O conhecimento destes livros levará ao entendimento de questões ligadas à Poesia Concreta e ao Manifesto Neoconcreto, que selou a ruptura definitiva entre os dois grupos que polarizaram este momento cultural, o grupo concreto de São Paulo e o grupo concreto do Rio de Janeiro. O conhecimento dos "Livros" levou à percepção de que possuem uma relação bem definida de participação do espectador, no plano mental e no plano físico. Todos eles exigem o toque, a manipulação. Partindo dessa premissa, o processo de análise levou em consideração o entendimento de que a arte se completa na recepção. Por isso esta dissertação, está sustentada no campo teórico por pensadores que trabalharam na ampliação do campo da percepção e na teoria da recepção, Merleau-Ponty e Mikel Dufrenne, e ainda de dois outros filósofos ligados ao campo da fenomenologia, Bergson e Bachelard. No decorrer da dissertação, tornou-se necessário traçar paralelos com obras de artistas do mesmo período, afim de perceber a singularidade da obra de Lygia Pape, assim como estabelecer relações com outras obras suas, os "Tecelares" (1954/1959), o "Ballet" (1958) e o "Ovo" (1968). A metodologia definida para esta dissertação estabeleceu como prioridade para o processo de análise o contato direto com as obras , em sintonia com o pensamento de Pierre Francastel, que entende a obra como "pensamento plástico", que deve ser buscado na própria obra e não fora dela.

ABSTRACT

The criteria that may determinate the selection of a particular theme for a search are related to their importance within the subject. The choice of Lygia Pape's "Livros", as such for this writing just confirms the above mentioned assertion. This importance comes from the quality and the proeminency of her works in the nation's cultural chapter as a member of the Neoconcrete Movement during the 50's which left one of the most important legaçy to the brazilian modern art. The artist's "Livros" work were four, all written between 1957 and 1960. They are the "Livros Poema", the "Livros da Criação", the "Livros da Arquitetura" and the "Livro do Tempo". The knowledge of such books will leed to the understanding of questions related to Poesia Concreta and Manifesto Neoconcreto, which marked the rupture between the Rio São Paulo's concrete groups that had stablished polarity. "Livros" hints that they have a well defined spectator's relation in both mental and physical planes. They all require the touch, the manipulation. From this premise on the analysis process took into consideration the understanding that art gets complete at the reception. That's why this essay is supported in theoretic ground by thinkers which endeavoured in enlarging the perseption field and the reception theory - Merleau-Ponty and Mikel Dufrenne-, and also two others philosophers phenomenology field connected, Bergson and Bachelard. During this essay it became necessary to relate to works of artists of the same period, in order to feel the unique character of Lygia Pape's work as well as stablish relation to others works of her such the "tecelares" (1954-1959), the "Ballet" (1958), and the "Ovo" (1968). The chose method to the present essay have established as priority to the analysis process the direct contact to the works, in accordance to Pierre francastel's thinking that understand the works as a "plastic thinking" that must be found within itself not outside.

FICHA TÉCNICA

Edição de Texto: Maria Clara Amado Martins

Edição e Projeto gráfico da capa: Fabiano Feijó

Fotografia da capa: Maria Clara Amado Martins

Fotografias
(Livros Poema): Murilo Lelis

Fotografias
(Livros da Criação e do Tempo): Maria Clara Amado Martins

Imagens das obras "Ovo" , "Ballet", e "Tecelares"
Reproduzidas da publicação: Lygia Pape. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

Fotografia da artista: Paula Pape

Tradução para o inglês - Abstract: Odylon

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO 1

2. OS LIVROS 15

2.1 LIVROS POEMA 15

2.1.1 A Poesia Concreta 47

2.1.2 A Especificidade dos Livros Poema 68

2.2 LIVRO DA CRIAÇÃO E O LIVRO DA ARQUITETURA 81

2.2.1 O Movimento Neoconcreto 114

2.2.2 A Especificidade do Livro da Criação 120

2.3. LIVRO DO TEMPO 128

2.3.1 A Especificidade do Livro do Tempo 143

3. CONCLUSÃO 149

4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 157

5. ANEXOS 169

1. INTRODUÇÃO

A artista plástica Lygia Pape apresenta, como primeira demonstração pública de sua arte, em seu Curriculum Artístico, a **"Exposição Nacional de Arte Abstrata"**, coletiva realizada no Hotel Quitandinha em Petrópolis, em 1951. Sua mais recente mostra foi uma **"Performance"** com a obra "Divisor", no *Soho* em *New York*, em maio de 1996.

Entre estas duas exposições, a artista participou de muitas outras mostras, surpreendendo sempre pela diversidade de sua produção, experimentando ao longo destes anos diferentes materiais e suportes. "*A criatividade em ebulição*", diria um crítico sobre ela [1]. Referindo-se também a esta criatividade, a observação de Mário Pedrosa, abaixo transcrita, sintetiza a artista Lygia Pape:

> *Dentre os artistas em circulação por aí nenhum é mais rico em idéias do que Lygia Pape. As idéias não são nela conceitos ou preconceitos, mas antes fragmentações de sensações que conduzem Pape de um espaço a outro evento e deste a um estado em que bruxuleiam cores e espaços que se devoram, entre o exterior e o interior* [2].

Entre as obras apresentadas, enquanto integrante do Grupo Frente (1954-1955), realizou jóias e xilogravuras. Depois, dentro do Movimento Concreto (1956-1959) e do Movimento Neoconcreto (1959-1962), continuou realizando xilogravuras, as quais deu o nome de "Tecelares", e ainda, fez os

---

[1] HOMERO, Vilma. A criatividade em ebulição. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 21 jun. 1988, p.6.

[2] LYGIA Pape. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983, s/p. (Coleção Arte Brasileira Contemporânea).

"Livros Poema", o "Ballet Concreto" , o "Ballet Neoconcreto" (ambos os ballets em parceria com o poeta Reynaldo Jardim), o "Livro da Criação", o "Livro da Arquitetura" e o "Livro do Tempo".

Ao fim do neoconcretismo, engaja-se em cinema, produzindo, dirigindo e criando roteiros para filmes curta-metragem. Atuou também como Programadora Visual, sendo responsável por alguns cartazes de cinema e ainda pela visualidade da marca dos produtos industriais Piraquê (biscoitos e massas).

Não abandona porém as artes plásticas. De 1968 a 1995, realiza a obra "Ovo", a "Caixa das Formigas", a "Caixa das Baratas", a "Caixa Brasil" , "Ovos do Vento", "Eat-me - a gula ou a luxúria", o "Divisor", a "Roda dos Prazeres", os "Amazoninos", "Ttéias" e "Narizes e Línguas".

Para que a leitura não se torne cansativa, o *Curriculum Vitae* da artista, em anexo, complementará as informações acerca da cronologia de todas as exposições , obras realizadas e premiações.

Antes de justificar a escolha dos "Livros" de Lygia Pape como objeto deste estudo, é preciso esclarecer que esta dissertação dá prosseguimento a outros estudos, realizados por esta autora, sobre a produção da artista, durante o decorrer do curso de Mestrado, quer através de monografias, quer através de apresentações em Colóquios [3] .

Diante disto, talvez surpreenda a afirmação de que a razão principal para a escolha, novamente, de obras da artista nesta dissertação, seja o ato de amar a sua produção, e por isso, a vontade de continuar a sua análise.

[3] Para o Mestrado foram realizadas as monografias: "Os Tecelares", "Eat-me - A gula ou a luxúria", "O Ovo ", "A visualidade da Poesia Concreta e as divergências entre os grupos do Rio e São Paulo". Para Colóquios, os seguintes trabalhos: "O Livro da Criação e o Livro da Arquitetura", "O Ballet Concreto" , "A volta dos 'Fantasmas' ou a obra 'Wanted' " e o "Livro do Tempo".

Certamente que esta não é razão suficiente para sustentar um trabalho acadêmico, mas é a sua força motriz, e antecede qualquer outra justificativa. Gostar da obra de algum artista levará ao seu conhecer. E quanto mais se conhece a obra, mais se gosta.

Curiosamente, a empatia que um pesquisador sente por uma determinada obra aparece sempre de maneira implícita, nas entrelinhas dos trabalhos acadêmicos. Sobre esta empatia, como explicá-la? Na psicologia, a empatia é vista como:

> *Uma relação de afinidade emocional, estabelecida através de uma projeção imaginária. Esta transmissão pode se dar no momento em que há o reconhecimento da carga de emoções vivas que uma obra de arte possui, produzindo no indivíduo sensações agradáveis* [4].

Mas, se por um lado, a empatia pela produção de Lygia Pape é a justificativa maior para a realização desta dissertação, por outro, ela não é razão suficiente para esclarecer os critérios que levaram a escolha dos "Livros" como objeto de estudo, dentro da vastidão de sua produção. A pergunta é: por que este recorte na sua produção?

São duas as razões que nortearam esta decisão, razões estas que, somadas, vão constituir-se no esteio para este trabalho.

A primeira razão...

Com o final do Movimento Neoconcreto (1959-1962) e a dispersão de seus integrantes, que partiram para outras realizações, as obras da artista não seriam mais expostas, com exceção da mostra "Projeto Constutivo Brasileiro na Arte (1950-1962)" [5], em 1977, quando apresenta cinco "Tecelares" e o "Livro da Criação".

---

[4] Entrevista com a Psicóloga Clínica, Cristina de Abreu Perez - CRP-05-21616, através de depoimento escrito em maio de 1996.

[5] A exposição aconteceu no MAM-RJ e na Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Suas obras neoconcretas, só serão novamente vistas em 1988, quando então, fará uma exposição, "Lygia Pape Neoconcreta", na galeria Thomas Cohn [6]. A única exceção é o "Ballet", obra que necessita de um espaço maior para sua apresentação, como um palco de teatro, por exemplo.

De repente, nesta galeria, toda a sua produção neoconcreta está reunida. Dos "Livros", foram mostrados os "Livros Poema", o "Livro da Criação" e o "Livro do Tempo". Não se tratava de uma retrospectiva, uma vez que a exposição trazia uma novidade. O "Livro do Tempo" estava sendo exposto pela primeira vez [7]. E se para algumas pessoas que já conheciam as obras da artista, este ineditismo atraía, para outras ... era o primeiro contato com as obras neoconcretas de Lygia Pape .

A partir do momento em que esta produção vem à tona, percebe-se um interesse crescente pelas galerias em expor os Livros, e estes passam a ser solicitados, tanto para exposições nacionais quanto internacionais [8]. Os "Livros" ganham o mundo. Consequentemente, a visibilidade através das exposições fará com que surjam questões sobre essas obras.

Conhecendo-se os "Livros", percebe-se que possuem uma relação bem definida de participação do espectador, no plano físico e no plano mental. A obra só estará realizada se houver esta participação.

Partindo desta premissa, todo o processo de análise das obras de Lygia Pape para esta dissertação, levou em consideração o entendimento de que a arte se completa na recepção.

---

[6] Esta exposição aconteceu no período de 21 de junho a 13 de julho de 1988.

[7] Apesar de ter sido realizado no período neoconcreto, não chegou a ser exposto por causa da dissolução do grupo, em 1962. Em 1984, algumas unidades foram mostradas na coletiva Madeira-Matéria de Arte-MAM-RJ, mas sem serem citadas como parte do Livro do Tempo.

[8] Em 1992, o Livro da Criação foi exposto em Washington - DC na mostra "ULTRAMODERN, The Art of Contemporary Brasil, e o Livro do Tempo em Zurich na mostra "KUNSTHAUS". Em 1993, no período de julho a dezembro, o Livro da Criação e o Livro da Arquitetura foram apresentados em quatro cidades da Itália (Veneza, Milão, Florença e Roma). Em 1994, o Livro da Arquitetura é exposto em Fortaleza, no Centro de Artes Visuais Raimundo Cela, e em 1995 participa da mostra "Livro-Objecto-A Fronteira dos Vazios", no CCBB, com o Livro do Tempo.

Reconhecendo que a recepção dos "Livros" de Lygia Pape pelo espectador suscita diversas possibilidades de percepção, esta dissertação, com relação ao campo teórico, está sustentada por pensadores que trabalharam na busca de ampliação do campo da percepção e na teoria da recepção.

Por isso realizará aproximações com o pensamento dos filósofos Merleau-Ponty e Mikel Dufrenne, como ponto de apoio para suas reflexões, com relação a recepção da obra.

Merleau-Ponty, em seu estudo sobre a fenomenologia da percepção, ao mesmo tempo que coloca a percepção como um dado sensível, estabelece uma relação entre esta e o mundo.

> *A percepção não é uma ciência do mundo, não é nem mesmo um ato, uma tomada de posição deliberada; ela é o fundo sobre o qual todos os atos se destacam e ela é pressuposta por eles. O mundo não é um objeto do qual possuo comigo a lei de constituição; ele é o meio natural e o campo de todos os meus pensamentos e de todas as minhas percepções explícitas* [9].

O mundo para ele não seria algo estanque, mas o meio natural e campo para as percepções. Assim os "Livros" de Lygia Pape serão pensados, não como um objeto com uma leitura pré-estabelecida ou fechada, mas como um *"campo"* aberto ao exercício da percepção do espectador, com o qual estabelecerá uma relação dialógica.

Mikel Dufrenne, na citação a seguir, ao falar sobre a percepção, complementa a observação de Merleau-Ponty, colocando claramente a obra de arte enquanto objeto a ser percebido:

> *Indubiamente a obra de arte existe para alguém, mas ela só espera ser reconhecida - apreciada, se quisermos - mas não julgada; a obra de arte espera a percepção que lhe faça justiça. Isso quer dizer que ela é, essencialmente, um objeto a ser percebido: ela encontra a plenitude do seu ser e o princípio mesmo do seu valor na plenitude do sensível. Agradar não é afagar a sensualidade, é, principalmente, satisfazer a sensibilidade* [10].

---

[9] MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p.6.
[10] DUFRENNE, Mikel. **Estética e Filosofia**. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 51. (Coleção Debates).

Quando Dufrenne fala da obra enquanto *"objeto a ser percebido"*, está fazendo referência ao *"objeto estético"* [11], que pede a associação do espectador para a realização da percepção estética, *"sem a qual a obra seria um objeto qualquer"* [12]. Isto significa dizer que o processo de percepção dará compleição a obra.

Seguindo esta conceituação, esta dissertação entende os "Livros" de Lygia Pape como obras, cujas características permitem o alargamento da fruição através da percepção estética.

Se Merleau-Ponty e Dufrenne têm seus conceitos sobre a percepção utilizados como procedimento teórico para a compreensão dos "Livros" de Lygia Pape, esta dissertação, em seu discorrer, realizará aproximações com o pensamento de dois outros filósofos, Gaston Bachelard, também ligado ao campo da fenomenologia, com suas obras "A Poética do Espaço" e "A Água e os Sonhos" , e Henri Bergson, em seu estudo sobre a "duração", no texto "O pensamento e o movente".

A segunda razão...

Surge como consequência da primeira. À medida que aumenta o interese das galerias e museus pelos Livros , faz-se necessário além da aproximação com a obra, e de entrevistas com a artista, pesquisar o que até então havia sido escrito, não só sobre estas obras, como também a respeito da totalidade de sua produção.

É preciso situar o estado da questão (os Livros) a ser abordada. Saber como eles foram vistos dentro do contexto em que se deram, e ainda como estavam situados e relacionados com as outras obras da artista. Se já haviam sido estudados e de que maneira foram estudados.

---

[11] DUFRENNE, Mikel. Op. cit., 243
[12] Id.

Os "Livros" de Lygia Pape foram realizados em torno de um contexto que é, assumidamente, considerado pela crítica como um dos momentos mais representativos da história da arte no Brasil, o Movimento Neoconcreto, oficialmente demarcado entre os anos de 1959 (ano do manifesto) e 1962 (ano em que o grupo se dispersa).

Como os “Livros” são realizados antes e depois do manifesto, o aprofundamento de suas questões levará aos anos anteriores a 1959 e, à polêmica que se travou entre os artistas concretos do Rio e de São Paulo.

Mas este processo de pesquisa levará a uma constatação. Apesar desse embate ser de uma riqueza cultural sem par na história da arte moderna do Brasil, paradoxalmente, ainda carece de maiores investigações, em especial no aprofundamento da produção de seus integrantes.

Não existe uma historiografia sobre o Concretismo ou o Neoconcretismo, nem tão pouco sobre a produção de seus artistas. Existem alguns trabalhos que são uma tentativa, ou ponto de partida. Então, o que seria uma metodologia de trabalho, transformou-se numa segunda razão para realizar a dissertação. Transformou-se em um desafio.

O desafio de juntar peças, como num quebra-cabeças.

Os periódicos de época constituem um material rico do período, apresentando os textos e manifestos do embate intelectual entre o grupo carioca e o grupo paulista. Mas, se este é um ponto favorável, por outro lado a apresentação da produção de todos os artistas envolvidos deixa a desejar. Não é muito fácil realizar o encadeamento cronológico e formal das obras sem o apoio de entrevistas com integrantes do período.

Com relação às obras de Lygia Pape, será traçado um panorama da historiografia de sua produção.

A análise da obra de Lygia Pape ainda não existe, enquanto totalidade, de 1954 até hoje, em uma única publicação. O que há de mais abrangente é a Coleção ABC (Arte Brasileira Contemporânea) editada pela FUNARTE, que lhe dedicou um de seus números, em 1983. A data é o limite da abordagem da produção da artista.

Esta publicação dá um panorama de sua obra até aquela data. Com relação aos livros, somente o Livro da Criação é citado, a partir de um depoimento da artista sobre a sua concepção. As demais obras são também apresentadas pela "voz" da artista. Apesar do mérito da publicação enquanto documentação, ela apresenta um caráter mais informativo do que analítico.

Com relação à produção específica do período neoconcreto, existem algumas publicações onde o movimento é tratado enquanto questão maior, e onde algumas obras dos artistas daquele período são destacadas, entre elas as de Lygia Pape.

Estas publicações serão apresentadas a seguir, em ordem cronológica:

Em 1977, o livro "Projeto Construtivo Brasileiro" coordenado por Aracy Amaral, apresenta uma coletânea de artigos de época, e que teriam servido para embasar teóricamente o projeto construtivo - grupos concreto e neoconcreto.

Sobre Lygia e mais especificamente sobre seus "Livros" a coordenadora resgata um texto assinado por José Guilherme Merquior sobre o "Livro da Criação" e ilustrado com uma de suas páginas. Este texto foi publicado originalmente em 1960, no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. O texto de Merquior lança um "olhar lúdico" sobre sua obra, uma abordagem que até hoje, ainda não se repetiu.

> *...Aqui o Livro difere até mesmo de todos os outros livros. Enquanto os outros têm uma estória comum preexistente a todo leitor embora dada com ele, o Livro de Lygia não possui de comum mais do que o imperativo de fazermos cada um de nós a nossa estória pessoal...* [13].

No ano de 1985, sairia uma publicação, desta feita com caráter analítico, de autoria do crítico de arte Ronaldo Brito, "Neoconcretismo - vértice e ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro". Nela, o autor inaugura uma profunda reflexão e análise crítica do movimento como um todo, conceituando-o através da produção de seus artistas, e ainda, articula um esboço do neoconcretismo dentro de um contexto, onde situa as bases do projeto construtivo no mundo e as vanguardas construtivas no Brasil.

De Lygia Pape, destaca os Tecelares (gravuras) e o Livro da Criação (os demais livros não são citados), incluindo ilustrações destas duas obras. O crítico aponta no Neoconcretismo duas vertentes. O "vértice" que aspirava representar a tradição construtiva no Brasil, e a "ruptura", que se dava com relação aos postulados construtivos, onde estão situados Lygia Pape, Lygia Clark e Hélio Oiticica, conforme citação abaixo:

> *Hoje parece claro que, diante do reducionismo tecnicista, o grupo neoconcreto encontrou apenas a saída do 'humanismo', em duas vertentes amplas: na ala que aspirava representar o vértice da tradição construtiva no Brasil (Willys de Castro, Franz Weissmann, Hércules Barsotti, Aluísio Carvão e até certo ponto Amílcar de Castro) (...); e na ala que, conscientemente ou não, operava de modo a romper os postulados construtivistas (Oiticica, Clark, Lygia Pape)...* [14].

Apesar do mérito indiscutível desta publicação para os historiadores da arte (indispensável), seu autor não pretendeu abordar apenas a obra da artista, inserindo-a, portanto, nesse contexto.

---

[13] MERQUIOR, José Guilherme. A Criação do "Livro da Criação". **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 3 dez 1960, Suplemento Dominical, s/p.

[14] BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo.Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE/INAP, 1985, p. 51.

Ainda neste ano, é lançado o livro "Etapas da Arte Contemporânea" de Ferreira Gullar. Nele o autor traça, ou "retraça", os caminhos da arte a partir dos movimentos de ruptura, do início do século (Cubismo, Futurismo, Movimentos Russos, Neoplasticismo, Bauhaus) até a arte concreta e neoconcreta (estes textos foram publicados no SDJB para levar à compreensão do Movimento Neoconcreto no período em que este acontecia).

A análise do movimento neoconcreto apresenta um caráter crítico, não fosse Gullar um de seus principais interlocutores. Com relação a Lygia Pape, é apenas citada como integrante do movimento, mas esta publicação não contribui na análise de suas obras.

Dois anos depois, em 1987, a artista será abordada na publicação "Abstracionismo geométrico e informal - a vanguarda brasileira nos anos cinquenta" do também crítico de arte Fernando Cocchiarale em parceria com a artista plástica Anna Bella Geiger. Também com caráter crítico, os autores traçam um panorama da arte brasileira na década de cinquenta, a formação do grupo concreto em São Paulo e do grupo Neoconcreto no Rio de Janeiro, e o aparecimento de artistas com uma linguagem informal.

O livro traz um cronograma dos acontecimentos artísticos no mundo em paralelo com os do Brasil, desde 1910, e tem como ineditismo, reunir através de entrevistas, pela primeira vez após o movimento concreto, os principais artistas da década de cinquenta no Brasil, tornando-se também valioso para os historiadores de arte. Na entrevista com Lygia Pape, a artista cita a produção, entre outras do período, do Livro dos Poemas e do Livro da Criação, não aparecendo porém nenhuma ilustração destes no corpo da publicação.

As referências aos Livros de Lygia Pape, excetuando-se as publicações já citadas, vão aparecer ainda em outros periódicos, à medida que suas obras ressurgem em exposições, a partir da década de 80.

Uma vez esclarecidas as duas razões que levaram a definição do objeto de estudo , para a realização desta dissertação, é preciso apontar os caminhos que serão percorridos para a abordagem deste objeto e o que se pretende.

Primeiramente, será realizada a análise dos "Livros Poema". Começam a ser realizados em 1957, e são subdivididos em Livros Poema e Poemas Xilogravura.

Os "Livros Poema" foram realizados em um momento de efervescência cultural no País, quando estavam se formando os grupos de arte concreta no Rio e São Paulo, e ainda na esteira da Exposição Nacional de Arte Concreta (1956-57). As informações sobre o movimento concreto ocupam os principais periódicos do Rio de Janeiro e São Paulo. Textos, manifestos, debates. Cariocas e paulistas apresentam a arte concreta: Poesia, pintura e escultura.

Por ter sido a poesia concreta a causa da primeira ruptura entre os grupos do Rio e São Paulo, através do Manifesto "Cisão na Poesia Concreta ", divulgado em abril de 1957, tornou-se necessário discorrer sobre esta poesia, para então perceber a especificidade dos "Livros Poema" de Lygia Pape neste contexto e com relação aos Livros Poemas dos outros artistas concretos, componentes do grupo do Rio de Janeiro e de São Paulo .

A seguir, a dissertação ocupar-se-á com o "Livro da Criação", realizado entre 1958 e 1959 e exposto em 1960, na II Exposição de Arte Neoconcreta.

Dos "Livros Poema" para o "Livro da Criação", um salto. A artista elimina a palavra, mas continua Livro. Mas, esta não era a única surpresa. Havia outra. Não era um livro só. Eram dois. Dois? Duas criações. O "Livro da Criação" e o "Livro da Arquitetura".

A artista que os fez originalmente únicos, depois desmembrou-os. Então era preciso conhecê-los enquanto unidade para depois entendê-los enquanto dois. E também entender quais os critérios para a separação.

Como o momento da fatura do "Livro da Criação" coincide com a tomada de posição do grupo do Rio e o lançamento do Manifesto Neoconcreto, para o entendimento de sua especificidade, tornou-se necessário discorrer sobre as questões neoconcretas.

Quanto à questão da ausência da "palavra" no "Livro", esta não pode ser esquecida, porque coloca uma outra questão, que é a classificação do "Livro da Criação". O têrmo "objeto" em um determinado momento é usado pela artista. Hélio Oiticica também dissertará sobre o uso da palavra "objeto". Na esteira dessa classificação surge a "Teoria do não-objeto", de Ferreira Gullar. É preciso entender estes conceitos e até onde eles são pertinentes ao "Livro de Criação" de Lygia Pape.

Por último, o "Livro do Tempo". Começa a ser elaborado em 1959 e termina em 1960. Seria mostrado na 3ª Exposição Neoconcreta, em 1961, que acabou não acontecendo por causa da iminência da dissolução do grupo neoconcreto.

Se os livros anteriores foram realizados em papel, este surge em madeira. Com cortes e cores. Perguntas, novamente. É preciso entender de que "tempo" a artista estava tratando. É preciso entender também o porquê da mudança de material, madeira e não papel, como nos outros.

Também diferentemente dos outros livros, o "Livro do Tempo" é realizado em três tamanhos. Interessa saber que processo levou a artista a variar a dimensão, e como elas atuam no resultado, no conceito que guiou a obra.

O "Livro do Tempo" encerraria o ciclo dos Livros de Lygia Pape por ter sido o último a ser produzido. Não está envolto em discussões como os outros. As polêmicas esfriaram, as questões amadureceram. É um dado interessante pensá-lo como o final de um ciclo.

Além da análise dos quatro "Livros", esta dissertação preocupou-se em estabelecer interelações entre eles, descobrindo laços, passagens, afinidades e diferenças.

E não só entre eles, como também entre eles e outras obras da artista, como os "Tecelares"(1954 a 1961), o "Ballet" (1958) e o "Ovo" (1967).

Com relação a metodologia estabelecida nesta dissertação para que o processo de recepção da obra alcançasse a sua plenitude, tornou-se prioritário trabalhar com a fonte primária. Isto é, o contato direto com a obra e com a artista.

Tal opção metodológica está em sintonia com o pensamento de Pierre Francastel que entende a obra como produtora de um pensamento plástico, e que deve ser buscado na própria obra de arte e não fora dela. Para ele *"...deve-se levar em conta que a obra constitui por si mesma o meio que torna a comunicação possível"* [15]. A obra dará informações que possibilitarão a formulação de uma história da arte.

A concretização desta metodologia tornou-se possível, através de visitas ao seu atelier, onde todas as obras foram fotografadas, e também através de entrevistas gravadas com a artista em sua residência.

Para o levantamento dos periódicos e livros, foram consultadas a Biblioteca Nacional e , a Biblioteca e o Centro de Documentação do Museu de Arte Moderna-RJ.

---

[15] FRANCASTEL, Pierre. **A Realidade Figurativa**. São Paulo: Perspectiva, 1973, p.5.

Ainda dentro do princípio de que a fonte primária colabora para a apreensão do trabalho, e tendo em vista a proximidade do período no qual se deu a criação dos "Livros", buscou-se os depoimentos daqueles que vivenciaram o período enquanto integrantes do Movimento Neoconcreto , os poetas Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim e Osmar Dillon.

2. OS LIVROS

2.1 LIVROS POEMA

Os Livros Poema de Lygia Pape começam a ser produzidos em 1957. São construídos a partir de diversos tipos de papéis: cartolina, cartão prensado e papel japonês e seus tamanhos são variáveis.

O reconhecimento e análise destes livros, leva a percepção de dois processos de elaboração. No primeiro , além das palavras, as páginas em papel sofrem intervenções através de cortes , fendas, ou dobraduras, sendo nomeados pela artista de **Livros Poema** simplesmente. No segundo a artista mistura poemas com xilogravuras, e vão receber o nome de **Poemas Xilogravura**.

A utilização dos têrmos "primeiro" e "segundo" pode levar, em uma avaliação prematura, à construção de uma ordem sequencial. Mas não foi desta maneira que se deu a elaboração destes Livros . Se por um lado aparecem primeiramente os poemas trabalhados com as intervenções do papel, por outro, a presença de xilogravuras na produção da artista antecede a feitura dos livros, uma vez que Lygia desde 1954 realiza xilogravuras que por volta de 1956 passam a ser denominadas, por ela, de "Tecelares". A citação a seguir ratifica esta informação:

Lygia Pape talvez seja a única gravadora concreta no Brasil. Embora não esteja enquadrada na estrutura rígida da arte concreta, sente-se que já deixou de ser abstracionista. As formas de suas composições não são casuais, mas enveredam para o desenvolvimento, o desdobramento de si mesmas [1].

Na apresentação do catálogo da 2ª mostra do Grupo Frente, em 1955, escrita por Mário Pedrosa, ela é novamente citada como gravadora:

... Lygia Pape grava, com audácia crescente em preto e branco e em cores, numa matéria rica e delicada, formas que se vão depurando e universalizando cada vez mais, à medida que o pensamento plástico se alteia... [2].

Ainda em 1955, um artigo anunciava o lançamento de 20 álbuns de xilogravuras da artista, como um acontecimento que *"animou o movimento artístico carioca do princípio do ano, sempre tão árido de realizações"* [3].

Não surpreende portanto, unir em um Livro Poema, palavras e gravuras. Assim, a idéia de sequência cai por terra :

Eu fiz os poemas xilogravuras paralelamente aos outros. Eu tinha os poemas, tinha as xilogravuras. Às vezes me dedicava mais a uns do que aos outros. Ora privilegiava um, ora outro [4].

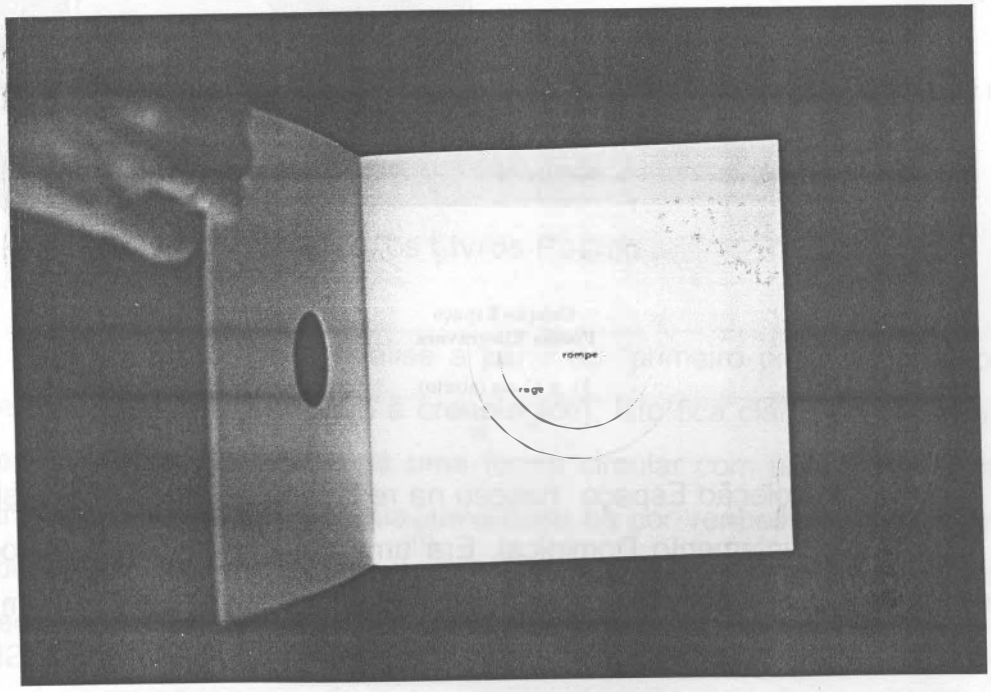
Os livros relacionados ao primeiro processo vão ser mostrados, pela primeira vez , na redação do Jornal do Brasil em 1957, em sua antiga sede, localizada na Av. Rio Branco, onde os artistas do grupo do Rio tinham uma sala [5]. Desta exposição, faziam parte do grupo de poesia, e participaram, além de Lygia Pape, Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim e Theon Spanudis .

---

[1] QUADROS, Anna Letycia. Grupo Frente. **Forma**, Rio de Janeiro, nº 2, ago. 1954, s/p.
[2] Catálogo da 2ª mostra do grupo Frente, em julho de 1955.
[3] LYGIA Pape-xilogravura. **Forma**, Rio de Janeiro, nº 5, abr. 1955, s/p.
[4] Depoimento gravado de Lygia Pape, concedido à autora, em julho de 1995.
[5] Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim e Oliveira Bastos eram responsáveis pela elaboração do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, por isso possuiam uma sala na redação, que se tornou ponto de encontro dos artistas do movimento concreto no Rio.

Segundo Lygia foi uma mostra *"simples"* de poesia. A palavra "simples" usada para classificar a mostra é empregada porque esta passou ao largo de uma questão mercadológica prévia, servindo o espaço da redação do Jornal do Brasil como uma oportunidade para que cada artista, ligado ao grupo de poesia, expusesse o seu trabalho e também, para que outras pessoas ligadas ao grupo, por afinidade intelectual ou afetiva, pudessem usufruir dessa produção.

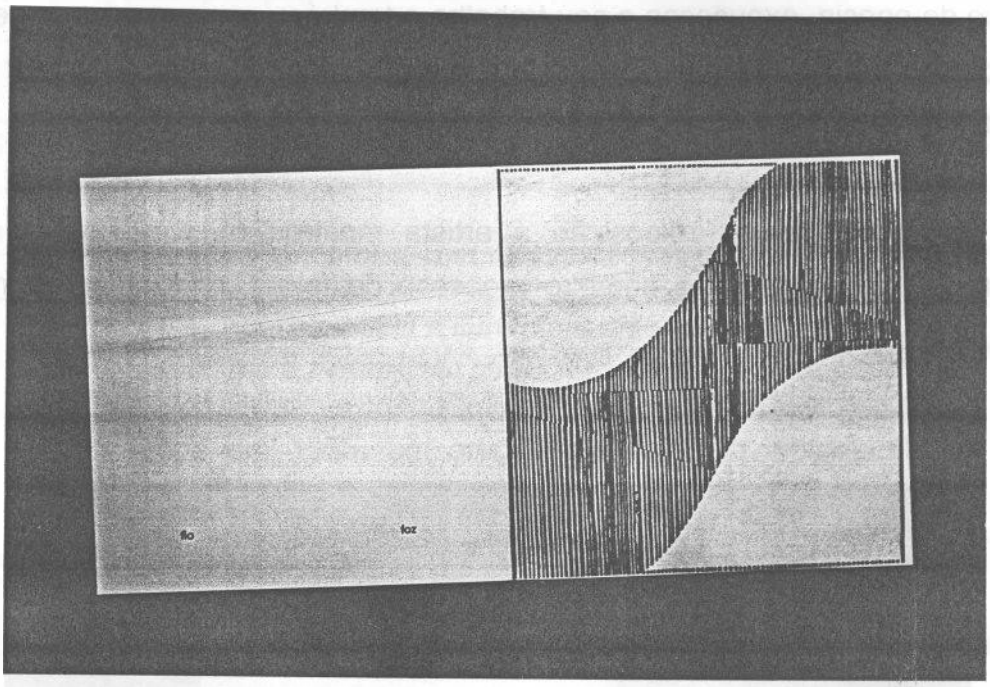
Nesta exposição a artista mostrou o Livro Poema abaixo ilustrado, relacionado ao primeiro processo de fatura, onde a artista recorta círculos no papel.



Livro Poema
1957
Cartão, cartolina, letraset
21,5 x 21,5 cm
Col. Particular

Já os poemas com xilogravuras, e que compreenderiam o outro processo de feitura dos Livros Poema, foram mostrados pela primeira vez

na **Coleção Espaço**, em maio de 1960, em uma edição com 13 poemas [6]. A seguir uma de suas páginas:



Coleção Espaço
Poema Xilogravura
1957
21 x 41 cm (aberto)
Col. Particular

A Coleção Espaço nasceu na redação do Jornal do Brasil em 1958, ligada ao Suplemento Dominical. Era uma coleção dedicada a poesia, similar a revista-livro Noigrandes, também dedicada a poesia, editada em São Paulo [7]. Apesar do apoio do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB) na divulgação da Coleção Espaço, o Jornal do Brasil não patrocinou a sua impressão, e os recursos financeiros foram conseguidos pelos artistas.

---

[6] PAPE, Lygia. Poemas-invenção. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 26 nov. 1960, Suplemento Dominical, p. 6. Este artigo fala sobre a edição de Lygia Pape e apresenta texto e poema da artista.

[7] A revista Noigrandes é apresentada ora como revista, ora como livro nos periódicos. Surgiu em 1952, editada pelos poetas paulistas Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. Estes poetas também ficaram conhecidos como o Grupo Noigrandes.

A Coleção Espaço teve 5 números. Além de Lygia Pape com o nº 5, outros artistas tiveram seus trabalhos editados, como Ferreira Gullar com o primeiro número, Theon Spanudis com o nº 2, Reynaldo Jardim com o nº 3, e Carlos Fernando Fortes de Almeida com o nº 4.

Estes poemas com xilogravuras , da Coleção Espaço, ainda apareceriam na II Exposição Neoconcreta em novembro de 1960 [8] : *"Os poemas foram abertos e dispostos em painéis com vidro, como quadros nas paredes"* [9].

Retomando os Livros Poema de Lygia Pape, e procedendo a uma análise dos dois processos de construção, percebe-se então que a artista além das palavras, trabalhou com vários tipos de intervenções no papel, como cortes, fendas, dobraduras e impressões.

Este capítulo analisará os dois tipos de Livros Poema que a artista produziu, os Livros Poema e os Poemas Xilogravura.

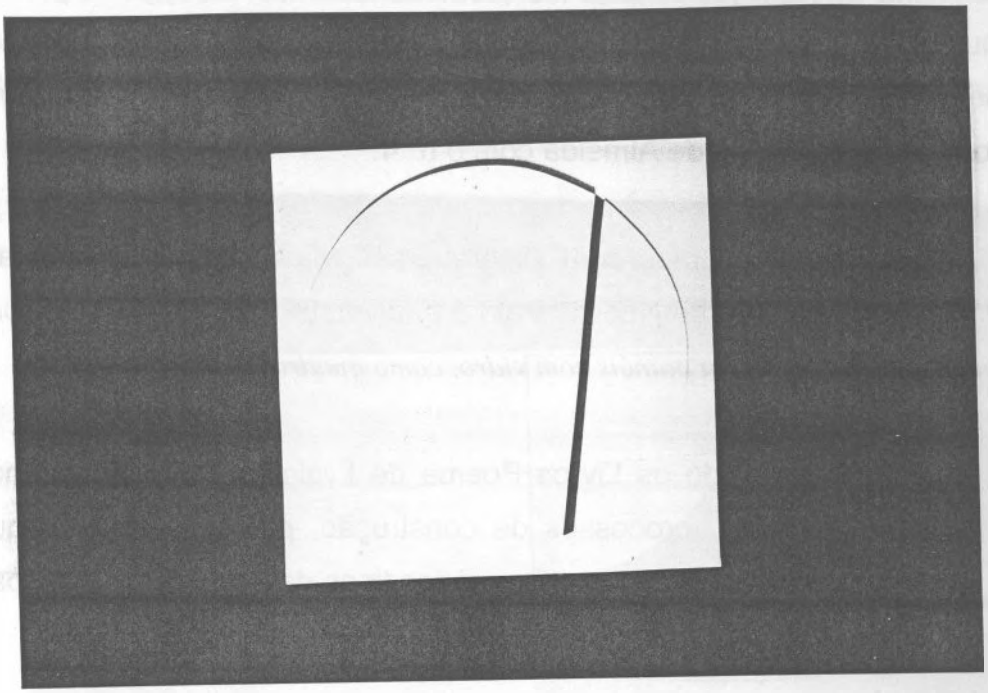
Primeiramente, os **Livros Poema** ...

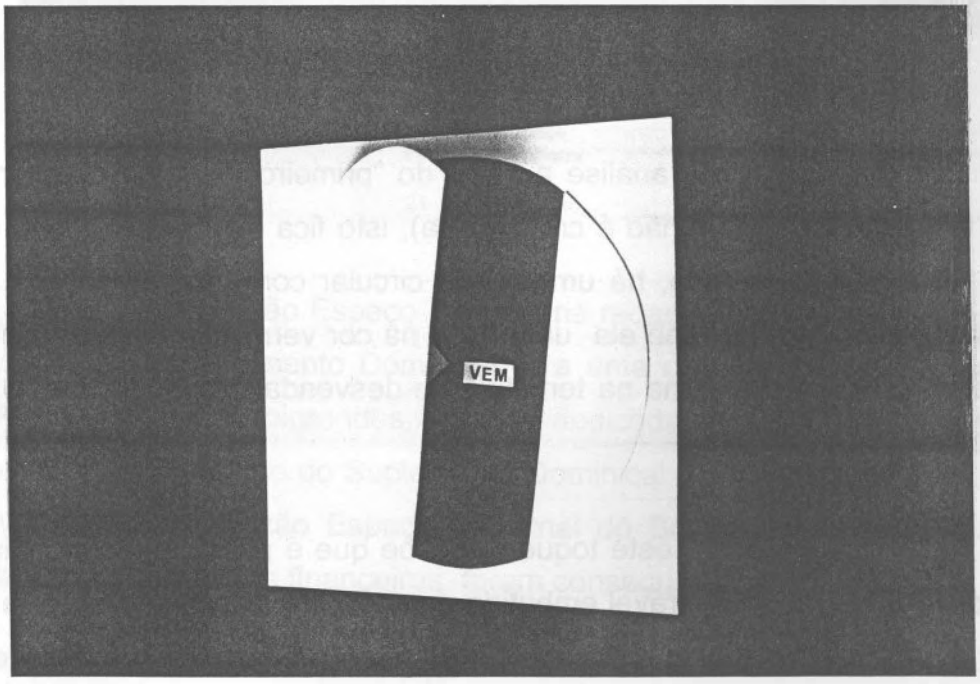
Iniciando a análise a partir do "primeiro processo" (lembrando que a indicação da ordem não é cronológica), isto fica claro em um livro onde sobre uma base quadrada, há uma forma circular com uma fenda com uma largura tal que deixa ver sob ela uma base na cor vermelha. O leitor sente-se compelido a tocar esta forma na tentativa de desvendar aquele vermelho, que aparece apenas anunciado.

Ao realizar este toque, percebe que é possível armar o livro a partir de uma estrutura dobrável embutida, também em papel, e que serve para elevar esta "página de rosto" com a forma circular. Esta atitude vai surpreendê-lo, pois revelará nesta página seguinte a leitura da palavra **"vem"** sobre um fundo vermelho. Ou seja, se ele buscava a plenitude da cor vermelha desnuda, encontra também a palavra.

---

[8] A II Exposição Neoconcreta foi realizada no Ministério da Educação, em novembro de 1960.
[9] Depoimento gravado de Lygia Pape, concedido à autora, em julho de 1995.





Livro Poema
1957
Cartolina, guache
21,5 x 21,5 cm
Col. Particular

Este livro tem o formato 21,5 x 21,5 cm e foi realizado em papel cartolina, e o fundo vermelho é pintado com tinta guache. A palavra **"vem"** foi datilografada em papel branco, em caixa alta, recortada e colada sobre este fundo vermelho.

Neste livro, o leitor é inicialmente seduzido pela cor, mas a surpresa de encontrar a palavra faz emergirem novas relações. A palavra por seu conteúdo semântico ("vem") é um chamamento, um convite ao leitor para que entre e se perca naquele vermelho antes escondido sob o branco, e agora revelado. Ele vai ao encontro da palavra e da cor.

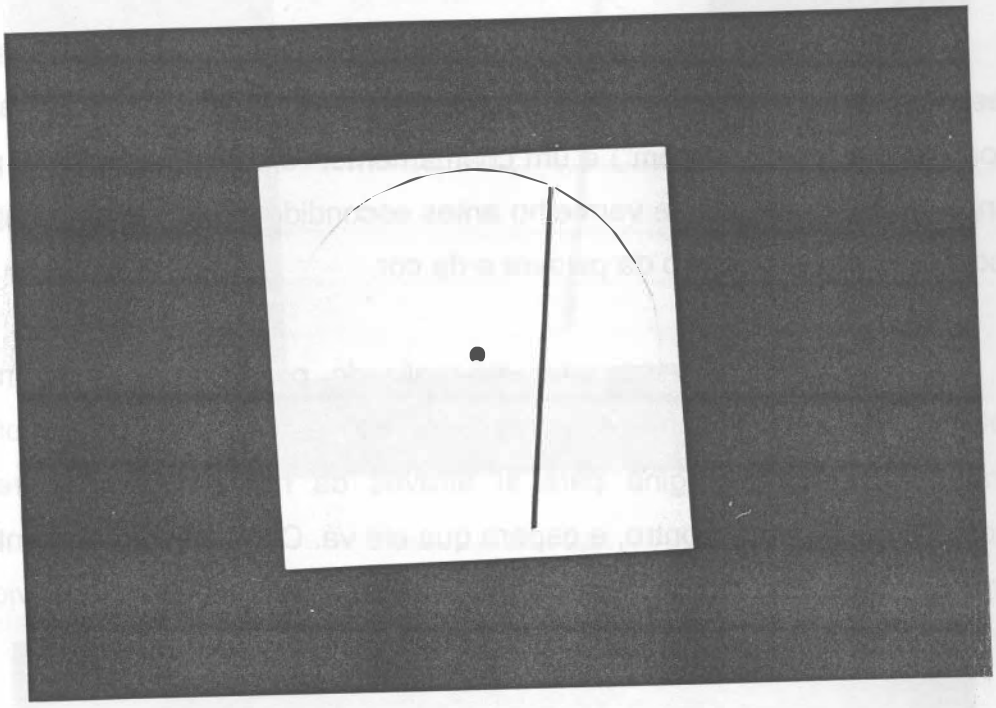
Mas, o processo uma vez realizado, pode se dar ao contrário, ou pelo menos ter mais uma compreensão. Isto é, o leitor ao descobrir a palavra chama aquela página para si através da mesma palavra **"vem".** Convida o livro ao seu encontro, e espera que ele vá. Cabe então a pergunta: a palavra convida o espectador para a obra, ou é o espectador quem convida a palavra, ou a obra, para si ?

Qualquer uma dessas duas possibilidades, ou ainda outras, só se tornará possível pela atuação / intervenção deste espectador. A obra nascerá do toque de suas mãos. A ele cabe revelar a sua plenitude. Plenitude? E se ele não quiser efetuar o toque ? Esta é uma decisão que a obra também permite.

Ainda assim, caso ele não opte pela manipulação da página, terá diante de si a imagem de um quadrado branco interceptado por um círculo com uma fresta diagonal que revela ou vela a existência de um vermelho. E esta visão fará com que ele (leitor) realize através destas fendas as descobertas. Terá diante de si o momento de suspensão da obra.

Outro Livro Poema da artista, tem uma estrutura semelhante a do livro anteriormente mostrado. O livro tem uma página única, no formato 21,5 x 21,5 cm, em papel cartolina onde percebe-se uma forma circular sobreposta a

uma base quadrada, na cor branca, tendo ao centro um eixo (para o eixo a artista usou um grampo de metal, tipo percevejo) que permite a rotação deste círculo.

