



Eliane Prolik, gentilmente cedido para ser utilizado como capa desta edição: "Não pare sobre os olhos - Pape", intervenção em placas de sinalização de trânsito, 50 x 50 cm, 2003

LYGIA PAPE: Tudo o Homem Devora

Entrevista por

divino
SOBRAL

A obra de Lygia Pape (Nova Friburgo-RJ, 1929 – Rio de Janeiro-RJ, 2004) atravessou toda a segunda metade do século XX e constituiu-se como referencial na formação da arte contemporânea brasileira.

Iniciada nos anos de 1950, seguiu caminhos inesperados pesquisando diferentes possibilidades de constituição para o trabalho artístico, agregando procedimentos, materiais, linguagens e sentidos os mais diversos. Apaixonada por filosofia e especialmente pelo filósofo grego Heráclito, a artista dialogou com as transformações que os tempos foram lhe apresentando, e atenta às descobertas desenvolveu gravura, escultura, objeto, livro do artista, fotografia, instalação, cinema de artista e propostas coletivas, encadeando todos estes trabalhos numa teia em que cada filamento encontra-se conectado ao outro.

O advento de sua trajetória dá-se com o Grupo Frente (1953–55), que interessado na gramática geométrica e no racionalismo construtivo desembocou na formalização do Grupo Concreto (1956). Lygia Pape acompanhou Hélio Oiticica, Lygia Clark, Amílcar de Castro e Ferreira Gullar na ruptura com o Concretismo e na fundação do Neoconcretismo (1957-63), que sob a influência da fenomenologia inseriu na gramática geométrica elementos relacionados à expressividade, à subjetividade e ao contexto perceptivo do corpo.

A partir do Neoconcretismo, a produção brasileira ganhou a orientação vertical da pesquisa em campos experimentais, um impulso que alavancou uma multiplicidade de propostas e que Lygia Pape, com lucidez, soube acompanhar. Na inquieta trajetória da artista sucedem-se experiências que deslocam nosso conhecimento do plano e do espaço, da linha e da cor, da luz e dos materiais do mundo.

Um breve retrospecto de importantes obras de Lygia Pape é pertinente para que o leitor possa dimensionar a envergadura de sua produção.

Os “Tecelares” (1955) exibidos na exposição do Grupo Frente são xilogravuras de natureza construtiva em que a linha atua como protagonista. O Balé Neoconcreto (1958 – 59) consiste na movimentação de módulos geométricos no palco; em certo sentido, essa obra de Lygia Pape antecipa a proposta de Robert Morris dos módulos minimalistas (Coluna – 1961). As investigações sobre as possibilidades plásticas e conceituais do livro geraram obras como “Livro da Criação” (1960) e “Livro do Tempo” (1961), sendo esse composto por 365 partes diferentes, cada uma realizada a partir de um quadrado de madeira. A “Caixa de Baratas” (1967), como o próprio nome explicita, guarda asquerosos insetos num comentário sobre a decadência e foi exibida na emblemática mostra que reuniu a vanguarda politizada do período pós-golpe – Nova Objetividade Brasileira (1967). “Divisor” (1968) é um enorme tecido que é suspenso pela participação coletiva de dezenas de pessoas; foi exibido em uma favela, e muito depois, em 1996, em *New York*.

Desde 1962 a artista trabalhou com cinema, atuando como diretora, roteirista e designer gráfico. Nos anos 70, levou essas experiências em paralelo com pesquisas de apropriações e instalações. As “Tteias” (a primeira data de 1978) são construções de linhas que estruturam-se no espaço como sutis coletoras de luz. “Objeto de Sedução” (1976) são trabalhos de apropriações que comentam a devoração sexual e os estereótipos dos comportamentos femininos/feministas na cultura machista. “Ovos de vento” (1979) é uma instalação em que a luz ganha corporeidade diáfana na matéria leve e transparente.

Durante os anos 80, suas investigações e descobertas sobre a cor e a luz ganham visibilidade na exposição individual “O Olho do Guará” (1984). Segundo a artista “essas descobertas vão mais além do meramente sensorial: prevêm um espaço

e um tempo interno – o mais profundo do ser – a sua poética”. (in: O Olho do Guará. Catálogo de exposição homônima; Arco Arte Contemporânea; São Paulo; 1984). As obras neoconcretas de Lygia ganham novamente visibilidade com uma mostra individual (1988) na Galeria Thomas Cohn, no Rio de Janeiro.