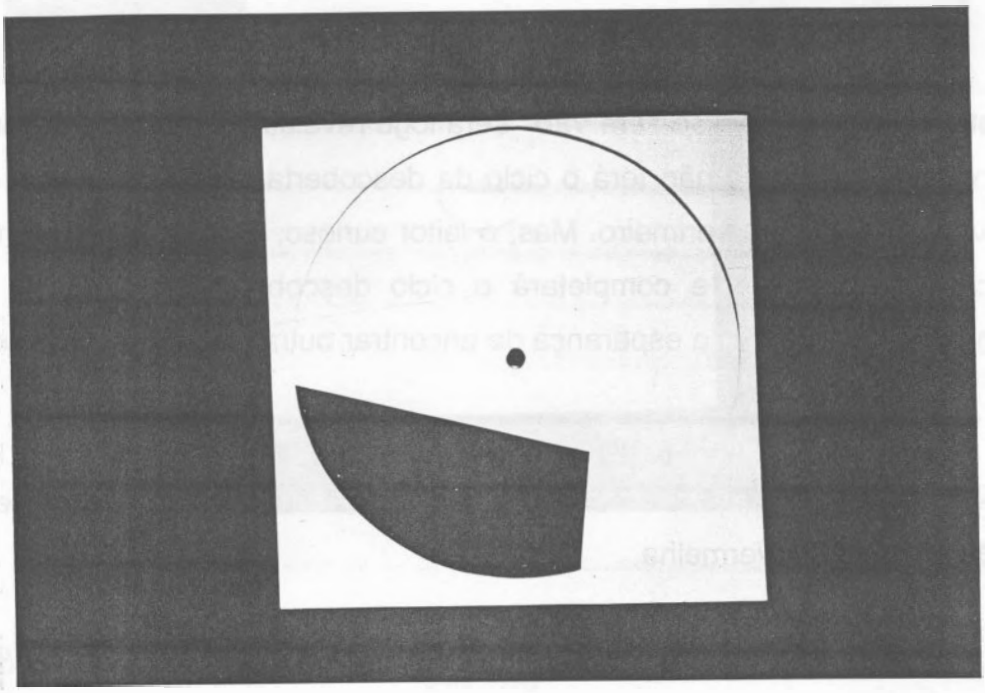


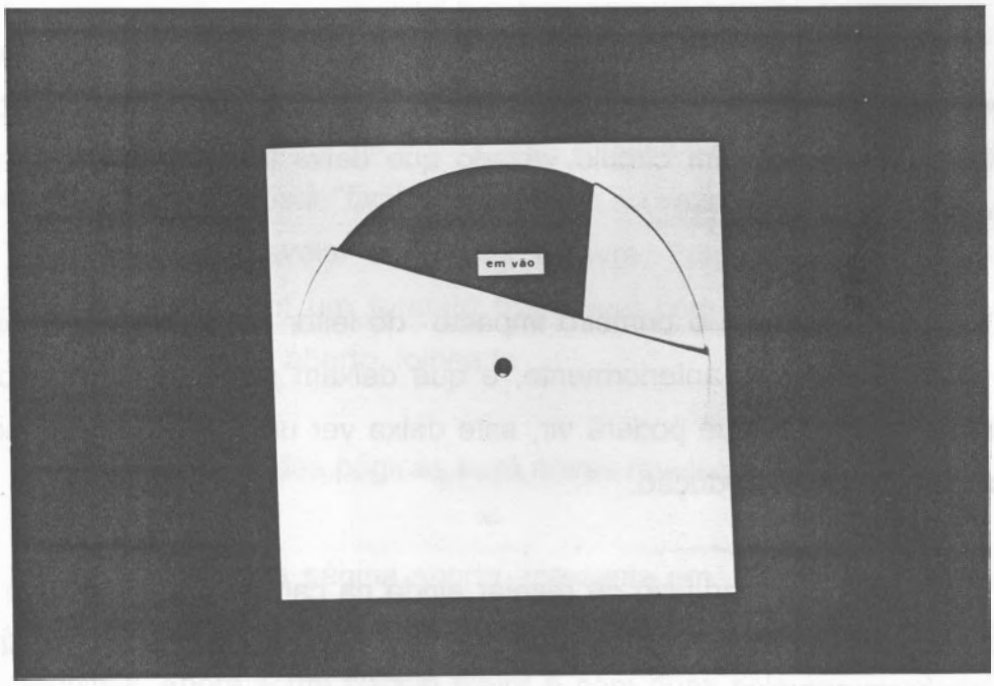
Livro Poema
1957
Cartão, cartolina, guache
21,5 x 21, 5 cm
Col. Particular

Este círculo também possui uma fenda. Só que desta vez o espaçamento é menor não revelando o que ela esconde. Mas de novo a sedução, porque o leitor sabe que ela esconde alguma coisa sob si ou sobre si. De novo a sedução... O eixo indica a possibilidade de rotação... E o leitor seguirá este impulso.

Este círculo, em vez de se elevar, como no livro anteriormente mostrado, é girado. Isto é, faz-se necessário um movimento de rotação, no sentido horário, onde um fundo vermelho, pintado com tinta guache, vai aparecendo sob diversos formatos. Esta passagem pelo vermelho produz

momentos de suspense... até o momento em que, de repente, surge a expressão **"em vão"**. As fotos mostram o caminho do vermelho até a palavra.





Livro Poema
1957
Cartão, cartolina, guache
21,5 x 21,5 cm
Col. Particular

Escrita à mão com tinta branca, e em caixa baixa, a palavra aparece justamente no limiar do papel, quando talvez o leitor não esperasse mais, quando seu esforço parecia mesmo em vão. O caráter mágico da surpresa depois da sedução pela busca de algo que não se conhece.

E se o movimento do leitor seguir o sentido anti-horário, o que acontecerá ? A expressão **"em vão"** será logo revelada, escrita em branco sob o fundo vermelho. Ele não terá o ciclo da descoberta da cor vermelha, pois a palavra virá com força primeiro. Mas, o leitor curioso, continuirá com a rotação do círculo em papel, e completará o ciclo descobrindo / revelando a cor vermelha, e talvez com a esperança de encontrar outras revelações literárias.

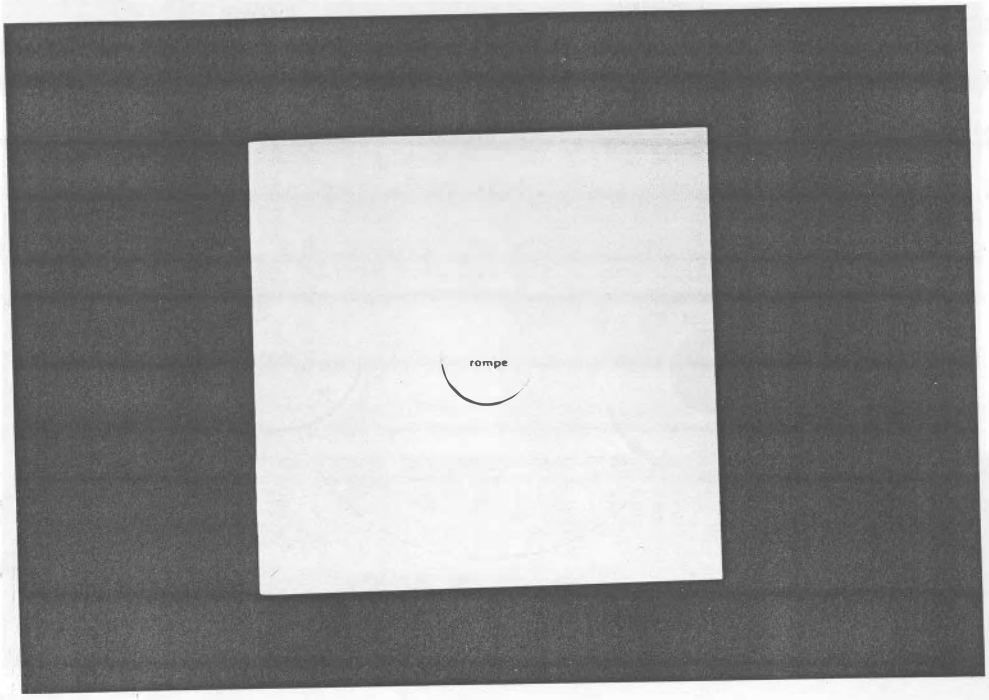
Ao fim do movimento a memória da expressão "em vão" poderá lembrar-lhe da busca vã. De novo a surpresa pela ausência de outras palavras e pela força da cor vermelha.

De novo o leitor como co-autor da obra, tendo o "poder" de realizá-la.

Um outro livro poema, formato 21,5 x 21,5 cm, realizado em papel cartolina, com 5 folhas, apresenta em sua capa, também na cor branca, como os anteriores, um círculo vazado que deixa ler a palavra da página seguinte, **"rompe"**.

Este é o primeiro impacto do leitor com a obra. Ao contrário dos livros analisados anteriormente, e que deixam no leitor uma curiosidade latente e cega pelo que poderá vir, este deixa ver uma palavra. Mas nem por isso deixa de haver sedução.

Este artifício de revelar ainda na capa o que está além dela é bastante sedutor, pois mesmo sem abrir o livro, o leitor sente-se atraído pelas suas possibilidades.

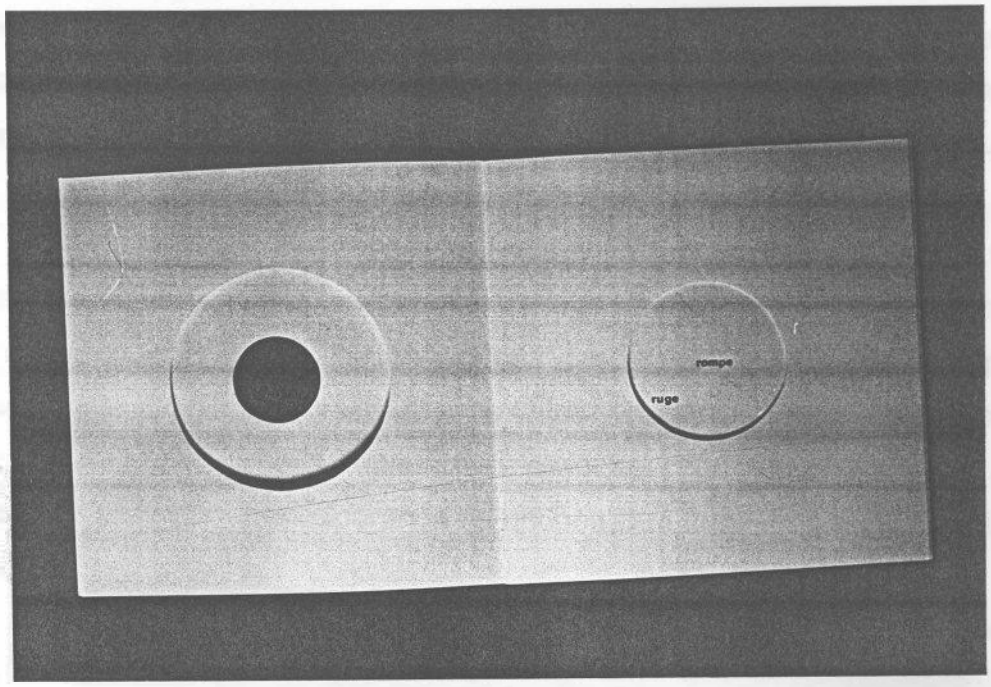


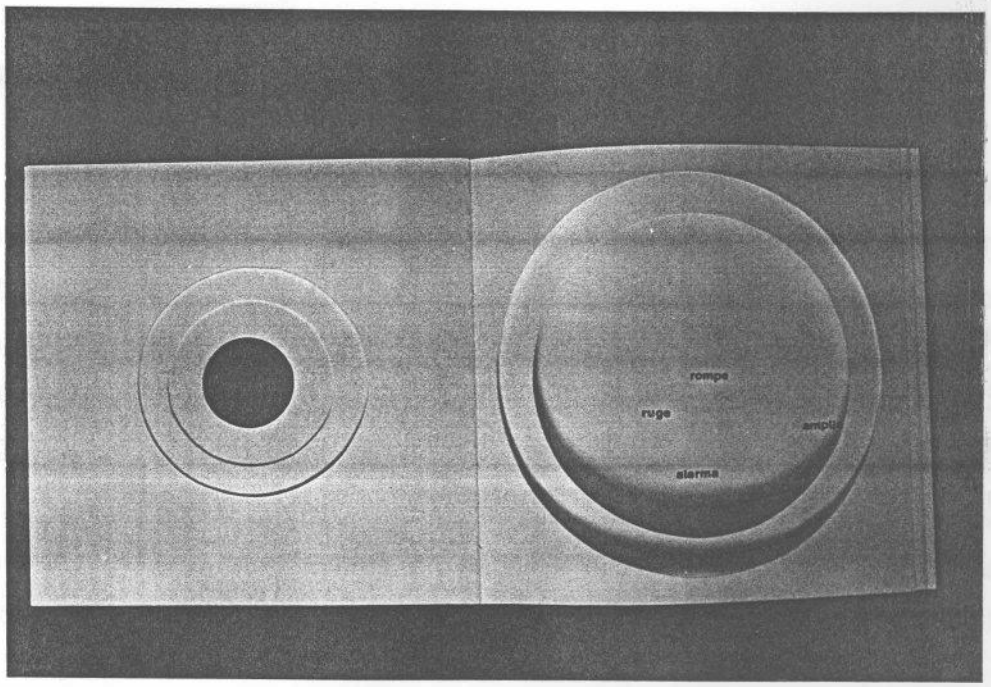
Livro Poema
1957
Cartão, cartolina, letraset
21,5 x 21, 5 cm
Col. Particular

Se nos exemplos anteriores, a descoberta da palavra urgia a manipulação, neste, a artista "facilita" um pouco ao vazar a capa. Apenas uma faceta da sedução ao revelar a primeira palavra. Primeira? Haverá outras? Trata-se de um livro com um formato tradicional com relação a montagem, portanto é mister que seja aberto, folheado ...

O passar das páginas trará novas revelações ...

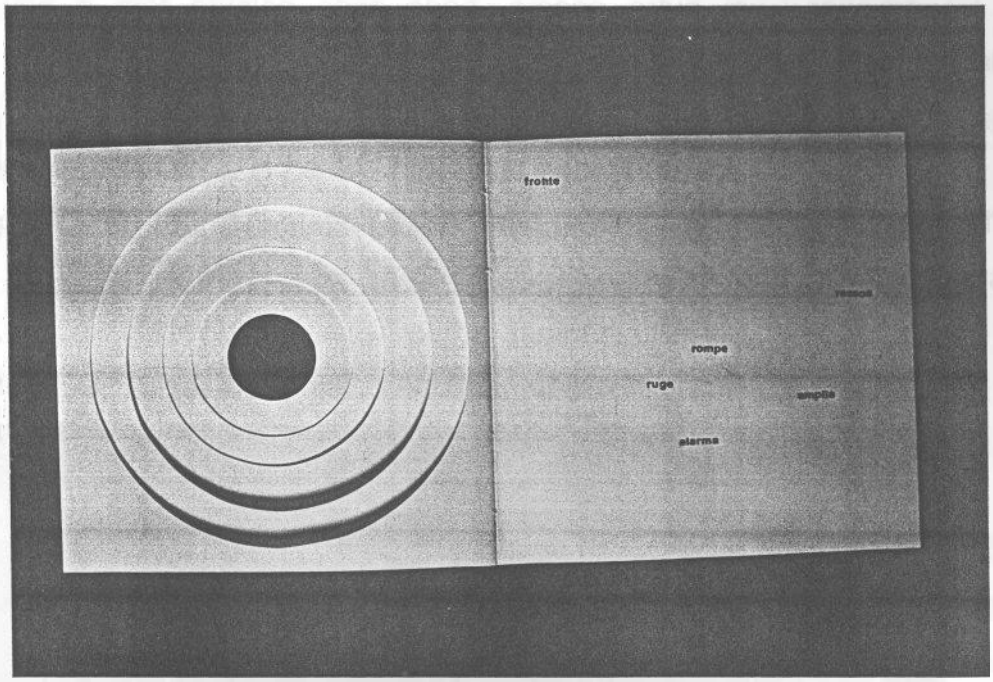
A segunda página aberta apresenta um círculo vazado, maior que o anterior e que, além da palavra **"rompe"**, deixa ver a palavra **"ruge"** da página seguinte. Agora é um círculo maior e com duas palavras reveladas. É claro que depois esta descoberta o leitor não se contentará com estas poucas palavras, e continuará o processo de manipular o livro.





Livro Poema
1957
Cartão, cartolina, letraset
21,5 x 21, 5 cm
Col. Particular

Assim, sucessivamente, outras páginas são passadas, e cada uma delas tem um círculo vazado, maior que o anterior, e que por isso desvendam outras palavras, até se chegar a comprensão total do poema revelado na última página, onde além das palavras já citadas, **"rompe"** e **"ruge"** aparecem as palavras **"alarma"**, **"ressoa"**, **"amplia"** e **"fronte"**. O poema aparece completo na última página do livro.



Livro Poema
1957
Cartão, cartolina, letraset
21,5 x 21, 5 cm
Col. Particular

Completo? É um tanto quanto arriscado e até pretensioso dizer isto do poema. Pensá-lo completo quando todas as palavras reunem-se na última página é reduzir as suas possibilidades. Cada página passada é um poema acabado com uma palavra. A palavra é o verso .É um poema cujo verso tem uma só palavra [10].

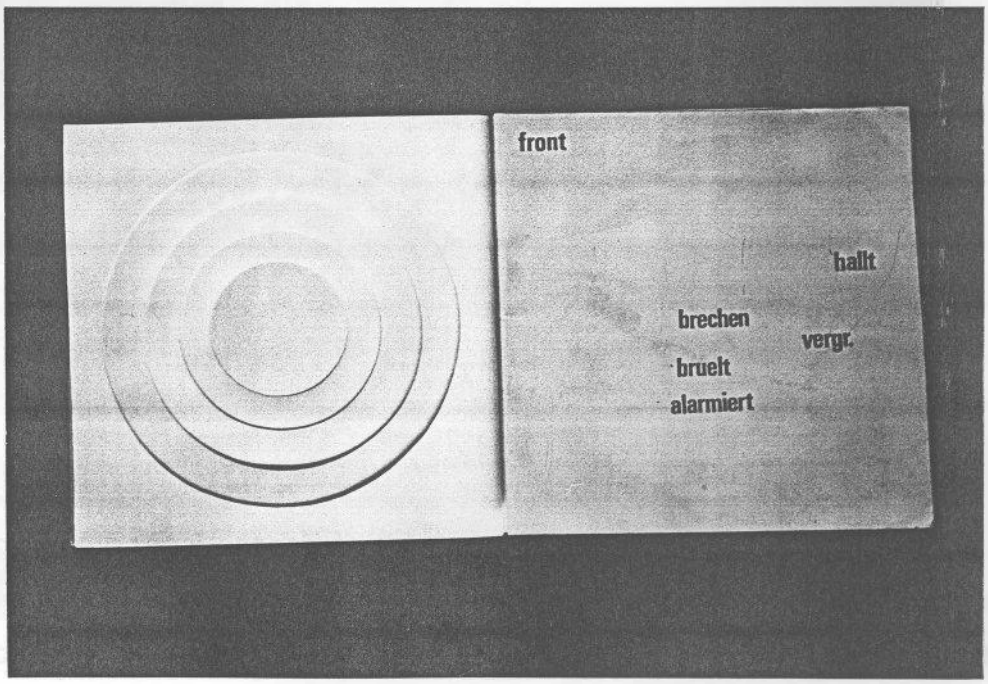
Esta é talvez a maneira mais adequada de pensar o livro.

[10] O verso pode existir com apenas uma palavra.

Mas deliciosamente intrigante é pensar que cada poema revelado não tem a sua palavra escrita na página passada, uma vez que estão todos escritos na última página do livro. Ou seja, o poema é desvendado não só pela palavra escrita, mas também pela subtração do papel. À medida que o papel se rompe, "rompem" e "rugem" as palavras do poema. Então os cortes do papel são parte de cada poema. Há neste caso um entrelaçamento entre o discurso plástico e o poético .

Na última página a reunião ou a revelação de todos os versos vai proporcionar um outro poema, onde cada palavra tem o seu lugar cuidadosamente estudado antes de ser colocada.

As letras utilizadas estão em caixa baixa, e foram decalcadas de "letraset". A artista fez também uma versão deste livro em alemão, com as mesmas palavras traduzidas.



Livro Poema
1957
Cartão, cartolina, letraset
21,5 x21,5 cm
Col. Particular

O fato de também existir esta versão em alemão [11] não siginifica que estas relações se percam. Pelo contrário são as mesmas revelações, de cada página um poema, dos círculos interagindo com as palavras, na última página um novo poema, e todas as outras que já foram citadas, o que leva a constatação do aspecto universal do livro. Não é necessário entender o alemão para percebê-lo e descobrí-lo enquanto poema. Apenas com relação ao conteúdo semântico das palavras é que pode ser pensada a diferença para quem não domina o idioma. Esta seria uma possibilidade mais pertinente ao conhecedor da língua. Mas, da mesma forma, a versão em português traz esta relação para quem não conhece o idioma.

De qualquer forma é bom que não se esqueça que os sons que as palavras emitem são também componentes do poema . E brincar com eles em cada verso é também uma possibilidade...

Um outro Livro-Poema, também com 5 folhas, e formato 20 x 20 cm, realizado em papel cartolina, apresenta em seu miolo uma folha transparente, "papel de seda", na cor amarela.

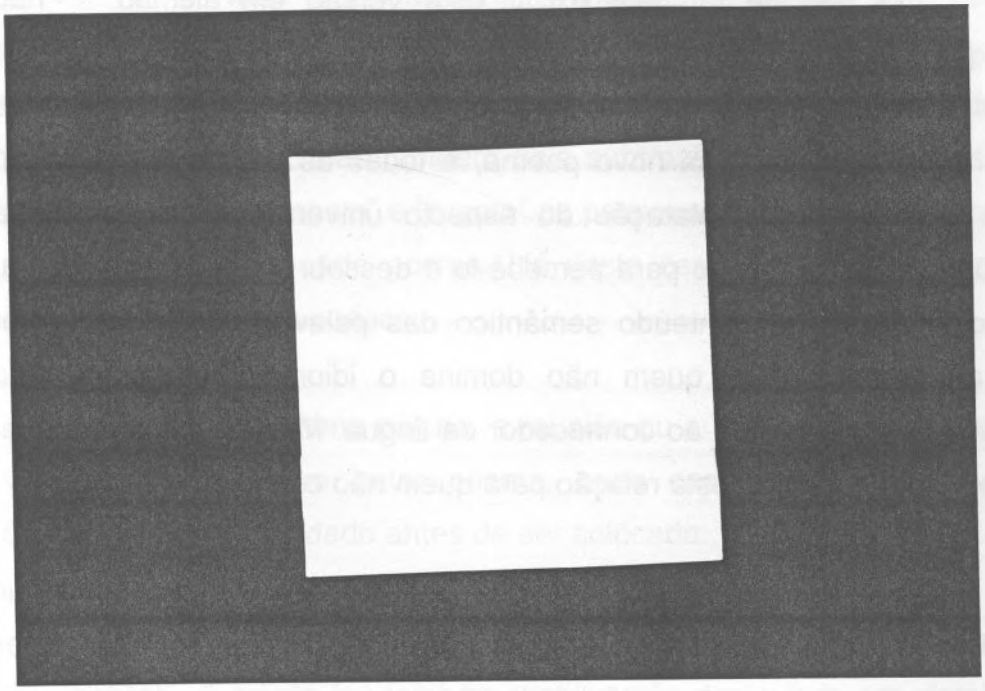
Na capa do livro observa-se um corte no papel na forma de um semi-círculo. O corte da primeira página deixa ver o branco da segunda página. Por causa disto as duas páginas confundem-se.

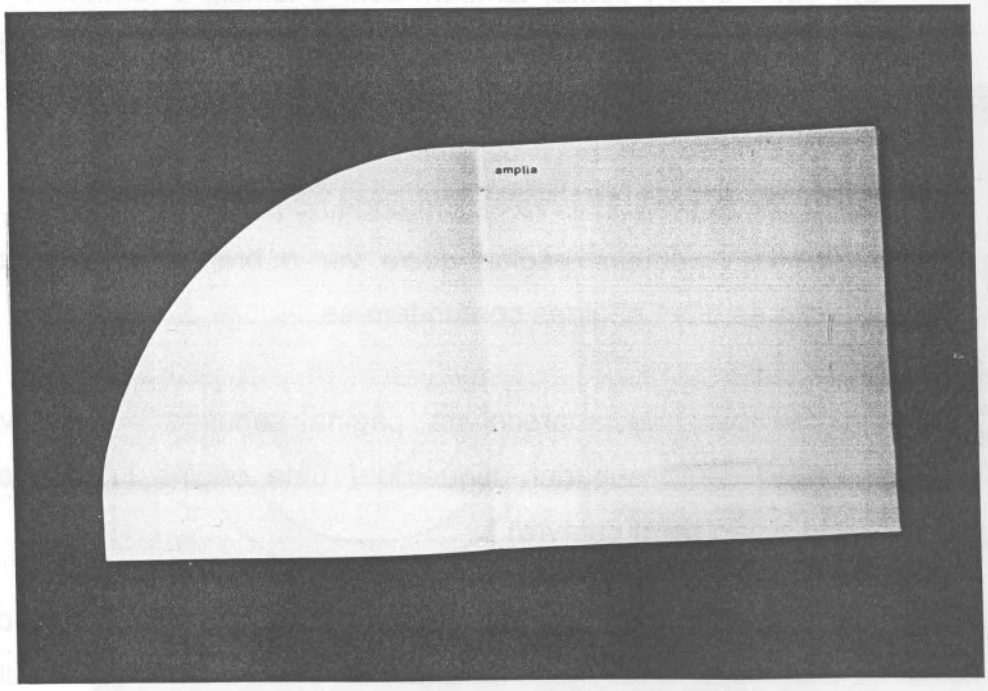
Ao ser passada aparece na página seguinte a palavra **"amplia"** , disposta no canto superior esquerdo (uma página inteira sem nenhuma intervenção a não ser a palavra).

A página seguinte mostra uma folha fina e transparente na cor amarela, papel de seda, que faz o efeito de uma veladura ao anunciar a outra página , deixando ver pela transparência a palavra **"germina"**. É um efeito "semelhante" ao do livro com círculos vazados, pois dá pistas sobre uma página que ainda não foi passada. O leitor tem vontade de virar a folha imediatamente.

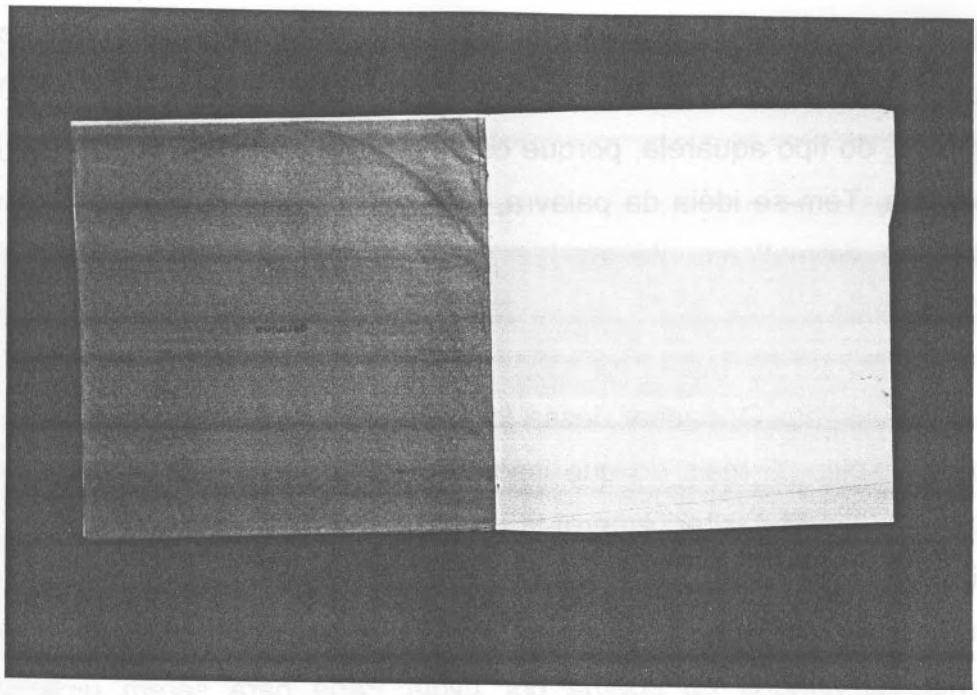
---

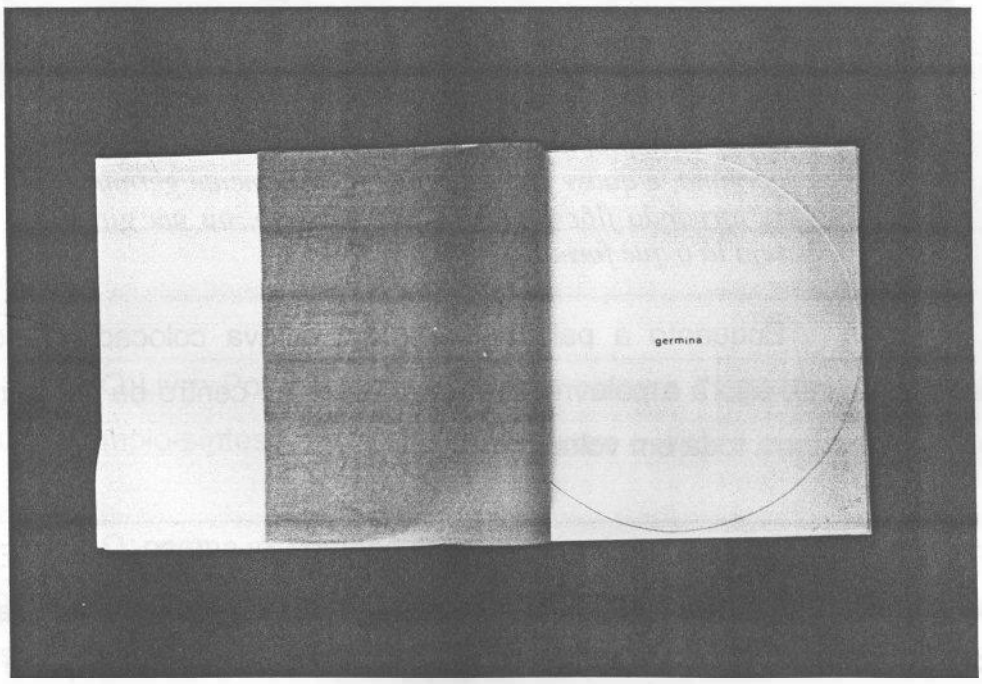
[11] Língua que a artista domina.





Livro Poema
1957
Cartão, cartolina, papel de seda, letraset
20 x 20 cm
Col. Particular





Livro Poema
1957
Cartão, cartolina, papel de seda, letraset
20 x 20 cm
Col. Particular

Mas se a pressa dele não for tanta, pode observar o cenário que se apresenta. A transparência do papel amarelo age como uma tinta bem aguada, do tipo aquarela, porque esta revela a palavra mas não de uma forma explícita. Tem-se idéia da palavra, mas a cor neste momento tem mais força, além de cromaticamente produzir um efeito agradável de contraste com o branco.

O passar dessa folha amarela não se constitui em apenas um ato mecânico. É mais do que isso. Dá ao leitor o poder de fazer germinar a palavra, fazê-la nascer, emergí-la da terra "amarela" que a cobre. É como se o leitor fosse o jardineiro e tivesse que retirar e renovar a terra para deixar vir ao mundo a flor. A palavra **"germina"** germina mesmo. A palavra e seu significado foram construídos no poema por Lygia Pape para serem uma obra única porque confundem-se.

As palavras da artista denunciam esta intenção:

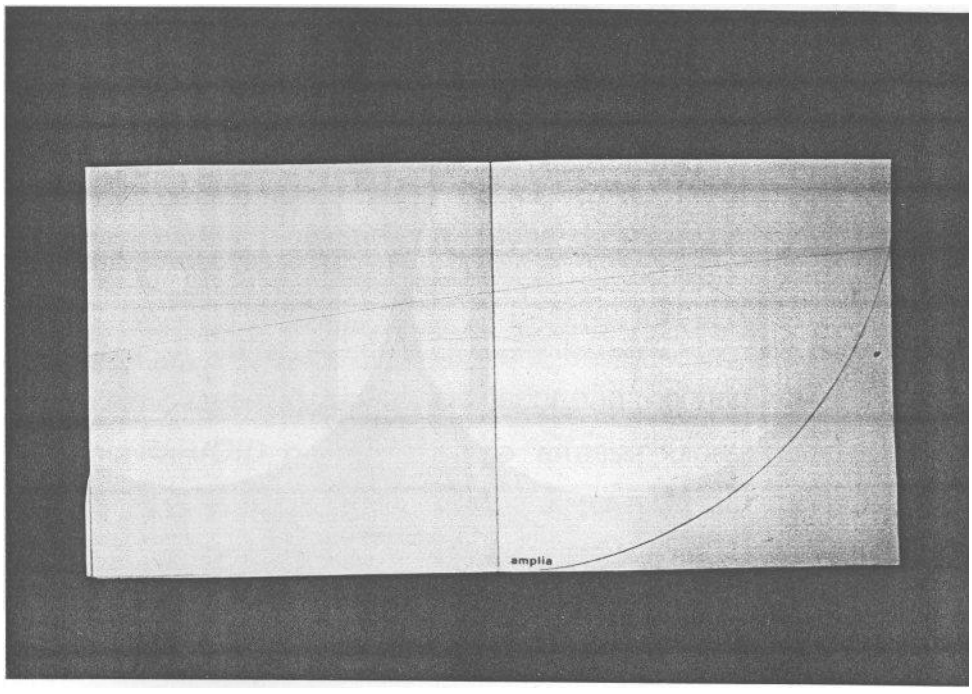
> *... por exemplo, neste amarelo, onde embaixo há a palavra germina, é quase como se fosse uma semente germinando se tornando flôr e abrindo em amarelo, ou um girassol, seja lá o que for...* [12].

Enquanto a palavra **"amplia"** estava colocada no canto da primeira página, agora a palavra **"germina"** está no centro da folha, no centro do jardim e a terra toda em volta.

A última página do livro retoma a palavra **"amplia"**. Espera-se que ela seja colocada no canto inferior direito do papel parecendo fechar um ciclo em consonância com o corte do papel. Pelo menos parece que é isso que vai acontecer. Ao ser traçada uma linha acompanhando o movimento da primeira palavra passando pela segunda, tem-se a impressão que até a terceira palavra, será formada uma linha curva tal qual a forma do corte do papel da capa. Ledo engano. A artista surpreende e não fecha o ciclo, colocando a

[12] Depoimento gravado de Lygia Pape, concedido à autora, em julho de 1995.

terceira palavra no canto inferior esquerdo, e não no direito. As palavras deste Livro Poema foram escritas em caixa-alta, também decalcadas de "letraset."

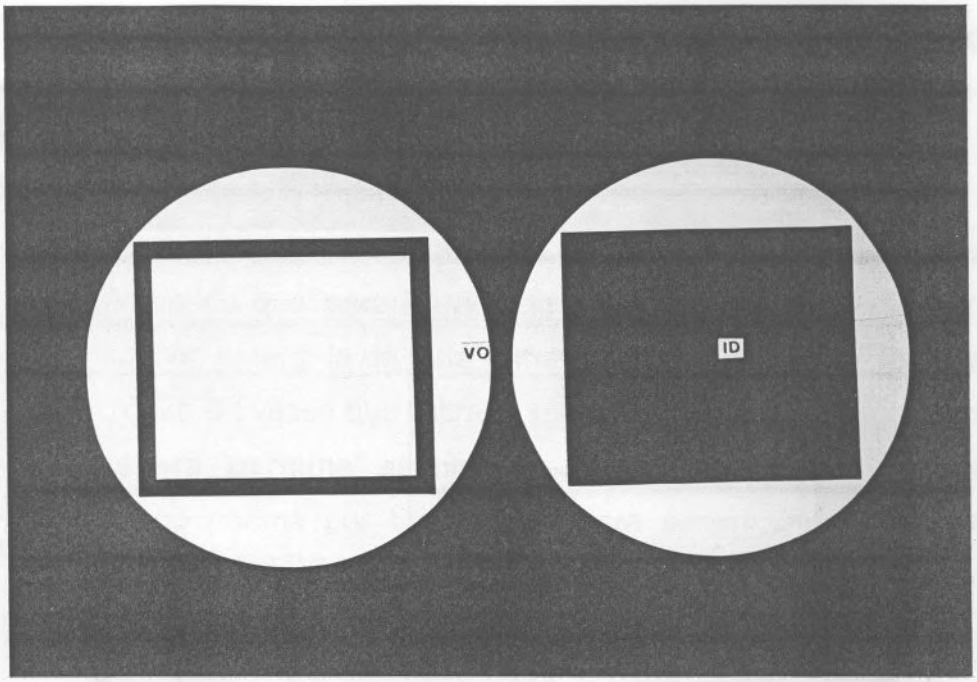


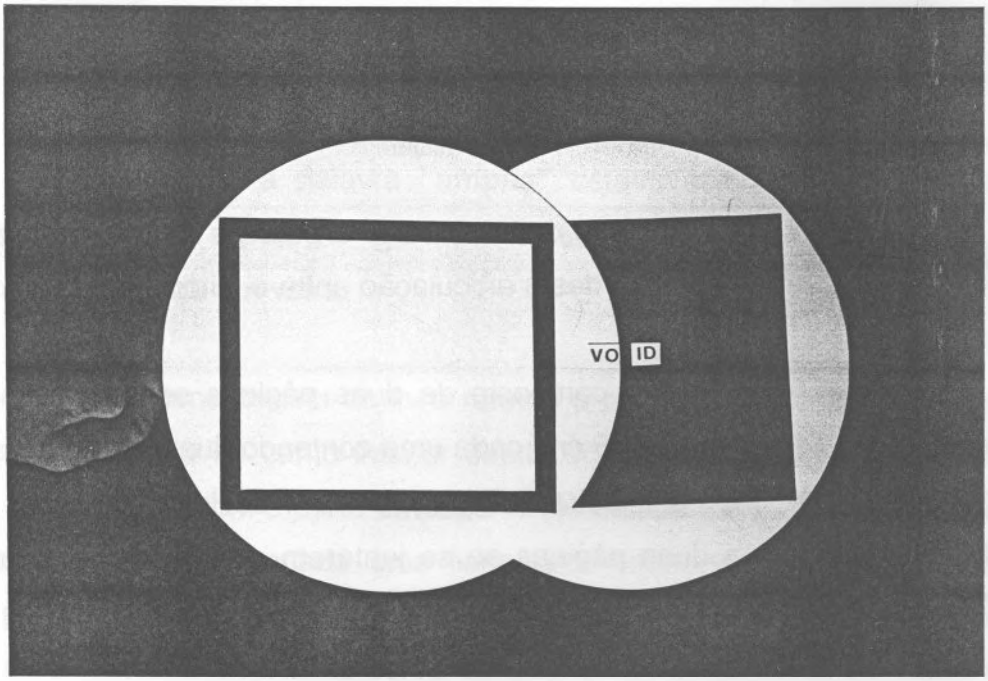
Livro Poema
1957
Cartão, cartolina, papel de seda, letraset
20 x 20 cm
Col. Particular

O Livro Poema onde aparece a palavra ***"VOID"***, realizado em 1957, é um exemplo-síntese desta articulação entre o leitor e o poema.

O poema é composto de duas páginas separadas, na forma circular, com diâmetro de 21,5 cm, cada uma contendo duas letras. Uma página tem a inscrição **"VO"** e a outra a inscrição **"ID"**, datilografadas em papel e coladas no Livro. As duas páginas ao se juntarem formam a palavra inglêsa VOID, que traduzida para o português significa, vazio, vácuo, lacuna.

A palavra criada, quando traduzida, parece completar a forma, ou pelo menos dar sentido a ela.





Livro Poema
1957
Cartão e guache
diametro 21cm
Col. Particular

O quadrado preto da página que tem a sílaba **"VO"** é vazado, vazio, deixa ver o branco do papel. A palavra ***"VOID"***-VAZIO pode estar traduzindo a sua plasticidade. Ou ainda outras possibilidades...

Por exemplo, para que a palavra se forme há apenas uma posição na junção das páginas, onde a página **"VO"** fica por cima da página **"ID"**. E à medida que o branco da primeira página se aproxima da outra em busca de sua complementação, este vai subtraindo o negro daquela página, e criando uma meia lua branca que é a lacuna do negro, até formar a palavra ***"VOID"***-LACUNA.

Ainda que o leitor - espectador não conheça o significado ou a tradução da palavra ***VOID***, o movimento de "arrastar" uma página em direção a outra produz um resultado visual / plástico onde o leitor é também pintor, porque ele tem o poder de retirar o negro-tinta com a aproximação do branco-tinta. A palavra...., bem, a palavra é uma pincelada que contrasta com estas duas cores, e sua colocação parece cuidadosamente estudada.

Mas, se até agora o poema foi pensado considerando a junção das letras e a formação do vocábulo, esta não é a única opção do leitor. Ele oferece outras. A palavra só se forma com a intervenção do leitor se ele assim o desejar. A proposta da artista sobrevive até o momento em que coincida com a vontade do leitor. Caso contrário, poderão ser realizados outros "diálogos".

Por exemplo, o fato das páginas não formarem uma unidade, não estando ligadas formalmente como outros livros-poema da artista já vistos aqui, vão permitir que o leitor perceba a "individualidade" de cada página, e, as peculiaridades que elas têm, como por exemplo a sua visualidade, o seu aspecto gráfico.

A página que tem as letras "V" e "O", letras porque antes de serem palavras são simplesmentes letras, foi realizada na cor branca. Tem inserido um quadrado vazado , com as bordas em preto, e que deixam o branco

do papel respirar. O branco do papel deixa de ser fundo e passa a ser figura. As letras "V" e "O" são incritas em maiúsculo na cor preta no limite direito do círculo. A letra "O" quase toca a linha imaginária que limita o círculo. Do mesmo modo , a barra preta que delimita o quadrado também quase toca o final do círculo. A um espaço em branco que respira entre eles trazendo leveza ao desenho.

A outra página traz o mesmo quadrado, só que desta vez ele não é vazado, sendo todo pintado em negro. Da mesma forma seus limites não se tocam, pois o branco circunda o quadrado. Também não é possivel determinar o branco como fundo e o quadrado como figura, até porque a profundidade que o preto provoca dando uma possível idéia de fundo é quebrada pele inscrição das letras "I" e "D" em seu centro, uma vez que estas apesar de serem em preto, são inscritas sobre fundo branco, trazendo o negro do quadrado a frente.

Por esta questão plástica não existe uma página priorizada. Até porque será que realmente formam um conjunto ? Poderiam ser mostradas separadamente ?

As inscrições se não fazem um diálogo poético, ou não tem um sentido semântico como o pensado na palavra ***VOID***, com certeza fazem um diálogo plástico. Palavras, letras, tinta, formas ...

A seguir, os **Poemas Xilogravura** serão conhecidos...

Na segunda maneira utilizada para produção de Livros Poema, a artista imprime xilogravuras associadas a um poema, na série editada pela "Coleção Espaço" em maio de 1960 [13]. O número dedicado a Lygia Pape, tem o título "Poemas Xilogravura".

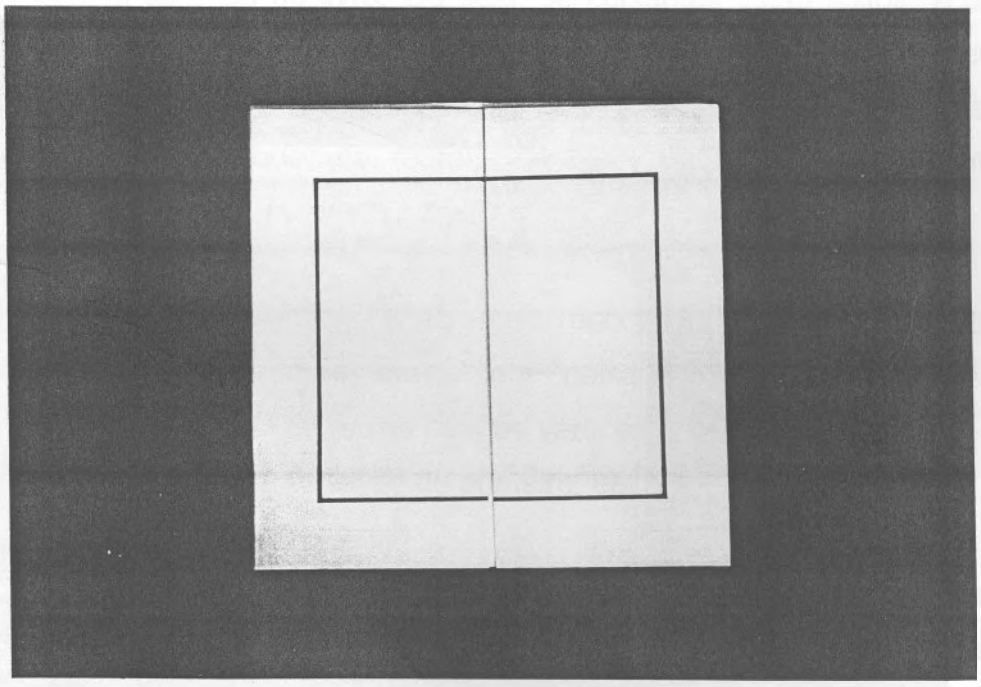
A edição de Lygia Pape tem os poemas guardados numa capa / caixa e as folhas estão soltas . Porém, mais do que ter as folhas soltas, há

[13] PAPE, Lygia. Poemas-invenção. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 26 nov. 1960, Suplemento Dominical, p.6.

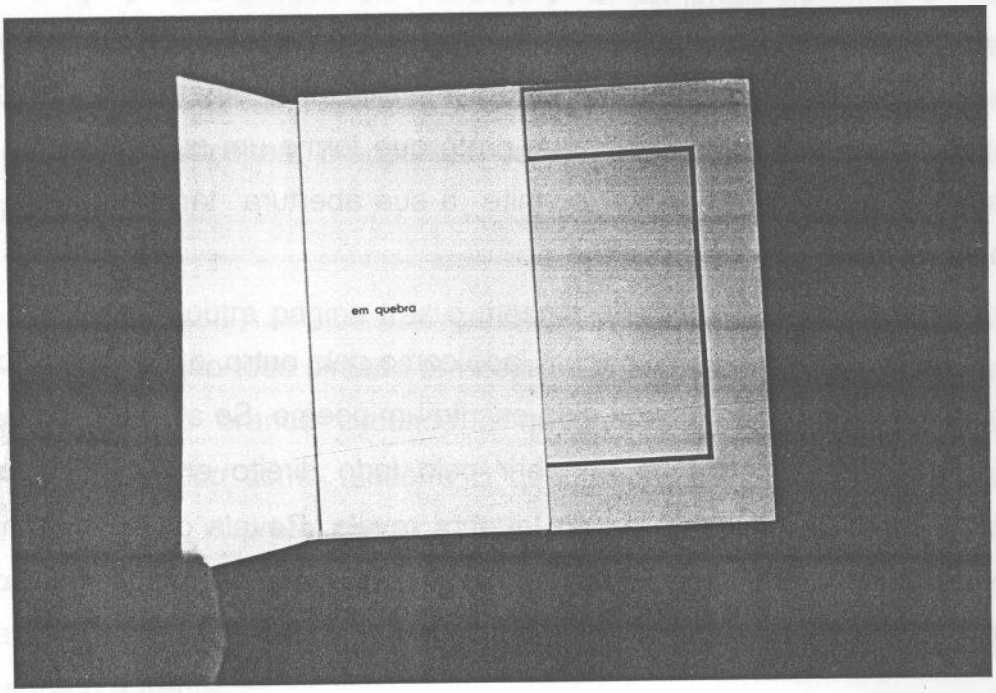
uma peculiaridade e surpresa . A capa já é um poema, ao interagir com a folha de rosto que contém o primeiro poema.

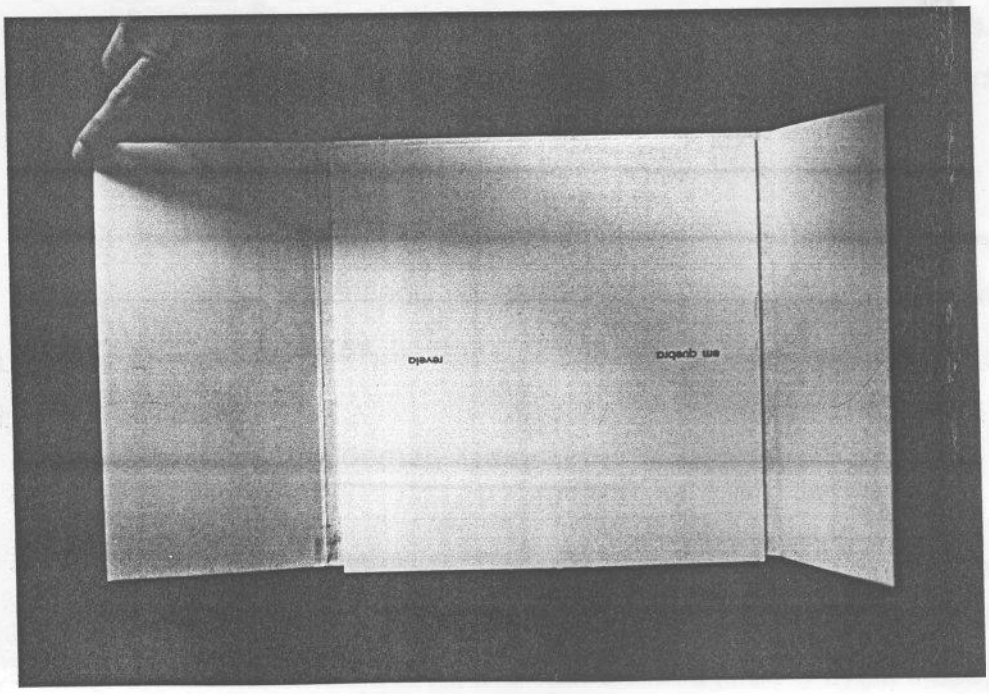
Isto é, a capa tem a forma similar a de uma caixa, no formato 21,5 x 21,5 cm, onde há um fio em preto que forma um quadrado com uma abertura na parte central, e que permite a sua abertura tanto pela esquerda como pela direita.

Ao abrir tanto por um lado como pelo outro, o leitor vai deparar-se com uma folha de rosto onde está escrito um poema. Se abrir pela esquerda está escrito **"em quebra"** e ao abrir pelo lado direito encontra a palavra **"revela".** Revela em quebra ou em quebra revela. Revela o quê ? O interior onde estão os outros poemas, treze (13) poemas xilogravura ao todo, no formato 21,0 x 20,5 cm, fechado, e 21,0 x 41,0, aberto.



Coleção Espaço
Capa
1957
Cartão e impressão
21,5 x 21,5 cm
Col. Particular





Coleção Espaço
Capa
1957
Cartão e impressão
21,5 x 21,5 cm
Col. Particular

O leitor ao abrir cada um destes treze poemas, depara-se com duas páginas, a página da esquerda contém um poema e a da direita uma xilogravura. O poema com a xilo forma uma terceira coisa, uma unidade.

Lygia descreveria assim os seus Poemas Xilogravura, em texto no SDJB em 1960, ratificando a especificidade da página não ser apenas poema ou apenas xilogravura:

> *É um livro formado por duas partes distintas: poema e gravura. As duas, lado a lado, perdem sua independência expressiva por uma outra catalizadora, que abrange as duas partes, fundindo-as num todo de conteúdo novo. A contemplação do poema e da gravura dentro das unidades realiza-se dentro de um tempo preciso ao seu significado - o momento de duração exata a essa nova expressividade*[14].

Estas unidades, poema com a respectiva xilo, são independentes da capa do livro. Ou seja, os conjuntos estão soltos e podem ser retirados desta capa / caixa que os abriga. E, por essa razão não atendem a uma ordem rigorosa de leitura. O leitor tem a possibilidade de ler da maneira que lhe aprouver. Pode até retirar todos os conjuntos, e aleatoriamente escolher algum Poema, ou ainda criar uma ordem só sua.

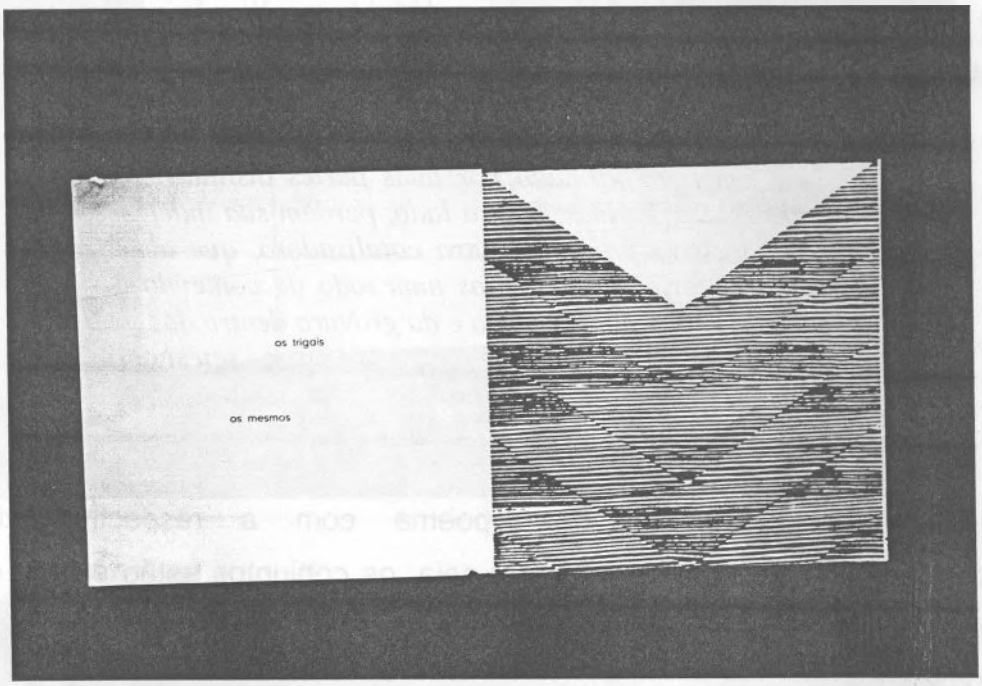
Em um deles, por exemplo, escolhido ao acaso, aparecem as palavras **"os trigais", "os mesmos"** em caixa baixa, e uma xilo com uma sequência de triângulos impressos com os vértices apontados para baixo, todos gravados em negro, com exceção do primeiro, em branco.

O poema dá idéia de repetição por causa da significação semântica da expressão **os mesmos**, e, a disposição dos triângulos, um abaixo do outro, também passa essa idéia. Os trigais, os mesmos, os mesmos trigais, os mesmos trigais, os mesmos, os mesmos triângulos... É como se os triângulos se deslocassem do desenho e ocupassem o lugar da palavra no verso.

---

[14] Id.

Ou talvez os trigais estejam representados na xilogravura sob a forma de triângulos. Os veios da madeira são explorados na impressão e estão dispostos de tal forma que acentua a possibilidade de realmente serem campos de trigo. Uma visão aérea .



Coleção Espaço
Poema Xilogravura
1957
21 x 41 cm (aberto)
Col. Particular

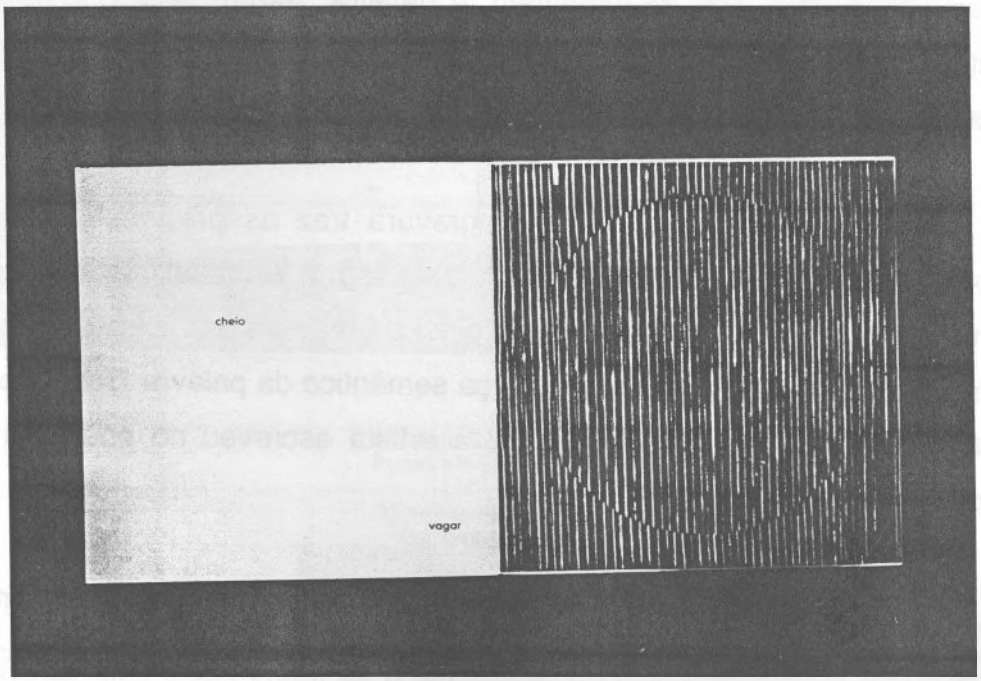
O fato das formas impressas não serem fechadas também reforça esta possibilidade. Com excessão do triângulo branco, limitado pelas bordas, os demais parecem querer ultrapassar o limite do papel, dando a idéia que continuam seu desenho além da folha. Suas formas vão definir-se no espaço. São campos de trigo em expansão.

É interessante perceber também o aproveitamento do espaço em branco da página. Neste caso, a artista quase centraliza a palavra, deixando o branco cercá-la. Por sua vez, também evita a colocação das palavras de forma alinhada. Dá um ligeiro deslocamento para a direita na primeira expressão ("os trigais"), como um parágrafo. Com esse artifício, evita a

monotonia na visualidade da leitura, escolhendo cuidadosamente o lugar das palavras.

Em outra página ou conjunto as palavras **"cheio"** e **"vagar"** compõem com uma gravura onde um círculo está gravado.

Neste exemplo as palavras são colocadas mais espaçadas no papel. **"Cheio"** quase no canto esquerdo e **"vagar"** no canto inferior direito. A forma desenhada na gravura - o círculo - aparece delimitada no espaço em que se insere. Por estar bem definida geometricamente no suporte, não há possibilidade de expansão, de imaginá-la fora do papel.



Coleção Espaço
Poema Xilogravura
1957
21 x 41 cm (aberto)
Col. Particular

Por outro lado, as fibras da madeira aparecem novamente explorados na impressão e surgem como um dado expressivo do trabalho. Desta vez, formam uma trama vertical e não horizontal, como na página anterior. E para marcar o limite do círculo, a artista desencontrou as matrizes. Assim não há continuidade entre as fibras do interior e do exterior do círculo.

Do ponto de vista semântico, como em todos os Livros Poema já analisados nos exemplos anteriores, é possível perceber uma relação entre as palavras do poema e a forma na gravura.

O espaço do papel de impressão é todo preenchido, "cheio", como a palavra do verso. Não há vazios a serem preenchidos, não há brancos. Por outro lado a expressão "andar em círculos" associa-se a idéia de "vagar", como a palavra do verso. Ao espectador resta vagar por ele..., perder-se no infinito de sua plenitude.

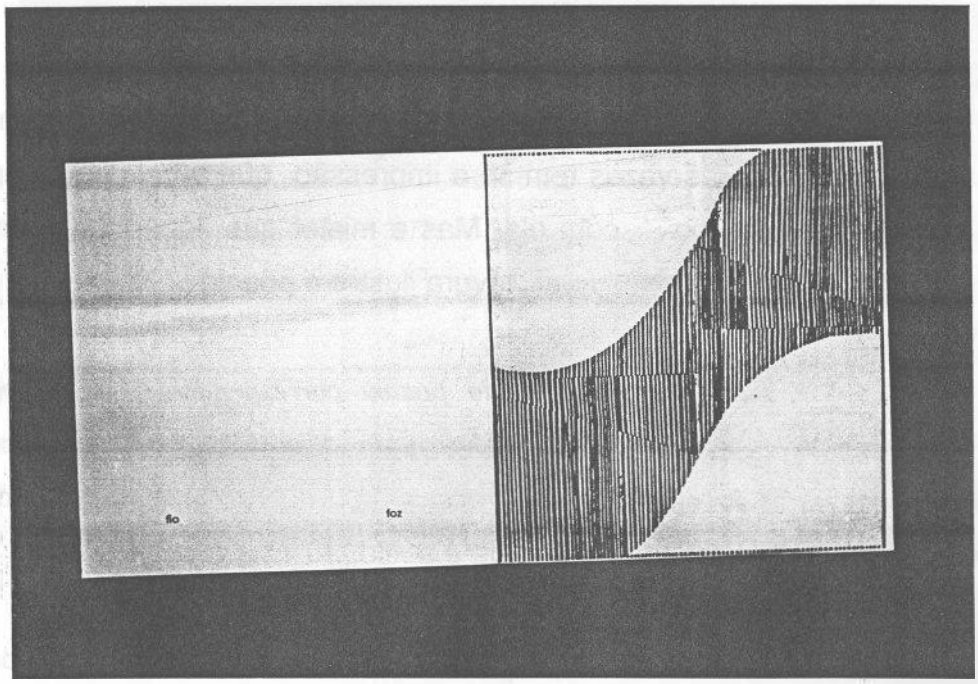
Com relação a exploração visual do lugar das palavras na página, não há repetição em nenhum poema. Desta vez as palavras não estão no centro da folha, elas se espalham. A palavra **"vagar"** está posicionada no canto inferior direito, enquanto **"cheio"** está quase no canto superior esquerdo, fazendo com que o espaço vazio, o branco, escorra entre elas.

Um outro poema xilogravura traz as palavras **"fio"** e **"foz"** acompanhando uma xilogravura com uma forma sinuosa que faz lembrar a forma de um rio. Todo rio tem foz. Ao olhar a obra esta identificação com um rio é imediata. A gravura tem então a força semântica da palavra **"foz"**, porque faz lembrar um rio. Mas em vez de rio, a artista escreveu no poema a palavra **"fio"**...

Neste caso a imaginação do leitor que está recebendo este texto poderá voar para tentar estabelecer uma relação semântica entre a palavra **"fio"** e a gravura. Os veios da madeira são "fios" de cor ? Sim. O rio visto de cima , num mapa por exemplo, não é apenas um "fio" ? Sim. É um jogo lúdico, que vale a pena ser jogado.

Ou talvez, mais simples será perceber que esta página é a única página dos Poemas Xilogravura que tem um "fio" preto que a contorna e que aparece nas partes brancas.

Além desta relação semântica, repete-se aqui a questão da forma que não se encerra no papel, uma vez que seus limites não se definem / fecham no suporte, com a possibilidade de completar-se no espaço, ao prazer da imaginação do leitor.



Coleção Espaço
Poema Xilogravura
1957
21 x 41 cm (aberto)
Col. Particular

É como se o rio continuasse a se desenvolver fora dos limites do papel . O leitor pode imaginar o seu curso da maneira que lhe aprouver. A próxima curva pode ser tanto para a esquerda quanto para a direita...

A expressividade dos veios da madeira usada na impressão chamam novamente atenção por causa do desencontro . E uma observação atenta mostrará o desenho de dois triângulos na parte impressa, cujos vértices não se encerram na folha e sim fora dela.

As palavras desta vez estão alinhadas , formando uma linha reta horizontal, na parte inferior da folha.

A alternância do discurso plástico com o literário é uma questão presente. Ela vai se manifestar e ter importância porque em todos os livros o significado semântico da palavra, está integrado ao resultado visual da obra. Não são palavras tolas, de certa forma traduzem a plasticidade.

Por conta de todas estas relações estabelecidas entre as palavras e a gravura, às vezes tem-se a impressão que a palavra completa a gravura, fala por ela... ou ... com ela. Mas é mister que fique claro que estas aproximações não significam que a gravura ilustre o poema.

"Cada gravura surge do poema correspondente, não como uma ilustração mas como a configuração plástica da disposição gráfico espacial das palavras na página" , afirmaria Lygia à epoca [15], reforçando a intenção de criar a interação gráfico-visual entre o poema e a xilo.

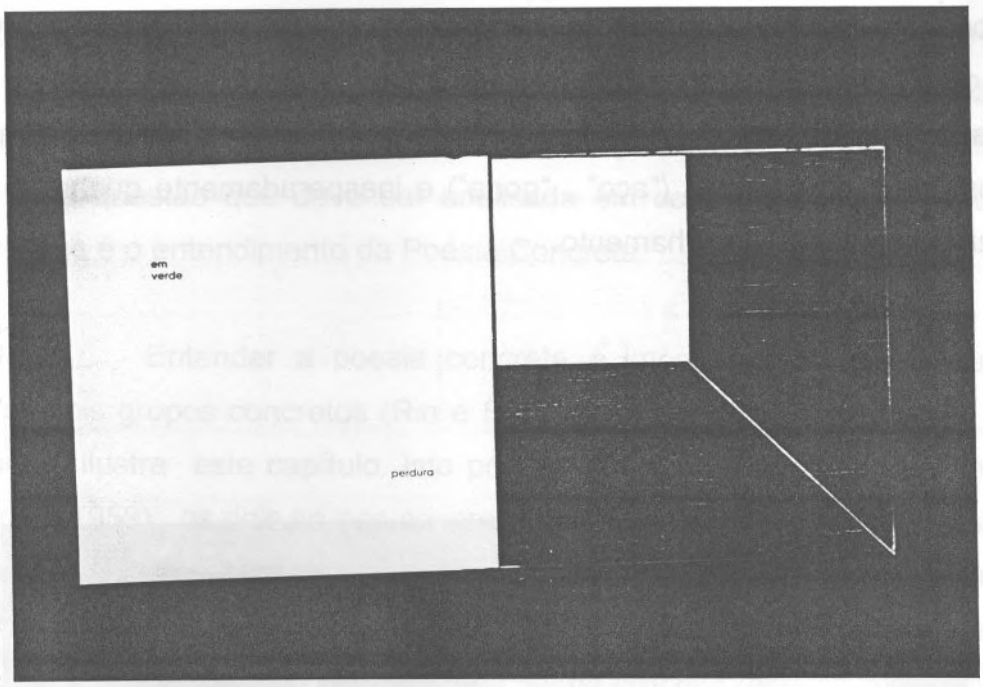
Esta idéia ganha reforço e aparece clara na análise de mais uma página da Coleção Espaço, onde as palavras **"em verde"** e **"perdura"** estão ao lado de uma impressão em que a artista utiliza um espaço branco significativo no negro da gravura. De um dos vértices do quadrado uma linha branca perdura ... na impressão, como a palavra do poema.

A possibilidade de cada um receber a obra de uma maneira, faz com que surjam olhares diversos . A artista também tem a sua visão da obra, vendo outras possibilidades.

Por exemplo, considerando que a gravura é composta por quatro quadrados idênticos, ainda que o branco esteja mais visível, a artista afirma:*"em verde abrange um dos quatro quadrados da página e perdura se irradia por todo o resto"* [16]. Esta observação mostra uma possibilidade de associação

[15] Id.
[16] Id.

entre o quadrado branco e a expressão **"em verde"**. É como se no lugar do vazio escavado na madeira entrasse a expressão literária.



Coleção Espaço
Poema Xilogravura
1957
21 x 41 cm (aberto)
Col. Particular

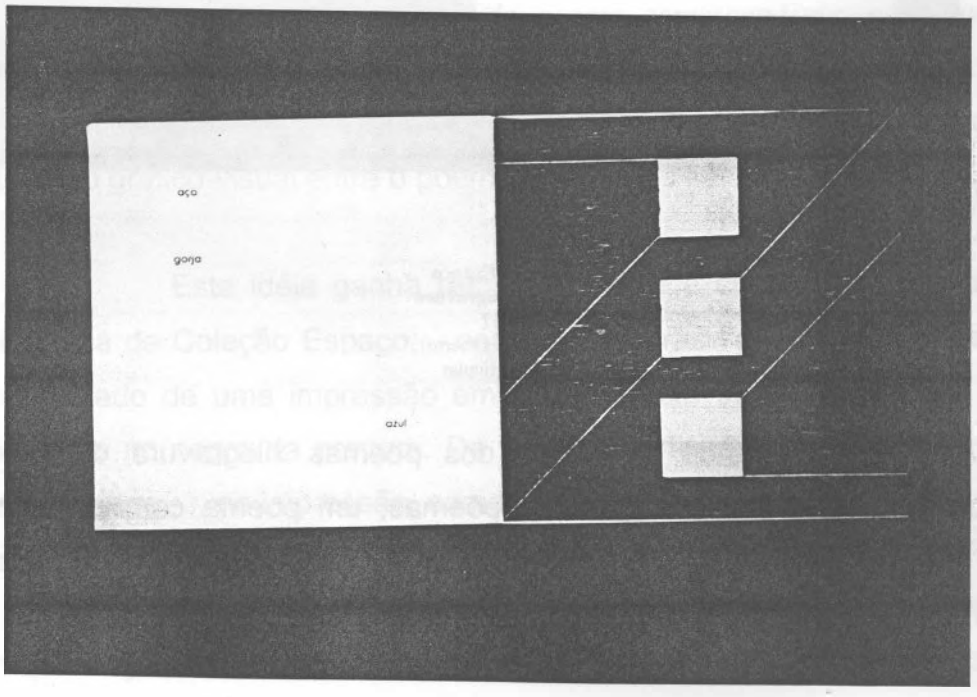
Encerrando a análise dos poemas xilogravura da Coleção Espaço, há, neste conjunto de treze poemas, um poema com as palavras **"aço"**, **"gorja"**, **"azul"**. A xilo correspondente possui 3 (três) quadrados em branco ligados a fios também brancos e intercalados com a cor azul.

Neste poema há duas exceções. É o único poema do conjunto com 3 versos e é a única xilo onde foi colocada uma cor que não o preto. O azul. E, propositalmente a palavra **"azul"** do poema traduz semanticamente a cor que virá na xilo, ou talvez a xilo traduza plasticamente a palavra do poema.

Considerando a gravura, segundo as palavras de Lygia Pape, como a configuração plástica da disposição gráfico espacial das palavras na

página, é possível perceber a relação entre o número de palavras/versos e o número de quadrados na gravura - três.

Mas, se este dado pode ser uma relação, surpreende que a disposição das palavras seja diferente da disposição das figuras geométricas. se os quadrados estão alinhados verticalmente, era de se esperar que as palavras estivessem assim . Mas não, a artista alinha pela direita somente as duas primeiras palavras ("aço" , "gorja") e inesperadamente quebra a terceira ("azul"), rompendo o alinhamento.



Coleção Espaço
Poema Xilogravura
1957
21 x 41 cm (aberto)
Col. Particular

2.1.1 A Poesia Concreta

A poesia praticada por Lygia Pape, nos Livros Poema, está inserida no Projeto Concreto dentro do Projeto Construtivo Brasileiro de Arte. Antes de prosseguir com o conhecimento e análise dos demais livros realizados pela artista - o Livro da Criação, o Livro da Arquitetura e o Livro do Tempo , existe uma questão que deve ser analisada em consonância com os Livros Poema, que é o entendimento da Poesia Concreta.

Entender a poesia concreta é importante porque "a ruptura entre os dois grupos concretos (Rio e São Paulo) começou pela poesia". Esta afirmação ilustra este capítulo. Isto porque, antes do Manifesto Neoconcreto (março de 1959), os dois grupos concretos já haviam assinalado suas posições "divergentes", no âmbito da poesia, e anunciado uma ruptura em 1957, através da publicação simultânea de dois textos no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil , que são: *"Cisão no movimento da poesia concreta (posição dos cariocas) - Poesia Concreta: Experiência Intuitiva"* e *"Cisão no movimento da poesia concreta (posição dos paulistas) - Da Fenomenologia da Composição à Matemática da Composição"*[17].

Estes grupos escreveram vários textos e manifestos na década de 50 e início dos anos 60 sobre a arte concreta. Se por um lado não interessa repetir algumas guerrinhas teóricas entre o Rio de Janeiro e São Paulo, por outro não se deve furtar o entendimento de que o debate intelectual que se travou entre estes grupos não seja interessante. Muito pelo contrário, é até bastante instigante. Um momento ímpar da história da arte no Brasil. O que inquieta é o fato de em alguns momentos ele ter oscilado entre o campo da intelectualidade e o pessoal.

[17] **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 jun. 1957, p.2. Os dois textos aparecem lado a lado na página. A posição carioca é assinada por Oliveira Bastos, Ferreira Gullar e Reynaldo Jardim, e a posição paulista por Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari.

Não se trata também , é claro, de saber qual era a melhor poesia, ou quem era mais ou menos concreto, mas de lançar um olhar que revele a poesia concreta, seus principais núcleos, Rio e São Paulo, e a partir daí tratar do reconhecimento dos Livros Poema de Lygia Pape dentro deste contexto, objetivando perceber a especificidade de sua obra.

Para alcançar estes objetivos é importante um retorno factual e cronológico ao período, revendo e entendendo o processo de ruptura através dos textos e poemas de ambos os grupos.

A poesia concreta é reconhecida como um dos momentos mais importantes de nossa cultura ou, como nas palavras do crítico de arte Walmir Ayala, *"o movimento mais controvertido e sensacional da poesia brasileira"* [18].

A poesia concreta começa a aparecer para o público através da publicação da revista de poesia "Noigandres" , fundada em 1952 pelos poetas paulistas Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari e também através de Ferreira Gullar, em sua "Luta Corporal", publicado pela primeira vez em 1954 , onde o problema da estruturação do poema começava a vir à tona[19].

Os poetas concretos, insatisfeitos com a poesia que vinha sendo realizada, a *"poesia tradicional"* [20], pretendiam através de uma nova formulação poética, operar uma revolução nos quadros da poesia, para eles, deslocada das vanguardas, como a pintura, por exemplo, já em sintonia com a arte concreta internacional.

Para se entender melhor as mudanças realizadas, é preciso ter clara a idéia do que seria a "poesia tradicional". Esta se subdividiria em 2

---

[18] AYALA, Walmir, BANDEIRA, Manuel. **Antologia dos poetas brasileiros**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967, p. 45.

[19] GULLAR, Ferreira. **A Luta Corporal**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994 (Edição comemorativa de 40 anos). A Luta Corporal foi impressa pela primeira vez na gráfica da Revista Cruzeiro e foi elaborada, segundo o autor e os créditos no livro, entre os anos de 1950 e 1953. À época recebeu comentários elogiosos de João Cabral de Melo Neto pela diagramação que valorizava o branco da página.

[20] Esta terminologia , "poesia tradicional", é utilizada em vários textos teóricos quando os poetas concretos se referem a poesia que vinha sendo praticada.

grupos: no primeiro se enquadrariam os poemas de forma fixa, como por exemplo os sonetos na forma 4-4-3-3 (duas estrofes de 4 versos e 2 estrofes de 3 versos), os versos alexandrinos (12 sílabas), e as quadrinhas (4 versos de sete sílabas); e no segundo grupo, os poetas que já utilizavam o verso livre.

Quanto ao primeiro grupo, para os poetas concretos, estes esquemas teriam, na verdade, a intenção de mascarar a ausência de uma estrutura própria do poema, uma vez que fazia coincidir a estrutura da linguagem. Ou seja, as palavras tinham que ser escolhidas com uma medida silábica que se encaixasse naquela forma. Poderia até ser a melhor palavra, como também poderia não ser. Estas soluções impediam que o poema tivesse sua própria autonomia.

O sentido desta percepção é bem claro, uma vez que a pré-determinação de fórmulas / forma pode levar à castração da palavra, e a poesia corre o risco de criar uma escravidão formal.

No segundo grupo, dentro da poesia tradicional, estão ainda os poemas de verso livre, sem amarração à medidas silábicas. Mas, mesmo nesse caso, se não havia uma formulação pré-fixada a delimitar o verso, por outro lado a espacialidade do branco do papel não era utilizada, como veremos acontecer na poesia concreta. Além disso, os poetas concretos consideravam a palavra o "material" de seu poema, e ainda, o verso livre da poesia tradicional, uma organização onde as palavras *"vem sentar-se como cadáveres em banquetes"*[21]. Isto é, o papel era algo adormecido que servia de repouso a palavras como meros veículos indiferentes.

Diante deste *"estágio provinciano de evolução formal"* [22], que se encontrava a poesia no Brasil, é que surge a poesia concreta. E surge como uma "bomba", que deflagra a crise do verso.

---

[21] CAMPOS, Augusto. Poesia Concreta. **Arquitetura e Decoração**, São Paulo, nº 20, dez. 1956, s/p.
[22] PIGNATARI, Décio. A exposição de arte concreta e Volpi. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13 jan. 1957, Suplemento Dominical, p.9.

Mas, este momento poético , que aponta para a crise do verso, não é prerrogativa do Brasil . Ele se repete em todos os países do Ocidente. O crítico literário Mário Faustino ilustraria esta questão em uma resenha no Jornal do Brasil:

> *...O verso se encontra no momento em crise, em todos os países do ocidente; está tudo parado na Inglaterra, na Rússia, nos EUA, na Alemanha, Itália, França, Espanha, Portugal....* [23].

Para que houvesse entendimento do que estava sendo proposto, os poetas concretos se empenharam em apresentar ao público, através de publicações, antes mesmo da inauguração da Exposição, textos elucidativos onde afirmam pontos de contato com a formulação de alguns poetas internacionais, preocupados com a problemática da nova estruturação da poesia. Seriam eles Mallarmé, Apollinaire, Pound, Joyce e Cummings.

Em artigo no SDJB, ainda antes da exposição, as posições de Ferreira Gullar e Oliveira Bastos, convergem para esta opinião. Falando sobre os poetas que estariam na mostra, afirmam:

> *...Daí que o esforço dos poetas cujos trabalhos serão expostos em São Paulo,(Décio Pignatari,Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Ferreira Gullar,Wladimir D. Pinto e Ronaldo Azeredo) se tenha orientado no sentido de submeter os elementos da linguagem verbal a uma vontade de estrutura poemática. Nesse sentido seus trabalhos - embora coincidindo com o dos que tratam de submeter os elementos da linguagem geométrica a uma vontade de estrutura pictórica ou escultórica, vão se inscrever nessa problemática que é a mesma de Mallarmé (Un Coup de dés) , Joyce (Finnegans Wakes), Apollinaire, Pound e Cummings* [24].

Se Oliveira Bastos e Ferreira Gullar falam na afinidade com Mallarmé, as mesmas referências teóricas com relação a estruturação do poema concreto são citadas por Décio Pignatari:

---

[23] FAUSTINO, Mário. Poesia Experiência. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 10 de fev. 1957, Suplemento Dominical, p.5.

[24] GULLAR, Ferreira, BASTOS, Oliveira. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 11 nov. 1956, Suplemento Dominical, Seção Artes Plásticas, p. 5.

...Estamos cansados de proclamar que os pontos cardeais para a realização de uma poesia concreta são: Mallarmé(Un Coup de Dés), Pound, Joyce e Cummings - porque foram estes que mais se detiveram no problema da estruturação dinâmica do poema, que é o problema que mais nos preocupa[25].

No sentido deste trabalho, será levada em conta a abordagem de Mallarmé por ter sido o formulador primeiro dessa nova estruturação poemática em *Un Coup de Dés*[26]. Os outros poetas citados, terão retomado seus trabalhos a partir das proposições de Mallarmé.

Em entrevista recente, Ferreira Gullar[27], passando o movimento a limpo, ratificaria a importância maior de Mallarmé sobre todos os outros poetas citados para a poesia concreta. Mas, ressaltou que esta afinidade com Mallarmé não era uma relação de causa e efeito, uma "receita" de poesia a ser seguida. Segundo ele *"não se tratava da importação de formas elaboradas no exterior, mas, antes, da importação de idéias, de teses e teorias, capazes de justificar formas elaboradas aqui"*[28].

Estrutura, uma palavra chave ...

A "crise da poesia", levantada primeiro pelo poeta francês Stéphane Mallarmé, em sua obra *Un Coup de Dés*, em 1897, faz deste, o inventor de um processo de composição poemática, descrito abaixo, e aonde se observa a valorização da "tipografia" e dos "brancos" - intervalos nos quais se dá a ausência da palavra:

"a) Emprego de tipos de letras diversos:

'a diferença dos caracteres de impressão entre o motivo preponderante, um secundário e outros adjacentes, dita sua importância à emissão oral...' ;

---

[25] PIGNATARI, Décio. Op. cit.
[26] A primeira versão de *Un Coup de Dés* saiu na Revista *Cosmopolis* em 1897, em Paris.
[27] Depoimento escrito de Ferreira Gullar, concedido à autora, em dezembro de 1995.
[28] GULLAR, Ferreira. **Vanguarda e Subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984, p. 44.

b) A posição das linhas tipográficas na página:

'...e a situação ao meio, embaixo da página indicará que sobe ou desce a entonação' ;

c) O espaço gráfico:

'os brancos, com efeito, assumem importância ..., a versificação o exigiu como silêncio em torno, ordinariamente, no ponto em que um trecho, lírico ou de poucos pés, ocupa, no meio, cerca de um terço da página: eu não transgrido essa medida, apenas a disperso. O papel intervém cada vez que uma imagem, por si mesma, cessa ou reaparece, aceitando a sucessão de outras';

d) O uso especial da folha:

'que passa a compor-se própriamente de duas páginas desdobradas onde as palavras formam um todo e, ao mesmo tempo, se separam em dois grupos, à direita e à esquerda da prega central seria uma espécie de ponto de apoio para o equilíbrio de dois ramos de palavras - peso'[29].

Com esses elementos constrói Mallarmé o *"primeiro poema-estrutura de que se tem conhecimento"* [30]. A palavra, para o poeta francês, é mais do que a palavra. Existe como é escrita, com as variações que possa ter, e seu sentido físico de construção é explorado, através da variação de seus caracteres.

Além de estabelecer diferentes tipos de impressão, o poeta ainda privilegia os caracteres impressos, classificando-os como motivos preponderantes, secundários e adjacentes, de acordo com a variação das letras. Neste caso entra um componente no poema, que é o som na postura de quem o lê, isto é, a participação do leitor. Uma participação intencional, proposta pelo poeta. Trata-se de uma variável que implica a presença de um subjetivismo inegável, que é a possibilidade do leitor interferir, lendo da maneira que lhe aprouver.

---

[29] CAMPOS, Augusto de. Poesia, Estrutura. **Diário de São Paulo**, 20 mar. 1955, s/p. Estes trechos, segundo Augusto de Campos, aparecem definidos no prefácio de *Un Coup de Dés* de Mallarmé.

[30] Id.

COMME SI

Une insinuation

au silence

dans quelque proche

voltige

Un Coup de Dés

Fonte: CAMPOS, Augusto de ,CAMPOS, Haroldo de , PIGNATARI, Décio. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 1991,s/p.

Página reduzida

A utilização dos "brancos" na composição do poema produz a visualidade de uma pintura. A partir do momento em que integra a poesia, pode se pensar neste (o branco) e nas palavras como tintas de cores diferentes, e que vão formar planos também diferentes, intercalando-se a todo momento.

Aliás, esta é uma posição bem próxima dos conceitos de modernidade na pintura, onde a tela não funciona apenas como o fundo que abriga a figura. Esta constatação não surpreende, pois quando surge em 1897, a obra *Un Coup de Dés*, já havia a pintura de Paul Cézanne, considerado o *"Pai da Modernidade"* [31] nas artes plásticas, responsável pelo início da ruptura do espaço renascentista.

A partir do momento em que Mallarmé valoriza a tipografia como um elemento da feitura da poesia, através das infinitas variações que esta possa ter, está levantando um princípio de exploração visual na organização da poesia.

Os poetas concretos rompem então definitivamente, com a sintaxe discursiva do verso, reivindicando para o poema uma estruturação própria e objetiva (ideograma), revitalizando na palavra sua condição de objeto e assim dela extraindo suas possibilidades plásticas e sonoras.

Resumindo: a poesia tradicional é discursiva, a poesia concreta é não discursiva, visual.

Outro ponto de contato com a poesia concreta, e que merece relevância, é o trabalho do também poeta Ezra Pound, sobre o ideograma chinês. Pound recupera e edita em 1919 o estudo do sinólogo Ernest Fenollosa[32], "Os caracteres da escrita chinesa como instrumento de poesia" (*"The Chinese Written Characters as a Medium for Poetry"*).

---

[31] Esta terminologia que coloca Cézanne como o "Pai da Modernidade" nas artes plásticas foi utilizada pelo crítico de arte e prof. Paulo Sérgio Duarte, nas aulas do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura do Brasil, na PUC/RJ, em 1990.

[32] Estes escritos foram finalizados por Fenollosa em 1908, pouco antes de sua morte.

Fenollosa lamenta que a Inglaterra e a América tenham ignorado ou confundido por tanto tempo, os problemas mais profundos da cultura oriental [33]. Para Augusto de Campos, *"o significado de verdadeira revelação que tem para a estética moderna o ideograma chinês, é algo de muito sério"*[34].

Esta afirmação se tornará mais clara a partir de um exemplo de Fenollosa, em que associa o verso *"Man sees horse"*, aqui apenas símbolos fonéticos, a três caracteres chineses, símbolos supostamente arbitrários, que não se baseiam em sons:

人 見 馬

Man *Sees* *Horse*

Só que a notação chinesa é muito mais que símbolos arbitrários. Ela é baseada no quadro das operações da natureza, e segue sugestões naturais. No exemplo dado, o autor esclarece:

> *O primeiro símbolo coloca o homem sobre duas pernas. no segundo, seus olhos se movem pelo espaço; uma figura audaciosa representada por pernas de corredor sob a representação estilizada de um olho. A terceira coloca o cavalo sobre suas 4 patas* [35].

Trata-se de um "pensamento-pintura". É transmitido pelos signos e pelas palavras. As pernas existem nos três caracteres, é um quadro de movimento contínuo. Isto porque, a poesia chinesa tem a vantagem de combinar ao mesmo tempo a vivacidade da pintura com a mobilidade dos sons.

---

[33] FENOLLOSA, Ernest. **The Chinese Written Characters as a Medium for Poetry**. Califórnia: City Lights Books, 1968, p.4. (Edited by Ezra Pound).

[34] CAMPOS, Augusto de. Pontos-Periferia-Poesia Concreta. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 11 nov. 1956, Suplemento Dominical, p. 9.

[35] FENOLLOSA, Ernest. Op. cit., p. 8.

"Na leitura chinesa, nós não parecemos lograr registros mentais, mas assistir as coisas trabalharem em sua própria sina, em seu próprio destino" [36] .

A segunda questão premente levantada no trabalho de Fenollosa é o espírito sintético da significação das palavras, em chinês, no sentido de que poucas palavras preenchem o lugar de várias significações.

Para exemplificar isto, Fenollosa se apropria de um caso da língua inglesa, aqui descrito: para o verbo "brilhar", por exemplo, existe a expressão *"to shine"*, para o adjetivo referente, "brilhante", é usada uma palavra diferente *"bright"*, e para o substantivo, "brilho", pode ser usada a palavra *"luminosity"*. É fácil perceber que estas palavras não têm raízes comuns.

Para obter um substantivo concreto, ainda ligado ao exemplo, existem as palavras *"sun"* (sol) e *"moon"* (lua). Note-se que estas palavras também não têm afinidades com as raízes do adjetivo ou do verbo citados.

Enquanto isso, os chineses têm uma única palavra, *"ming"* ou *"mei"*, que serve como verbo, substantivo e adjetivo ao mesmo tempo. Sua ideografia é o signo do sol junto ao da lua [37] .

Este espírito de síntese interessa, especialmente na sua conceituação maior, que é um "estado de ser" não só da China, como de todo o Oriente. Por isso, vale o registro a seguir, da Poesia Japonesa, também afinada com esse pensamento.

Um conhecimento ainda que supérfluo desta poesia, faz chegar aos *"haiku"* (ou na tradução portuguesa "haicai"). Trata-se de um poema que se compõe de uma única estrofe de 3 versos, com um total de dezessete sílabas (é a mais breve forma-fixa de toda a literatura universal em verso) [38] .

---

[36] FENOLLOSA, Ernest. Op. cit., p. 9.
[37] FENOLLOSA, Ernest. Op. cit. , p.18.
[38] CAMPOS, Geir. **Haicais - Poesia do Japão**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1988, p.5.

O mais antigo exemplo que se têm notícia de "haiku" é o de *"Fugiwara-no-Sadaye"* (1162-1242), assim traduzido, com a ressalva que a medida silábica se perde na tradução.

Espalhadas flôres
quer pegar e pega apenas
o vento da chuva [39].

Esta breve exposição dos exemplos dados por Fenollosa, e o sentido dos *"haiku"*, não por sua forma-fixa, mas pelo espírito de síntese cultuado pelos orientais, estará sobremaneira afinado com a poesia concreta.

A afirmação *"o máximo de expressão com o mínimo de palavras"* [40], utilizada em texto teórico pelos poetas concretos do Rio, reflete bem estas passagens descritas sobre a poesia oriental.

O primeiro encontro entre os dois grupos concretos - São Paulo e Rio de Janeiro - aconteceu na I Exposição Nacional de Arte Concreta, realizada em 1956 em São Paulo [41].

Na seção de poesia expuseram poetas radicados no Rio e em São Paulo: de São Paulo, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo, Augusto de Campos e Wladimir Dias Pino e do Rio, apenas Ferreira Gullar. Nesta exposição, Lygia Pape participou com suas xilogravuras "Tecelares".

O aparecimento da poesia concreta nesta Exposição foi cercado de muita polêmica. A crítica literária dividiu-se em dois grupos, um a favor e outro contra a poesia concreta.

---

[39] CAMPOS, Geir. Op. cit., p. 6.
[40] BASTOS, Oliveira , GULLAR, Ferreira , JARDIM, Reynaldo. Cisão no movimento da poesia concreta (posição dos cariocas) Poesia Concreta: Uma experiência intuitiva. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 jun 1957, Suplemento Dominical, p.2.
[41] A exposição foi aberta no dia 4 de dezembro no Museu de Arte Moderna de São Paulo, e em fevereiro de 1957 foi apresentada no Ministério da Educação no Rio de Janeiro.

Se de um lado críticos como Mário Faustino e José Guilherme Merquior [42] (sem citar os poetas envolvidos) enalteciam o movimento através da publicação de textos [43], de outro lado Antônio Rangel Bandeira e o poeta Manuel Bandeira empenharam-se em uma perseguição depreciativa à poesia concreta [44].

Percebe-se com isso que a intenção original de esclarecer o público através de textos, sobre o sentido de uma estruturação poética funcionou como uma faca de dois gumes.

A controvérsia que parecia atingir o caráter geral do movimento no sentido crítica x poetas, volta-se também para o seu interior, no sentido poetas x poetas. Os dois pólos principais do movimento, os poetas de São Paulo e os do Rio de Janeiro, que, de início, pareciam se apoiar em pontos comuns, ou pelo menos calavam uma concordância, vão mostrar que a teoria da poesia concreta não traduzia uma visão unânime dos integrantes do movimento.

As primeiras divergências...

A observação atenta em um artigo de Décio Pignatari, escrito antes mesmo da exposição concreta ser inaugurada no Rio, vai demonstrar que as afinidades eram frágeis,

> *...De resto, é bom notar de passagem, que a estagnação da poesia é um fenômeno de todos os países na hora presente: somente na Alemanha consegui encontrar um reduzido grupo de poetas, ligados à revista 'Spirale' e chefiados pelo suíço-peruano Eugem Gomringer,*

---

[42] COUTINHO, Afrânio. **Introdução à Literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 309. Mário Faustino e Merquior são citados nesta publicação como representantes da nova geração de críticos de boa qualidade, ao lado de nomes como Lêdo Ivo, Oliveira Bastos e Eduardo Portela. Afirma o autor que essa nova crítica "atinge uma fase de auto consciência, de domínio metodológico e técnico, de profissionalismo, de repúdio ao autodidatismo, ao amadorismo, a improvisação, com preferência pela formação universitária.

[43] Ver os seguintes artigos: FAUSTINO, Mário. Poesia Experiência. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 10 fev. 1957, Suplemento Dominical, p.5 e MERQUIOR, José Guilherme. Mallarmé e a nova linguagem. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 31 dez. 1960, Suplemento Dominical, p. 7.

[44] Ver os seguintes artigos: BANDEIRA, Antônio Rangel. Algumas notas sobrea poesia concreta. **Arquitetura e Decoração**, São Paulo, nº 20, dez 1956, s/p. e BANDEIRA, Manuel. Poesia Concreta 2. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 10 fev. 1957, 1º Caderno, p. 5.

empenhados na "poesia-sem-verso", a que tinham recém-chegado partindo de pontos comuns aos nossos (Un Coup de dés,...) - pontos esses que os poetas de vanguarda brasileiros -pelo menos os de São Paulo - tinham conseguido estabelecer no decorrer de oito anos de trabalho[45].

O trecho *"pelo menos os de São Paulo"* parece chamar atenção para questões que os poetas paulistas dominavam bem. Apesar de conhecer a poesia concreta carioca (a exposição concreta em São Paulo já tinha acontecido na data em que o artigo foi escrito), Décio deixa a impressão nas entrelinhas de seu discurso, de não conhecê-la...

Em abril deste mesmo ano, é publicado um artigo de Waldemar Cordeiro, pintor concreto do grupo paulista, chamando a atenção para as diferenças entre os grupos, que segundo ele eram mais "profundas" do que se podia imaginar[46].

Se o clima entre os artistas dos dois grupos demonstrava fragilidade, a pista para esse premente rompimento é encontrada na teoria divulgada pelos paulistas para a poesia concreta, quando, em um artigo de 1956, por ocasião da abertura da mostra concreta, Haroldo de Campos estabelece um "PROGRAMA" para a Poesia Concreta:

... A POESIA CONCRETA é a linguagem adequada à mente criativa contemporânea, permite a comunicação em seu grau mais rápido, prefigura para o poema uma reintegração na vida cotidiana semelhante à que a Bauhaus propiciou às artes visuais: quer como veículo de propaganda comercial (jornais, cartazes, TV, cinema, etc.) quer como objeto de pura fruição .....[47].

---

[45] PIGNATARI, Décio. A exposição de arte concreta e Volpi. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13 jan. 1957, Suplemento Dominical, Seção Livro de Ensaios, p. 9.

[46] CORDEIRO, Waldemar. Teoria e prática do Concretismo carioca. **Arquitetura e Decoração**, São Paulo, nº 21, abril 1957, s/p. Neste artigo o autor afirma que "os cariocas ainda não deram o salto qualitativo na situação do problema da arte de vanguarda".

[47] CAMPOS, Haroldo. Olho por olho a olho nú. **Arquitetura e Decoração**, São Paulo, nº 20, dez 1956, s/p.