Durante os anos 90, a artista tem sua obra reconhecida com elevada visibilidade. Continua a produzir trabalhos instigantes, irônicos e humorados como os “Amazoninos” (1990), que são objetos pendentes das paredes transitando entre a bi e a tridimensionalidade, e como as instalações “Luar do Sertão” (1995), realizada com pipocas e luz negra, e “Não Pise na Grana” (1996), executada com esta frase num canteiro de chicórias plantado na galeria. Na Bienal do Redescobrimento exibiu a obra “Manto Tupinambá” (2000) numa reflexão sobre os processos históricos e atuais de devoração cultural. A última exibição de Lygia Pape em um grande evento ocorreu em 2003, na IV Bienal do Mercosul, onde apresentou uma instalação com luzes e alimentos.

Lygia Pape esteve em Goiânia em 1993, quando veio fazer uma palestra durante o evento Diálogos com o Tempo no então Instituto de Artes da UFG (Atualmente Faculdade de Artes Visuais). Nessa ocasião, concedeu-me essa entrevista, que foi publicada originalmente em 1995 no jornal-catálogo da exposição Ato All, realizada também no IA, e na qual Lygia expôs trabalhos sobre papel. Em 1996, participou da exposição Circuito Nacional de *Art-Door* em Goiânia com uma obra em texto-imagem que dizia: “Fome de Tudo”. Republicar essa entrevista é um modo de homenagear Lygia Pape no momento de seu falecimento, bem como, de difundir o seu lúcido pensamento sobre sua obra, sobre a experiência neoconcreta e sobre os caminhos da arte contemporânea.

D.S. Lygia, você é uma artista plástica que possui formação filosófica. Quando se debate a dissociação arte-estética na atualidade, como você percebe esta questão?

L.P. Eu nem chego a cogitar isto. Acho que você está encarando estética de uma forma acadêmica, no sentido da universidade. Esta dissociação pode ser feita com o esteticismo ligado ao belo. O que uso da filosofia é o pensamento, a possibilidade de criar e trabalhar conceitos. Isso a filosofia responde e apóia. A estética no sentido do belo grego não interessa mais. Mas a estética como forma de pensar é presente hoje, mais que nunca, porque atualmente as obras trabalham muito com a idéia de conceito. A filosofia ajuda a pensar a obra como elemento expressivo, e não apenas como relação formal.

D.S. E quanto à existência intrínseca à obra de arte dos campos visuais e verbais, como decorrentes um do outro?

L.P. Toda a obra é passiva de se escrever sobre ela; assim, toda obra é uma representação que funda a crítica. Mas há uma outra coisa, que é um trabalho onde o elemento verbal está de tal maneira acoplado ao visual, até vir formar uma totalidade; aí verbal e visual se confundem. Uma obra sempre tem um significado, aparente ou não. Aparente não é literário nem é ilustração de uma idéia. Mesmo o uso da palavra é dado como elemento visual.

D.S. O desenvolvimento das questões envolvidas no processo de desestetização, morte da arte e antiarte, necessita da incorporação de um campo verbal para sua expressão?

L.P. Depende do trabalho. A obra de Jac Leirner, realizada pela apropriação de materiais de aviões, pode se representar muito bem sem que se saiba

muito de onde vem a matéria, pois a relação visual é bem resolvida. Entretanto, ela fez questão de contar que a cada viagem afanava um objeto de dentro do avião. Jac Leirner diz isto porque acredita que o fato vem acrescentar informações ao seu trabalho. Neste caso, acredito que funciona como uma duplicidade.

D.S. Uma obra pode existir independentemente de uma veia temática, existir pelo puro exercício da linguagem, ou deve dialogar com temas que a sociedade está trabalhando?

L.P. Penso que não deve ter tema, porque uma obra temática, de repente, passa a ser uma ilustração desse tema, se torna um trabalho menor. O artista trabalha dentro de uma poética. Sempre fico desconfiada com o cinema que discute isso ou aquilo. Tem uma coisa que é fazer um discurso ilustrativo, e tem outra que é trabalhar estas questões fundamentais com muita força. Se ela não tiver essa profundidade e intensidade ela não é uma obra de arte, é uma tentativa frustrada de chegar a algum lugar.

D.S. Como você observa as relações da arte com a cultura de massas?

L.P. A sociedade de consumo de massa tende a alienar o homem. Neste sistema a imagem é usada para induzir ao consumo conspícuo e gerar uma série de expectativas. Cria-se um clima erótico que leva simplesmente a consumir coisas. Nesse momento é que se começa a falar na morte da arte, que a arte não seria mais necessária ao homem. Mas eu creio que o homem continua a se expressar e que essa morte da arte não existe. A arte se transforma, surge uma nova expressão do homem a partir de novas tecnologias. Tudo o homem devora. Existe um lado da cultura de massas que ten-

ta devorar o homem como elemento de consumo, como objetivação e coisificação. Mas ao mesmo tempo o homem tenta se expressar; então a arte é uma forma vital para o homem. Claro que ela não vai ser igual às outras formas artísticas; surgem outras e novas formas. Neste sentido, eu acredito que a arte não morre. A morte da cultura é um segmento que conclui seu ciclo de trabalho e, por exemplo, declara que a pintura está morta. Eu não sou radical. Encontra-se uma saída. As coisas se modificam, mas permanecem presentes.