O poema "Coca-cola", de Décio Pignatari (1957) é um bom exemplo dessa posição paulista, reforçando a afinidade com a publicidade, com a utilização da palavra "coca-cola". Neste caso, e diante do conhecimento de sua teoria, os meios podem se confundir com os fins.

beba coca cola
babe cola
beba coca
babe cola caco
caco
cola
c l o a c a

Poema "Coca-Cola"
Décio Pignatari
1956
Fonte: AMARAL, Aracy. Projeto Construtivo Brasileiro:1950-1962. Rio de Janeiro: MAM, 1977, p. 149
Página reduzida

Este poema, apesar de não ser um material de propaganda, pelo fato de sua publicação ter se dado em uma revista de arquitetura e decoração, faz um trocadilho e alusão a um objeto de consumo espalhado pelo mundo inteiro, e que, de acordo com a sua teoria *"uma arte geral da linguagem"*, bem poderia se transformar em objeto de consumo.

Por que esta posição incomodaria o núcleo carioca?

A palavra "programa" por si só traz a força semântica de algo pré-concebido, um plano, um projeto ou resolução acerca do que se há de fazer. Está afinada com as bases da arte concreta , estabelecidas por Theo van Doesburg em 1930, como pode ser visto na afirmação a seguir:

> *A obra de arte deve ser inteiramente concebida e formada pelo espírito antes de sua execução. Ela não deve receber nada dos dados formais da natureza, nem da sensualidade, nem da sentimentalidade. Queremos excluir o lirismo, o dramatismo, o simbolismo, etc.* [48] .

[48] AMARAL, Aracy.(Coord.). **Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962**. Rio de Janeiro/São Paulo: Museu de Arte Moderna/Pinacoteca do Estado, 1977, p. 42.

Tal afirmação não encontra eco na poesia concreta dos artistas do Rio. O fato de vincular a poesia a um projeto, antes de sua execução, retira da obra a sua subjetividade, que era para os poetas cariocas a condição primeira para sua execução. O "Programa" estabelecido pelos poetas paulistas contraria até a poemática de Mallarmé, uma vez que a exploração do 'branco' da página, enquanto 'silêncio', é um dado subjetivo.

Por isso a **"Cisão"** amadurece ...

Se as diferenças entre os grupos pairavam no ar, o surgimento de um outro texto paulista, *"Da fenomenologia da composição à matemática da composição"*, será o estopim da crise e motivará a divulgação na imprensa dos "textos" da cisão. Nele, o grupo paulista afirmava que o poema para ter validade, tinha que ter como base uma estrutura matemática pré-estabelecida, conforme transcrito abaixo:

> *A poesia concreta caminha para a rejeição da estrutura orgânica em prol de uma estrutura matemática ou quase-matemática.i.é: em vez do poema de tipo palavra-puxa-palavra, onde a estrutura resulta da interação das palavras ou fragmentos de palavras produzidas no campo espacial, implicando cada palavra nova, uma como que opção da estrutura intervenção + acentuada do acaso e da disponibilidade intuicional, - uma estrutura matemática, planejada anteriormente à palavra* [49].

E para mostrar que estavam falando sério, a constatação desta afirmação é demonstrada através do poema "Terra" de Décio Pignatari.

Haroldo de Campos, na análise que faz deste poema, detém-se claramente na questão da matemática, ao falar sobre número temático como instrumento de controle na poesia [50].

---

[49] CAMPOS, Haroldo, CAMPOS, Augusto, PIGNATARI, Décio. Cisão no movimento da poesia concreta (posição dos paulistas). Da fenomenologia da composição à matematica da composição. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 jun. 1957, Suplemento Dominical, p. 2.

[50] FRANCHETTI, Paulo. **Alguns Aspectos da Teoria da Poesia Concreta**. São Paulo: UNICAMP, 1992, p. 65.

r a t e r r a t e r
r a t e r r a t e r
r r a t r r a t e r
r a t e r r a t e r
r a t e r r a t e r
r a t e r r a t e r r
a r a t e r r a t e r
r a r a t e r r a t e
r r a r a t e r r a t
e r r a r a t e r r a
t e r r a r a t e r r a

Poema "Terra"
Décio Pignatari
1956
Fonte: Arquitetura e Decoração, São Paulo, nº 20, dez. 1956, s/p.
Página reduzida

Convidados a concordar e assinar o manifesto, os poetas do Rio, não só se recusaram como publicaram a sua resposta através do manifesto *"Poesia Concreta - Expriência Intuitiva"*. Segundo Ferreira Gullar, não havia nenhuma possibilidade de estabelecer uma relação causal entre estrutura matemática e a linguagem verbal.

Os motivos que levaram ao rompimento entre os grupos de poesia concreta estão grifados nos textos da cisão. Na posição carioca, está a resposta para estas duas questões, o eixo poesia-publicidade e utilização da matemática.

A resposta à relação entre poesia e publicidade, vai aparecer no texto carioca com o título "Poesia e Publicidade", conforme demonstrado abaixo:

> *No poema concreto o leitor é levado ao encontro de um objeto durável, e isto coloca o poema em oposição ao anúncio e aos processos publicitários em geral, onde a*

linguagem pretende apenas precipitar uma ação do leitor, e não criar um objeto para ele [51].

A resposta à estruturação matemática do poema concreto, proposta pelos paulistas, também aparece no texto carioca da cisão, com o título de "Equívoco cientificista":

> *A linguagem é a atualidade da cultura(Hegel). A poesia é a atualidade da linguagem (poema concreto). Só um equívoco cientificista levaria a supor que a atualização da linguagem está na sua formalização. A pretensa submissão da poesia a estruturas matemáticas leva o selo desse equívoco* [52].

A vinculação do poema concreto, por parte do grupo paulista, ao processo de "comunicação de massas" e à "matemática" não vai ser o único fator de divergência entre os dois grupos. Um outro ponto de análise, a utilização dos "brancos" nos poemas, também será diferencial entre os grupos.

A utilização dos "brancos" como elemento também da composição, renova este processo de estruturação espacial. Mallarmé, em *Un Coup de Dés* também afirmava a importância do "branco" e o comparava ao "silêncio" como uma exigência do próprio verso.

Acrescentava ele ainda a respeito, que *"o papel intervém cada vez que uma imagem, por si mesma, cessa ou reaparece, aceitando a sucessão de outras"*. O papel é o espaço entre as palavras, o vazio, o silêncio.

Nas duas poesias (Rio e São Paulo), existe a exploração do branco, porém no grupo carioca ela se dá de forma mais acentuada. Segundo Ferreira Gullar, os neoconcretos encararam o espaço em branco da página como o avesso da linguagem, isto é, o silêncio.

---

[51] GULLAR, Ferreira, BASTOS, Oliveira , JARDIM, Reynaldo. Cisão no movimento da poesia concreta (posição dos cariocas)- Poesia Concreta-Experiência Intuitiva. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 jun. 1957, p. 2.
[52] Id.

A verificação do branco enquanto pausa se dá no grupo carioca reforçada pelo fato deste se utilizar de um número menor de palavras em seus poemas comparado ao grupo paulista. Este número menor de palavras cria espaços outros. A presença do branco é reforçada pela ausência de palavra. Um precisa "desistir" para o outro "existir".

Esta questão das palavras e do espaço também vai ser citada no documento carioca da cisão, com o título "Máximo de expressão, Mínimo de palavras":

> *A poesia concreta não tem por objetivo a comunicação 'mais rápida', senão na medida em que essa rapidez está implícita na economia natural do poema: o máximo de expressão controlado pelo mínimo de palavras* [53].

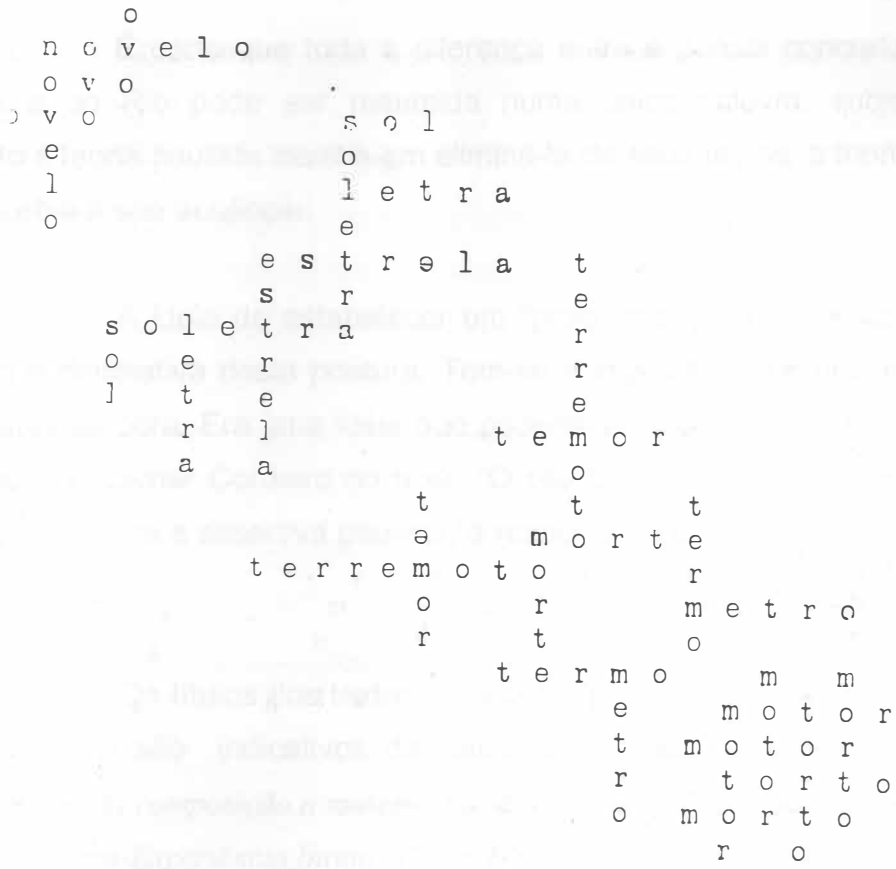
Mas se existiu uma teoria concreta, é porque antes dela, ou ao mesmo tempo, existiu uma prática concreta. O que os textos apontam pode ser facilmente demonstrado no conhecer das poesias. Basta comparar as poesias mostradas pelos paulistas na exposição concreta de 56, com a do representante carioca, Ferreira Gullar. As diferenças entre as duas produções, a partir de uma análise das poesias expostas na Exposição Concreta ou em outras publicações, vão revelar algumas questões básicas.

A poesia abaixo, realizada pelo poeta paulista Augusto de Campos, mostrada na Exposição Concreta, exemplifica de maneira clara a questão dos "brancos" e do "número de palavras".

Apesar da distribuição espacial que o autor faz delas, o poema tem muitas palavras, mais de dez, o que diminui a possibilidade de ver o branco do papel, ou de deixar que ele fale também enquanto pausa. O número de palavras / letras utilizadas retira da poesia, ou pelo menos diminui bastante a possibilidade dos brancos interagirem com as palavras.

---

[53] Id.



Poema "Ovonovelo"
Augusto de Campos
1956
Fonte: Revista Arquitetura e Decoração, São Paulo, nº 20, dez. 1956, s/p.
Página reduzida

O olhar é seduzido pelos sinais gráficos, e faz um movimento de reconhecimento deles em toda a folha, mas não é seduzido pelo branco do papel, uma vez que ele aparece quase todo recoberto. Não há interação figura e fundo. Não há o silêncio.

Já no poema "O Formigueiro" de Gullar, ilustrado na página seguinte através de uma de suas páginas, é fácil perceber o 'branco' do papel interagindo com as palavras do poema. Isto se torna possível pelo uso, que o autor faz, de poucas palavras.

Esta interação entre a figura-palavra e o fundo-branco produz um jogo que alterna o olhar, sem priorizar os planos. Há o silêncio, a pausa. Os vazios falam, tanto quanto os cheios ....

a

t r a fo r m a

b i g

a l h a

Poema "O Formigueiro"
Ferreira Gullar
1954/1955
Fonte: GULLAR, Ferreira. O Formigueiro. Rio de Janeiro: Europa, 1991, s/p
Página reduzida

É certo que toda a diferença entre a poesia concreta de São Paulo e a do Rio pode ser resumida numa única palavra: subjetividade. Enquanto a teoria paulista insistia em eliminá-la de seus textos, a teoria carioca não concebia a sua ausência.

A idéia de estabelecer um "programa" para a poesia concreta por si só é denotativa desta postura. Tem-se a impressão que eles queriam a teoria antes da obra. Era uma idéia que poderia ser resumida numa expressão usada por Waldemar Cordeiro no texto "O objeto", *"a arte não é expressão mas produto"* [54]. Contra a assertiva paulista, a resposta carioca: *"a arte não é produto mas expressão"* [55].

Os títulos dos textos publicados pelos grupos para os textos da "cisão" também são indicativos das suas diferenças. O de São Paulo, *"Da fenomenologia da composição a matemática da composição"* e o do Rio de Janeiro, *"Poesia Concreta-Experiência Intuitiva"*. Os títulos por si só são reveladores ...

A introdução destes trabalhos da crítica, favoráveis ou não, e o entendimento do que foi a Poesia Concreta, e porque ela foi o primeiro 'pomo da discórdia' entre os dois grupos concretos que polarizaram o movimento, permitem afirmar, numa reflexão à distância do período, o quanto este bate-rebate é saudável e enriquecedor para aqueles que têm oportunidade de estudá-lo.

Mais do que isso. Este entendimento vai dar as ferramentas para que se possa entender a especificidade dos Livros Poema de Lygia Pape dentro do movimento concreto.

No caso específico deste trabalho, a abordagem dos caminhos da poesia concreta ajudam na compreensão da especificidade dos Livros Poema de Lygia Pape e do seu percurso singular dentro do movimento concreto.

---

[54] CORDEIRO, Waldemar. O Objeto. **Arquitetura e Decoração**. São Paulo, nº 20, dez 1956, s/p.

[55] Depoimento escrito de Ferreira Gullar, concedido à autora, em dezembro de 1995. O autor faz referência ao pensamento do grupo carioca no período concreto em resposta a assertiva de Waldemar Cordeiro.

2.1.2 A Especificidade dos Livros Poema

A não aceitação de "programas" pré-estabelecidos para a produção de poesia, a desvinculação a qualquer apelo de comunicação de massa, a não utilização de princípios matemáticos e a abordagem do "espaço" no poema são pontos claros de diferenciação entre a poesia concreta carioca e a poesia concreta paulista, já identificados neste texto.

A poesia que estava sendo realizada por Lygia Pape e seus pares do Rio de Janeiro, pelos idos de 1957, ano da cisão, está antenada com estas questões. Todos os poemas avaliados demonstram isso.

Mas não é só isso. A abordagem da utilização do 'espaço' pelos dois grupos (colocação das palavras e espaços vazios) merece uma análise maior, e que passa por uma apreciação fenomenológica do conceito de "tempo"

A exploração do papel no poema, a partir dos espaço vazios, dá um sentido de pausa, de silêncio. O sentido deste silêncio, de que falava Mallarmé, enquanto pausa e tempo, é salientado à medida que o branco está mais presente na obra. Mais brancos, mais pausas. Esta pausa dá a medida de um tempo interior, um tempo subjetivo que não é medido, em sintonia com a dimensão bergsoniana de tempo. Henri Bergson coloca o tempo como duração:

> *...quando falamos do tempo, comumente, pensamos na medida da duração e não na duração mesma. Mas esta duração, que a ciência elimina, que é difícil de conceber e de exprimir, nós a sentimos e vivemos* [56].

Considerando o tempo como duração, Bergson parte do princípio que o tempo real escapa às matemáticas. A duração do tempo não seria algo mensurável enquanto medida física, assinalada pela ciência. Esta mesma ciência não daria conta do tempo:

---

[56] BERGSON, Henri. **O pensamento e o movente**. São Paulo: Abril Cultural, 1974, p. 108. (Os Pensadores, nº 3, p.106-157).

Desta espera determinada, e de sua causa exterior, a ciência não pode dar conta: mesmo quando ela se relaciona ao tempo que se desenrola ou que se desenrolará, ela o trata como se ele já tivesse passado[57].

A leitura dos poemas por causa da exploração do branco, provoca a percepção de uma nova unidade de tempo. Como por exemplo este de Theon Spanudis, onde aparece a palavra "Teia".

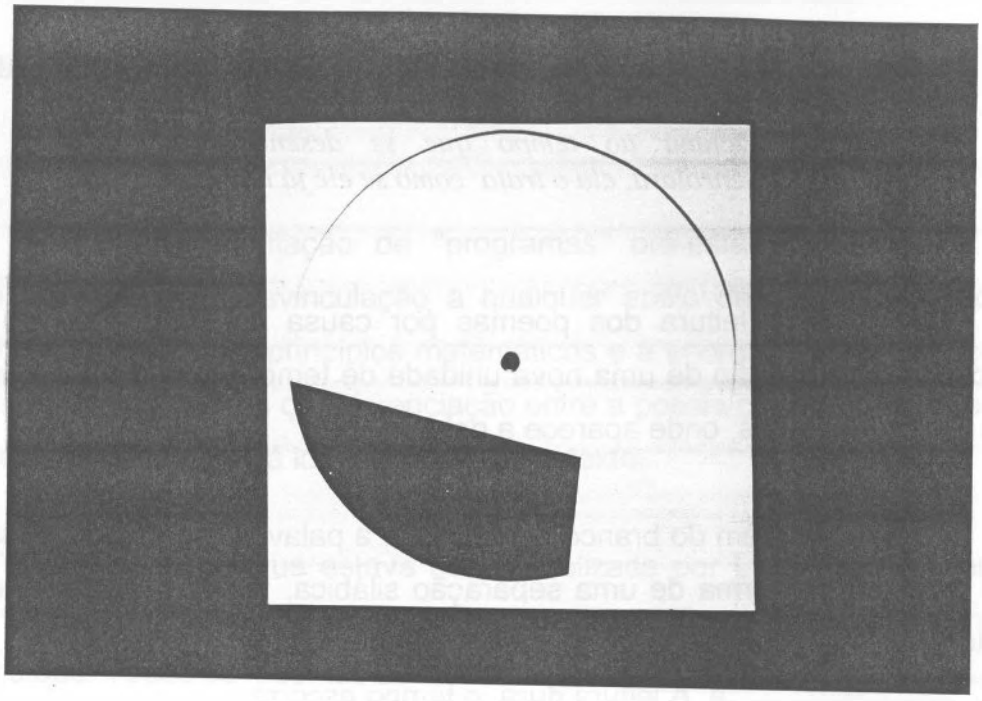
Além do branco permitir que a palavra sobressaia, a disposição da palavra, na forma de uma separação silábica, faz com que seu tempo de leitura tenha uma duração não mensurável. Tei.....a, tei.....a, tei.....a. A leitura dura, o tempo escorre...

tei a

Poema "Teia"
Theon Spanudis
Fonte: SPANUDIS, Theon. Coleção Espaço nº 2, Rio de Janeiro, 1959.
Página reduzida

Um outro exemplo para esta questão é o Livro Poema de Lygia Pape, já apresentado, onde está escrita a expressão **"em vão"**.

[57] BERGSON, Henri. Op. cit.,p. 108



Livro Poema
1957
Cartolina, guache
21,5 x 21,5 cm
Coleção Particular

O leitor quando pecebe que para ler o livro , é preciso girar a página no sentido horário, vai fazê-lo de uma maneira muito pessoal. Ele certamente vai fazer o percurso até a expressão gráfica em um "*tempo*" diferente de um outro leitor. Ainda que no relógio os tempos sejam iguais cronométricamente, ainda assim serão diferentes.

Na Coleção Espaço ocorre o mesmo pensamento. Cada leitor lerá de acordo com suas prioridades pessoais, uma vez que as páginas estão soltas. O que determinará esta prioridade ? Ou por que não haverá nunca uma mesma abordagem na leitura, variando para cada leitor ? Que "*tempo*" é este que a ciência não explica ?

O conceito de "*tempo*" tratado aqui em acordo com a filosofia de Bergson, tem sua medida de "*duração*" não mais física, e sim relacionada à vivência interior do indivíduo, sendo parte integrante na execução do artista e no envolvimento do observador com a obra.

Na verdade sua duração está relacionada a vida psicológica do artista e do espectador, e que conjuga a vivência interna anterior e pertinente a ação a ser realizada. Quando se pensa esta ação como o momento de fruição de uma obra, é na verdade o estado de espírito do fruidor, ou seja, tudo o que ele tiver vivido até aquele momento, e mais o que será acrescentado por aquele momento em particular. Este somatório significará o tempo interior, a duração do olhar. Por isso, a impossibilidade de mensurá-lo.

Este acúmulo de vivência varia de pessoa a pessoa, por isso torna diferenciada e distinta a duração. No caso dos livros de Lygia Pape, este sentido é reforçado pela composição da obra. Neste com a expressão "em vão", quanto *"tempo"* ele levará no percurso até a palavra, e ao encontrá-la, quantas outras palavras terão passado por ele no divagar daquele vermelho ? Na poesia de Spanudis, o mesmo raciocínio. Quantas 'teias' serão tecidas naquele tempo de leitura?

Se estas questões estão presentes na produção carioca de poesia , como um todo, existe uma outra questão, e que naqueles anos de 1957 não aparecera, senão nos Livros Poema de Lygia Pape, e que dará especificidade a seus poemas, neste momento: **a participação do leitor na obra.**

Participação no sentido físico, da intervenção, armação do poema, do toque com as mãos. Os poemas aqui analisados de Lygia Pape, uma amostra bastante representativa da totalidade de sua obra, mostram isso claramente. A palavra interage com estas intervenções, estes cortes. Era necessário para o espectador perceber estas dobraduras e manuseá-las, "*era essa a minha intenção*", diz a artista em entrevista recente [58].

Este é um dado intrigante, porque não aparece nem na prática poética dos dois grupos nos anos de 1957, nem como questão nos textos da "cisão".

[58] Depoimento gravado de Lygia Pape, concedido à autora, em julho de 1995.

Quando se analisa a posição dos dois grupos nos textos da "cisão" percebe-se isto. No texto carioca, por exemplo, não fica claro o discurso sobre a participação / intervenção do leitor nos poemas, uma questão bem evidente na obra de Lygia Pape . Talvez algums trechos tenham até buscado uma aproximação com esta questão, como por exemplo *"... o poema concreto deve ser feito visando a se tornar uma realidade viva e a sua fruição um ato pleno. Ou não valeria a pena escrevê-lo"* [59]. Ou talvez quando fala em subjetividade, *"...O poeta concreto não repele - ou melhor não pretende repelir - a subjetividade, sem a qual não é possível nenhuma criação..."* [60], o texto deixe abertas algumas possibilidades. Mas quais?

Da mesma forma a posição dos paulistas não toca de maneira explícita na questão da participação do espectador na obra. Quando afirmam que *"a poesia concreta caminha para a rejeição da estrutura orgânica em prol de uma estrutura matemática planejada anteriormente à palavra..."* [61] deixam perceber nas entrelinhas a aversão a uma poesia que tenha o dado subjetivo como uma de suas questões.

Com relação à prática poética, no grupo de São Paulo não havia esta participação, a vivência do espectador com o poema não passava por esta relação física do toque, de armar os poemas. Esta percepção fica evidente no conhecimento dos poemas do grupo paulista, como por exemplo, os editados em todos os números da revista Noigrandes. O sentido de participação do leitor, com o poder de intervir, não encontra similar na poesia concreta paulista.

No grupo do Rio também não. Nos anos de 1957 e 1958, quando os Livros Poema e os Poemas Xilogravura estavam sendo realizados, os outros poetas do grupo do Rio também diferenciavam-se da poesia concreta

[59] BASTOS, Oliveira , GULLAR, Ferreira , JARDIM, Reynaldo. Cisão no movimento da poesia concreta (posição dos cariocas). Poesia Concreta-Experiência Intuitiva. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 jun. 1957, Suplemento Dominical, p. 2.

[60] Id.

[61] CAMPOS, Haroldo de, CAMPOS, Augusto de , PIGNATARI, Décio. Cisão no movimento da poesia concreta (posição dos paulistas). Da fenomenologia da composição à matemática da composição. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 jun. 1957, Suplemento Dominical, p. 2.

paulista trabalhando as questões já anunciadas como a valorização do espaço em branco na página, o uso de poucas palavras, o conteúdo semântico delas, enfim... Mas, a aproximação do leitor com a poesia não extrapolava o plano mental. A possibilidade de participação física não existia, a não ser o ato de abrir o livro e interagir com as palavras na esfera do intelectual.

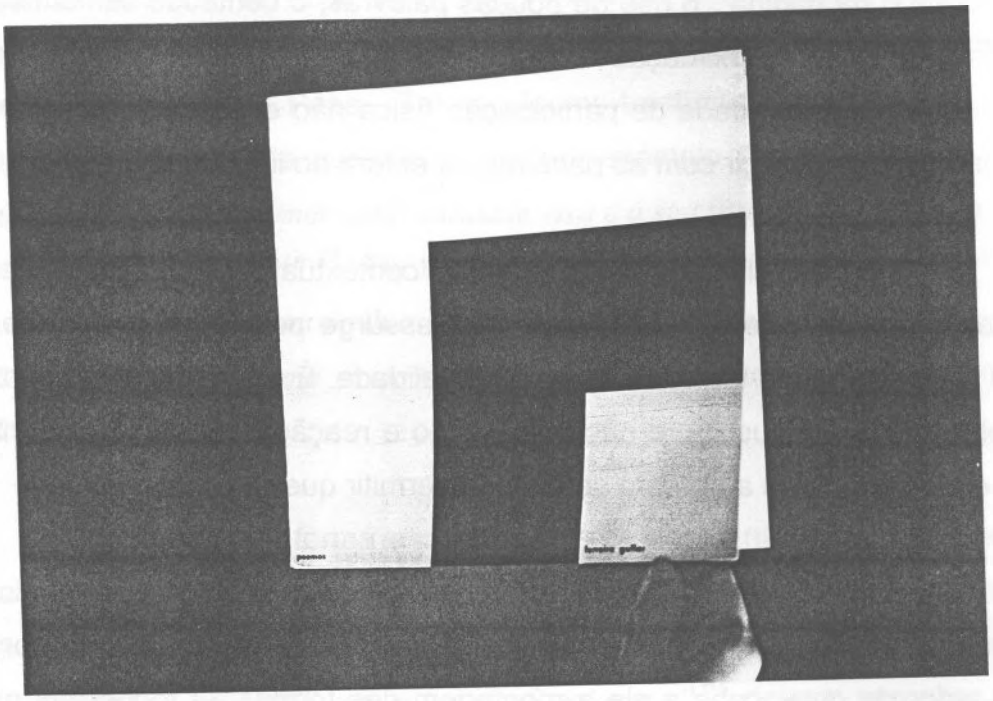
É claro que dentro desta contextualização da participação do leitor, o conceito de "tempo" ressurge. Ressurge porque não deixa de existir. Ou seja, o tempo é trabalhado como virtualidade. É o tempo em suspensão, ler a obra como ela suscita, e não como ação e reação. Isto vai levar a interação do espectador com a obra no sentido de permitir que ele a complete.

Lygia, por sua vez, amadurece e subverte esta participação, fazendo com que o leitor interfira de forma mais direta, enquanto construtor. Co-autor da obra, cabe a ele a montagem das formas. O toque das mãos do leitor é necessário à existência dos Livros Poema. À criatura, o poder de construir o poema.

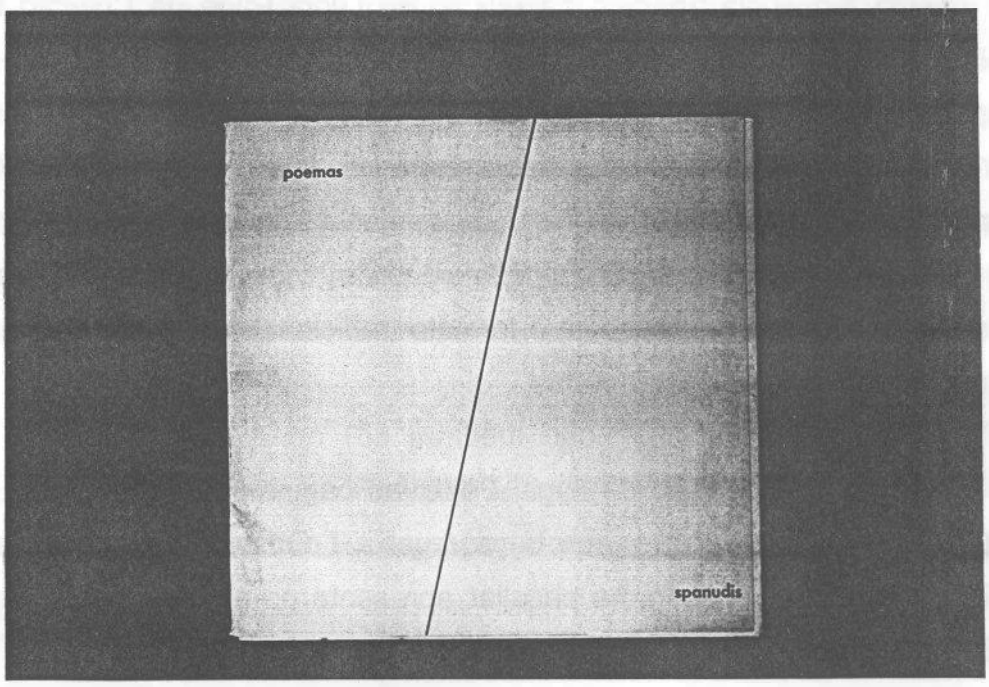
Se esta relação fica clara nos Livros Poema aqui apresentados, da mesma forma ela aparece na edição de Lygia Pape da Coleção Espaço. Nela, o leitor também precisa "armar" o poema. O número dedicado a Lygia Pape, com o título "Poemas Xilogravura", é bastante inusitado na apresentação formal se comparado com os outros números da Coleção Espaço.

Estas edições, como pode ser verificado nas fotos apresentadas a seguir, possuem o formato tradicional de livro com uma única forma de abrir e folhas costuradas .

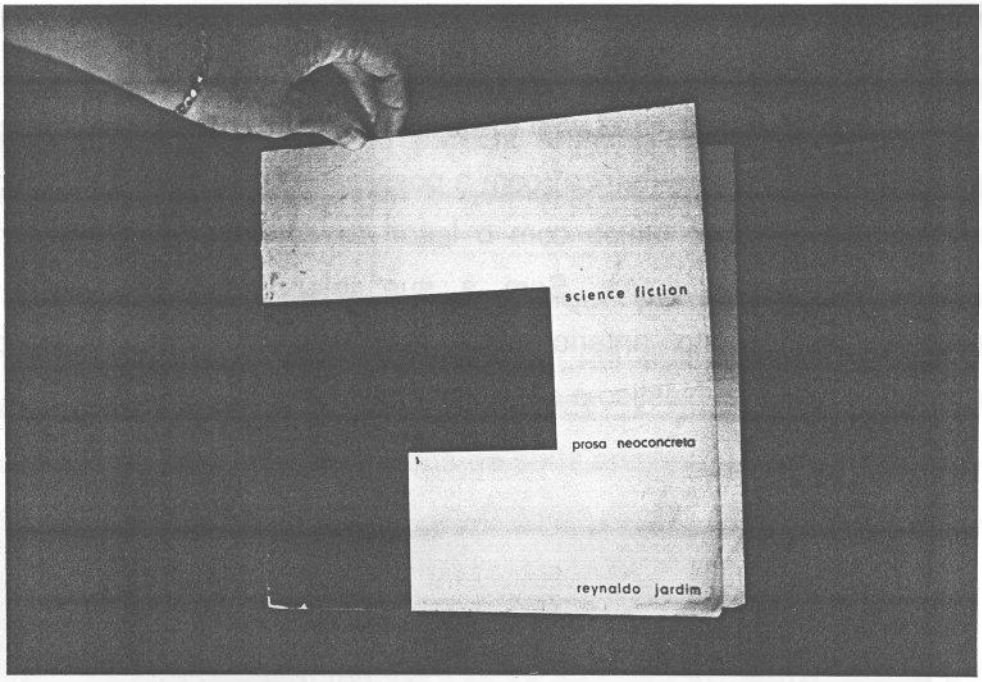
Na edição de Lygia Pape, as páginas que contêm os poemas estão soltas e repousam numa capa / caixa . Observa-se nas fotos que a edição de Spanudis de forma peculiar apresenta os poemas em folhas soltas dentro de uma caixa, mas a maneira de passar a capa tem o mesmo movimento de um livro comum (similar ao de seus pares) . Todavia a capa da edição de Lygia surpreende na comparação...



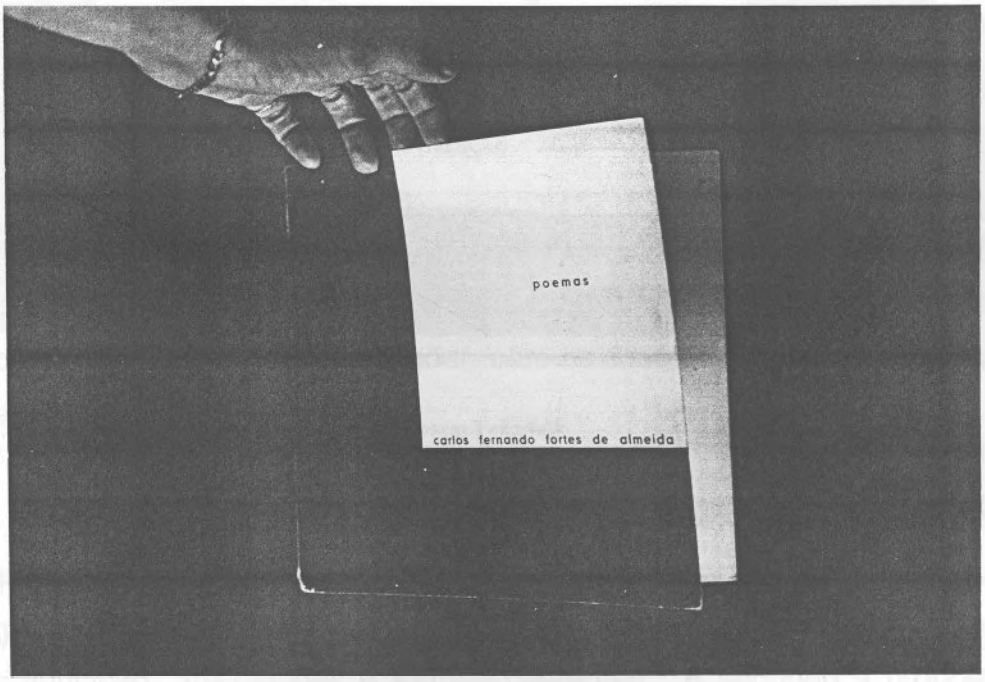
Coleção Espaço nº 1
Ferreira Gullar
1958
Col. Particular



Coleção Espaço nº 2
Theon Spanudis
1958
Col. Particular



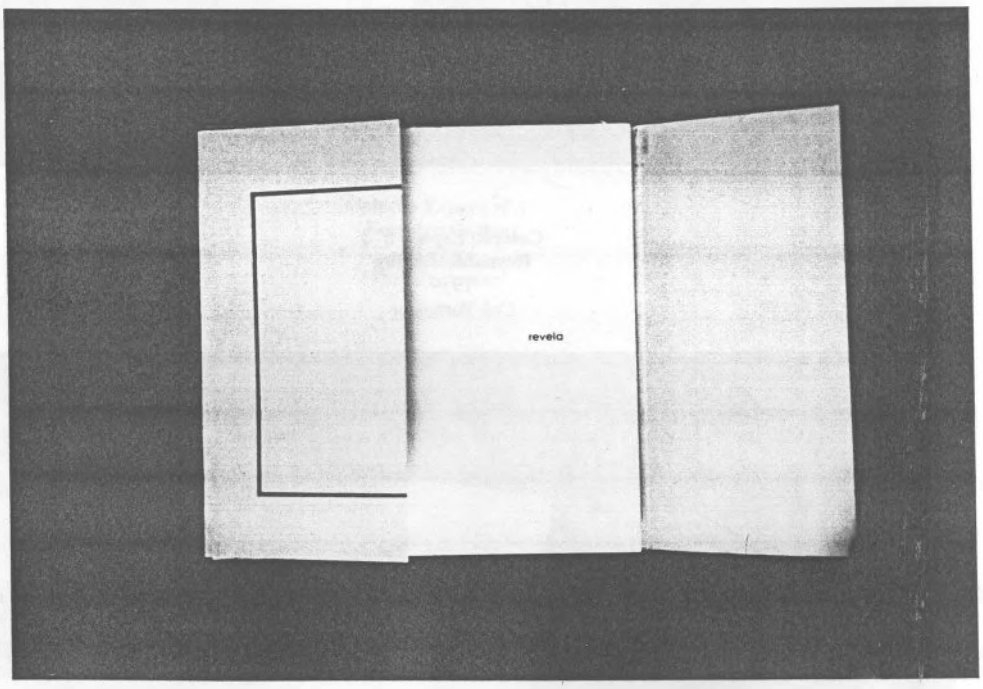
Coleção Espaço nº 3
Reynaldo Jardim
1959
Col. Particular



Coleção Espaço nº 4
Carlos Fernando Fortes de Almeida
1959
Col. Particular

Ela diferencia-se por ter uma abertura no centro, e este detalhe faz com que esta capa esteja inserida no primeiro poema. Esta interação acontece pelo fato de poder abrí-lo tanto pela esquerda quanto pela direita.

Na edição de Lygia Pape, antes de conhecer os outros poemas que a coleção abriga, ela "brinca" com a possibilidade de abrir por qualquer um dos lados. Há um jogo lúdico com o leitor de descobrir palavras, ora a da esquerda, ora a da direita. Sem a sua intervenção, o poema não é armado...Como foi dito anteriormente, "a capa também é um poema". Novamente o discurso plástico e o literário como um só.



Coleção Espaço nº 5
Capa
Lygia Pape
1960

Após o conhecimento de todos os números da Coleção Espaço e suas respectivas capas [62], percebe-se que a sua é a capa mais provocante

[62] As outras capas apresentam realização gráfica de Amílcar de Castro, menos a de Spanudis e a de Lygia Pape, crição dos autores.

da Coleção Espaço, e a única que tem um tratamento quase escultórico, fugindo do formato tradicional de livro ou revista que as outras edições tinham.

A participação do leitor gera a aproximação vida e obra, ou corpo e obra. Esta questão não parecia amadurecida intelectualmente nos manifestos e no entanto já aparecia enquanto prática na obra de Lygia Pape.

Porém, mais importante do que perceber esta ausência na prática e na teoria do grupo carioca, é perceber que esta questão - aproximação corpo/obra vai ser emblemática no movimento neoconcreto, estando presente nas obras de alguns de seus artistas, a partir de 1959, como por exemplo, o "Poema Enterrado" de Ferreira Gullar , "Os Bichos" de Lygia Clark e na obra de Hélio Oiticica, no "Projeto Cães de Caça", em 1960.

O "Poema Enterrado", idealizado por Ferreira Gullar em 1959, é construído no quintal da casa do artista Hélio Oiticica, na Gávea. Dentro de uma sala no subsolo da casa, no tamanho de dois metros por dois a que se chegava por uma escadaria, foi colocado um cubo vermelho de meio metro de largura. Ao erguer este cubo, encontrava-se outro, menor, na cor verde, e ainda embaixo deste existia um outro na cor branca, no qual, na face voltada para o solo, lia-se a palavra "rejuvenesça".

O poema enterrado precisava ser descoberto, para que fosse lido. O ato de desvendá-lo urgia um esforço físico do leitor e, ao mesmo tempo intelectual, como um jogo de esconder, com os riscos de achar ou não o objeto desejado.

" Os Bichos" de Lygia Clark , também de 1959, são peças realizadas em alumínio, com várias faces unidas por dobradiças, o que as tornam desdobráveis, onde o espectador tem a possibilidade de criar, através da manipulação, articulações e formas diferentes....E segundo a proposta da artista, seriam fabricados em série e vendidos em super-mercados para que

todos pudessem comprar e ter em casa. Este desdobramento dos bichos recebeu o nome de "Múltiplos", e foi realizado em 1964 [63].

É claro que tanto o Poema Enterrado quanto os Bichos, carregam uma aura de significações que levam também a especificidades. Por exemplo, a obra de Gullar, é considerada o primeiro poema ambiental que se tem notícia no mundo, e quanto aos Bichos também não há similar no mundo de uma proposta de escultura com dobradiças.

Hélio Oiticica, outro artista do grupo carioca, trataria da questão da vivência do homem na obra apenas em 1960, com a maquete "Projeto Cães de Caça" [64] Seria um conjunto de cinco penetráveis; com o "Poema enterrado" de Gullar e o "Teatro Integral " de Reynaldo Jardim.

O conjunto deveria formar um grande labirinto, com três saídas e um jardim, que tivesse um caráter meio mágico (não realista). A cor se sucederia por essa estrutura polimorfa de placas de madeira, no espaço e no tempo, através dessa forma labiríntica.

O projeto uniria obras de diversos campos de expressão, para que fossem vivenciadas pelo espectador, que teria uma posição ativa na obra ao circular por entre os labirintos. A partir daí o artista estaria engajado em um série de obras vivenciais, como por exemplo os "Parangolés", em 1964.

É mister que se deixe claro que a comparação com estas duas obras de Ferreira Gullar e Lygia Clark, e também com obras de Hélio Oiticica, não implica em reduzí-las. As relações são necessárias no sentido de caracterizar a aproximação do espectador com a obra, do toque, movimento de ação que Lygia Pape antecipa dentro do Neoconcretismo.

---

[63] Arquivo Lygia Clark, realizado pelo Centro de Documentação do MAM-RJ. Segundo este arquivo, Lygia Clark ainda conseguiu vender algumas unidades dos "Múltiplos", apoiada por uma rede de Supermercados.

[64] MARTINS, Maria Clara Amado , RUDGE, Daniela , BAKER, Cláudia , PAIVA, Carmem. **Hélio Oiticica**. Monografia realizada na PUC-RJ, para a matéria História e Arte II, ministrada pelo prof. Carlos Zílio, em 1991.

Esta constatação reforça a especificidade dos Livros Poema de Lygia Pape, e ressalta a sua importância dentro do contexto da poesia concreta, pelo fato de ter antecipado esta questão da intervenção do espectador na obra. Está diminuida a distância entre obra e vida.

A artista iria ainda mais longe nesta questão da aproximação entre vida e obra, e radicalizaria com a possibilidade do corpo interagir com a criação, ao realizar e apresentar a obra "Ballet Concreto" [65] em 1958, ainda antes do Manifesto Neoconcreto, em parceria com o poeta Reynaldo Jardim.

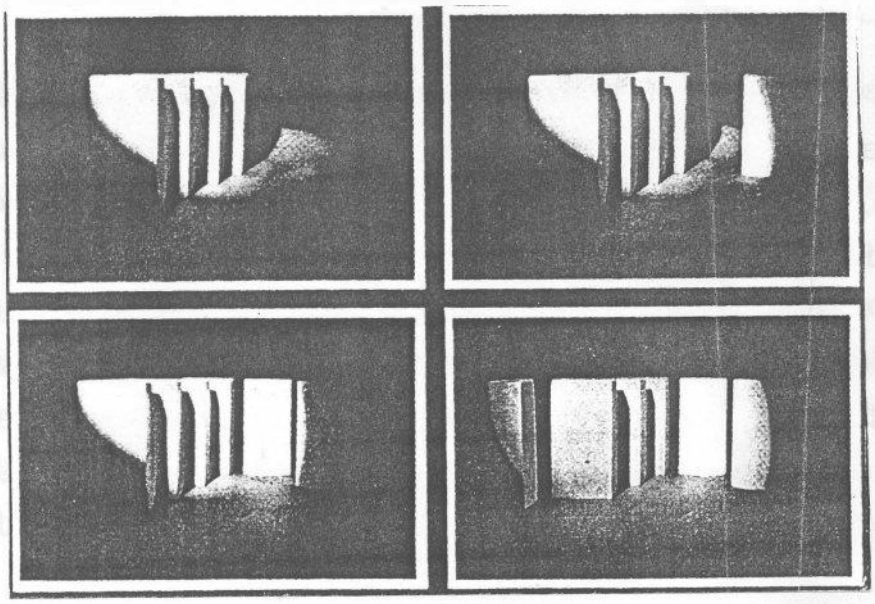
Se nos Livros Poema o espectador interagia físicamente através do toque das mãos, uma parte do corpo apenas, no "Ballet" era o corpo inteiro...

O Ballet foi estruturado a partir do poema "Olho - Alvo" de Reynaldo Jardim, escrito em cinco páginas, onde em cada uma delas as palavras olho e alvo são organizados de formas diferentes, ou seja, desenvolvem uma coreografia sobre o papel. O papel vai ser o palco do ballet. Assim era uma das páginas do poema ....

alvo olho
alvo
olho alvo
olho
alvo olho

A partir desta integração foram criadas quatro formas geométricas cilíndricas, na cor branca, para a palavra olho, com 2 m de altura, e quatro formas de paralelepípedo na cor zarcão e na mesma altura para a palavra alvo. A definição de quatro formas para cada palavra, era uma alusão ao número de vezes em que elas eram representadas no poema. Por dentro as formas eram ocas para que bailarinos penetrassem e fizessem evoluções. Eram todos do corpo de baile do Teatro Municipal, e a música de Gabriel Artusi.

[65] MARTINS, Maria Clara Amado. **O Ballet Concreto de Lygia Pape**. Comunicação apresentada no XVIII Colóquio Brasileiro de História da Arte, em 26/10/95 - ECA/USP.



Ballet Concreto, 1958
Lygia Pape e Reynaldo Jardim
Fonte: LYGIA Pape. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983, p.12. (Coleção ABC).

A organicidade do Ballet, é uma de suas questões. Na realização do ato formal, a dança das figuras geométricas têm bailarinos como alavanca, que realizam a plenitude de seu trabalho sem mostrar o corpo. O ballet vai esconder o corpo humano. Os bailarinos dançam, não mostram seus corpos mas revelam o ballet, que precisa deles para existir. O homem está implícito no trabalho, na realização do movimento, e, ainda que não estivesse visível, o homem era o motor da obra.

Neste caso o espectador apenas assistia, da platéia, mas o corpo humano já estava presente na estruturação da obra. E ele bem poderia estar em um daqueles cubos. Não era mais a mão do espectador que realizava a obra, como nos poemas. Agora, o corpo inteiro fazia a obra existir, e não como espectador, mas agente. A obra e o homem, uma simbiose .

Lygia ainda faria em 1959, também em parceria com Reynaldo Jardim, outro ballet, denominado Ballet Neoconcreto (o manifesto neoconcreto já havia sido publicado) com a mesma estruturação, bailarinos e formas geométricas. Esta obra receberia relevância internacional em artigo da Revista "TIME" em 1959 [66].

[66] Arquivo Lygia Pape, realizado pelo Centro de Documentação do MAM-RJ. Neste arquivo há uma cópia da página da Revista "TIME" com o artigo citado, em edição de março de 1959.

2.2 O LIVRO DA CRIAÇÃO e o LIVRO DA ARQUITETURA

Toda a análise realizada para os **Livros Poema** de Lygia Pape levou sempre em conta a relação entre as palavras e os cortes no papel, ou, entre as palavras e as xilogravuras. Mesmo destacando a especificidade destas obras de Lygia Pape, seja com relação ao grupo concreto paulista ou com seus pares do Rio de Janeiro, o que pensar quando a artista elabora livros onde dispensa a palavra ?

Foi o que aconteceu a seguir com a realização, em 1959, do **Livro da Criação**, onde constrói uma narrativa visual sobre a criação do mundo. Um Livro sem palavras.

Sobre a passagem do Livro Poema para o da Criação Lygia Pape afirmaria:

> *O 'Livro da Criação' não parte da palavra. Parto da imagem e não da palavra. Quando faço os cortes, não estou procurando um lugar para a palavra, estou semantizando a forma* [67].

Não é difícil, quando se conhece a obra de Lygia Pape, estabelecer a passagem entre o Livro Poema e o Livro da Criação. Há uma unidade do Livro Poema realizada em 1958, onde a artista trabalha apenas com as possibilidades do papel, sem fazer uso da palavra.

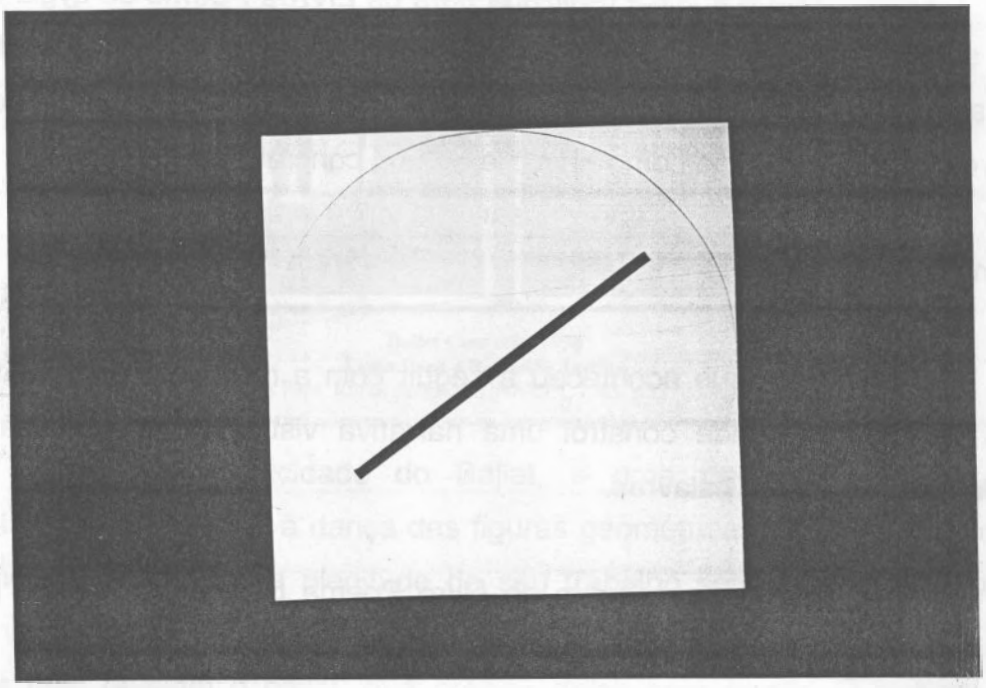
Como mostram as fotos a seguir, é um livro com base quadrada no formato 21 x 21 cm, onde há uma capa com forma circular que apresenta um rasgo, que deixa ver a base, pintada com uma tira negra.

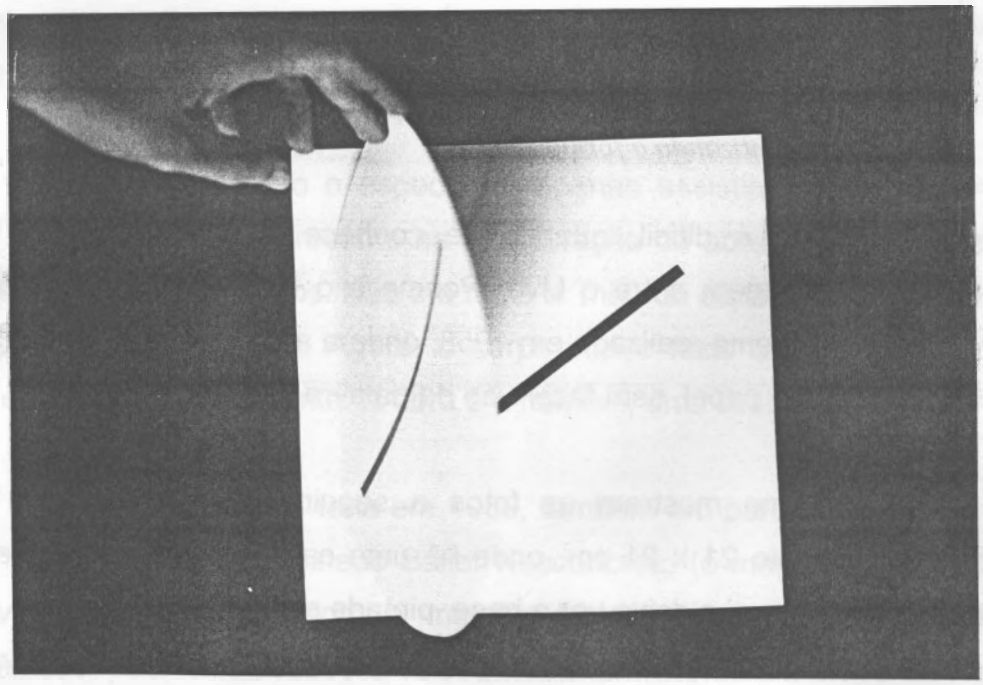
Ao ser aberto, o rasgo da capa deixa passar a luz, criando efeitos luminosos de sombra e luz.

---

[67] DOCTORS, Márcio. A arte de ver pelas frestas. **O Globo**, Rio de Janeiro, 1988, Segundo Caderno, s/p.

O livro segue os princípios de articulação dos outros Livros Poema, mas... onde está a palavra?





Livro Poema
1958
Cartão, cartolina e guache
21 x 21 cm
Coleção Particular

O Livro da Criação a princípio englobava um outro livro: o Livro da Arquitetura. Isto é, inicialmente os dois foram realizados como sendo uma obra única, com o nome genérico de **Livro da Criação**, e que era dividido em duas partes: a primeira parte recebeu o nome de Livro da Criação mesmo e a segunda recebeu o nome de Livro da Arquitetura. Foi mostrado ao público, pela primeira vez, na II Exposição Neoconcreta em 1960.

Inclusive, é uma imagem de uma das páginas do Livro da Arquitetura (Espaço Árabe) que ilustra um artigo da época, assinado por José Guilherme Merquior no SDJB [68].

Aos poucos foram desmembrando-se, por razões que serão tratadas posteriormente e por abordarem conceituações diferentes. Enquanto o Livro da Criação trata da "*criação do homem e do mundo*", o Livro da Arquitetura, envereda pelos caminhos da construção, "*trata do abrigo, do homem construindo*" como o próprio nome diz, mostrando os períodos arquitetônicos pelos quais o mundo passou.

Inicialmente será tratado o **Livro da Criação...**

O Livro conta com 18 páginas / unidades na dimensão 30 x 30 cm, realizadas em papel cartão, prensado, com formas e cores que se projetam do plano para o espaço real, a medida que tem sua leitura realizada. Ou seja, das unidades (páginas) nascem estruturas-esculturas em papel, que vão sendo desdobradas pelo espectador e que vão conter / contar a história da criação do mundo.

"*... Era como se eu fizesse uma série de pequenas 'esculturas', que desse a leitura da formação do mundo*", ratifica Lygia sobre o Livro da Criação [69].

---

[68] MERQUIOR, José Guilherme. A criação do "Livro da Criação". **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 3 dez. 1960, Suplemento Dominical, s/p.

[69] Depoimento gravado de Lygia Pape, concedido à autora, em julho de 1995.

As páginas eram pintadas originalmente com tinta guache, mas, por causa do mel na sua composição, algumas unidades foram restauradas e pintadas posteriormente com tinta acrílica.

A obra é qualificada pelo crítico Rinaldo Gama [70] como um "origami poético", em alusão ao trabalho elaborado em dobradura de papel, uma vez que as formas são todas trabalhadas a partir do próprio papel.

As unidades / páginas (as terminologias 'unidade' e 'página' passam neste texto a ter o mesmo significado) são descritas assim em depoimento da artista [71] :

"No começo era tudo água..., depois as águas foram baixando, baixando,...baixaram;

O homem começou a marcar o tempo (como se fosse um relógio de sol);

Depois o homem descobre o fogo...;

É nômade e é caçador, a página tem as setas e a presa;

Na floresta...;

O homem é gregário e semeia a terra...;

A Terra floresceu...;

O homem constrói as casas de palafita, casa sobre água, o abrigo;

O homem inventa a roda;

O homem descobre que o Sol é o centro do sistema planetário, e não a Terra, e que os planetas giravam em torno do Sol;

O homem descobre que a Terra é redonda e gira sobre seu próprio eixo. A Terra é azul...;

Começam as grandes navegações, a quilha do tempo...;

O homem inventa o submarino, onde o vazio é o cheio sob a água, sob a superfície...;

Por fim, a Luz, que é a informação plena".

---

[70] GAMA, Rinaldo. Herança Polpuda. **Veja**, Rio de Janeiro, 22 mai. 1991, p. 88

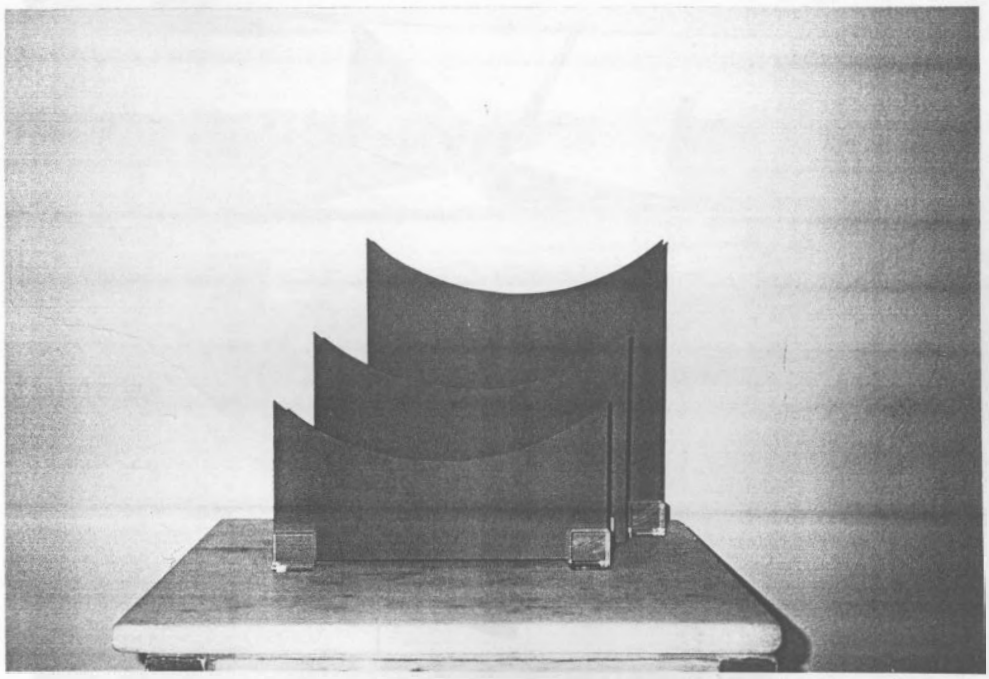
[71] Leitura do Livro da Criação realizada por Lygia Pape, em depoimento gravado concedido à autora em março de 1995

Havia uma unidade que originalmente encerrava o Livro da Criação, mas foi extraviada em uma das exposições, não sendo ainda refeita totalmente pela artista (existe apenas em maquete), que é:

"O Lance Livre de Concreto."

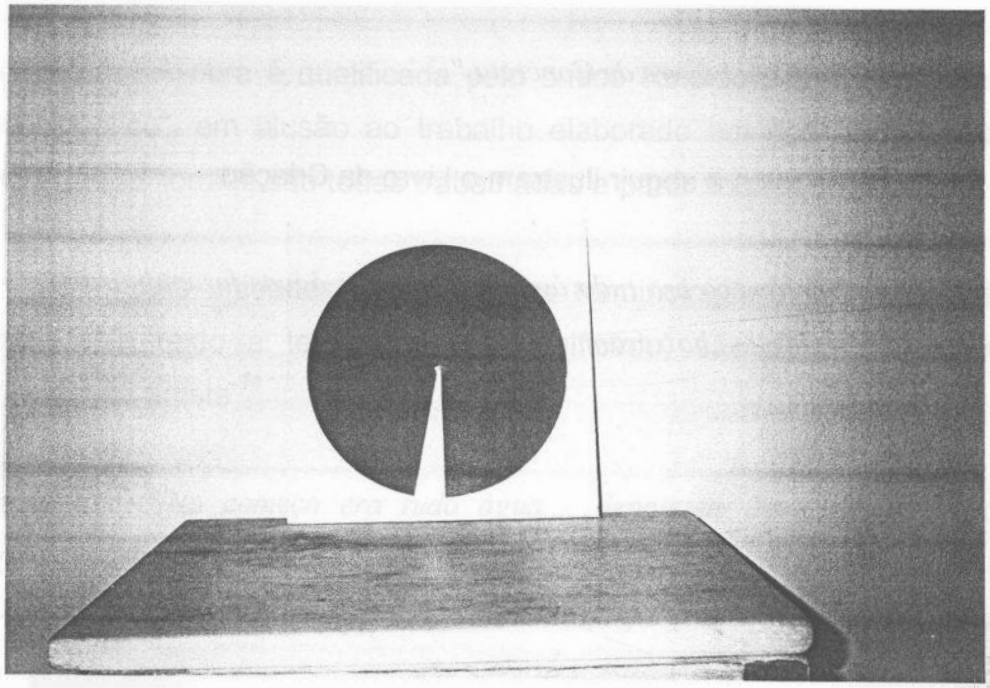
As fotos a seguir ilustram o Livro da Criação:

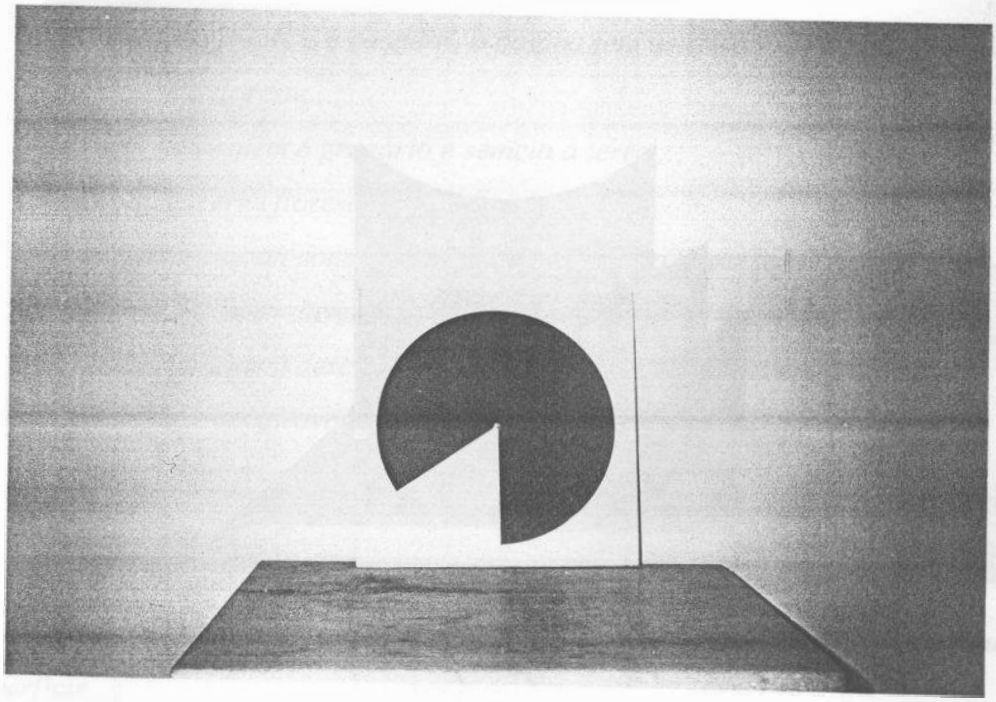
No começo era tudo água..., depois as águas foram baixando, foram baixando, foram baixando... baixaram.



Livro da Criação
1959
Cartão, guache
30x30 cm
Col. Particular

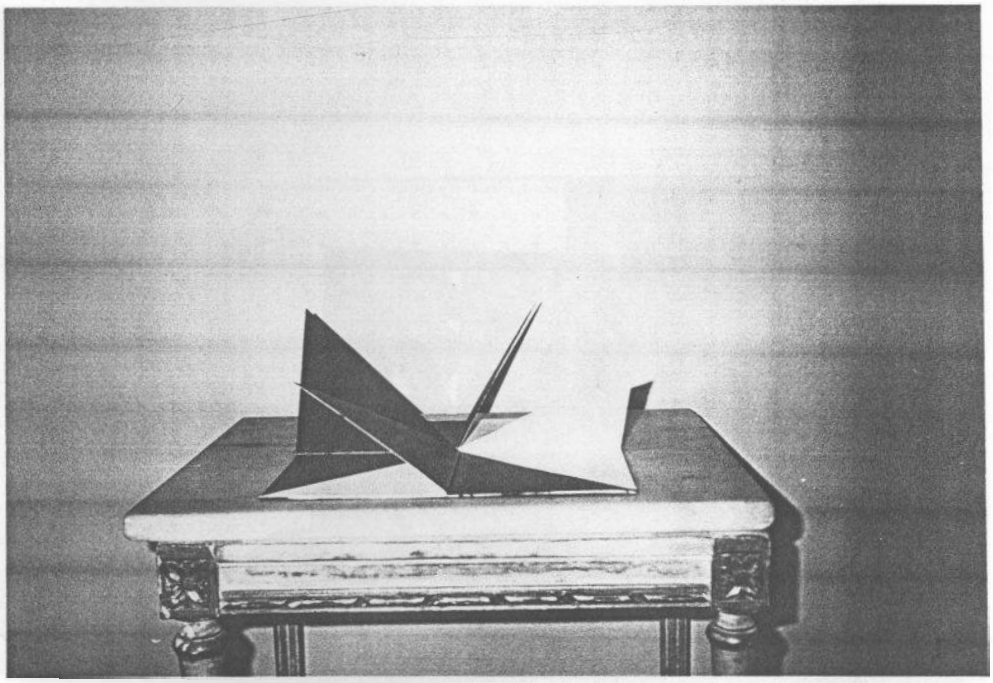
O homem começou a marcar o tempo (como se fosse um relógio de sol), começou a ter noção da marcação do tempo.





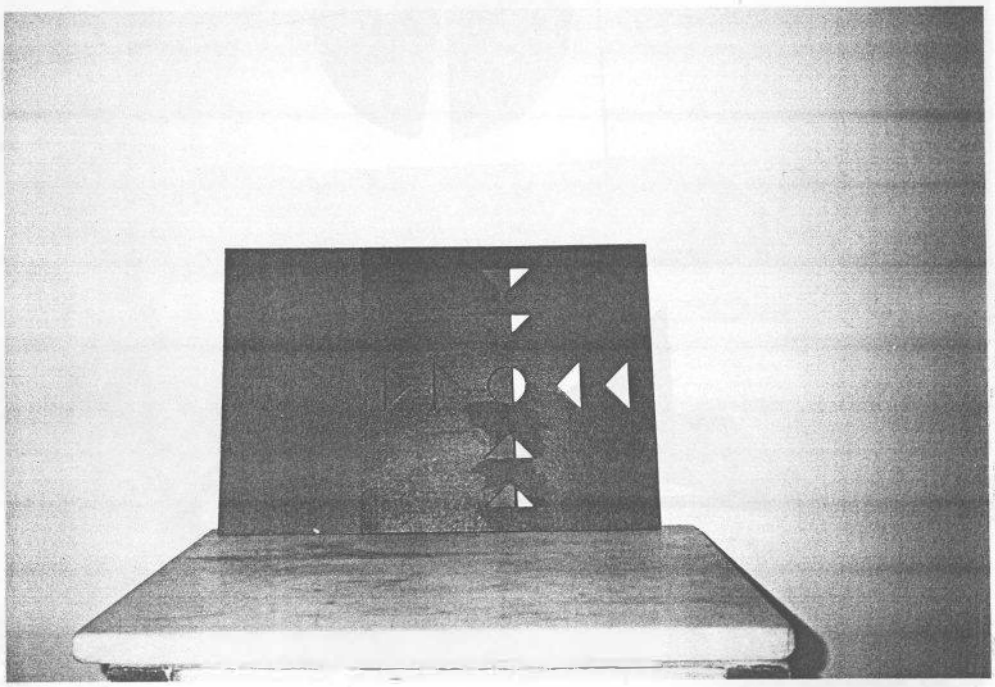
Livro da Criação
1959
Cartão, cartolina, acrílica
30x30 cm
Col. Particular

Depois o homem descobre o fogo...



Livro da Criação
1959
Cartão, acrílica
30x30 cm
Col. Particular

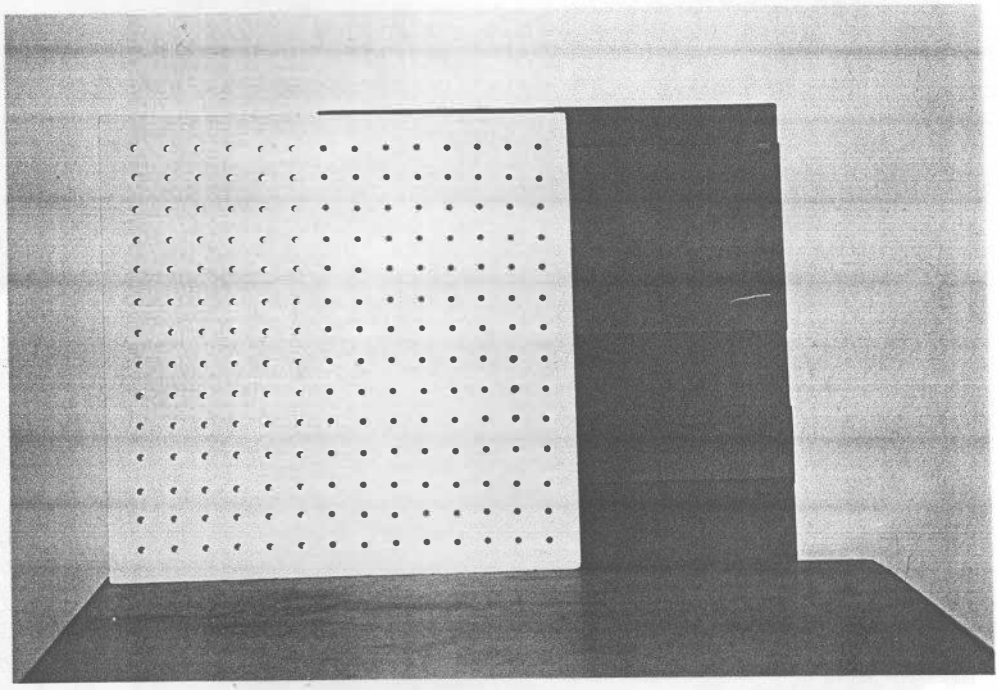
Depois o homem é nômade e caçador, a página tem as setas e a presa. Na floresta...



Livro da Criação
1959
Cartão, acrílica
30x30 cm
Col. Particular

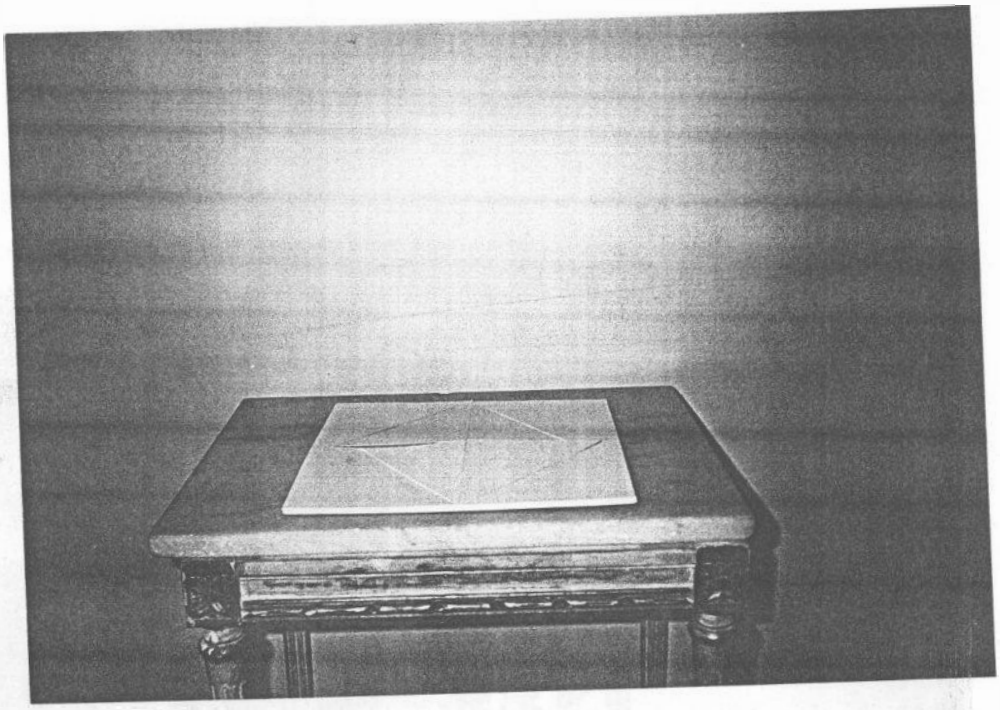
O homem é gregário e semeia a terra....

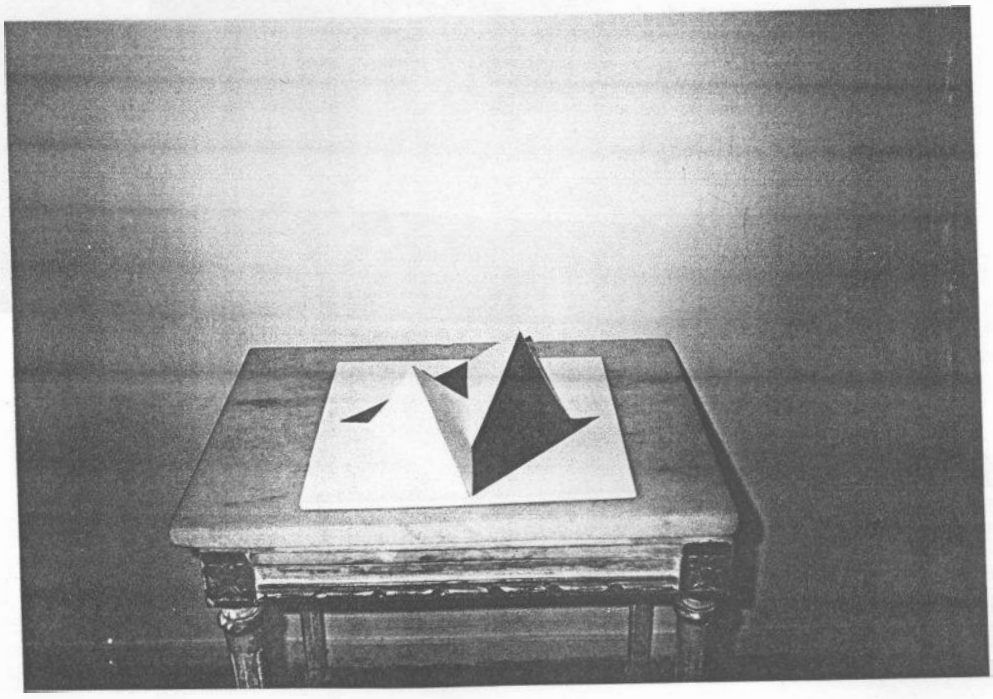
E a terra floresceu..., como se fosse uma vista aérea de um campo todo florido.



Livro da Criação
1959
Cartão, acrílica
30x30 cm
Col. Particular

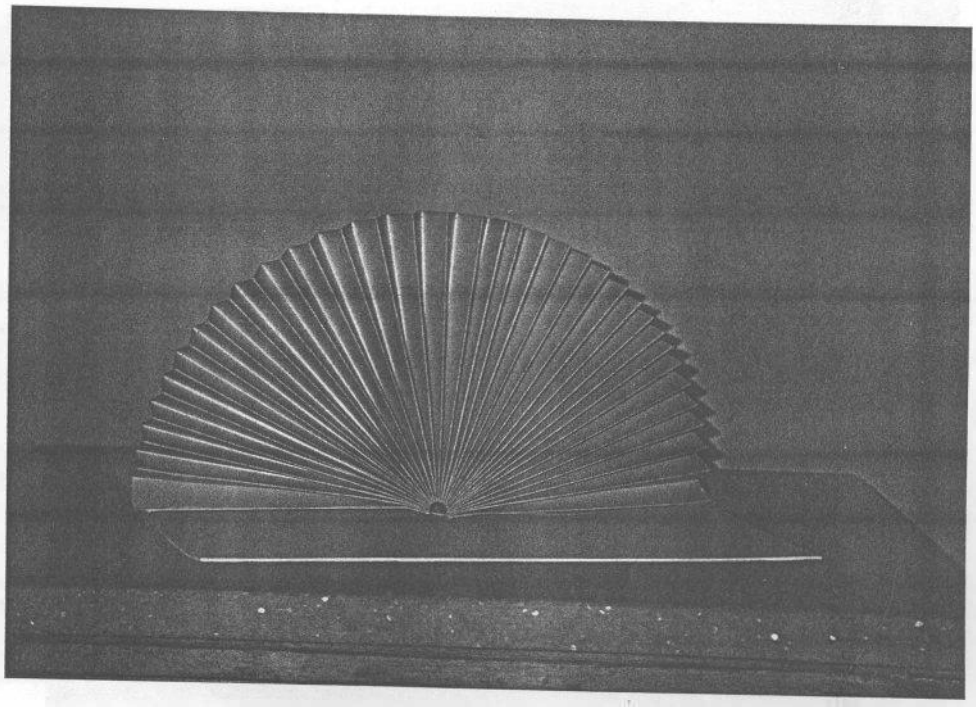
O homem constrói as casas de palafita, casa sobre água, o abrigo.





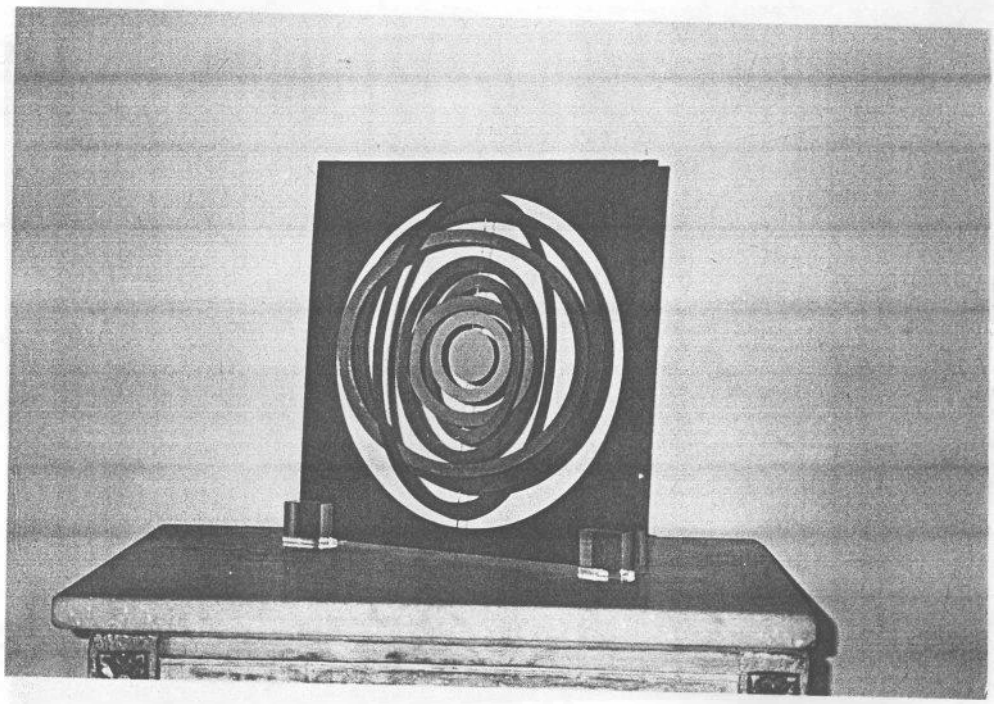
Livro da Criação
1959
Cartão, cartolina, guache
30x30 cm
Col. Particular

O homem inventa a roda. (Nesta unidade há o sentido que o observador faz, da roda em movimento).



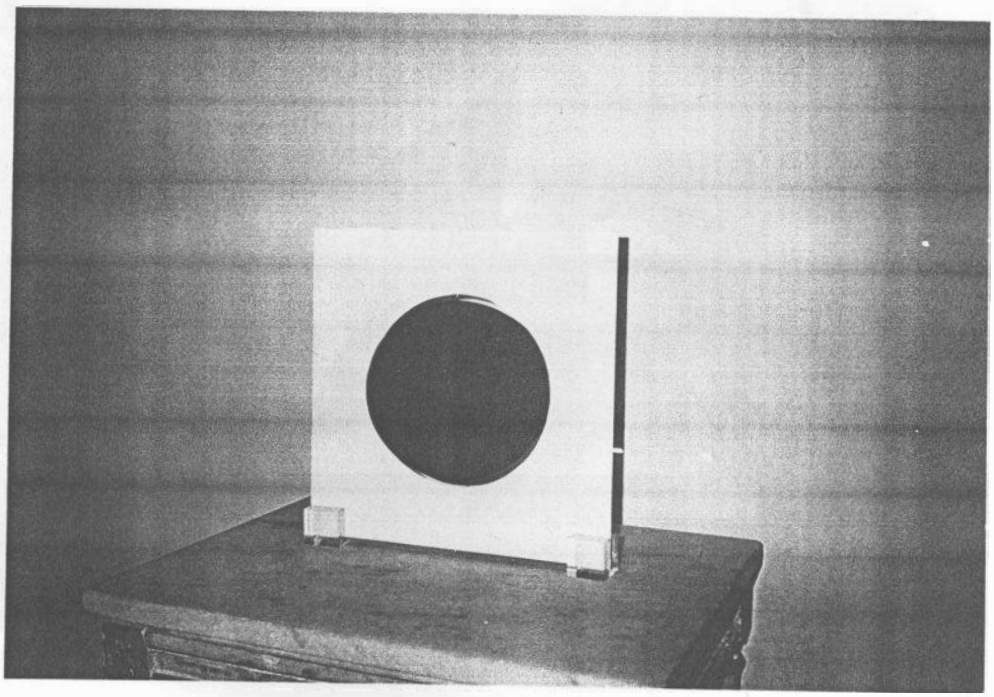
Livro da Criação
1959
Cartão, cartolina
30x30 cm
Col. Particular

Depois o homem descobre que o sol é que é o centro do sistema planetário, e não a terra, e que os planetas giravam em torno do sol.



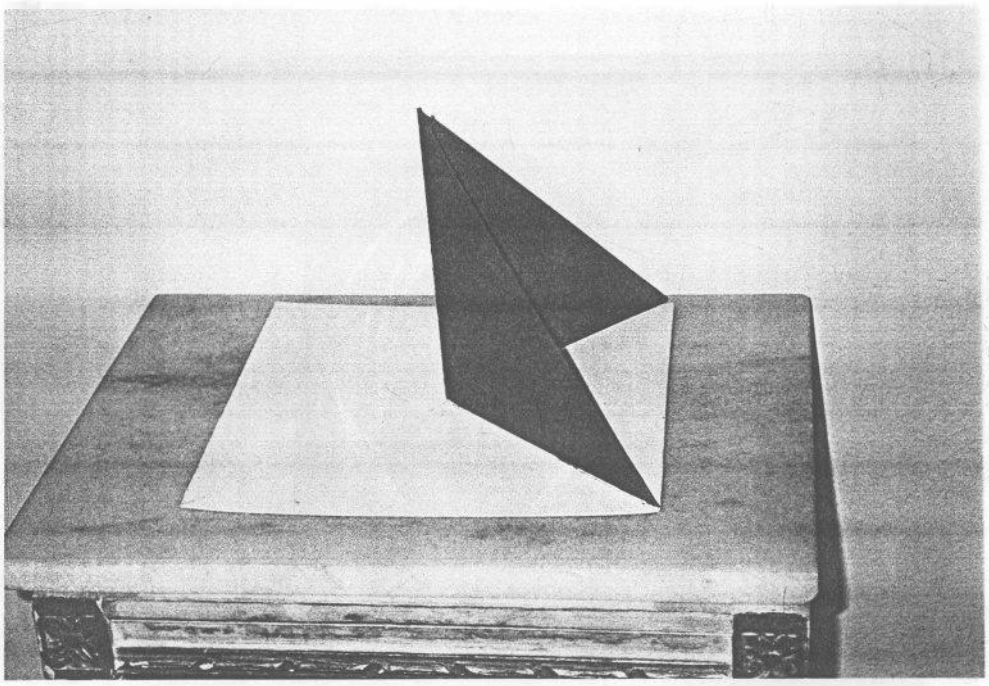
Livro da Criação
1959
Cartão, cartolina, guache
30x30 cm
Col. Particular

O homem descobre que a Terra é redonda e gira sobre seu próprio eixo. (A Terra é azul).



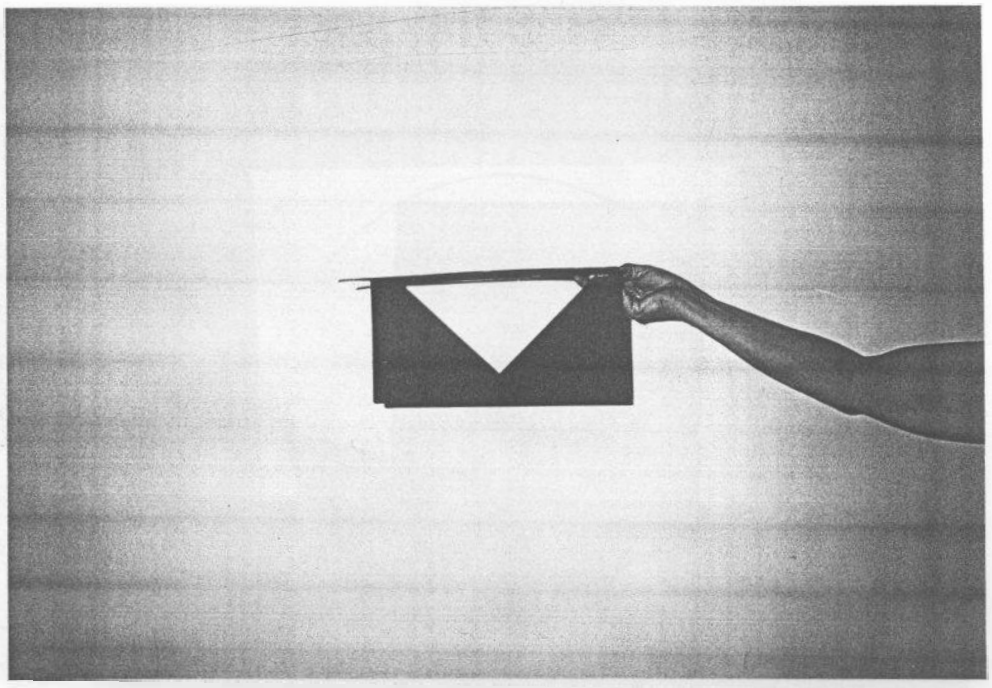
Livro da Criação
1959
Cartão, cartolina, acrílica
30x30 cm
Col. Particular

Aí começam as grandes navegações, seria uma espécie de quilha no tempo.



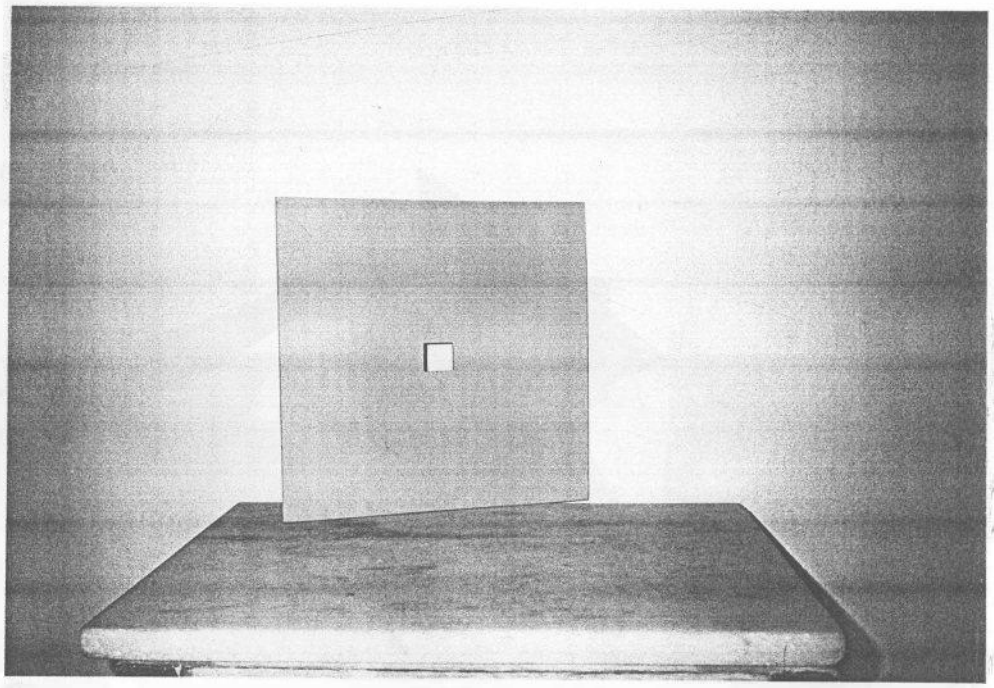
Livro da Criação
1959
Cartão, acrílica
30x30 cm
Col. Particular

O homem inventa o submarino, onde o vazio é o cheio sob a água, sob a superfície.



Livro da Criação
1959
Cartão, acrílica
30x30 cm
Col. Particular

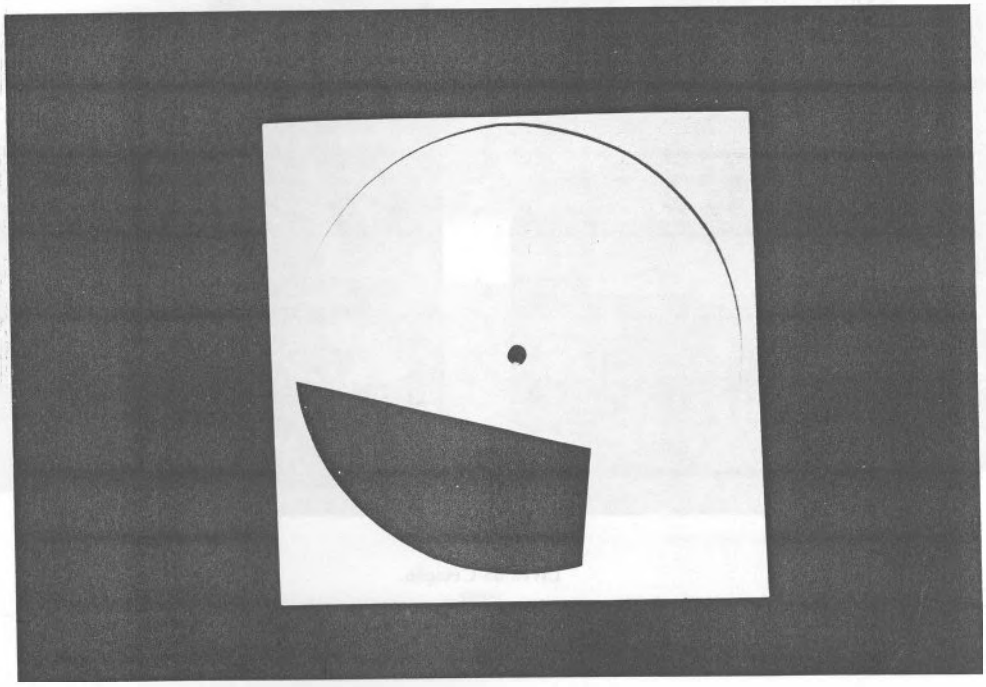
Por fim, a LUZ, que é a informação plena.



Livro da Criação
1959
Cartão, acrílica
30x30 cm
Col. Particular

Observando as páginas, algumas questões podem ser destacadas.

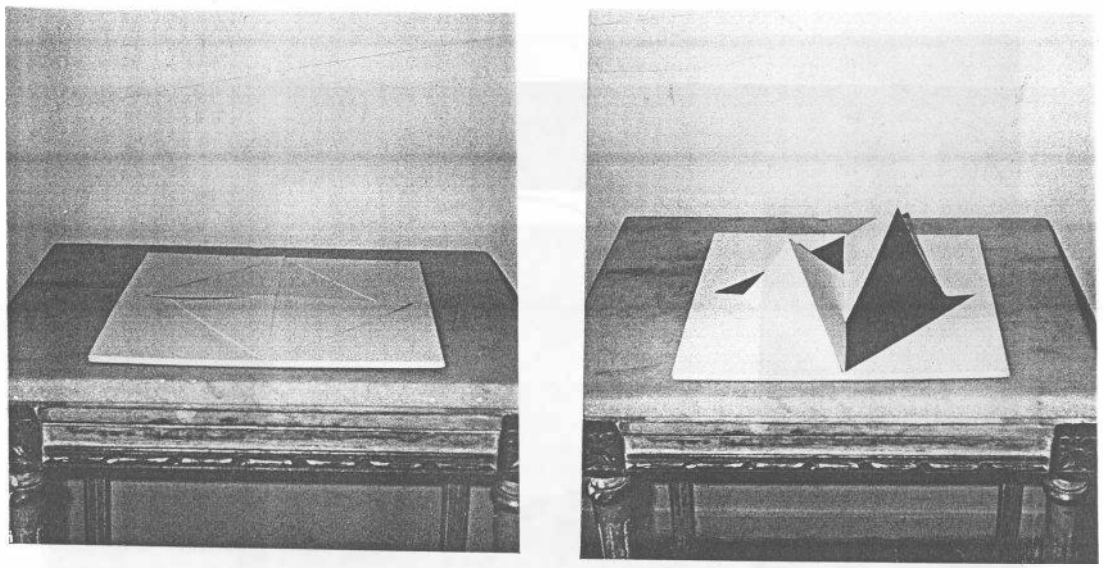
A primeira delas passa pela percepção primeira de uma afinidade visual com os Livros Poema. Apesar da não existência da palavra, há entre o Livro Poema e o da Criação uma pista. Talvez uma página-elo. A página que fala que o **homem começou a marcar o tempo** é realizada plásticamente de uma maneira próxima a do poema onde aparece a palavra **"em vão"** .



Livro Poema
1957
Cartão, cartolina, guache
21,5x21,5 cm
Col. Particular

A diferença é que no poema o branco gira sobre o vermelho (o vermelho é que é desvendado) para encontrar a palavra e, no Livro da Criação, o vermelho gira sobre o branco para marcar o tempo (agora o branco é desvendado). Em ambos há o movimento de rotação. A marcação do tempo no Livro da Criação vai ter a mesma força da palavra no Livro Poema. A marcação do tempo passa a ser a palavra que não existe no Livro da Criação ?

No Livro da Criação há uma história a ser contada. Como nos Livros Poema, a artista trabalha com um tipo de abordagem na qual a descoberta desta história não se dá apenas pelo passar das "páginas", mas também pela montagem das "formas". O espectador que é novamente leitor, é parte integrante desta obra. A sua participação, montando as formas, fará com que do plano nasçam estruturas. Como por exemplo esta unidade da **palafita**, vista no plano e depois com suas formas armadas pelo leitor.



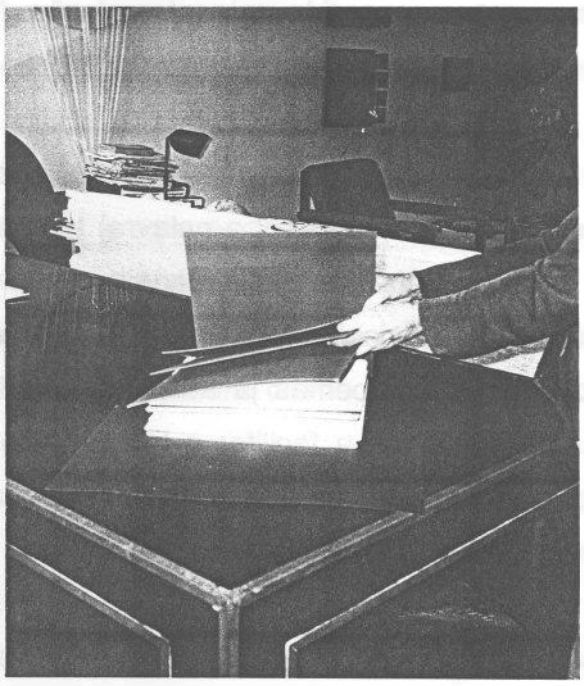
Livro da Criação
1959
Cartão, acrilica
30x30 cm
Col. Particular

A obra precisa ser tocada e parida. É intenção da artista querer que isso aconteça, que ele participe e atue sobre ela, como fica bem caracterizado nesta entrevista realizada em 1960.

> *O Livro da Criação realiza-se já no espaço real. A narrativa da criação do mundo através da forma plástica se constrói no espaço real, já agora por um ato dinâmico o espectador - o gesto real, que dura mais ou menos segundo a sensibilidade do espectador* [72].

[72] PAPE, Lygia. Poemas-invenção. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 26 nov. 1960, Suplemento Domonical, p. 6.

Com isso a distância vida e obra é redefinida. O livro pedia o toque. A maneira como as páginas do Livro foram dispostas na exposição contribuíam para esta aproximação. As páginas ficavam empilhadas, umas sobre as outras. O espectador aproximava-se, retirava a primeira página, e começava a "leitura" . Assim o processo se repetia até que todas as páginas fossem lidas.



Reconstituição da disposição dos Livros na II Exposição Neoconcreta

Retirava e montava, até a última unidade. Se ele quisesse poderia fugir da ordem estabelecida como prioritária pela autora, porque as páginas são unidades soltas, independentes umas das outras. Na exposição a ordem realizada pela artista era a todo momento modificada . É um mecanismo de leitura semelhante aos Poemas Xilogravura, quando as páginas também eram independentes do livro (as páginas estavam abrigadas no Livro mas podiam se retiradas).

E mais, à medida que o livro era desvendado, o leitor podia circular em torno dele e descobrir novas possibilidades de visão. Circular ao redor da obra era urgente.

Isto significa dizer que há um espaço em torno das unidades, e que este espaço pode ser também abordado para que a forma plástica se desenvolva e se mostre também como visualidade, além da verbalização que contém. Há também na obra, o sentido da contemplação. Mas a contemplação sem posição privilegiada.

Nos Livros Poema este sentido de abordagem espacial é limitado pela palavra, uma vez que esta (a palavra) tem um sentido de leitura, da esquerda para a direita, que de certa maneira prioriza a disposição e a posição do leitor para sua apreciação. Por exemplo, para ler as palavras "vem" ou "rompe" usadas em dois poemas já analisados, o leitor instintivamente acaba se posicionando de forma a facilitar a leitura. Não que ele não possa abordá-la de outras posições, circulando pela obra. Nada o impede. Mas, a palavra tem um caráter determinante.

Nos Poemas Xilogravura isto também vai acontecer. Por causa do Poema e não da Xilogravura - não há posição privilegiada nos Tecelares. Mas se a obra é pensada como um todo (poema e xilo), as palavras orientam a visualidade. No Livro da Criação, por sua vez, a ausência da palavra contribui para a libertação do espectador ao não priorizar uma posição.

Um outro aspecto a ser abordado no Livro da Criação é o caráter vivencial que a obra possui. Observando a temática das páginas escolhidas para a formação do Livro da Criação, este tem como significado primeiro -básico-, conforme pode ser constatado e segundo as palavras da artista em 1960, *"... a experiência existencial do homem diante das forças da natureza, a água, o fogo, depois os grandes períodos culturais, as invenções, etc..."*[73] .

---

[73] Id.

Quanto a priorização das forças da natureza como temática das páginas, a artista também esclarece:

> *... Os elementos de opção dão a direção escolhida e somente indiretamente são elementos de conteúdo absoluto. Não há uma intenção histórica, de fatos mais ou menos importantes, mas sim, coisas que tocam todos os homens num sentido existencial - universal* [74]

Fica claro nesta entrevista, que os temas escolhidos para as suas unidades, antes de tocarem "*todos os homens num sentido existencial - universal*", tocam a artista. São, para ela, emblemáticos na criação do mundo. Poderia ter escolhido outros, como por exemplo as "cabanas pré-históricas", que serviram de abrigos antes das palafitas, e mesmo quanto aos temas escolhidos, poderia também tê-los resolvido plásticamente de outra maneira. Ou seja, no livro estava escrita uma história pessoal da artista - a criação do mundo - a partir de momentos que ela define como de maior vitalidade.

Mas à medida que o leitor abre as estruturas, é criada uma idéia de *"parir"*. Ou seja, ele estará desencadeando uma leitura própria, a partir de suas vivências pessoais.

As páginas narradas pela artista dão conta apenas, do seu significado da obra , o Livro da Criação do mundo. Lygia Pape afirmaria: *"...para mim ele é o livro da criação do mundo, mas para outras pessoas pode ser o livro da 'criação' "* [75] .

Isto porque existe um lado vivencial nesta obra, e que já acompanhava os Livros Poema, que fará com que a leitura seja única e diferenciada para cada um. A leitura do Livro da Criação começa com suas páginas em repouso. *" O livro parte de um estado passivo (repouso) onde só a cor inicialmente introduz simbolicamente ao núcleo do livro"* [76] . Mas não cabe apenas a cor introduzir ao livro, a forma também o faz.

---

[74] Id.
[75] LYGIA Pape. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983, s/p. (Coleção Arte Brasileira Contemporânea).
[76] PAPE, Lygia. Poemas-invenção. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 26 nov. 1960, Suplemento Dominical, p. 6.

E o leitor diante destas possibilidades e outras mais realizará a leitura, despertando o livro de seu repouso, através da manipulação de suas páginas. Cada situação criada na página estará associada a uma imagem plástica a ser construída.

> *...Era um livro essencialmente sensorial e vivencial, cada um acrescentava um dado novo ao livro; para cada um, ele começava de novo* [77].

As sensações que a artista têm são percebidas através desta entrevista: *"Mexendo o livro, surgem as sensações do aparecimento da água, do fogo, do homem gregário, das grandes navegações"*, explicou Lygia que prefere não colocar rótulos em seu trabalho [78].

Esta questão está implícita nos Tecelares de maneira marcante. Naquelas obras, o espectador poderia "completar a forma", uma vez que a sua composição fazia com que as formas não se encerrassem nos limites do suporte [79]. Aqui no livro, o leitor atua diretamente na definição desta forma ao armá-la.

Neste caso, as formas armadas vão servir de simbologia para várias outras "estórias". José Guilherme Merquior vai falar deste momento de descoberta, como um lado delicioso, infantil - *"com aparência de um jogo de armar"*, que é uma referência ao aspecto lúdico do trabalho, comparando até a um jardim-de-infância, conforme descrito abaixo:

> *Jardim-de-infância? E por que não? Todo 'kindergarten' é um antônimo de uma academia... e é por esse lado delicioso, essa aparência de jogo de armar que melhor se apreende a natureza do livro de Lygia Pape* [80].

---

[77] GÓES, Tânia. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 24 mar. 1971, s/p.

[78] Depoimento gravado de Lygia Pape, concedido à autora, em julho de 1995.

[79] MARTINS, Maria Clara Amado. **Os "Tecelares" de Lygia Pape**. Monografia realizada na EBA/UFRJ, para a disciplina Arte Moderna e Contemporânea no Brasil-B, ministrada pela profa. Maria Luísa Távora, em 1993/II.

[80] MERQUIOR, José Guilherme. A criação do "Livro da Criação". **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 3 dez. 1960, s/p.

Se esse *"jogo de armar"* necessita para existir e ter contada sua estória, de nossa intervenção, é mister que nos consideremos seus autores também (trata-se de uma parceria).

Antes de se revelar, da superfície para o espaço real, a unidade *"ganha sentido dentro de nós"* , e este sentido pode não ser a criação daquele mundo, e sim do nosso mundo. Quem saberá o que significa a página "da descoberta do fogo" para um determinado leitor ? Na unidade das "águas" a artista está fazendo uma referência às geleiras que cobriam a Terra e depois derreteram, mas, será que esta "água" vai ter o mesmo significado para todos?

Sobre esta possibilidade do livro ser único para cada leitor, Merquior assinala:

> *...Posso entender o Livro sem a mínima alusão à História, mesmo em síntese - apesar do que (mistério!) do princípio ao fim ele se explica como a aventura do homem no mundo. Porém é tão profundamente simbólico, que nem a isso se reduz. É realmente a aventura do homem no mundo - a criação - mas a aventura de cada homem exigida a cada um na leitura como criação e alcançada quando cada história pessoal tocou o Livro e com ele criou uma estória única e irrepetível* [81].

A nossa vivência pessoal vai definir também o seu tempo-espaço, na mudança da página. E nesse *"virar de página"*, quantas outras estórias estarão sendo contadas ? Merquior ainda diria, *"é pessoal, é indizível, história única para cada um - um quase misticismo"* [82] .

Para descrever melhor esta possibilidade de criarmos a nossa estória pessoal, encontramos afinidades na leitura de um trecho de Bachelard, na "Poética do Espaço", e que enfatiza esta relação do leitor com a obra, conforme citação a seguir:

---

[81] Id.
[82] Id.

Na leitura revivemos nossas tentações de ser poeta. Todo leitor um pouco apaixonado pela leitura, alimenta e recalca pela leitura um desejo de ser escritor. Quando a página lida é demasiadamente bela, a modéstia recalca esse desejo. Mas ele renasce. Seja como for, todo leitor que relê uma obra que ama sabe que as páginas amadas lhe dizem respeito[83].

A vivência do leitor com a obra é criada sob este aspecto. Ele se identifica como autor em uma obra que lhe é simpática, onde ele vai estabelecer uma relação de afeto. O leitor por isso seria um *"fantasma do escritor"*, já que ele vai sair de uma relação só contemplativa para ativa.

O Livro da Criação vai ser a afirmação destas questões. O que quer que narre, vai pertencer a quem o lê. A condição para sua existência é que seja lido, que seja recriado mentalmente, e que enquanto obra de arte se sobreponha a própria criação do mundo.

Nasce o **Livro da Arquitetura ...**

Há entre o Livro da Criação e o da Arquitetura um elo comum, mesmo estando hoje formalmente desmembrados, que é a idéia da "criação". A criação do mundo e a criação de espaços para nele viver. Apesar de hoje existirem como duas obras independentes, as interelações entre eles são parte da obra.

Existe no Livro da Criação uma unidade que realizou a passagem para o Livro da Arquitetura: "O Lance Livre de Concreto". Foi a partir dela que a artista sentiu vontade de dar prosseguimento ao Livro da Criação realizando o Livro da Arquitetura.

Quando cheguei na última unidade do Livro da Criação 'Lance Livre de Concreto', que era uma questão ligada a construção, da arquitetura, tive a idéia de continuar no sentido do espaço arquitetônico, e realizei então o Livro da Arquitetura[84].

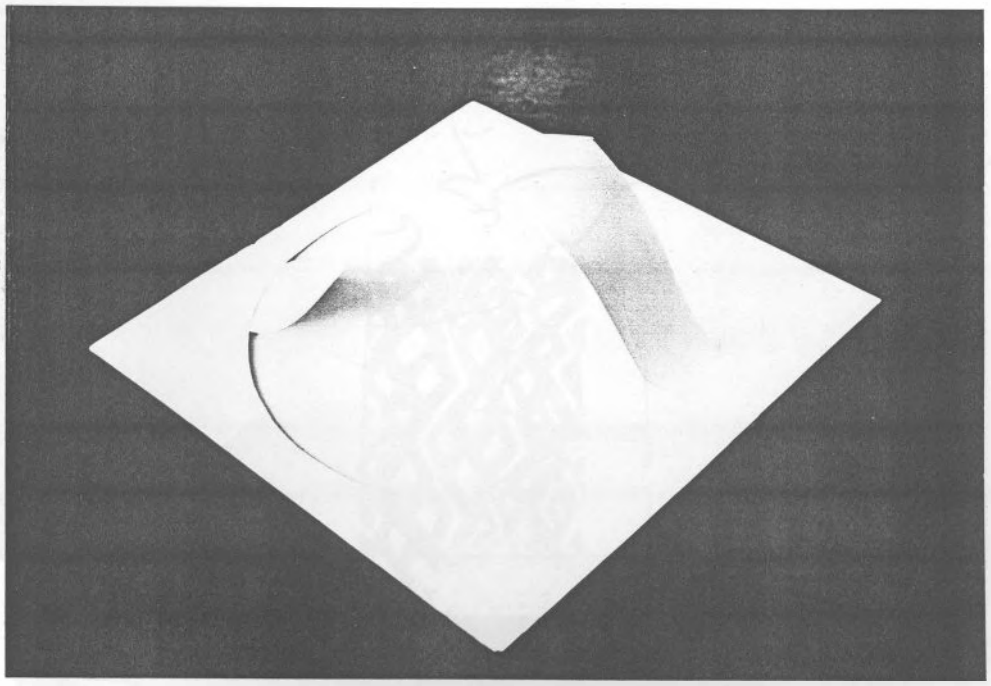
---

[83] BACHELARD, Gaston. A **Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 10.
[84] Depoimento gravado de Lygia Pape, concedido à autora, em dezembro de 1994.

A página que seria a última do Livro da Criação passa a ser ao mesmo tempo a primeira do Livro da Arquitetura. Uma página de transição.

Mas se esta página é percebida pela artista como de transição, uma observação atenta mostrará que não é a única que faz esta transição. A unidade da "palafita" também o é, porque trata de forma explícita a questão do abrigo, do homem construindo, morando, diferenciando-se das demais páginas do Livro da Criação que se detém nas forças da natureza e nas invenções do homem.

A página ainda não foi refeita totalmente, por isso segue abaixo fotografia da maquete realizada pela artista de como seria a unidade.

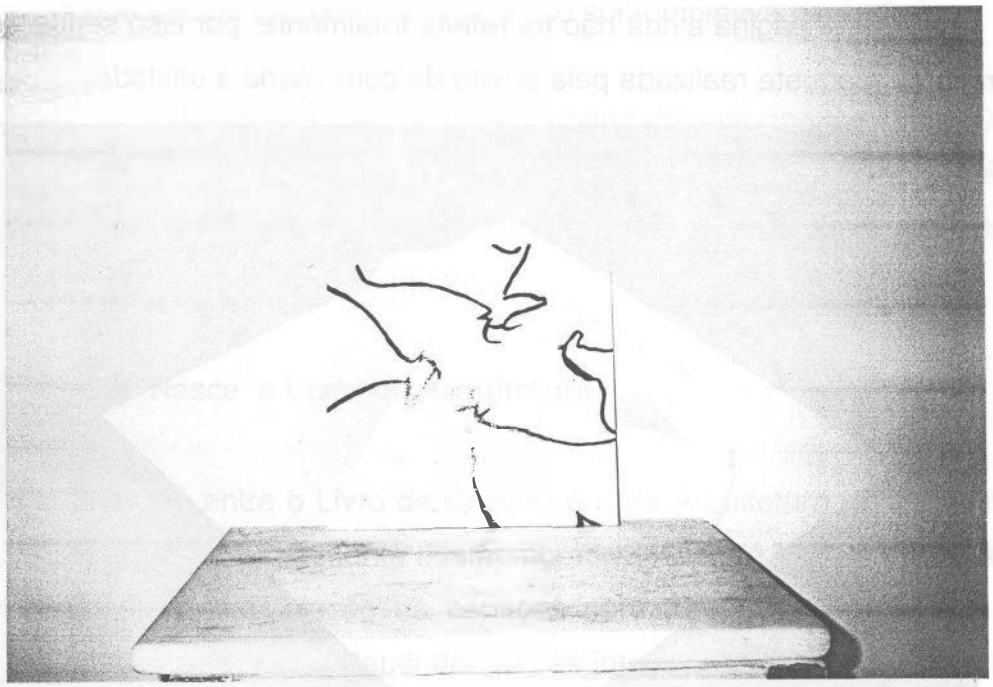


Livro da Criação
1959
O Lance Livre de Concreto
Cartão
30x30 cm
maquete

O Livro da Arquitetura possui 13 páginas, em madeira, no formato 30 x 30 cm, constituindo: "*Paleolítico, Neolítico, Pirâmides, Jardim Japonês, Babilônia, Espaço Grego, Espaço Romano, Espaço Gótico, Espaço Árabe, Espaço Barroco, Casa Japonesa, Séc XX e Unidade sobre o Concreto*" [85] .

[85] Ordem estabelecida pela artista, conforme depoimento gravado concedido à autora, em dez. 94.

As obras voltaram recentemente de uma exposição na Itália [86] em mau-estado de conservação, o que obrigou a artista a refazer as peças. Por isso estão sendo apresentadas apenas 4 (quatro) unidades: Paleolítico, Neolítico, Pirâmides e Jardim Japonês. As outras unidades ainda estão em fase de restauração.



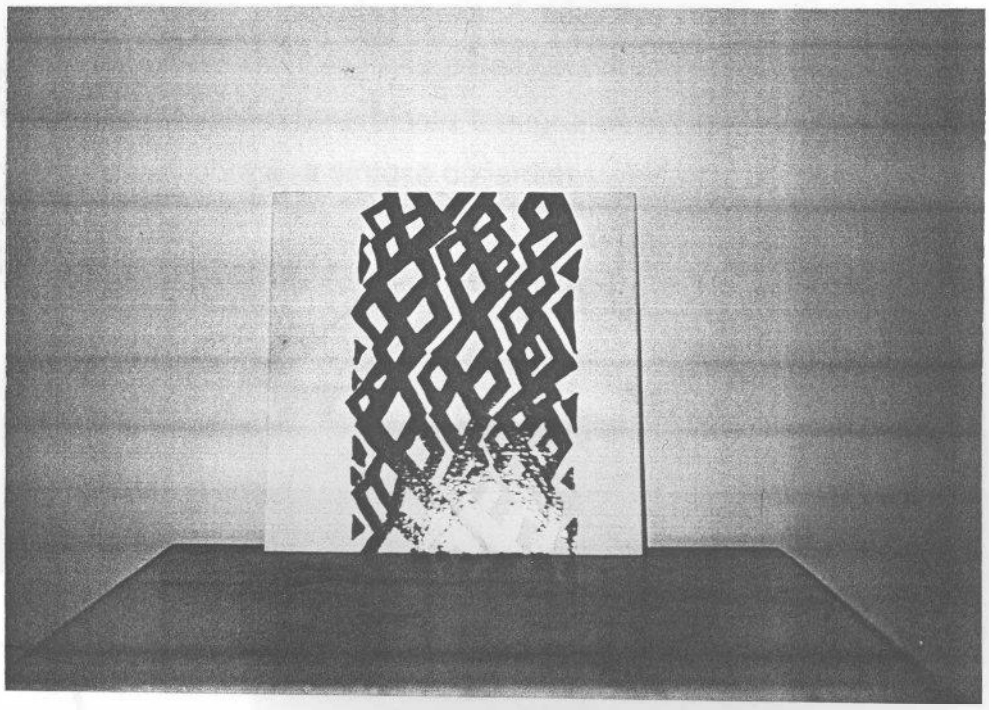
Livro da Arquitetura
1959
Paleolítico
Madeira, tinta plástica
30x30 cm
Col. Particular

A primeira página, "Paleolítico", tem o fundo preparado na cor branca e sobre ele a representação de animais (bisões e cavalos) com o contorno pintado na cor negra. O corpo dos animais é vazado, confundindo-se com o fundo branco. Assim tem-se a sensação que figura e fundo interagem.

[86] Os Livros estiveram em 1992 em 4 cidades italianas: Veneza, Milão, Florença e Roma.

Esta representação é uma alusão às pinturas que os homens pré-históricos realizavam nas paredes das cavernas. Tal qual naquelas paredes, a representação se aproxima de um realismo, o 'realismo mágico', uma vez que eles tentavam apreender ao máximo a forma real do animal para ter sucesso nas caçadas. É como se esta página fosse um recorte de uma caverna. Um fragmento de milhões de anos.

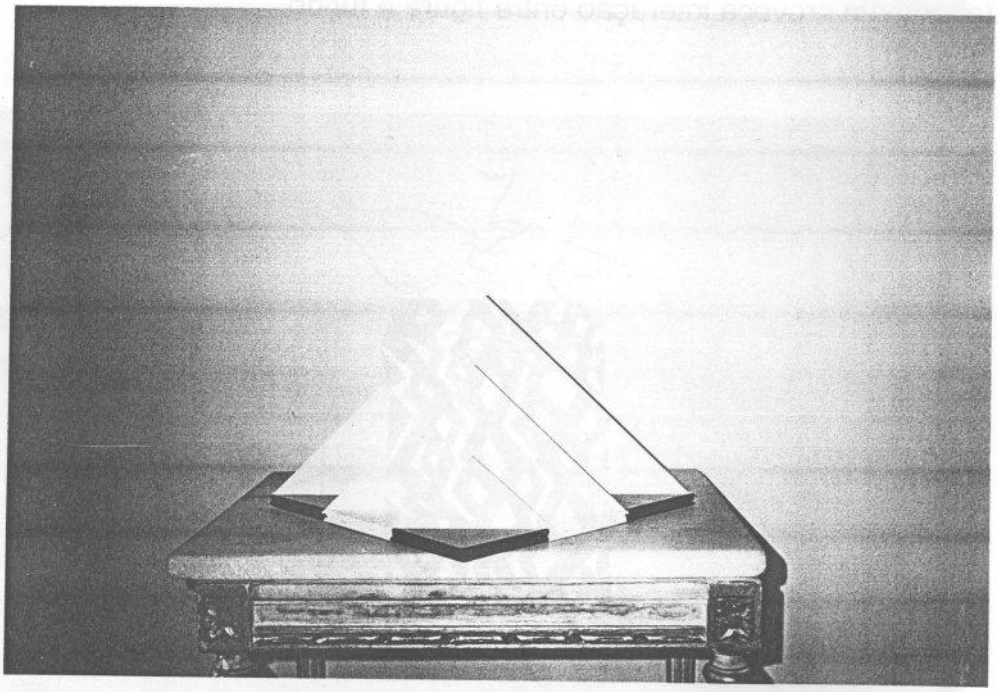
A página "Neolítico", também tem o fundo pintado na cor branca e sobre ele a representação de formas estilizadas em preto, com alguns trechos vazados que deixam ver o branco da base. Neste caso, com este movimento, a artista também provoca interação entre figura e fundo.



Livro da Arquitetura
1959
Neolítico
Madeira, tinta plástica
30x30 cm
Col. Particular

Os desenhos estilizados formam uma malha geométrica que é resultado das mudanças acontecidas com o homem neolítico, que deixará de ser nômade.

A terceira página, "Pirâmides", provoca o movimento de "montagem" do espectador. A artista utiliza a placa quadrada, tendo a bissetriz como eixo. Neste eixo, cava um suco na madeira para encaixar uma placa na cor branca com a forma de um triângulo. Paralelamente a essa linha, ela traça outras duas, com a mesma distância, onde encaixará duas outras placas triangulares, também brancas.



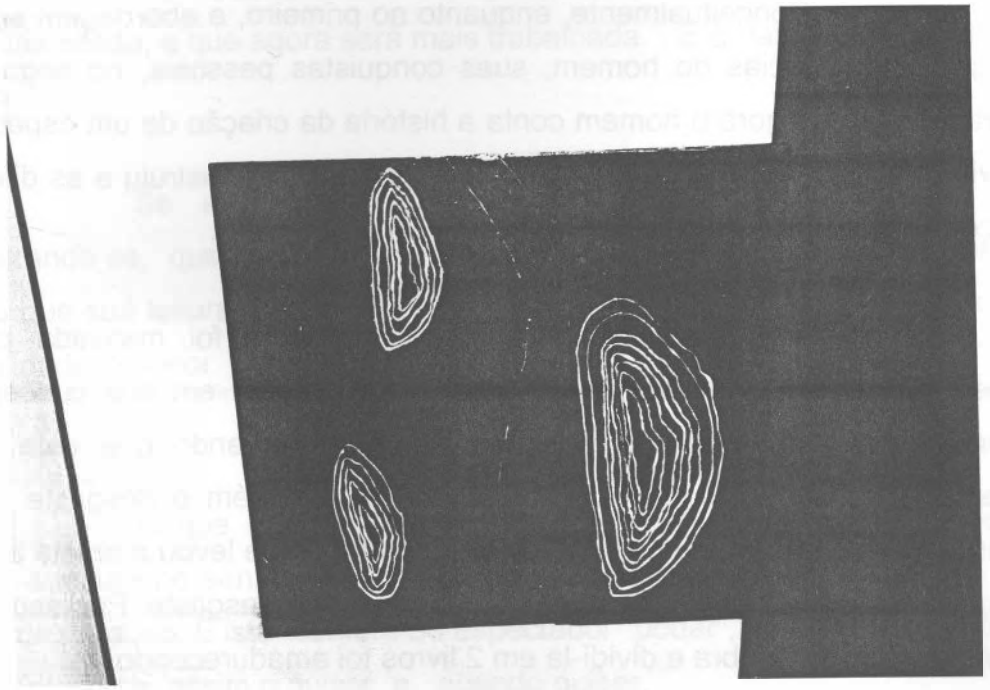
Livro da Arquitetura
1959
Pirâmides
Madeira, tinta plástica
30x30 cm
Col. Particular

A madeira é trabalhada (sulcada) apenas em uma metade, que recebe as cores branca e preta alternadamente. A outra metade da madeira que não é trabalhada, está toda pintada de branco.

As placas vêm isoladas da base, mas o espectador é orientado visualmente pelos sulcos a completar a obra encaixando as placas. Uma vez realizada a ação, a visão da obra é uma alusão às três pirâmides do complexo de Gizé: Quéops, Quéfren e Miquerinos.

A possibilidade de trocar as peças de lugar até existe, mas o comprimento dos sulcos na madeira está relacionado ao tamanho das placas. Se a pirâmide de Quéops, for encaixada no lugar da de Miquerinos, a placa sobrará da madeira.

A página "Jardim Japonês" é uma sucessão de placas sobrepostas, todas na cor negra. Depois de coladas a artista escava o terreno e realiza um jardim com vários desníveis. A página é tratada como se estivesse sendo vista de cima, uma fotografia aérea de um terreno. Isto é, De topo tem-se a impressão de que é uma planta topográfica de algum terreno com várias cotas diferentes. A obra é a síntese do jardim.



Livro da Arquitetura
1959
Jardim Japonês
Madeira, tinta plástica
30x30 cm
Col. Particular

Por causa destas cotas ou desníveis é que surge o sentido táctil no trabalho, a vontade de conhecer os aclives e os declives. O espectador sente-se compelido a caminhar sobre todas aquelas sinuosidades. E a maneira que ele tem para efetuar este "caminhar" é através das mãos, percebendo ora as reentrâncias, ora as saliências do terreno. Se a artista é a paisagista do jardim japonês, é o expectador quem vai percorrê-lo, tal qual um explorador, tal qual um bandeirante.

Já foi dito anteriormente que o Livro da Arquitetura foi realizado como parte do Livro da Criação. Todavia, se a princípio os dois Livros foram um projeto único, aos poucos o Livro da Arquitetura ganha autonomia e liberta-se, tornando-se uma obra autônoma, e não 'a priori'. O Livro da Arquitetura desmembra-se do da Criação e passa a ser mostrado sozinho.

Alguns fatores contribuiram para este desmembramento, tanto do ponto de vista do conceito, quanto do ponto de vista técnico.

Conceitualmente, enquanto no primeiro, a abordagem se dá no campo das vivências do homem, suas conquistas pessoais, no segundo a narração muda. Agora o homem conta a história da criação de um espaço para servir de abrigo, ou melhor, de todos os espaços que construiu e as diferentes funções que estes espaços traduziram.

Curiosamente, esta decisão também foi motivada por um aspecto técnico. À medida que os dois livros traziam em sua concepção a intenção de que o público tocasse a obra (lembrando que esta é uma referência também dos Livros Poema), traziam também o desgaste como consequência deste toque, às vezes exacerbado, o que levou a artista a refazer as unidades diversas vezes, provocando um grande desgaste. Por isso, a idéia de redimensionar a obra e dividí-la em 2 livros foi amadurecendo.

Esta manipulação excessiva provocou também uma mudança de material. Antes executado em papel cartão prensado, hoje as peças do Livro

da Arquitetura estão sendo refeitas em madeira, e são, por isso, mais resistentes.

Todos as características reveladas para o Livro da Criação servem para o Livro da Arquitetura, como o manuseio do espectador, a abordagem do espaço, a vivência. Com relação ao aspecto vivencial da obra, esta citação ratifica a questão:

> *Um relevo vermelho que é preciso armar sobre a página, uma ponte quase abstrata que nós erguemos no ar vazio, aquela branca pirâmide isolada por nós na beira de um silêncio cinzento: qualquer que seja a estória do livro, fomos nós que a fizemos. E assim, como o chapéu do Pequeno Príncipe, a branca pirâmide antes de se referir ao Egito já está indissoluvelmente ligada a nós: antes de significar-para-fora, já ganhou sentido dentro em nós* [87].

Além das características já apresentadas, existe uma outra que foi apenas citada, e que agora será mais trabalhada . É o fazer-se e refazer-se da obra.

Se até agora a recepção do livro vinha sendo feita considerando-se que as formas se projetam do plano para o espaço real, à medida que sua leitura é realizada, - através da "construção", existe uma outra possibilidade do leitor que é a "mágica da desconstrução".

O que é a mágica da desconstrução ? É a possibilidade de realizar a leitura no sentido inverso, desmontando a forma, tornando-a ao seu estado de repouso. E isto confere ao espectador "poder", pois ele pode voltar a obra ao plano se assim o quiser, e, quando quiser.

---

[87] MERQUIOR, José Guilherme. A criação do "Livro da Criação". **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 3 dez. 1960, Suplemento Dominical, s/p.

Imagine-se na exposição um leitor conhecendo a obra, construindo-a e depois de realizar a sua contemplação, deixá-la naquela posição para dar a conhecer outras obras. Ele não é obrigado a desfazê-la. Cabe ao leitor seguinte retomar a obra, desconstruí-la para então recomeçar a leitura. Ao descobrir esta "força" poderá tornar esta brincadeira infindável. É o "jogo lúdico de armar" do qual falou Merquior. E a "desconstrução" pode até ser mais interessante do que a "construção".

Novamente um paralelo com os Livros Poema. Nestes, a possibilidade de desconstruir era também viável. Porém, a força da palavra acaba sendo determinante mais uma vez. A palavra só existia através da construção. Descontruir era negar a palavra. No Livro da Criação e no Livro da Arquitetura, pela ausência da palavra, esta relação não se repete. Não há negação da palavra, ela não existe.

Esta "descontrução" leva a uma comparação com a Arquitetura, enquanto ciência. O que dá margem para estas reflexões é o próprio conteúdo semântico da palavra Arquitetura. Os dicionários falam em arte de edificar; arte de arquitetar; planear; idear; fantasiar... Construir e desconstruir... Estas palavras são a chave para a vivência do espectador com os livros.

Na Arquitetura, a palavra desconstrução nem sempre é bem vinda, pois pode trazer implícita a palavra destruição... A função da arquitetura é planejar, construir, edificar no sentido positivo. Quando surge a idéia de destruição na arquitetura, é porque logo a seguir virá a construção. No Livro da Criação a destruição não implica necessariamente na construção. O leitor ao desconstruir elimina o livro.

Um outro ponto que interessa na análise do Livro da Arquitetura, é a percepção de alguns cruzamentos entre suas páginas e as páginas do Livro da Criação.

Por exemplo , a página "Paleolítico" traz bisões desenhados nas paredes da caverna. Como o período histórico conhecido como paleolítico é bem extenso [88] , alguns acontecimentos ou descobertas do Livro da Criação estão inseridos nele, como o "derretimento das águas", a "marcação do tempo", a "descoberta do fogo", o "homem nômade" e o "homem caçador".

A seguir, na ordem da artista vem a página "Neolítico", onde ela realiza uma pintura com uma trama geométrica (os desenhos deste período são mais estilizados que no anterior) . É quando o homem deixa de ser nômade e se prende a terra. Algumas páginas do Livro da Criação estão inseridas nele, como as unidades "o homem é gregário e semeia a terra", "a terra floresceu" , a unidade da "palafita" (o homem sai das cavernas e das cabanas feitas de troncos e peles e começa a construir), e ainda a unidade que representa a "invenção da roda".

Na página seguinte, Pirâmides, a artista faz alusão as pirâmides de Quéops, Quéfren e Miquerinos . A página correspondente no Livro da Criação também poderia ser a "invenção da roda". Inclusive há algimas hipóteses lançadas por historiadores sobre a sua construção, e que supõem um sistema de rolamento para carregar as pedras.

Esta relação pode ser percebida ainda em outras páginas, como no "Espaço Gótico", quando amadurece a teoria que o sol é o centro do sistema planetário, e não a Terra, através de Copérnico e Galileu.

As unidades "Século XX" e "Unidade sobre o Concreto" compreendem a página do Livro da Criação "Lance Livre de Concreto".

---

[88] JANSON, H. W. **História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 26

2.2.1 O Movimento Neoconcreto

O Livro da Criação (aqui tratado de uma maneira genérica- Criação e Arquitetura) foi realizado em 1959, na esteira da ruptura definitiva entre os dois grupos concretos, Rio e São Paulo, estabelecida através do Manifesto Neoconcreto [89] e, consequentemente, da instauração do Movimento Neoconcreto. A expressão "ruptura definitiva" é usada porque já foi visto que em 1957 houve uma primeira ruptura, no âmbito da poesia.

Se a ruptura entre os dois grupos concretos, no âmbito da poesia, já era fato consumado, é mister falar agora de uma questão que dá especificidade não só a esta obra como a de alguns de seus pares, e que levou ao rompimento definitivo entre estes grupos, com a formulação do Manifesto Neoconcreto.

Da mesma maneira que foi necessário entender os caminhos da Poesia Concreta para perceber a singularidade dos Livros Poema de Lygia Pape, torna-se necessário para entender a especificidade do Livro da Criação, o esclarecimento das razões que levaram ao Manifesto Neoconcreto.

Na verdade as características neoconcretas já estavam em gérmem desde a Exposição Nacional de Arte Concreta, em 1956 . Naquela exposição os paulistas criticaram a arte carioca como pode bem ser constatado nesta crítica de Waldemar Cordeiro a Ivan Serpa [90], por ter usado a cor marrom. Crítica esta que atingia indiretamente os outros artistas do Rio, que também faziam uso de cores tonais:

---

[89] Manifesto Neoconcreto. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, mar. 1959, Suplemento Dominical, s/p.

[90] Ivan Serpa foi convidado a participar da Exposição Nacional de Arte Concreta, quando de sua montagem no Rio de Janeiro. Não participou da versão em São Paulo. É importante fazer a ressalva que apesar de ter exposto com os concretos, Serpa não se vinculou oficialmente nem ao movimento concreto nem ao neoconcreto.

Veja-se Ivan Serpa, para se ter uma idéia do grau de desnorteamento dos nossos colegas cariocas. Até marrom há nesses quadros. Mas os requintes tonais dignos de um Milton Dacosta, não bastam para camuflar a pobreza da idéia... [91].

A ruptura entre os grupos da poesia concreta, através dos textos da Cisão, não foram suficientes para delimitar as diferenças entre os dois grupos concretos. Se as arestas estavam aparadas no campo da poesia, nas outras formas de expressão artística as diferenças ficavam cada vez mais visíveis, como mostra a crítica à Serpa.

O grupo paulista priorizava na pintura o uso de cores primárias e industriais. Por causa dessa preferência por cores "catalogadas", o crítico de arte Mário Pedrosa chegou a escrever que *"o pintor concreto aspira ao momento em que a própria mão poderá ser dispensada na confecção do quadro"* [92], pelo fato de escolherem a cor até por telefone, bastando dar a referência do catálogo.

Waldemar Cordeiro seguiria apontando diferenças entre as duas práticas artísticas:

O levantamento das características e das afinidades dos expositores da Exposição Nacional de Arte Concreta possibilita dividir a mostra em dois agrupamentos distintos, que correspondem - salvo raras exceções - aos grupos do Rio e de São Paulo, respectivamente. Esta diferença é mais profunda do que pode parecer à primeira vista. Trata-se, com efeito, não apenas de modos diferentes de realizar a obra de arte, como também de conceber a arte e suas relações [93].

E ainda:

---

[91] CORDEIRO, Waldemar. Teoria e Prática do concretismo carioca. **Arquitetura e Decoração**, São Paulo, nº 21, abril 1957, s/p.

[92] PEDROSA, Mário. Poeta e Pintor concretista. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16 fev. 1957, Suplemento Dominical, p.

[93] CORDEIRO, Waldemar. Teoria e prática do Concretismo carioca. **Arquitetura e Decoração**, São Paulo, nº 21, abril 1957, s/p.

...Ferreira Gullar oferece uma amostra de super-estrutura fiel da posição artística dos concretistas cariocas: estes ainda não deram o salto qualitativo que possibilite situar o problema da arte de vanguarda em termos diretos (...) a teoria do concretismo carioca é uma meia de espuma de nailon, tamanho único: serve tanto para eles como para Lívio Abramo e Arnaldo Pedroso d'Horta [94].

O clima fica insustentável, porque as obras de artes plásticas que estavam sendo realizadas pelos artistas do Rio não eram compatíveis com a teoria concreta paulista - cientificista, e professando à risca os postulados de Theo van Doesburg [95].

Lygia Clark, por exemplo, realiza em 1954 um quadro , "Composição nº 5", onde coloca em questão o próprio quadro, ao estender a pintura da superfície até a estrutura da madeira, que seria a própria moldura. Este trabalho é considerado pela crítica atual [96] como o primeiro quadro "neoconcreto". À medida que ela pinta a moldura, é como se eliminasse o elemento isolante, pois esta passa a ser um complemento, uma continuação da tela.

Mas Clark não foi a única. Amílcar de Castro também elimina a base de sua escultura, a sua inserção no espaço era total. O fundo é o mundo.

Os Livros Poema de Lygia Pape, com a participação ativa do espectador, ficam no limite entre ser poesia ou uma obra de artes plásticas. Do mesmo modo o I Ballet, realizado em 1958. Ballet com tratamento poético ou poesia com tratamento de ballet? Como classificar a obra?

Até que em 1958, os paulistas publicam o "Plano Piloto para a Poesia Concreta" [97], insistindo em uma questão que parecia já resolvida.

---

[94] Id.

[95] Com relação a trajetória teórica dos postulados de Theo van Doesburg e sua absorção no Brasil, ver: MARTINS, Maria Clara Amado. **Lygia Pape-Período Neoconcreto**. Rio de Janeiro: PUC, 1992. (Monografia final do Curso de Especialização em Hist. da Arte e Arq. no Brasil)

[96] MARIA, Cleusa. A geração que veio depois. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 9 mai. 1991, Caderno B, p. 8.

[97] CAMPOS, Augusto, CAMPOS, Haroldo, PIGNATARI, Décio. Plano Piloto para a Poesia Concreta. **Noigrandes**, São Paulo, nº 4, 1958, s/p.

Novamente um "programa" para a poesia. É certo que este plano piloto é *"um conjunto de frases que já haviam pertencido a artigos dos três membros do grupo Noigrandes"* [98], mas a idéia de projeto permanece. É o estopim para que os cariocas se reúnam e assinem o manifesto neoconcreto. Estava estabelecida a ruptura de fato, agora não só na poesia, mas se estendendo também nas artes plásticas.

Assinaram o Manifesto Neoconcreto Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanudis.

Os artistas neoconcretos vão negar a arte cientificista que estava sendo realizada pelo grupo de São Paulo. Contra o cientificismo, a intuição. Curioso, é que a crítica maior paulista, era de que o grupo do Rio não havia entendido os princípios concretistas, o que precipitou a tomada de posição e o manifesto. Todavia os artistas neoconcretos não só entenderam, como optaram pela não aceitação daqueles princípios porque buscavam novas questões dentro da arte, entendendo que o racionalismo roubava à arte sua autonomia.

A interpretação do "projeto construtivo" pelos artistas cariocas privilegiou essencialmente a experiência, a expressão como fator preponderante no processo criativo. Privilegiar a experiência é o permitir-se do artista. E por isso, o neoconcretismo torna-se singular dentro do projeto construtivo, como vai afirmar o crítico Ronaldo Brito na citação abaixo:

> *Como consequência da penetração construtiva no país, o Neoconcretismo foi uma tentativa de renovação da linguagem geométrica, contra o caráter racionalista e mecanicista que a dominava então. Mais especialmente, uma tentativa de revitalizar , no sentido quase estrito do termo, as propostas construtivas, dando ênfase aos aspectos experimentais da prática artística. É uma singularidade neoconcreta a de, como movimento construtivo, privilegiar o momento de concepção do trabalho em detrimento de sua inserção social* [99].

---

[98] FRANCHETTI, Paulo. Op. cit., p. 71. O autor embasa esta afirmação identificando os artigos e as respectivas frases utilizadas no Plano Piloto.

[99] BRITO, Ronaldo. **Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE/INAP, 1985, p. 58.

Afinados com a teoria de Merleau-Ponty [100], e questionando os princípios da Gestalt (utilizados pelos concretos), consideravam que a arte Concreta estava limitada a uma relação que posicionava o homem como máquina. O racionalismo forçava a realidade sobre o indivíduo, e não o contrário, o indivíduo interagindo com ela e podendo até modificá-la.

Enquanto no concretismo a redução mecanicista a que a obra se reduziu criava uma hierarquia de valores no quadro, forma, cor e fundo, o Neoconcreto começa por abolir esta questão. Forma, cor e fundo interagem, permitindo que funcione o "olho-corpo", ou seja, o espaço fala ao espectador e suscita dele um pensar, não sendo uma relação de puro reflexo. Para eles, não é mais possível decompor estas partes.

Antes de se falar sobre as questões neoconcretas, é preciso que se tenha consciência de que estas são consequência dos trabalhos que já estavam sendo realizados. Ou seja, a teoria veio junto com as obras, resumindo posições, e não o contrário. É claro que após o manifesto, deu-se um amadurecimento artístico natural destas questões. Mas as bases já estavam lançadas.

Constituem então no neoconcretismo as seguintes questões:

.Subjetividade da cor: pesquisa da cor, ela é quase que esculpida, parida. O efeito do pintor estava na vivência da própria cor. Os artistas de São Paulo priorizavam a escolha da cor através de catálogos de tintas industrias.

.Tempo: na pintura, escultura ou poema, o tempo é trabalhado como virtualidade. Ou seja, a interação do espectador com a obra no sentido de permitir que ele a complete. É o tempo em suspensão. Ler a obra da maneira que ela suscita, e não como uma obviedade de ação e reação. Está diminuída a

[100] BRITO, Ronaldo. Op. cit., p. 49.

distância entre obra e vida. Esta subjetividade estava alijada da obra concreta paulista.

. Espaço: além da perda de hierarquia dos elementos do quadro, interagindo forma, cor e fundo, dá-se a ocupação de todo o quadro, ou seja, a tarefa de mobilização do espaço. O espectador aborda a obra de várias posições.

. Quebra das categorias tradicionais das Belas Artes: rompimento no sentido de modificar as categorias, questionando-as e entrelaçando-as. Por exemplo, gravura com tratamento de pintura e poema aliado ao Ballet. Eliminação da moldura nos quadros e do suporte das esculturas, alimentam também esta questão. A obra ficava livre do elemento circundante, que não permitia a sua inserção de maneira total no espaço.

Todas esta questões foram tratadas na análise do Livro da Criação. Por essas razões, ele surpreende. Suas características contribuem para a construção dos alicerces do neoconcretismo.

Depois de tratar os Livros da Criação e da Arquitetura de Lygia Pape sob o prisma da "abordagem do leitor", da "vivência" e do "espaço", e ainda estabelecer interelações entre eles e os Livros Poema, resta pensá-los naquilo que faz a sua especificidade: a ausência de palavras.

Os Livros Poema ainda eram tratados no âmbito da poesia com a exploração da palavra. Apesar de toda a sua singularidade, a palavra era um fio condutor para que o objeto fosse percebido como livro. No Livro da Criação, a palavra some, mas ele continua livro. Surge na esteira deste detalhe uma questão que dará especificidade a obra. Como nomeá-la ?

2.2.2 A Especificidade do Livro da Criação

O Livro da Criação não tem palavras, e vai representar a realização de um trabalho em uma *"linguagem não verbal, efetuando uma narrativa verbal"*. Com isso, a artista estará desafiando mais uma vez, através da experimentação, as categorias tradicionais estabelecidas para a arte. É um livro sem palavras, onde o leitor ao armá-lo depara-se com palavras outras, ou um novo vocabulário, de formas e cores que contam histórias.

Explodir representa uma ação que *fragmenta*, que *rebenta*. O momento da explosão é o momento da fragmentação, e não da eliminação. Há uma diferença entre estas duas ações. O Livro de Lygia Pape não fragmenta. Não existem "pedaços" das palavras. Ele simplesmente elimina a palavra.

No desdobramento de um trabalho , a palavra seria primeiro "explodida" para depois desaparecer. Porém, nos Livros Poema, não existe esta passagem uma vez que não há nenhum exemplar onde a palavra esteja diluída. Pelo contrário, ela é sempre forte, inteira. Quando a artista retira a palavra de seus livros, este é um estado que já ultrapassou o movimento da explosão, ultrapassou sem ter passado por ele.

Paulo Herkenhoff é quem melhor sintetiza este momento, deixando o mérito da explosão da palavra com Ferreira Gullar:

> *"Se em 'Luta Corporal', Gullar explode a palavra, Lygia Pape tira. Não porque como artista quisesse o vácuo verbal diante do fato plástico, mas porque na condição também de poeta escava outro vazio na montagem do indizível..."* [101].

[101] LYGIA Pape. São Paulo: Galeria Camargo Villaça, mai. 1985, s/p. Apresentação do catálogo realizada por Paulo Herkenhoff,

Um dos poemas do livro Luta Corporal [102], ilustrará esta questão, na página seguinte.

Neste poema, intitulado "ROCZEIRAL", percebe-se a fragmentação em algumas palavras, como *"Rhra"*, *"ÇAR"*, *"Rhes"* e no verso *"MINÔS rhes chãns sur ma parole"*. É como se os vocábulos tivessem se partido e formassem encontros inusitados uns com os outros.

O poema "Formigueiro" [103], apresentado na Exposição Nacional de Arte Concreta também mostra em uma de suas páginas a explosão da palavra. Trata-se de um página onde a palavra "formiga" aparece totalmente fragmentada. As letras da palavra estão espalhadas por toda a página.

A apresentação destes dois poemas torna clara a compreensão entre o que é "explodir" a palavra.

Entendendo as diferenças entre a fragmentação e a ausência da palavra, e percebendo que no Livro da Criação de Lygia Pape não há palavras, a questão é: como chamá-lo ?

Para o caso do Livro da Criação dois conceitos podem ser tomados, uma vez que que constituiram uma tentativa de nomear as obras neoconcretas que extrapolavam o entendimento convencional disposto pela Academia. São os conceitos de "objeto" e "não-objeto".

---

[102] GULLAR, Ferreira. **A Luta Corporal**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994, p. 55. (Edição Comemorativa de 40 anos).
[103] GULLAR, Ferreira. **O Formigueiro**. Rio de Janeiro: Europa, 1991, s/p. (Edição especial).

ROÇZEIRAL

Au sôflu i luz ta pom-
pa inova'
orbita
FUROR
tô bicho
'scuro fo-
go
Rra

UILÁN
UILÁN,
lavram z'olhares, flamas!
CRESPITAM GÂNGLES RÔ MASUAF
Rhra

Rozal, ROÇAL
l'ancêndio Mino-
Mina TAURUS
MINÔS rhes chãns
sur ma parole —
ÇAR

ENFERNO
LUÍZNEM
E ÔS SÓES
LÔ CORPE
INFENSOS
Ra
CI VERDES
NASCI DO
CÔFO

FORLHAGEM, fo-
lhargem
q'abertas
ffugas acêças

55

Luta Corporal
Ferreira Gullar
Poema ROÇZEIRAL
1953/1954
Fonte: GULLAR, Ferreira. A Luta Corporal. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994, p.55.
Página reduzida

O Formigueiro
Ferreira Gullar
1955
s/p.
Página reduzida
Fonte: GULLAR, Ferreira. O Formigueiro. Rio de Janeiro: Europa, 1991, s/p.

A "Teoria do não-objeto", escrita em 1960 por Gullar poderia ilustrar os Livros Poema de Lygia Pape. Gullar teria escrito que com relação à poesia, "o não-objeto é a procura de um lugar para a palavra", uma das questões presentes naquelas obras, e estenderia a poesia neoconcreta a aplicação da teoria: *"...o poeta neoconcreto convoca, além das palavras, formas, cores, movimentos, num nível em que a linguagem verbal e a linguagem plástica se interpenetram"* [104].

Dessa forma o Livro da Criação também poderia ser pensado enquanto não-objeto. Por outro lado, ainda que os Livros Poema estejam ilustrados pela teoria do não-objeto e apesar do sentido de manipulação também na sua montagem, existem palavras, o que faz com que sua classificação enquanto gênero, o aproxime mesmo de um livro de poemas. O Livro da Criação, apesar de não ter palavras, tem um sentido narrativo, o que também o aproxima do conceito de livro. É um livro ? Se as estórias são contadas através de formas escultóricas, não seria mais correto chamá-lo de escultura ? Refletindo sobre isso a artista expõe uma certa inquietação sobre o que seria a obra e afirma:

> *Depois de fazer uma série de experiências de poesia, fiz uma coisa que chamei de "O Livro da Criação": narrava a criação do mundo através das formas. Não havia palavras, só formas. Já era uma introdução a alguma coisa que não era mais pintura, não era só escultura, não era só poesia. Mas havia um objeto físico que fornecia um tipo de leitura nova. É neste sentido que acho que o objeto seria uma nova linguagem. O Livro da Criação já seria meu primeiro objeto, porque realmente tinha um significado próprio, já não era só poesia, porque não tinha palavras, mas ao mesmo tempo ele era verbal porque era uma narrativa da criação do mundo e é criação no sentido de você recriá-lo. Então poderia ser um precursor do objeto...* [105].

A artista prefere usar o termo 'objeto' ao termo 'não-objeto'. Na verdade Lygia Pape, Lygia Clark e Hélio Oiticica rejeitaram essa idéia . Segundo Lygia Pape, o não-objeto seria apenas o negativo do objeto:

---

[104] GULLAR, Ferreira. Teoria do não-objeto. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, nov. 1960, Suplemento Dominical, s/p.

[105] PECCININI, Daisy V. Machado. **Objeto na arte. Brasil anos 60**. São Paulo: FAAP, 1978, p. 196.

Uma das intenções do grupo neoconcreto era fundir as linguagens. Romper as categorias. Não é mais só pintura, não é só escultura, não é mais gravura, não é só texto, não é só poesia. Esta é que era uma das metas, o fato de você ter liberdade total para inventar coisas. Hoje existe uma categoria chamada 'objeto' que vem da época do neoconcreto, e a invenção desse objeto virou uma categoria. Acabou virando mais uma categoria. A teoria do não-objeto por sua vez virou o negativo da mesma coisa... [106]

Lygia Clark afirmaria em entrevista que seu trabalho não era não-objeto, mas acreditava que não tinha tanta importância assim o trabalho ser ou não ser 'não-objeto': *"a teoria passa, a obra quando é boa fica"* [107], respondeu a Ferreira Gullar quando este chamou seus trabalhos de não-objetos.

Também o termo "objeto" usado para nomear uma obra é uma faca de dois gumes. Do mesmo modo que dá um sentido de liberdade pois foge de uma classificação tradicional já estabelecida (pintura, escultura, gravura), não deixa de ser também uma classificação. Isto é, ao ser instaurado enquanto uma nova ordem, corre o risco de operar como uma classificação tradicional (pintura, escultura, gravura e ... objeto).

Hélio Oiticica aponta esta contradição em um texto sobre o objeto:

O problema do objeto, como é invocado na arte contemporânea, traz em si uma contradição: é a liberação criadora que resulta da superação do quadro e da escultura tradicionais mas é, ao mesmo tempo, uma tentativa da criação de uma nova categoria, que seria tão acadêmica e tradicional quanto as anteriores [108].

Preocupado em resguardar a formulação do "objeto", enquanto conceito teórico, o mesmo Hélio apontaria como entendimento do termo, a

---

[106] Depoimento gravado de Lygia Pape, concedido à autora, em julho de 1995.

[107] SUZUKI Jr., Matinas, FIGUEIREDO, Luciano. A quebra da moldura. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 2 mar. 1986, Folhetim, p.4.

[108] OITICICA, Hélio. **GAM-Galeria de Arte Moderna**, Rio de Janeiro, nº 15, 1968, p. 27.

compreensão de que o objeto está ligado ao instante em que a obra se dá e não a obra em si:

> *...O objeto é a descoberta do mundo a cada instante, não existe como 'obra' estabelecida 'a priori', ele é a criação do que queiramos que seja: um som, um grito, pode ser o ojeto, a obra tão propalada outrora, ou guardada num museu: é a manifestação pura - a luz do sol que neste momento me banha é o objeto, no espaço e no tempo, no instante - objeto do instante, que existe à medida em que é experimentado e não pode ser repetido..* [109].

Se for levado a têrmo este entendimento acerca do que seria o objeto, dentro de um *"aproach"* filosófico, que leva a descoberta do instante, o Livro da Criação poderia ser pensado como um objeto, filosófico e literalmente - *"a descoberta do mundo a cada instante"*.

Hélio Oiticica ainda tentaria tecer uma "quasi-conclusão" a respeito da questão:

> *Não nos limitemos a encarar acadêmica e comodamente o objeto como uma nova categoria, substituindo as antigas de pintura e escultura, pois estaremos sendo tão antigos quanto antes. A conceituação e formulação do objeto nada mais é do que uma ponte para a descoberta do instante, OBJETato, criação humana pura e única* [110].

Como Ferreira Gullar e Hélio Oiticica teorizam em relação às mesmas obras (as obras que embasaram o movimento neoconcreto), ambos os textos têm pontos em comum. Se Ferreira Gullar apresenta o não-objeto como inconcluso ,*"diante do espectador, o não-objeto apresenta-se como inconcluso e lhe oferece os meios de ser concluído"* , para Hélio Oiticica *"o objeto é a descoberta do*

---

[109] Id.
[110] Id.

mundo a cada instante e não existe como obra estabelecida a priori, ele é a criação do que queiramos que seja".

Enquanto para Gullar *"o não-objeto é concedido no tempo"*, para Oiticica a conceituação do objeto nada mais é do que *"uma ponte para a descoberta do instante"*.

Objeto ou não-objeto. Ambos os conceitos partem de aproximações fenomenológicas. Não importa agora saber qual denominação se aplicará melhor ao Livro da Criação ou ao Livro Poema de Lygia Pape. Elas são frutos do experimentalismo destes artistas. As obras são sempre maiores que as classificações. Até porque há que se tomar cuidado com a possibilidade destas classificações se tornarem tão tradicionais quanto a pintura e a escultura. E mais do que isso, caírem no uso fácil de tudo ser objeto ou não-objeto.

E esta banalização já vem acontecendo. Fernando Cocchiarale, crítico de arte e curador da exposição "Experiência Neoconcreta" [111], em 1991, alertaria em entrevista:

> *O conceito de experimentalismo, que na arte neoconcreta se caracterizou em primeiro lugar por uma 'disponibilidade para o novo', ancorado no processo criativo, atualmente serve a atitudes completamente equivocadas. As pessoas entendem que, se jogarem um copo de cerveja no outro, estão fazendo arte experimental. Saem atirando a esmo, usando a expressão 'experimental' como um rótulo vazio, que não explica o processo que levou o artista a criar uma obra* [112].

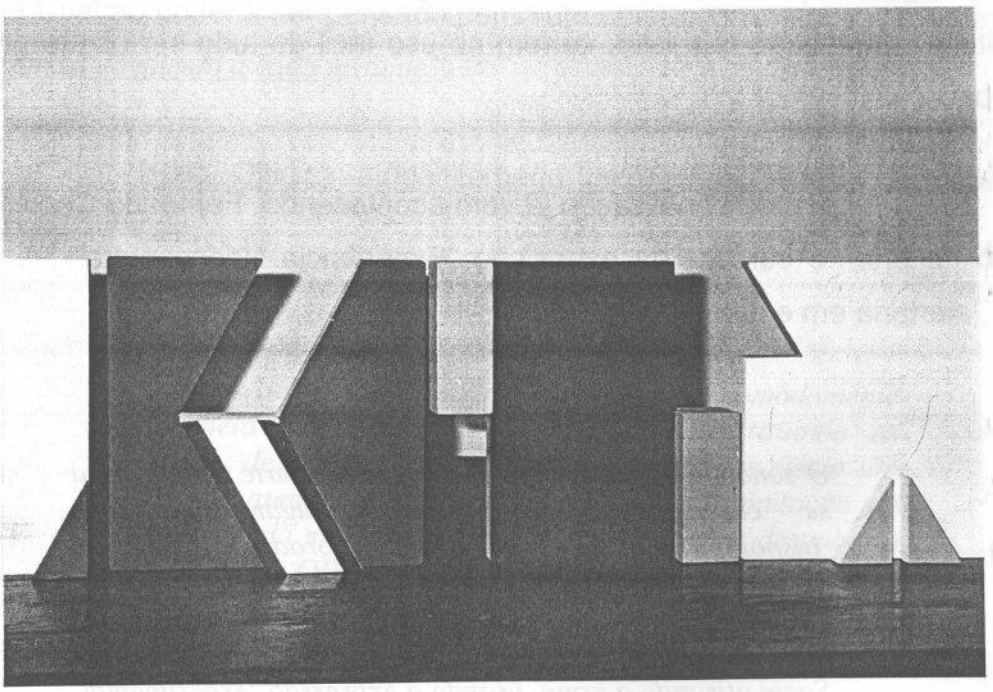
[111] Esta exposição fez uma retrospectiva da produção dos artistas neoconcretos, no MAM/RJ, em maio e junho de 1991, e depois no Museu Municipal de Arte/PR, em julho de 1991.

[112] MARIA, Cleusa. A geração que veio depois. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 9 mai. 1991, Caderno B, p. 8.

2.3 LIVRO DO TEMPO

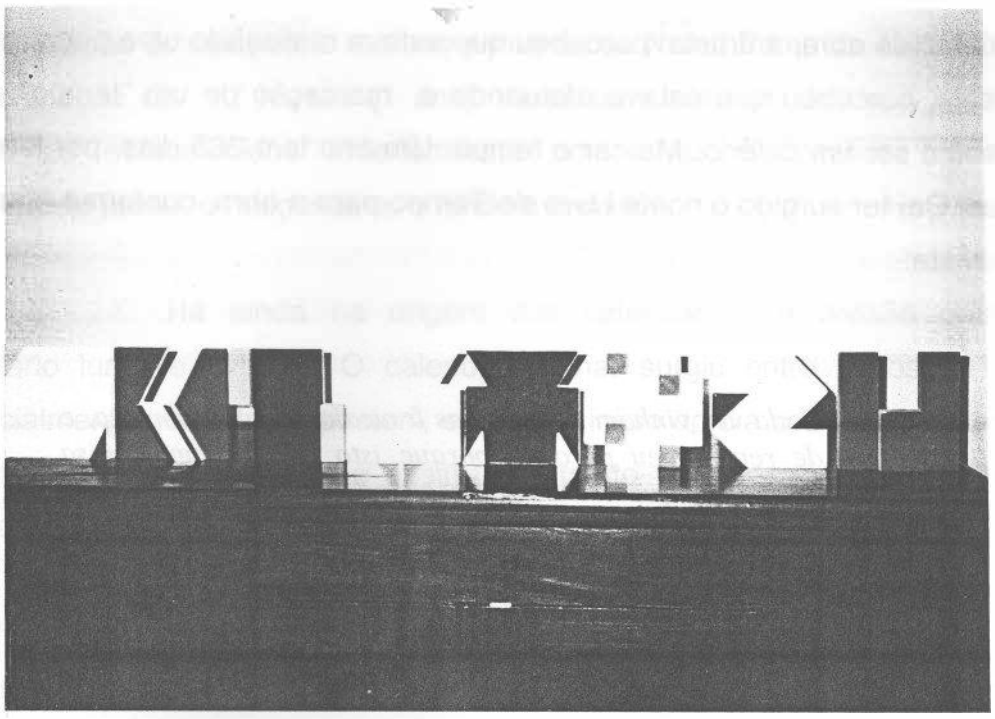
O Livro do Tempo começou a ser elaborado paralelamente aos da Criação e da Arquitetura, por volta de 1959. *"Quando eu terminei o Livro da Criação, já tinha umas 3 ou 4 unidades do Livro do Tempo prontas, e então eu dei continuidade"*, afirmou a artista [113]. A obra é constituída de 365 peças em madeira pintada, no tamanho 16 x 16 cm.

As unidades deste livro seriam apresentadas na III Exposição Neoconcreta, prevista para 1961, que não chegou a se realizar por causa da dissolução do grupo.



Livro do Tempo
1960
Madeira, tinta acrílica
16x16 cm
Col. Particular

[113] Depoimento gravado de Lygia Pape, concedido à autora, em julho de 1995.



Livro do Tempo
1960
Madeira, tinta acrílica
16x16 cm
Col. Particular

Uma vez realizado o ciclo de 365 peças / páginas / unidades, a artista passou a experimentar o trabalho em outros dois formatos maiores, 50 x 50 cm e 100 x 100 cm, e que também seriam o Livro do Tempo, apenas com a ressalva de que estes não foram realizados com o mesmo número de peças que na primeira versão.

Como esta III Exposição Neoconcreta não aconteceu, a obra ficou desconhecida do público até o ano de 1984, quando a artista participou da exposição "Madeira-Matéria de Arte", no Museu de Arte Moderna , com curadoria do escultor Moriconi, onde mostrou algumas unidades no formato 50 x 50 cm, e depois, em 1988, numa exposição retrospectiva de sua obra neoconcreta, na Galeria Thomas Cohn , com as unidades menores.

Com relação a terminologia, o nome "Livro do Tempo" não foi pré-estabelecido na concepção da obra. Pelo contrário, ele surgiu à medida que as unidades iam ficando prontas, no decorrer do trabalho. Num determinado

momento da obra, a artista percebeu que estava realizando uma peça por dia. Ou seja, percebeu que estava efetuando a marcação de um "tempo". E isto passou a ser um critério. Marcar o tempo. Um ano tem 365 dias, por isso, 365 peças. Daí ter surgido o nome Livro do Tempo para a obra, conforme afirma em entrevista:

> *Cada vez vinham mais idéias à medida que eu cortava, e de repente eu percebi, porque isto não foi uma coisa projetada, que era como se cada dia eu concluísse uma unidade. Aí de repente criou-se esta organicidade de cada dia eu produzir uma unidade, então eu comecei a ter um sentido de tempo. Eu dei o nome de Livro do Tempo. E então, passou a ser um conceito do Livro cada dia do ano eu realizar uma unidade, e eu fiz 365 peças* [114].

Mas este "tempo" de execução do Livro, não é só o tempo do fazer mecânico, é ao mesmo tempo a marcação de um tempo filosófico.

> *No Livro do Tempo , Pape se defronta com a infinitude e o limite. 365 corpos de luz formam as páginas desse livro. Planejado um a cada dia, o Livro, diz a artista, impôs-se como completo, sem plano prévio, quando cumpre um ciclo simbólico na 365ª parte. Cada um testemunha a singularidade de um momento. A duração, dimensão bergsoniana do tempo, atravessa a obra dos neoconcretos*[115].

Que ciclo é este ?

365 unidades/páginas realizadas, dia a dia, correspondem ao tempo cronológicamente marcado de um ano, segundo o calendário gregoriano[116], talvez o mais perfeito dos utilizados até hoje.

Mas, a própria história não dá conta de um único calendário. O calendário gregoriano é na verdade uma correção do calendário juliano, promovido por Júlio César, *imperador romano, em 46 a.C.*, que por sua vez era

---

[114] Id.

[115] Texto de Paulo Herkenhoff do catálogo da exposição de Lygia Pape na Galeria Camargo Vilaça em março de 1995 em São Paulo.

[116] Instaurado pelo Papa Gregório XIII, em 1582.

uma adaptação do calendário romano primitivo, de Numa Pompílio, *Rei de Roma,* com a criação de 12 meses (1 ano) . Isto sem falar em diversos tipos de calendários estabelecidos anteriormente por várias civilizações, como o babilônico, o judeu, o mulçumano, o hindu e o chinês.

Há ainda na origem dos calendários, a divisão entre o calendário lunar e o solar. O calendário lunar surgiu entre povos de vida essencialmente nômade ou pastoril, e conta o início do dia com o pôr do sol (o calendário mulçumano ainda é assim), enquanto no solar, que teria surgido entre as populações agrícolas, o dia começa com o nascer do sol.

Por todas estas razões acerca da formação e origens dos calendários, quem ousaria dizer que estas 365 páginas do Livro do Tempo, encerram um ano cartesiano, que começaria no mês de janeiro e acabaria no mês de dezembro ? Não, não é o ano gregoriano, aquele calendário que todos conhecem e acompanham, e geralmente são colocados atrás das portas. É o ano da artista, o calendário **"Papiano"** . A reinvenção de seu calendário .

Este novo calendário que o Livro do Tempo traz à tona é autobiográfico, velado na execução. É um momento "Paleolítico" da autora, talvez passagem para o "Neolítico". Bastaria pensar no homem da Pré-história. Quando este homem começou a marcar o tempo?

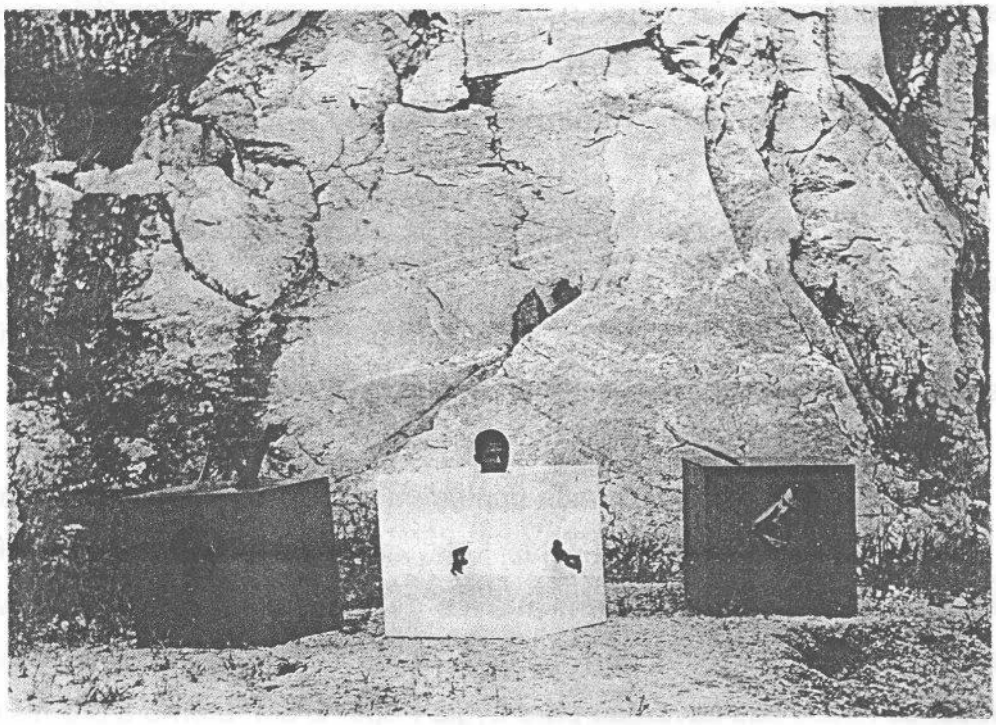
No Paleolítico esta contagem acontece através dos fenômenos da natureza. Isto é, pelo sol, pelas luas, ou pelos trovões. No Neolítico, o homem expressa esta contagem através de grafismos, riscos nas cavernas, algumas imagens... Pois as páginas do Livro do Tempo são os sóis, as luas, os trovões, os riscos nas cavernas para Lygia Pape. É um retorno à pré-história da artista, um mergulho em um estado virginal, a busca da essência, talvez um momento até embrionário, para depois passar pelos outros estágios da vida.

Este sentido embrionário faz lembrar uma outra obra da artista - "Ovo" - realizada em 1967 e apresentada em 1968 [117].

O trabalho compreendia 3 ovos, quer dizer, 3 cubos de madeira com 80 cm de aresta, estrutura desmontável e recobertos com uma película de plástico ou papel, pintadas respectivamente de azul, vermelho e branco.

Os cubos possuíam uma face aberta, pela qual a pessoa que quisesse experimentar a obra entrava. Uma vez lá dentro, para sair precisava romper a película-pele. Tinha-se assim a sensação de um verdadeiro nascimento.

Após penetrar em um dos cubos, o espectador encontra-se abrigado e aconchegado, retornando ao seu aspecto embrionário.



O "OVO"
1968
Fonte: LYGIA Pape. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983, p. 29 (Coleção Arte Brasileira Contemporânea)

[117] A obra foi apresentada ao público em agosto de 1968 no Projeto **Arte no Aterro**, no Aterro do Flamengo. Tratava-se de um projeto cultural patrocinado pelo jornal Diário de Notícias, para divulgar a arte de vanguarda. Além de Lygia Pape, participaram Hélio Oiticica e Antônio Manuel.

Uma leitura crítica leva ao entendimento do "Ovo" como ninho/ventre. O cubo é a mãe que abriga um óvulo fecundado, que matura aguardando o seu tempo de nascer. E esse tempo, varia de pessoa a pessoa, o tempo bergsoniano. O tempo que escorre em cada ser.

Estas sensações intra-uterinas não podem ser exibidas, daí o abrigo do ovo, o abrigo da mãe. O ovo-mãe, que protege os desejos e anseios do seu embrião do mundo externo.

Esta relação com o Livro do Tempo acontece porque a artista também pode entrar naqueles ovos, e sentir-se em um estado embrionário, o mesmo estado que ela experimenta na marcação do tempo.

Assim como na obra "Ovo" cabe também uma alusão à página do Livro da Criação, "o homem começa a marcar o tempo" e as páginas do Livro da Arquitetura "Paleolítico" e "Neolítico". O Livro do Tempo é a afirmação, a síntese destas páginas, onde aparecem as tentativas míticas de dominar o tempo através da sua marcação.

E é isto que a artista tenta. Dominar o tempo, através da marcação de um tempo interno, pessoal e indizível, que usa como simbolismo cortes e cores na madeira, ao invés dos grafismos nas cavernas ou da contagem dos elementos da natureza.

Há porém, um momento em que as páginas saem do abrigo da artista para o abrigo do mundo. É o momento da revelação do trabalho, de sua exposição. E quando ele se revela, como fica ?

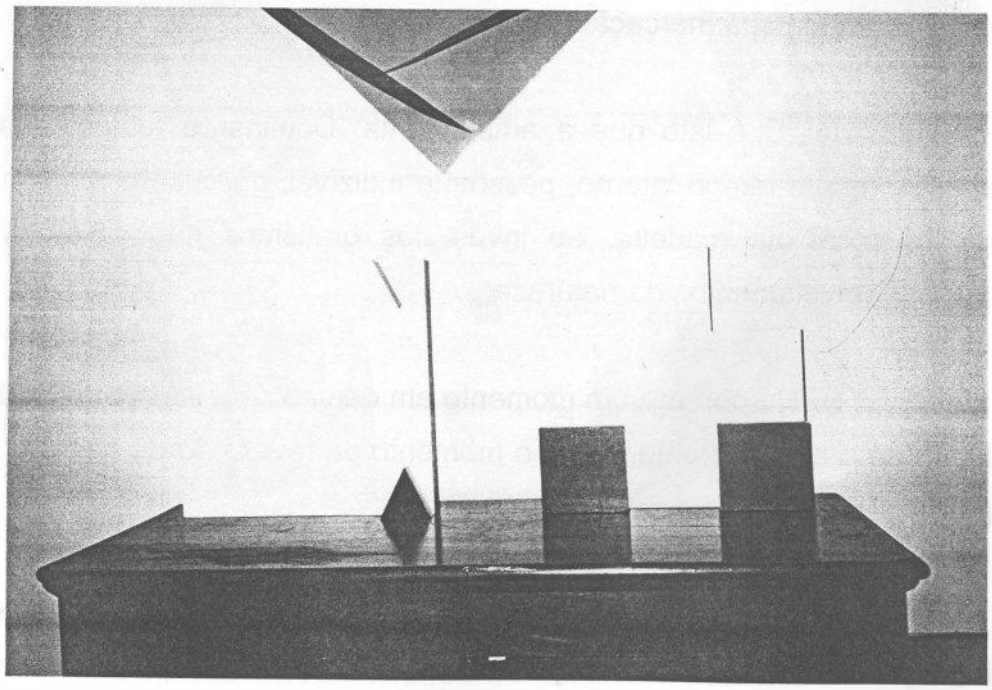
Para entender o olhar do espectador, é preciso entender a compleição da obra, sua realização formal. O Livro do Tempo é constituído por peças de madeira pintadas, trabalhadas no espaço real, onde os planos se deslocam constantemente, através de cortes e desdobramentos. A idéia surgiu

a partir da intenção de cortar o plano (a madeira) e usar os pedaços retirados em diferentes composições. Isto passou a ser um critério.

> *De repente eu comecei a trabalhar com um quadrado, onde eu fazia uma incisão , retirava um pedaço, introduzia uma outra cor no vazio que ficava e depois colocava o pedaço retirado em outro lugar* [118] .

Nas peças menores, 16 x 16 cm e 50 x 50 cm, as primeiras a serem realizadas, o complemento é preso à peça matriz, o que não acontece nas maiores . Nestas, os pedaços recortados ficam no chão, soltos.

A madeira existe inicialmente sob a forma geométrica - pura e plana. A artista trabalha a partir daí incisões, que produzem outras formas geométricas. A parte marcada é retirada e colocada na peça original, mas, sob um outro ponto de vista, diferente do seu lugar de origem. Estes deslocamentos estão dispostos de modo a criar ambiguidade na leitura visual da peça, e até surpresa, porque o espectador vai buscar aquele lugar primeiro.



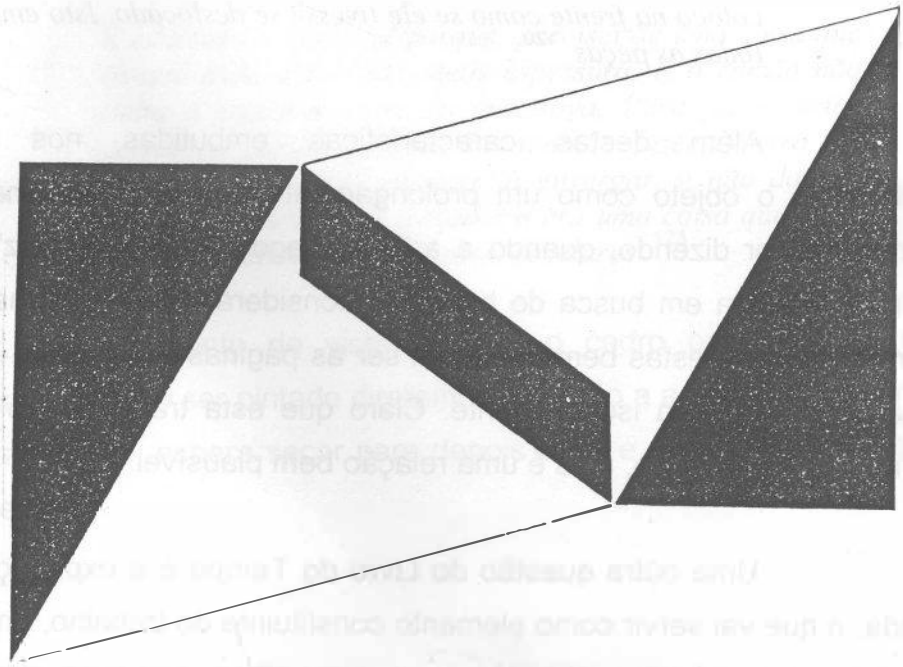
Livro do Tempo
1960
Madeira, tinta acrílica
50x50cm
Col. Particular

[118] Depoimento gravado de Lygia Pape, concedido à autora, em agosto de 1995.

Quando se observa a peça como um todo, surge um trabalho mental de reconstituí-la. Há neste caso um deslocamento além do mental, também físico. O observador pode tomar a peça e movê-la em direção ao vazio. Este processo acontece tanto nas peças pequenas, quanto nas maiores.

Assim havia um vazio, uma ausência. Mas uma ausência presente, porque ela tem sua complementação visível.

Como os cortes são feitos em várias direções, existe um movimento na unidade / página do Livro, como se a peça retirada e acoplada fizesse um jogo contrário. Ou seja, o observador vai tentar recolocar a peça em seu lugar de origem, trazendo à tona aquelas questões já relacionadas nos Tecelares, como a vivência do espectador, a possibilidade deste completar a obra, e a ambivalência que os planos superpostos vão provocar. Ao tentar reunir a peça novamente, ele (o espectador) estará fazendo o processo de completá-la, só que mentalmente, buscando o seu "plano único". Então "figura" e "fundo" estarão em movimento.



"Tecelares"
1954/1959
Xilogravura
20x20 cm
Col. Particular
Fonte: LYGIA Pape. Rio de Janeiro: FUNARTE, p. 9 (Coleção Arte Brasileira Contemporânea)

Os Tecelares são completados no plano, porque as formas geométricas são bem abertas, em diagonais, e então tem-se a idéia de que ela está fora do plano e tenta completar. No Livro do Tempo dá-se o mesmo, ainda que não mais no plano, e sim no espaço real.

Diante destas relações com os Tecelares, pode-se dizer que o Livro do Tempo são os Tecelares em terceira dimensão...

Esta relação existe com muita naturalidade. A artista ao ser arguida sobre esta assertiva responde com muita simplicidade: *"É claro, porque na realidade as experiências passam de uma obra para outra..."*[119]. Ainda estende a comparação ao processo construtivo das xilogravuras:

> *E também tem a coisa do corte. Assim como eu cortava a madeira para eliminar aqueles buracos nas xilos, aqueles brancos, no Livro do Tempo também eu corto a madeira, elimino um pedaço e fica o buraco, fica o branco ali. Na realidade uma ausência. Ele é uma ausencia, mas uma ausencia que tem uma presença. Voce vê claramente que foi um quadrado que foi cortado ali, e este quadrado eu coloco na frente como se ele tivesse se deslocado. Isto em todas as peças* [120].

Além destas características embutidas nos Tecelares consideramos o objeto como um prolongamento da matriz em madeira das gravuras. Melhor dizendo, quando a artista chegou ao "espaço-luz" [121], após intervir na madeira em busca do branco e considerando que as matrizes não eram mais usadas, estas bem poderiam ser as páginas do Livro do Tempo, se a peça fosse pensada isoladamente. Claro que esta transposição se dá em nível mental, e não físico, mas é uma relação bem plausível.

Uma outra questão do Livro do Tempo é a exploração da cor, chapada, e que vai servir como elemento constituinte do trabalho, uma vez que dá também o sentido de ambivalência em vermelhos, amarelos, azuis, pretos,

---

[119] Id.
[120] Id.
[121] Os Tecelares passaram por um processo onde o negro da tinta de impressão foi dando lugar ao branco, que é o "vazio" na gravura, até chegar ao branco total, quando a artista chamou de "espaço-luz".

lilazes. As cores vão surpreender e ao mesmo tempo se permitirem. A cor da peça retirada, pode não ser a mesma da peça recolocada. São jogos que a artista faz. Este fator surpresa já foi visto como componente nos outros livros da artista ...

Às vezes a artista coloca uma cor que não estava programada. A peça maior é em azul e espera-se que o fragmento retirado seja também em azul, mas para surpresa a peça vem em vermelho. Espera-se uma cor e aparece outra. Diante das possibilidades plásticas que vão surgir, a artista começa a " fazer uma série de brincadeiras com a cor, uma série de jogos ".

Com relação ao material, no Livro do Tempo a artista efetua uma mudança. Passa do papel, utilizado nos livros anteriores [122], para a madeira, utilizando o Cedro. Foi uma mudança formal e intencional provocada por uma nova atitude diante do trabalho. O Livro do Tempo, por causa das incisões e os deslocamentos do plano exigia um material mais rígido, e o papel não atendia mais:

> *E eu mudei o material porque precisei de uma coisa que tivesse mais densidade, mais espessura. E o cartão não tinha a espessura que eu precisava. Para fazer certos cortes no cartão poderia ter tentado fazer o livro em lâminas mas ele ia começar a envergar, e não dava a rigidez da matéria. E a madeira era uma coisa que eu já tinha trabalhado muito com os Tecelares* [123].

Do ponto de vista técnico, o cedro por ser uma madeira gordurosa, não pode ser pintado diretamente. Então a artista executa uma base impermeabilizante, espera secar para depois lixar, e só então aplicar a pintura que quiser.

---

[122] O Livro da Arquitetura e o Livro da Criação foram realizados em papel. Posteriormente, o Livro da Arquitetura tem sua nova versão em madeira para que tivesse maior durabilidade, por motivos que já foram descritos anteriormente.

[123] Depoimento gravado de Lygia Pape, concedido à autora, em julho de 1995.

Com relação à tinta, no início, em 1959, a artista usava guache, mas uma experiência negativa na exposição de 1984 determinou uma mudança, como esclarece abaixo:

> *Quando as unidades voltaram estavam todos roídas de barata, porque o guache tem mel. Tive que tomar uma decisão não muito satisfatória para mim, e começar a usar tinta acrílica* [124].

Os trabalhos tiveram que ser repintados . Além disso o guache tem um outro problema, que é o fato de absorver a gordura da mão quando tocado, o que deve ser feito com luva, o que acaba trazendo mais uma dificuldade. *"As pessoas não têm muito cuidado com as obras"* [125].

A escolha das escalas é resultado de muita experimentação. Foram experimentados outros formatos, mas que não atenderam à expectativa da artista, até chegar aos formatos escolhidos e definidos por ela como de *"proporção bonita"* [126].

A mudança de escala dos trabalhos também é significativa. Do formato primeiro, 16 x 16 cm, quando realizou 365 peças, Lygia decidiu passar para outros maiores, 50 x 50 cm e 100 x 100 cm. Por quê ?

A resposta vem novamente do sentido de experimentação que a artista traz em seu cerne . *"É como se eu quisesse experimentar em várias escalas para ver como as peças se comportavam..."*. Mas, o princípio é o mesmo, os cortes, os deslocamentos, as cores surpresa. A interação dessas relações com a escala maior, demontra todavia que alguns ficam melhor resolvidos num determinado formato que no outro.

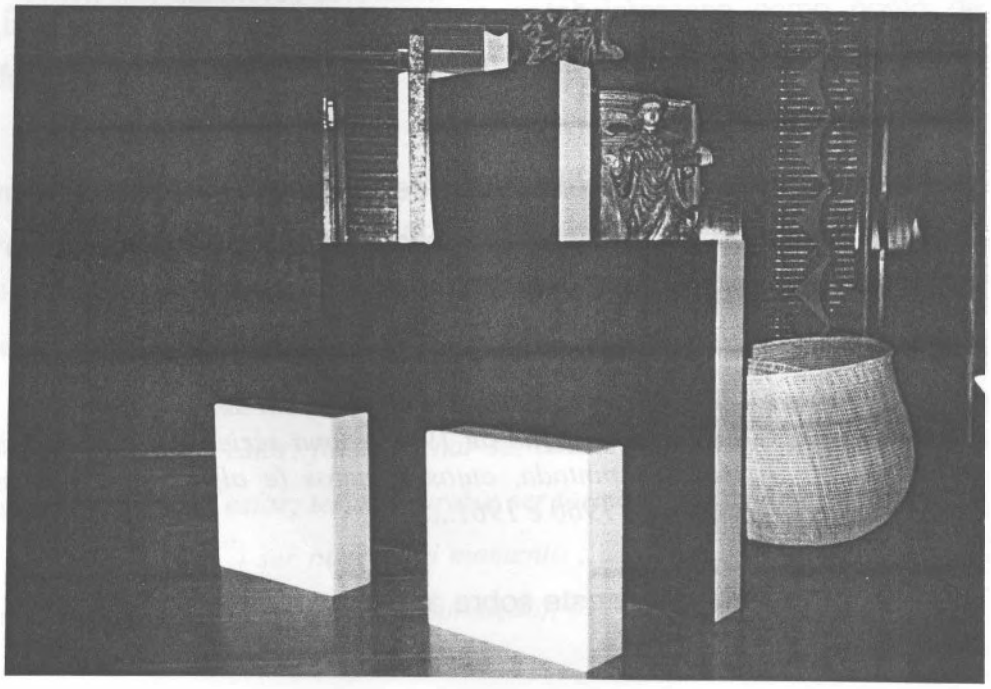
---

[124] Id.
[125] Id.
[126] Id.

Apesar da mudança de escala, não há peça repetida. Não há nenhuma igual. Mesmo quando o corte da madeira é igual, a cor já não é igual, então uma relação diferente é estabelecida.

Com relação ao fato da artista não ter realizado 365 unidades nos formatos maiores do Livro do Tempo, esta é uma pergunta que pode estar sendo feita desde o início do capítulo, a resposta talvez decepcione pela sua simplicidade. Onde guardá-las ?

A peça em formato maior, 100 x 100 cm, apresenta os fragmentos recortados descolados, soltos, o que permite que o espectador mexa à vontade. Ele pode inventar qualquer coisa . Esta possibilidade remete ao sentido do Livro da Criação, quando o leitor pode armar a obra. Da mesma forma a página / peça do Livro do Tempo pode ser "armada", à medida que as peças do chão podem ser deslocadas.



Livro do Tempo
1960
Madeira, tinta plástica
100x100 cm
Col. Particular

A artista afirma que esta relação é mais conceitual do que física, porque as peças podem ser tocadas, deslocadas, mas por não ser um corpo único como o Livro da Criação, não haveria estabilidade se a peça fosse recolocada no seu lugar de origem (porque as peças poderiam escorregar). Mas, esta posição não invalida o fato da possibilidade existir, e ter este componente de tensão incluído na obra ...

Um dado curioso com relação ao Livro do Tempo é a abordagem que ele recebeu da mídia impressa, quando começou a ser mostrado, a partir da exposição em 1984 [127] e da retrospectiva da artista de suas obras neoconcretas em 1988 [128].

Em 1984, por exemplo, no catálogo, o Livro do Tempo é chamado pela crítica de " *escultura* " e não de Livro do Tempo, o que mostra o desconhecimento da crítica da denominação correta da obra:

> *O neoconcretismo tem outros representantes nesta exposição, como Lygia Pape, em cujas esculturas de madeira, a forma se desdobra, revelando seu avesso, o vazio que resultou da dobra da forma integrando-se significativamente na obra, tal como já ocorrera em suas xilogravuras* [129].

Durante a exposição de 1988, onde as peças foram mostradas de uma maneira mais uníssona, esta questão permaneceu, como mostra, por exemplo, este artigo:

> *Pela primeira vez estão reunidos, em um modo coerente, o Livro da Criação de 1959 e uma série de esculturas em madeira pintada, cujos projetos (e algumas execuções) datam de 1960 e 1961...* [130].

Ou ainda este sobre a mesma exposição:

---

[127] Madeira - Matéria de Arte, no MAM/RJ
[128] Galeria Thomas Cohn, RJ.
[129] BARATA, Mário. Madeira-Matéria de Arte. **Skultura**, Rio de Janeiro, out. 1984, p.3
[130] ROELS Jr., Reynaldo. Neoconcreto na forma de Pape. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 25 jun. 1988,Caderno B, p. 7.

A mostra está composta de xilogravuras em papel japonês da série Tecelares, desenvolvida entre 1955 e 1959, um protótipo do Livro da Criação, também de 1959, e ainda esculturas em madeira pintada... [131].

A denominação correta só foi encontrada no prefácio de Paulo Herkenhoff para o catálogo de uma exposição em 1995 [132]. A artista, por sua vez, nunca teve a preocupação de corrigir.

Este engano pode ser justificado pelo fato desta obra não ter sido exposta à época de sua execução, e consequentemente, não haver divulgação. E, muitas vezes as matérias em jornais e revistas são realizadas através de dados do passado, que não são revistos, e sem a presença do artista. E também porque talvez surpreenda o fato desta obra ser também um Livro.

De qualquer maneira, esta falta de rigor historiográfico não invalida o conteúdo destes periódicos, uma vez que, o contato com o **objeto** se deu. E , o fato dele **ser** Livro do Tempo, não invalida o fato dele **estar** escultura. Esta dicotomia entre o **ser** e o **estar** interessa como ponto de avaliação da obra.

Esta constatação de certa forma, não surpreende, pois os dicionários também confundem a significação semântica das palavras ser e estar. Mas, uma observação acurada pode levar a depuração dessas significações, conforme transcrito abaixo:

"Ser - (...) estar; ficar; tornar-se; causar ; produzir; consistir em; tr. ind. achar-se, encontrar-se; estar; ter a natureza; ser formado, (...)" [133].

"Estar - (...) ser num dado momento ; achar-se (em certa condição); achar-se, encontrar-se (em certo estado ou condição), (...) "[134].

---

[131] CANONGIA, Ligia. Lygia Pape Neoconcreta. **O Globo**, Rio de Janeiro, 21 jun. 1988, 2º Caderno, p.6.

[132] Exposição individual na Galeria Camargo Villaça, em São Paulo, em maio de 1995.

[133] NOVO Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 1572.

[134] Op. cit., p. 716.

Bachelard em seu estudo sobre a águas e os sonhos discorre sobre essa idéia . Ao falar da relação do sonhador contemplando a água, afirma:

> *...Quase automaticamente, pela fatalidade da matéria grosseira, a vida terrestre reconquista o sonhador que dos reflexos da água toma apenas o pretexto para suas férias e seu sonho...* [135].

Se o Livro do Tempo for comparado com a água, e o leitor o próprio sonhador, recai-se na questão do ser e estar. A obra é o "Livro do Tempo", mas está "escultura". Parece porque ela vai ser o pretexto para o espectador / sonhador imaginá-la escultura. Ainda segundo Bachelard a vontade de parecer da água simboliza com a vontade de parecer do sonhador que a contempla.

> *Comecemos, pois, pela visão, e vejamos como ela se sensualiza. Comecemos estudando a água em seu simples adorno. Em seguida compreenderemos progressivamente, através de pequenos indícios, sua vontade de parecer, ou pelo menos como ela simboliza com a vontade de parecer do sonhador que a contempla. Não cremos que as doutrinas da psicanálise tenham igualmente insistido, a propósito do narcisismo, nos dois termos da dialética: ver e mostrar-se. A poética das águas vai permitir-nos trazer uma contribuição para esse duplo estudo* [136].

A água tem vontade de parecer, o sonhador que a contempla também tem vontade que ela pareça, assim como tem vontade de aparecer. Passa pela questão do narcisismo. Ao admirar a água tem vontade que ela reflita o seu rosto, que ela se pareça com a sua imagem, ou que ela seja a sua imagem, ou ainda, a imagem que ele (o sonhador) constrói. O Livro do Tempo é a água que o sonhador contempla. A imagem construída neste caso, nas águas do sonhador, é a de que o Livro do Tempo é "escultura".

---

[135] BACHELARD, Gaston. **A Água e os Sonhos**. Martins Fontes: São Paulo. 1989, p. 22

[136] Op. cit., p. 23

Esta relação não é um problema da obra, nem tão pouco do sonhador que a contempla. Na verdade ela passa pela questão do que seria a obra. À propósito, como chamar a obra ?

O termo usado pelos artistas da época era "objeto". Sobre esta designação Lygia afirma :

> *Eu pessoalmente passei a chamar de objetos tudo aquilo que não era escultura, nem pintura, nem gravura. Por exclusão surgiu uma categoria chamada Objeto, que pode ser ene coisas. É uma convenção chamar alguma coisa de objeto* [137].

Entre a dicotomia do ser e do estar, e ainda do parecer, é melhor entender a obra como o Livro do Tempo. E que a cada um seja dado o direito de ser o "sonhador", como fala o filósofo.

2.3.1 A Especificidade do Livro do Tempo

Quando os Livros Poema foram analisados, tornou-se importante o entendimento da Poesia Concreta. No reconhecimento do Livro da Criação, tornou-se importante tratar do Movimento Neoconcreto. No entendimento do Livro do Tempo, as questões, as polêmicas aparecem amadurecidas. Como perceber a sua especificidade?

A especificidade do Livro do Tempo se dá no contexto de todos os outros Livros de Lygia Pape. Seria cansativo repetir as características já analisadas como tempo, espaço e vivência. Os Livros Poema pedem a manipulação do leitor, o Livro da Criação também pede a participação do leitor, mas conta uma história sem utilizar palavras. E o Livro do Tempo ? Pede a participação do leitor e não tem palavras. Nenhuma novidade até agora.

---

[137] PECCININI, Daisy Machado. **Objeto na arte: Brasil anos 60**. São Paulo: FAAP, 1978, p. 196

Mas é exatamente aí que começa a sua especificidade..., na participação do leitor. Ou melhor, na maneira em que ela é realizada.

A artista muda o material, as páginas agora são de madeira. Mas não é a única coisa que muda. A especificidade aparece à medida que a artista aumenta a escala, nos módulos que medem 100 x 100 cm. Quando isso acontece, a obra ganha outros significados.

Nos Livros Poema e no Livro da Criação o espectador por mais que manipulasse estava condicionado às formas que a artista dispunha.

Por exemplo, no Livro onde estava escrita a palavra "em vão", mesmo que a folha fosse girada de uma maneira ou de outra, aquela era a única forma de tocar o livro, e a palavra a ser encontrada era aquela.

Na unidade da palafita do Livro da Criação, o toque construia e desconstruia a palafita. Mas era esta a possibilidade da página. O mesmo raciocínio acontecia com uma página do Livro da Arquitetura, por exemplo, as pirâmides. Montar e desmontar era mister, mas eram sempre as pirâmides.

Esta constatação não reduz a obra, ao contrário, serve como ferramenta para entender o salto do Livro do Tempo.

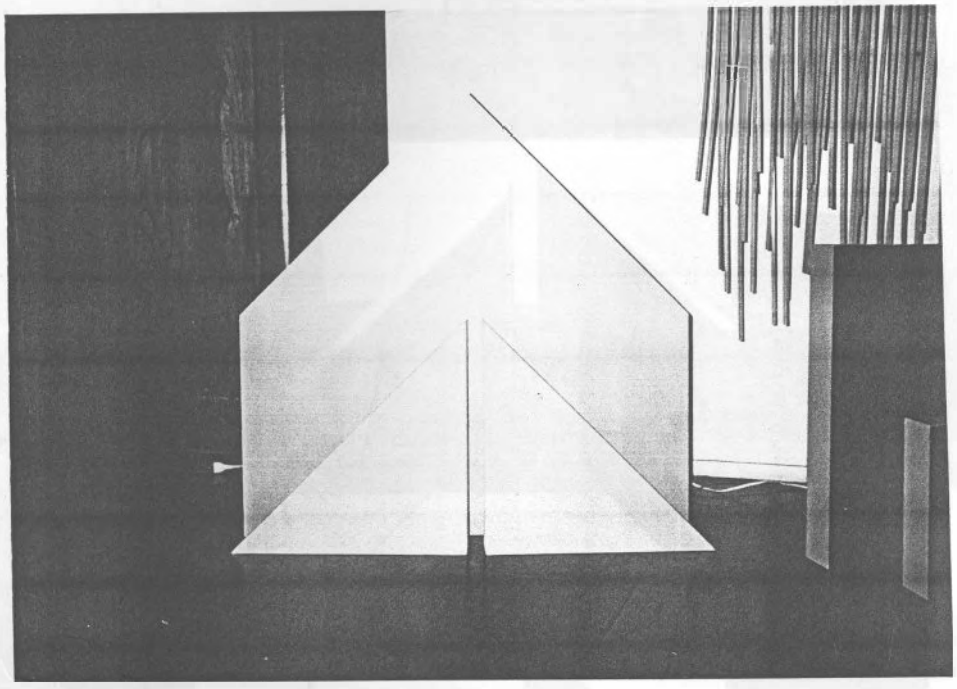
Nele, o leitor é desobediente. Ele subverte as possibilidades da obra...porque ela permite. As peças deslocadas estão soltas no chão, extrapolam o espaço da obra.

O Livro é concebido de maneira tal, que as partes são independentes umas das outras. A página se estrutura de modo a ter uma página maior que, talvez, seja a principal (?), onde são feitos os cortes, e uma outra menor que corresponde aos pedaços extraídos.

A parte maior pode até ser posicionada próxima a menor, mas apenas por opção. Então, por causa disto o que seria uma página do livro, desmembra-se em duas e até três, se forem retiradas da peça maior 2 módulos.

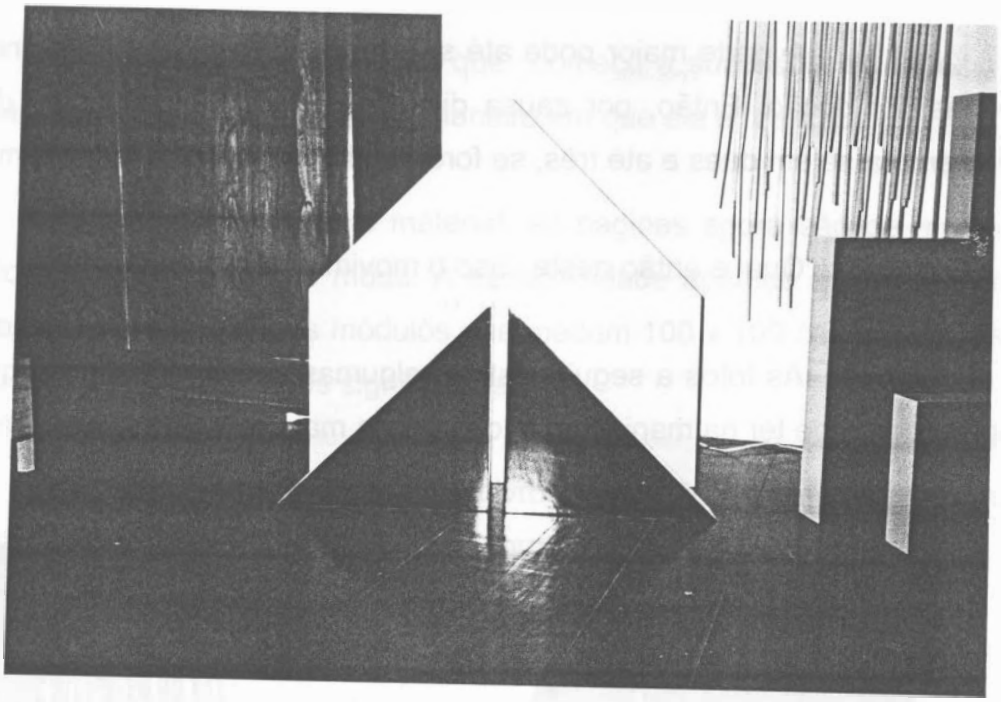
Qual é então neste caso o movimento do espectador ?

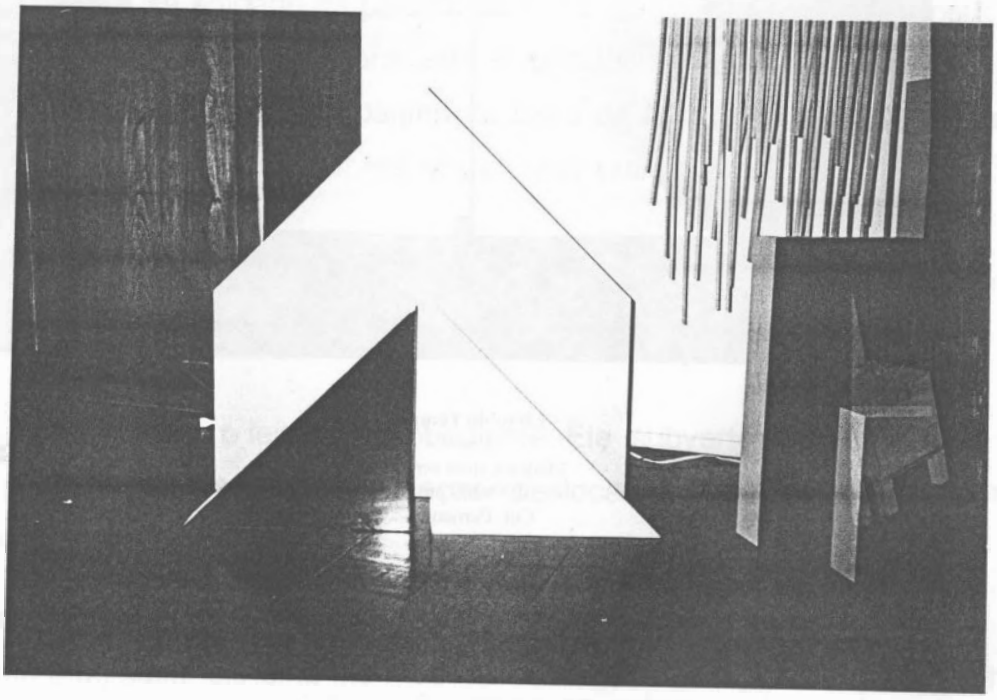
As fotos a seguir ilustram algumas das possibilidades que este espectador pode ter na manipulação das peças maiores do Livro do Tempo.



Livro do Tempo
1960
Madeira, tinta acrílica
100x100 cm
Col. Particular

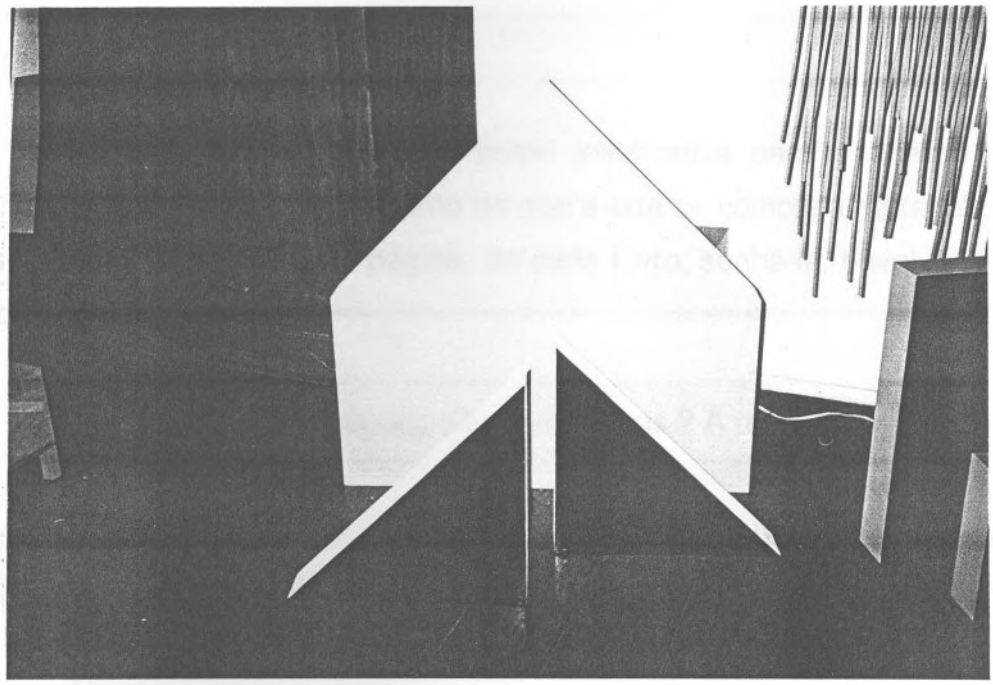
Inicialmente a peça, em amarelo, esta posicionada com suas partes móveis à frente, com as faces também em amarelo. Mas, para surpresa, ao virá-las descobre-se que a outra face esta pintada na cor negra. O espectador pode então inverter, ou se preferir, misturar as peças, usando uma de cada cor.





Livro do Tempo
1960
Madeira, tinta acrílica
100x100 cm
Col. Particular

Os exemplos mostrados apontam para uma simetria, uma vez que as peças móveis estão alinhadas. A foto a seguir mostra que é possível quebrar este ritmo desencontrando as unidades.



Livro do Tempo
1960
Madeira, tinta acrílica
100x100 cm
Col. Particular

Cabe a ressalva que esta possibilidade não é a última. O espectador pode ainda criar outras tantas situações. Ele toca, manipula a peça que quiser, brinca com as cores, efetua deslocamentos, enfim , faz todos os movimentos que sua ousadia permitir, sem precisar estar subordinado ou condicionado à peça maior. Poderia até subtrair uma delas se quisesse, uma vez que estão soltas. Todas as peças que faziam parte, originalmente, de uma página do Livro do Tempo, agora estão desdobradas em três páginas.

Três páginas, três obras, três esculturas, três objetos...

A artista ao ser interrogada sobre estes desdobramentos do Livro do Tempo responderia que a mudança de escala produziu outro trabalho: *"É interessante perceber que quando ele muda de escala passa a ter um significado diferente, é outro trabalho"* [137].

Será que ainda estamos falando do Livro do Tempo ?

[137] Depoimento gravado de Lygia Pape, concedido à autora, em agosto de 1995.

3. CONCLUSÃO

Esta dissertação teve como justificativa para a análise dos "Livros" de Lygia Pape, o entendimento de que a arte se completa na recepção. Assim fez, procurando em cada página, de cada Livro, sonhá-la, envolvê-la em percepções pessoais.

Se estas percepções são verdadeiras ? A resposta é sim.

Estabeleceu-se um diálogo com os "Livros" porque eles possuem uma dimensão que permite a incorporação da pessoa que os lê e por isso, estas percepções vão se fazendo por complementariedade.

Sobre a possibilidade da percepção ser ou não verdadeira, Merleau-Ponty vai descrever que *"não é preciso perguntar-se se nós percebemos verdadeiramente um mundo, é preciso dizer, ao contrário: o mundo é aquilo que nós percebemos"* [1]. Em harmonia com este pensamento, a discussão da verdade na percepção esvazia-se, uma vez que a partir dela (a percepção) é estabelecida uma idéia da verdade.

Então, o espectador do mundo , o espectador da obra de arte é livre para sonhar, criar ilusões. Há uma citação de Gaston Bachelard, que aponta para este caminho, o caminho do sonhador, ao falar sobre a água:

---

[1] MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 13.

... assim a água, por seus reflexos, duplica o mundo, duplica as coisas. Duplica também o sonhador, não simplesmente como uma vã imagem, mas envolvendo-o numa nova experiência onírica [2].

A água que duplica o mundo em seus reflexos, é o espectador. Os reflexos desta água são as possibilidades de percepção que este espectador vai ter. O mundo, alvo de seus reflexos, é a própria obra de arte.

Considerando a recepção desses "Livros", à medida que eles foram analisados, percebeu-se que se relacionavam entre si e com outras obras da artista, e que não constituiam objeto de estudo deste trabalho. Tanto obras de períodos afins, como os "Tecelares" e os "Ballets", como obras de períodos posteriores, como o "Ovo".

De repente, o "Livro da Criação" se relaciona com o "Livro Poema", que se relacionava com os "Ballets". O "Livro do Tempo" se relaciona com o "Livro da Criação" e também com o "Livro Poema" e, ao mesmo tempo encontra afinidades com os "Tecelares" e também com o "Ovo".

Quando a dissertação se dá conta, está formado um grande emaranhado entre as obras de Lygias Pape, parecendo mesmo uma grande *"teia"*, aquela de que falou Hélio Oiticica ao discorrer sobre a obra de Lygia Pape [3].

Na construção desta *"teia"* todos os Livros foram analisados e como consequência vieram à tona algumas considerações.

Na análise dos Livros Poema, fez-se necessário uma incursão na poesia concreta, traçando os caminhos que levaram à primeira ruptura entre os grupos do Rio de Janeiro e São Paulo. Na investigação acerca da poesia concreta, percebeu-se que não há quase material sobre ela, a não ser os

---

[2] BACHELARD, Gaston. **A Água e os Sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 51.

[3] Ver epígrafe. Hélio Oiticica compara a obra de Lygia Pape a uma "teia" em texto extraído do Catálogo de Exposição Individual da artista na Galeria Arte Global em maio de 1976.

periódicos ou publicações dos poetas que participaram daquele período. Os estudos posteriores [4] deixam muito a desejar no sentido de pouca profundidade na investigação.

Todas as relações estabelecidas no trabalho entre poesia concreta praticada por Lygia Pape e de seus pares, sejam paulistas ou cariocas, através da visualidade dos poemas, levaram à percepção da especificidade de sua obra, através da aproximação corpo/obra motivada pela participação do espectador/leitor. Esta é uma questão antecipada pela artista na arte concreta e neoconcreta.

Porém, no decorrer destas comparações, uma questão merece ser colocada. A insistência dos paulistas em ratificar a ausência da subjetividade nos documentos publicados inspira uma pergunta. Será que a poesia concreta não tinha subjetividade ?

Antes de pensar na estrutura do poema, através da fundamentação da matemática, ou da função da poesia enquanto comunicação de massas, o poeta tem que escolher palavras, através de um processo mental.

O mesmo processo mental que leva Ferreira Gullar a pensar na expressão "Mar azul" para fazer um poema, ou Carlos Fernando Fortes de Almeida a pensar nas palavras "urbe" para fazer outro poema, levou Décio Pignatari a pensar na palavra "terra" ou Augusto de Campos a pensar na palavra "novelo".

Por mais matemática que seja a poesia, a matemática não inventa palavras. Elas são frutos da relação do poeta com o mundo, e isto é um dado subjetivo.

---

[4] Ver os livros:**Literatura Brasileira-das origens aos nossos dias**, de José Nicola; **Introdução à literatura no Brasil** de Afrânio Coutinho e **Uma literatura nos trópicos** de Silviano Santiago. Neles foi dedicado pouco espaço a Poesia Concreta, e mesmo assim não foi analisada com abrangência. A exceção é o livro de Paulo Franchetti, **Alguns aspectos da teoria da poesia concreta**, onde o autor procura fazer uma análise criteriosa através da pesquisa em periódicos, ainda que haja uma certa omissão quanto a poesia concreta praticada pelo grupo do Rio de Janeiro.

A estruturação do poema, que analogamente poderia até levar a uma comparação com a estruturação métrica da poesia tradicional, foi um argumento que mascarou essa relação.

Nada contra as "matemáticas", mas porque negar a subjetividade?

Urge então com relação à poesia concreta paulista uma revisão de seus interlocutores...

Voltando aos "Livros" de Lygia Pape, a criação do "Livro da Criação", por sua vez, desloca o eixo dessas divergências para as artes plásticas por causa da ausência de palavras. A uma determinada altura Lygia indagava se seus livros eram de artes plásticas ou poéticas: *"Não sei se meu livro é uma obra de artes plásticas ou poética, apesar de não utilizar palavras nele"* [5].

Esta possibilidade de pensar a obra fora das denominações convencionais juntamente com outras diferenças, já apontadas, entre os dois grupos levou ao rompimento definitivo e o lançamento do Manifesto Neoconcreto.

Uma dessas diferenças, a aproximação corpo-obra é antecipada por Lygia Pape, como já foi visto, nos "Livros Poema" ,aparecendo em todos os seus "Livros". Dos "Livros Poema" ao "Livro do Tempo" passando pelos Livros da "Criação" e da "Arquitetura", a artista faz da participação do leitor uma metodologia.

Esta hipótese levantada na Introdução, aparece trabalhada no decorrer da dissertação. Quando o Manifesto Neoconcreto ainda amadurecia esta questão, a ação do leitor já era metodologia em sua produção. Esta era uma questão ímpar no seu trabalho, e que neste sentido, dá especificidade a sua produção com relação à de seus pares.

---

[5] **Folha de São Paulo**, São Paulo, 21 jun. 1988.

Esta não é a única conclusão acerca de sua obra. A fruição de seus livros levou à percepção das metáforas que a artista utiliza na produção de sua obra.

Para escrever poemas relacionou as palavras com cortes no papel e até gravuras. Para contar a história da criação do mundo, tirou a palavra, usou cores e criou formas escultóricas no papel , construindo imagens que seriam o sol, a água, a roda. Para contar a história da arquitetura, também sem palavras, continuou recriando formas no papel, como a caverna da pré-história, ou as pirâmides no Egito. E por fim, quando decidiu marcar o tempo, cortou e pintou pedaços de madeira.

A criatividade enquanto metáfora é uma constante na produção de Lygia Pape. Sua obra é plena de imagens. Por isso a afinidade com este trecho de Bachelard, sobre a inventividade, sobre o colorido da vida:

> *Assim a vida se ilustra, se cobre de imagens. A vida impele; transforma o ser; a vida assume brancuras; a vida floresce; a imaginação se abre às mais longínquas metáforas; participa da vida de todas as flores. Com essa dinâmica floral a vida real ganha um novo ímpeto. A vida real caminha melhor se lhe dermos suas justas férias de irrealidade* [6].

Suas obras são as flores de que fala o filósofo, são férias de irrealidade. Suas associações são metáforas da imaginação. Para realizar estas metáforas a artista escolheu um caminho, e é nesse caminho que todos os seus livros se encontram. O caminho da **sedução**.

A sedução é um procedimento sistemático nos livros. Em todos eles a artista convida o leitor a se aproximar do livro com alguma estratégia.

Seja criando fendas semi-abertas que deixam ver pelas frestas alguma cor, ou ainda mostrando palavras explicitamente através de círculos

---

[6] BACHELARD, Gaston. Op. cit. p. 25.

cavados, ou implicitamente através de papéis transparentes, ou usando até mesmo uma palavra-convite enfática no poema como a palavra "vem". Criando uma capa incomum para o seu número da Coleção Espaço que possibilita que este seja aberto por qualquer lado nos Livros Poema.

Ou ainda, no Livro da Criação, mostrando a página em repouso para que o leitor se sinta compelido a desbravá-la, trazê-la para o espaço real, seduzido por cores e formas que não conhece.

No Livro do Tempo, o leitor é seduzido pela vontade de completar a obra, preenchendo o vazio com a peça recortada. Nos módulos menores a sedução é insinuante, porque ele não pode mover a peça, mas no tamanho maior, uma vez que as peças são soltas, ele pode realizá-la de maneira explícita.

Lygia não fez nenhum livro comum. Não são "Livros" quaisquer, onde bastaria o movimento de abrir e folhear para que fossem conhecidos. Há sempre um artifício. Também não há uma estratégia melhor que a outra, todas atraem e seduzem... Uma sedução clara ou uma sedução misteriosa. Não importa , ela é o ponto de partida para que o leitor receba o livro. Uma vez seduzido, a recepção do livro fica por conta do leitor e a obra ganha autonomia.

Do latim *seductione* a palavra significa *encanto*, *fascinação*, *atração*. Se tais significados são encontrados facilmente em dicionários, talvez estes pudessem ser acrescidos de mais uma definição: *Os "Livros" de Lygia Pape*. Quem os lêsse, logo entenderia.

Voltando a Merleau-Ponty, esta citação ajuda a a encerrar este trabalho: *"O mundo é não aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável"* [7].

---

[7] MERLEAU-PONTY, Maurice. Op. cit.,p. 14.

Assim são os "Livros" de Lygia Pape. É preciso estabelecer um diálogo com eles, ainda que com a certeza de que através desta comunicação, não haverá domínio da obra, que é infinita nas possibilidades de percepção que suscitará. Porém, mais importante do que pensá-los, é tocá-los, conhecê-los, recebê-los, ... vivê-los.

4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E OUTRAS FONTES

LIVROS

AMARAL, Aracy (Coord.). **Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962.** Rio de Janeiro/São Paulo: Museu de Arte Moderna/Pinacoteca do Estado, 1977.

_____ (Org.). **Mário Pedrosa. Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ARGAN, Giulio Carlo. **El arte moderno - 1770/1970**. Valência: Fernando Torres, 1975. v. 2.

AYALA, Walmir, BANDEIRA, Manuel. **Antologia dos poetas brasileiros**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. **A Água e os Sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BERGSON, Henri. **O pensamento e o movente**. São Paulo: Abril Cultural , 1974. (Os Pensadores, nº 3, p. 106-157).

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE/INAP, 1985.

BENSE, Max. **Pequena Estética**. São Paulo: Perspectiva, 1975. (Coleção Debates).

CAMPOS, Augusto , CAMPOS, Haroldo , PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta**. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

_____. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 1991. (Coleção Signos).

CAMPOS, Geir. **Haicais - Poesia do Japão**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1988.

COCCHIARALE, Fernando, GEIGER, Anna Bella. **Abstracionismo geométrico e informal**: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta. Rio de Janeiro: FUNARTE/INAP, 1987.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. (Coleção Vera Cruz).

DUFRENNE, Mikel. **Estética e Filosofia**. São Paulo: Perspectiva, 1981. (Coleção Debates).

FENOLLOSA, Ernest. **The chinese written character as a medium for poetry**. Califórnia: City Lights Books, 1968. (Edited by Ezra Pound).

FRANCASTEL, Pierre. **A Realidade Figurativa**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

FRANCHETTI, Paulo. **Alguns aspectos da teoria da poesia concreta**. Campinas: UNICAMP, 1992.

GULLAR, Ferreira. **A Luta Corporal**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994. (Edição comemorativa de 40 anos).

_____. **Etapas da Arte Contemporânea**. São Paulo: Nobel, 1985.

_____. **O Formigueiro**. Rio de Janeiro: Europa, 1991. (Edição especial).

_____. **Vanguarda e Subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

JANSON, H. W. **História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LYGIA Pape. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983. (Coleção Arte Brasileira Contemporânea).

MÁRIO Pedrosa: arte, revolução, reflexão. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1991.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

NICOLA, José de. **Literatura Brasileira. Das origens aos nossos dias**. São Paulo: Scipione, 1985.

PECCININI, Daisy Valle Machado. **Objeto na arte. Brasil anos 60**. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1978.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Perspectiva, 1978. (Coleção Debates).

PERIÓDICOS

APOLLINAIRE, Guillaume. O novo espírito e os poetas - conclusão. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16 fev. 1958, Suplemento Dominical, p. 7.

BANDEIRA, Antônio Rangel. Algumas notas sobre a poesia concreta. **Arquitetura e Decoração**, São Paulo, nº 20, dez. 1956, s/p.

BANDEIRA, Manuel. Poesia Concreta 2. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 10 fev. 1957, 1º Caderno, p. 5.

BARATA, Mário. Madeira-Matéria de Arte. **Skultura**, Rio de Janeiro, out. 1984, p.3.

BASTOS, Oliveira. Por uma poesia concreta - VI. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 24 mar. 1957, Suplemento Dominical, p. 6.

BASTOS, Oliveira , GULLAR, Ferreira , JARDIM , Reynaldo. Cisão no movimento da poesia concreta (posição dos cariocas). Poesia Concreta - Experiência Intuitiva. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 jun. 1957, p. 2.

BITTENCOURT, Francisco. A gravura neoconcreta na obra de Lygia Pape. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 25 jul. 1975, Artes Visuais.

CAMPOS, Augusto de. Poesia, Estrutura. **Diário de São Paulo**, São Paulo, 20 abr. 1955, s/p.

_____. Pontos, periferia e poesia concreta. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 11 nov. 1956, Suplemento Dominical, p. 9.

_____. Poesia concreta. **Arquitetura e Decoração**, São Paulo, nº 20, dez. 1956, s/p.

CAMPOS, Haroldo de. Olho por olho a olho nú. **Arquitetura e Decoração**, São Paulo, nº 20, dez. 1956, s/p.

_____. Eugen Gomringer. Do verso à constelação, função e forma de uma nova poesia. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 mar. 1957, Suplemento Dominical, p. 6.

_____. Theo van Doesburg e a nova poesia. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 7 jul. 1957, Suplemento Dominical, p. 1.

CAMPOS, Augusto de , CAMPOS, Haroldo , PIGNATARI, Décio. Cisão no movimento da poesia concreta (posição dos paulistas). Da fenomenologia da composição à matemática da composição. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 jun. 1957, p. 2.

_____. Plano Piloto para a Poesia Concreta. **Noigrandes**, São Paulo, nº 4, 1958.

CANONGIA, Ligia. Lygia Pape Neoconcreta. **O Globo**, Rio de Janeiro, 21 jun. 1988, 2º Caderno, p. 6.

CELESTINO, Lygia Pape: a crítica de arte não serve para mim. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 15 fev. 1959, s/p.

CLEUSA, Maria. A geração que veio depois. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 9 mai. 1991, Caderno B, p. 8.

CORDEIRO, Waldemar. Teoria e prática do Concretismo carioca. **Arquitetura e Decoração**, São Paulo, nº 21, abr. 1957, s/p.

_____. O Objeto. **Arquitetura e Decoração**, São Paulo, nº 20, dez. 1956, s/p.

DOCTORS, Márcio. A arte de ver pelas frestas. **O Globo**, Rio de Janeiro, 1988, Segundo Caderno, s/p.

FAUSTINO, Mário. Os "poetas" concretos antes da poesia "concreta". **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 10 fev. 1957, Suplemento Dominical, p. 4.

_____. Poesia Experiência. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 10 fev. 1957, Suplemento Dominical, p. 5.

_____. A poesia "concreta" e o momento poético brasileiro. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 10 jan. 1957, Suplemento Dominical, p. 5.

FILHO, Francisco da Rocha. Sobre a poesia concreta. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 24 mar. 1957, Suplemento Dominical, p. 2.

Folha de São Paulo. São Paulo, 21 jun. 1988.

GAMA, Rinaldo. Herança Polpuda. **Veja**, Rio de Janeiro, 22 mai. 1991, p. 88.

GERMANO, Manuel. Exposição Nacional de Arte Concreta. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16 dez. 1956, Suplemento Dominical, p. 6.

GÓES, Tânia. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 24 mar. 1971, s/p.

GRUNEWALD, José Lino. Noigrandes 3. Poesia concreta. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 mar. 1957, Suplemento Dominical, p. 6.

GULLAR, Ferreira, BASTOS, Oliveira. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 7 out. 1956, Suplemento Dominical, p.5.

_____. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 11 nov. 1956, Suplemento Dominical, p. 5.

_____. Pintura Concreta. **Jornal do Brasil.** Rio de Janeiro, 10 fev. 1957, Suplemento Dominical, p. 9.

_____. Apollinaire. Etapas da pintura contemporânea. O Cubismo -X. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 20 jun. 1959, Suplemento Dominical, p. 3.

_____. Um poeta anti-concreto. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 24 nov. 1957, Suplemento Dominical, p. 1.

_____. Teoria do não-objeto. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, nov. 1960, Suplemento Dominical.

HOMERO, Vilma. A criatividade em ebulição. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 21 jun. 1988.

HOUAISS, Antônio. Sobre poesia concreta. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, s/d, Suplemento Dominical, p. 10.

JARDIM, Reynaldo. Descrição concreta de "ação e reação". **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 10 fev. 1957, Suplemento Dominical, p. 2.

LYGIA Pape - xilogravura. **Forma**, Rio de Janeiro, nº 5, abr. 1955, s/p.

LYGIA Pape. Sete poemas de Lygia Pape. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 20 jun. 1959, Suplemento Dominical, p. 6.

MALLARMÉ e a criação de um mundo. **Jornal do Brasil**, Rio de janeiro, 15 out. 1961, p. 1.

MARTINS, Maria Clara Amado. Lygia Pape e o Livro da Criação. **Revista Aeronáutica**, Rio de Janeiro, nº 192, mai-jun 1993, p. 26-27.

MERQUIOR, José Guilherme. A criação do "Livro da Criação". **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 3 dez. 1960, Suplemento Dominical, s/p.

_____. Mallarmé e a nova linguagem. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 31 dez. 1960, Suplemento Dominical, p. 7.

MONTEIRO, Adolfo Casais. Não falando de poesia concreta. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 24 mar. 1957, Suplemento Dominical, p. 1.

MORAIS, Frederico. Artes Plásticas. **O Globo**, Rio de Janeiro, 1975.

OITICICA, Hélio. **GAM- Galeria de Arte Moderna**, Rio de Janeiro, nº 15, 1968, p. 27.

PAPE, Lygia. Poemas-invenção. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 26 nov. 1960, Suplemento Dominical, p. 6.

PIGNATARI, Décio. Arte concreta: objeto e objetivo. **Arquitetura e Decoração**, São Paulo, nº 20, dez 1956, s/p.

_____. A exposição de arte concreta e Volpi. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13 jan. 1957, Suplemento Dominical, p. 9.

_____. Foi um erro tentar homogeneizar a nossa cultura. **O Globo**, Rio de Janeiro, 14 jul. 1977, 2º Caderno.

PONTUAL, Roberto. Fenollosa. A escrita chinesa como instrumento de poesia. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 22 abr. 1961, Suplemento Dominical, p. 6.

_____. Neoconcretos em São Paulo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 abr. 1961, Suplemento Dominical, p. 1.

QUADROS, Anna Letycia. Grupo Frente. **Forma,** Rio de Janeiro, nº 2, ago. 1954, s/p.

ROELS Jr., Reynaldo. Neoconcreto na forma de Pape. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 25 jun. 1988, Caderno B, p.7.

SUZUKI Jr, Matinas , FIGUEIREDO, Luciano. A quebra da moldura. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 2 mar. 1986, Folhetim, p. 4.

UM poema de Ferreira Gullar. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 3 fev. 1957, Suplemento Dominical, p. 3.

VISCONTI, Eliseu. Lygia Pape. **O Metropolitano**, Rio de Janeiro, abr. 1959.

COLEÇÕES

GULLAR, Ferreira. **Coleção Espaço**. Rio de Janeiro, nº 1, 1958.

SPANUDIS, Theon. **Coleção Espaço** . Rio de Janeiro, nº 2, 1958.

JARDIM, Reynaldo. **Coleção Espaço** . Rio de Janeiro, nº 3, 1959.

ALMEIDA, Carlos Fernando Fortes de. **Coleção Espaço** . Rio de Janeiro, nº4, 1959.

PAPE, Lygia. **Coleção Espaço**. Rio de Janeiro, nº 5, 1960.

MONOGRAFIAS

MARTINS, Maria Clara Amado , RUDGE, Daniela , BAKER, Cláudia , PAIVA, Carmem. **Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: PUC, 1991. (Monografia realizada

para a disciplina História e Arte II, ministrada pelo professor e artista plástico Carlos Zílio, para o Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil).

MARTINS, Maria Clara Amado. **Lygia Pape - Período Neoconcreto**. Rio de Janeiro: PUC, 1992. (Monografia final do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil sob a orientação do Prof. e Crítico de Arte Fernando Cocchiarale).

_____. **A Visualidade da Poesia Concreta e as divergências entre os grupos de São Paulo e do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1992/II. (Monografia realizada para a disciplina Arte Moderna e Contemporânea no Brasil-A, ministrada pela professora e artista plástica Lygia Pape, para o Mestrado em História da Arte - Escola de Belas Artes).

_____. **Os "Tecelares" de Lygia Pape**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993/II. (Monografia realizada para a disciplina Arte Moderna e Contemporânea no Brasil-B, ministrada pela professora Maria Luísa Távora, para o Mestrado em História da Arte da Escola de Belas Artes).

_____. **"Eat-me - A gula ou a luxúria". Uma obra de Lygia Pape**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993/II. (Monografia realizada para a disciplina Teoria e Crítica da Arte, ministrada pela professora Ângela Âncora da Luz, para o Mestrado em História da Arte da Escola de Belas Artes).

_____. **"O OVO" - Uma obra de Lygia Pape e sua interpretação no barro**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994/I. (Monografia realizada para a disciplina Cultura Material e Arte Étnica, ministrada pela professora e artista plástica Celeida Tostes, para o Mestrado em História da Arte da Escola de Belas Artes).

ANAIS

MARTINS, Maria Clara Amado. Lygia Pape e seus Livros Objeto. In: 2ª Jornada de Pesquisadores em Ciências Humanas. Centro de Filosofia e Ciências Humanas, 1995, Rio de Janeiro. **Anais ...** Rio de Janeiro: CFCH/UFRJ, 1995. 80 p., p. 45.

MARTINS, Maria Clara Amado. O "Ovo" de Lygia Pape: uma obra sensorial. In: 2º Encontro do Mestrado em História da Arte, 1994, Rio de Janeiro. **Anais ...** Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 1995. 177 p., p. 56-62.

DICIONÁRIOS

NOVO Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986 .

CATÁLOGOS

Grupo Frente - 2ª Mostra Coletiva. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, jul. 1955.

1ª Exposição Neoconcreta. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, mar. 1959.

II Exposição Neoconcreta. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, nov. 1960.

LYGIA Pape. São Paulo: Galeria Arte Global, mai. 1976

Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962). Rio de Janeiro/São Paulo: Museu de Arte Moderna/Pinacoteca de São Paulo, jun. 77

LYGIA Pape. São Paulo: Galeria Camargo Villaça, mai. 1995.

ENTREVISTAS

Lygia Pape - Concedida à autora nos período de dezembro de 1994 a março de 1996, em depoimento gravado

Ferreira Gullar - Concedida à autora em dezembro de 1995, em depoimento escrito.

Reynaldo Jardim - Concedida à autora em março de 1996, por contato telefônico e correspondência.

Osmar Dillon - Concedida à autora em abril de 1996, em depoimento escrito.

Cristina de Abreu Perez - Concedida à autora em junho de 1996, em depoimento escrito.

5. ANEXOS

Lygia Pape

CRONOLOGIA

LYGIA PAPE

Brasil, Rio de Janeiro. Artista Visual (Artista Plástica, Cineasta, Designer). Curso de Filosofia na Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ, Mestrado em Estética Filosófica-UFRJ, Professora do curso de Arquitetura da Universidade Santa Úrsula (1972 a 1985), Professora do Departamento de Artes Plásticas do MAM-RJ , e atualmente Professora da Graduação e do Mestrado em História da Arte da Escola de Belas Artes-UFRJ (desde 1982).

EXPOSIÇÕES

1951
. *Exposição Nacional de Arte Abstrata.* Quitandinha, Petrópolis-RJ

1952
. *Salão SAPS.* Rio de Janeiro-RJ

1954
. *Grupo Frente.* Galeria IBEU

1955
.*Grupo Frente.* Museu de Arte Moderna-MAM-RJ
.Lançamento de 20 álbuns de xilogravura
. *III Bienal Internacional de Arte* .São Paulo-SP.

1956
. *Grupo Frente.* Itatiaia Country Clube, Itatiaia-RJ
. *Grupo Frente.* Companhia Siderúrgica Nacional, Volta Redonda-RJ
. *Exposição Nacional de Arte Concreta.* MASP, São Paulo-SP
. *Exposição de Arte Concreta.* Helm House, Zurich.

1957
. *Exposição Nacional de Arte Concreta.* MEC, Rio de Janeiro-RJ
. *Arte Moderna no Brasil.* Museu Nacional de Belas Artes, Buenos Aires, Argentina.
. *Exposição de Livros Poema.* Redação do Jornal do Brasil, Rio de Janeiro-RJ

1958
. *1º Ballet Neoconcreto.* Em parceria com Reynaldo Jardim, Teatro Copacabana, Rio de Janeiro-RJ

1959
. *I Exposição Neoconcreta.* Museu de Arte Moderna-MAM-RJ
. *2º Ballet Neoconcreto.* Em parceria com Reynaldo Jardim, Teatro Gláucio Gil, Rio de Janeiro-RJ
. *Exposição Neoconcreta.* Salvador-BA

1960
. *II Exposição Neoconcreta.* MEC, Rio de Janeiro-RJ

1967
. *Nova Objetividade Brasileira.* Museu de Arte Moderna-MAM-RJ

1968
. *Wanted.* Obra fotografada nos jardins do Museu de Arte Moderna-RJ
. *Apocalippótese- O Ovo.* Aterro do Flamengo, Rio de Janeiro-RJ
. *Divisor.* Rio de Janeiro- RJ
. *Roda dos Prazeres.* Rio de Janeiro-RJ
. *O Homem e a sua bainha.* Rio de Janeiro-RJ.

1969
. *Orgramurbana.* Jardins do Museu de Arte Moderna-MAM-RJ

1971
. *Domingos da Criação (Domingo de papel).* MAM, Rio de Janeiro-RJ

1973
. *Expoprojeção 73.* São Paulo-SP

1974
.*Wanted.* Galeria Jorge Glusberg, CAYC, Buenos Aires, Argentina

1975
. *Xilogravuras neoconcretas.* Galerie de La Maison de France, Rio de Janeiro-RJ
. *Mostra de Arte experimental de Filmes Super 8, Áudio Visual e Vídeo Tape.* Galerie de La Maison de France, Rio de Janeiro-RJ

1976
. *Eat-me - a Gula ou a Luxúria?.* Galeria Arte Global, São Paulo-SP
. *Eat-me - a Gula ou a Luxúria?.* Museu de Arte Moderna-MAM-RJ

1977
. *Espaços Poéticos: TTEIAS.* Escola de Artes Visuais do Parque Lage-RJ

1978
. *Mitos Vadios.* São Paulo-SP
. *Teia nº 1.* Galpão, Brooklin, São Paulo-SP

1979
. *Ovos do Vento.* Exposta juntamente com a obra Rijanviera de Hélio Oiticica no Hotel Meridien, Rio de Janeiro-RJ

1980
. *Ovos do Vento.* Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória-Es
. *Homenagem a Mário Pedrosa.* Galeria Jean Boghici, Rio de Janeiro-RJ
. *Expoema.* UERJ, RJ
. *Expoema.* UFRJ, RJ
. *Homenagem a Klee.* promovida por Hélio Oiticica no Caju, Rio de Janeiro-RJ

1982
. *Homenagem a Mário Pedrosa.* MAM-RJ

1984
. *O Olho do Guará.* Centro Empresarial Rio, Rio de Janeiro-RJ
.*Corpo e Alma.* Espaço Latino-Americano, Paris-France

1985
. *Esculturas.* Galeria Arte Espaço, Rio de Janeiro-RJ
. *Uma luz sobre a cidade.* Galeria de Arte UFF, Niterói-RJ

1987
.*Modernidade.* Museu de Arte Moderna, Paris, França
.*Modernidade.*Museu de Arte Moderna-MAM-SP
. *Palavra Imágica.* MAC- Universidade de São Paulo-SP
. *Conections Project/Conexus.* Museum of Contemporary Hispanic Art (MOCHA), New York, USA.

1988

.*Lygia Pape Neoconcreta.* Galeria Thomas Cohn, Rio de Janeiro-RJ

. *Ponte para o séc. XXI.* Rio Design Center, Rio de Janeiro-RJ

. *Papel no Espaço.* Galeria Aktuel, Shopping Cassino Atlântico, Rio de janeiro-RJ

1989

.*"Art in America".* Exposição itinerante por diversas capitais da Europa - Madrid, Oslo, Estocolmo.

.*Rio Hoje.* Museu de Arte Moderna-MAM-RJ

1990

. *Amazoninos.* Galeria Thomas Cohn, Rio de Janeiro-RJ

. *Coerência-Transformação.* Galeria Raquel Arnaud, São Paulo-SP

. *Exposição Prêmio Brasília de Artes Plásticas.* Brasília-DF

. *Natureza Morta-Brasil.* Galeria Sérgio Porto, Rio de Janeiro-RJ

1991

. *TTEIAS.*Galeria IBEU, Rio de Janeiro-RJ

1992

. *Lygia Pape.* Galeria Camargo Vilaça, São Paulo - SP

. *Livro do Tempo.* Kunsthaus, Zurich

. *Lygia Pape.* Galeria de Arte UFF - 10 anos, Niterói-RJ

. *A Caminho do Museu.* Coleção J. Satamini, Paço Imperial, Rio de Janeiro-RJ

. *Mostra da Gravura.* Museu da Gravura, Curitiba-PR

1993

.*"Incizione".* Galeria L'Originale, Milão-Itália

. *Brasil: Segni d'Arte (livros e vídeos 1950-1993).* Veneza, Milão, Florença e Roma.

. *A Presença do "Ready-Made" - 80 anos.* MAC, São Paulo-SP

.*"Ultramodern - The Art of Contemporary Brazil.* The National Museum of Women in the Arts, Washington-DC, USA

. *Brasil Contemporâneo.* Casa da Imagem, Curitiba-PR.

. *Esculturas.* Espaço Namour, São Paulo-SP.

. *Novamente Papel.* Museu Vivo da Memória Candanga. Brasília-DF

. *Esculturas Efêmeras.* Parque Cocó, Fortaleza-CE

. *Livro de Artista-Livro da Arquitetura.* Centro de Artes Visuais Raimundo Cela, Fortaleza, CE

1994

. *A extensão da arte.* Galeria Mário Pedrosa, Universidade Federal Fluminense, Niterói-RJ

. *Bienal Brasil século XX.* Fundação Bienal de São Paulo-SP

. *Narizes e Línguas.* Centro Cultural São Paulo, São Paulo-SP

. *Branco sobre branco.* Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro-RJ

. *Decoração de Carnaval na Av. Rio Branco*

. *Grupo Frente.* Galeria IBEU, Rio de Janeiro-RJ

1995

.*Esculturas.* Galeria Camargo Vilaça, São Paulo-SP

. *Sedução: a perda.* Galeria Camargo Vilaça, São Paulo-SP

. *Libertino, libertários.* MEC, Rio de Janeiro-RJ

. *Entre o desenho e a escultura.* MAM, São Paulo-SP

.*Pape / Apollinaire-Poemas e papel.* Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória-Es

. *V BIENAL de Santos-Sala Especial.* Santos-SP

. *Livro-Objecto. A fronteira dos vazios.* Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro-RJ

1996
. *Performance com a obra Divisor.* Soho, New York, USA.
. *Lygia Pape.*Calouste Gulbenkian, Rio de Janeiro-RJ
. *Lygia Pape.* Centro Cultural São Paulo, SP (setembro)
. *Lygia Pape.*Goiania (setembro)
. *Lygia Pape.* MAM-RJ (outubro)
. *Reciclagem.* Jardim Botânico-Rio de Janeiro-RJ

PRÊMIOS

. **1952** - Prêmio SAPS
. **1956** - Prêmio Leirner - MAM/SP-Categoria Gravura - 2º lugar dividido com Maria Bonomi
. **1958** - Prêmio FORMIPLAC-Menção Honrosa.
. **1967** - Prêmio de Cinema, no Festival de Montreal no Canadá, com o Curta *La Nouvelle Creation.*
. **1991**-Prêmio Mário Pedrosa, pela melhor exposição de 1990 no país, concedido pela AICA - Associação Internacional de Críticos de Arte (seção RJ), Amazoninos, na Galeria Thomas Cohn
. **1991**-Prêmio IBEU, Viagem a New York, melhor exposição realizada em 1991 na galeria do IBEU, intitulada TTeias.

BOLSAS DE ESTUDO

. Fundação Guggenheim, New York, 1980/1981
. Bolsa CNPq na Categoria de Aperfeiçoamento com a pesquisa: "Espaços Poéticos: Uma Arquitetura do Precário".
. Fundação Vitae, São Paulo, 1990

CURADORIA

1977
Exposição Projeto Construtivo Brasileiro, MAM-RJ e Pinacoteca de São Paulo-SP

1992 /1993
Exposição Hélio Oiticica, que percorreu cidades da Europa e Estados Unidos: Rotterdam-Holanda; Paris; Espanha; Lisboa, Minneapolis.

1994
Exposição Hélio Oiticica, MASP-SP

CONSELHEIRA

1980/1991
. Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro

1992
. Diretora Técnica- Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro

BIENAIS

1955
. III BIENAL Internacional de Arte

ACERVOS
Coleções particulares

FILMES
Direção, Roteiro, Montagem, Produção

1963
.*Vinheta para Cinemateca MAM-RJ*
P/b,16mm,35mm, 20 seg

1967
. *La Nouvelle Creation*
Cor, 16mm, 35mm, 50min

1970
. *Filme sobre a obra O Ovo*
Cor, Super 8, 20min

1971
. *The Super*
Cor, 16mm, 10min

. *O Guarda-Chuva Vermelho*
Cor, Super 8, 20min
1974
. *Wampirou*
Cor, Super 8, 20min

. *Carnival in Rio*
Cor, Super 8, 20min

. *Arenas Calientes*
Cor, Super 8, 20min

. *Our parents*
Cor, Super 8, 10min

1975
. *A mão do povo*
Cor, 16mm,35mm, 10 min

1976
. *Eat me*
Cor, 16mm,35mm, 10min

1978
. *Catiti, catiti*
Pb, 16mm, 10min

1982
. *Favela da maré*
Cor, Super 8, 10min

DIREÇÃO DE MONTAGEM - INC

1971
. *A Matemática e o Futebol*
P/b, 16mm,35mm, 10min
. *Nossa vida com saúde*
Cor,16mm,35mm, 19min

LETREIROS, CARTAZES E DISPLAYS (1962-1966)

. *Mandacaru Vermelho.* Longa
Nélson Pereira dos Santos
. *Vidas Secas.* Longa
Nélson Pereira dos Santos
. *Machado de Assis.* Curta
Nélson Pereira dos Santos
. *Jornal do Brasil.* Curta
Nélson Pereira dos Santos
. *Deus e o Diabo na Terra do Sol.* Longa
Glauber Rocha
. *O Padre e a Moça.* Longa
Joaquim Pedro de Andrade
. *O Desafio.* Longa
Paulo César Saraceni
. *A Falecida.* Longa
Leon Hirszman
. *Maioria absoluta.* Curta
Leon Hirszman
. *Ganga Zumba.* Longa
Cacá Diégues
. *Copacabana.* Longa
Arno Sucksdorf
. *Memórias do Cangaço.* Curta
Paulo Gil Soares
. *Moleques de Rua.* Curta
Álvaro Guimarães
. *O Baleiro.* Curta
Gilberto Macedo

MARCA, CARTAZES, DISPLAYS E EMBALAGENS.
(1960 a 1992)

. Indústria de Produtos Alimentícios **Piraquê** S/A.

PARTICIPAÇÃO EM JÚRIS / COMISSÕES

1981
Integrou a *Comissão Organizadora* para a Competição Internacional de Projetos de Arquitetura - Prêmio UNESCO, XIV Congresso da U.I.A. em Varsóvia, Polônia