D.S. Dentro de uma certa contextualização histórica, você pertence à geração que passando pelo projeto construtivo, pautou-se na procura de valores propriamente plásticos, objetivos e concretos, e depois deslocou-se para um “concreto tornado semântico” (Para usarmos uma expressão de Waldemar Cordeiro). A pragmática brasileira do neoconcretismo, especialmente do trio Clark-Oiticica-Pape, rompe com esta disciplina e capta para a arte um certo aspecto de antiarte, onde os valores plásticos tendem a ser dissolvidos na plasticidade das estruturas perceptivas e situacionais: a arte pós-moderna de Mário Pedrosa. Como se processou esse deslocamento?

L.P. Na realidade, nós estávamos fazendo rupturas o tempo todo. A Lígia (Clark) já tinha uma experiência bem maior que eu e o Hélio. Quando começamos a fazer uma obra concreta, construtiva, estávamos negando uma arte figurativa muito esclerosada. Então, naquele momento, era uma ruptura. Mais adiante, quando sentimos que a entrada de cabeça no racional e no matemático também havia se esclerosado, fizemos uma outra ruptura. Aí surge o movimento neoconcreto, que vai introduzir os elementos de subjetividade, invenção e quebra de categorias. O elemento de liberdade dentro da arte. Quando a ruptura acaba,

nós continuamos um processo de ruptura individual. Não trabalhamos mais em grupo e um não mais respondia pelo outro, mas, continuamos. É uma questão de temperamento: há certos artistas que trabalham uma mesma questão a vida toda, se renovando dentro dela; outros trabalham de modo mais sincopado, rompem com uma coisa e partem para outra. Os dois temperamentos são válidos. No nosso caso, trabalhamos não em busca de um novo, essa coisa tão falada hoje, mas pela constatação das coisas saturadas, das coisas que já estão definindo. Nessa medida, procuramos revitalizar essa linguagem, rompemos com certas coisas e nos voltamos para outras. O Mário fala, de uma forma muito bonita, que é o “exercício experimental da liberdade”, é este exercício que possibilita inventar novas linguagens.

D.S. Estes conceitos refletem-se em obras situações como “Roda dos prazeres”, “Divisor”, “Objetos de Sedução” e até mesmo nos recentes “Amazoninos”. Me parece que a experiência fenomenológica, a percepção coletiva e direta como realização ambiental é o eixo estrutural e a estratégia de inserção no real, fundamentais na sua obra. É possível colocar isto?

L.P. Acho que sim. Mas ao mesmo tempo eu ando muito, sempre olhando as coisas e me interessando por muitas delas. Assim, me alimento visualmente. Isto, claro, reflete no meu trabalho. Já trabalhei muito com o lado arquitetônico, não no sentido da construção, mas da descoberta de novos espaços significativos; me interessei pela arquitetura indígena; pela favela, pelo uso da cor nos subúrbios, etc. Estou sempre fazendo uma pesquisa que vai se agregando ao meu trabalho. Algumas obras têm como característica a ausência de unidade, não é um trabalho de autor. A “Roda dos Prazeres” eu criei, mas nada impede que qualquer pessoa expe-

rimente a obra. “Espaços Imantados” são sugestões que dou ao espectador, para ele também descobrir e criar seus espaços.

D.S. Sua obra nos requer para sua observação uma disponibilidade para o jogo, além das ambigüidades significativas e do envolvimento sensorial. É um jogo proposto pelo despistamento, onde você procura não se caracterizar como artista; mas a estrutura se mantém neste processo bastante mutável, relacionado à idéia do devir. Como você cria este jogo?

L.P. Eu gosto de ambigüidade. Não gosto da arte fechada em si mesma. Detesto verdades absolutas. Não é que seja uma pessoa ambígua, sou muito clara naquilo que quero dizer; mas, ao mesmo tempo, tenho horror em ser catalogada, ficar dentro de determinado rótulo. Não faz parte da minha natureza. Tanto que o pré-socrático que mais amo é Heráclito, o fluir perene, o rio que nunca banha a mesma margem, ou a imagem do foco em constante mutação. Me identifico muito com o Heráclito, por causa desse fluir. O Hélio Oiticica uma vez me disse uma coisa interessante sobre isso que você colocou muito bem, que tem um fio condutor como se eu tecesse uma rede que vai levando todas essas experiências. Acho importante na arte esse espaço de abertura para o outro. A medida em que crio uma ambigüidade, estou permitindo a você também participar do trabalho à sua maneira e não de uma única que eu determinaria. Abomino um ser fechado, duro, absoluto, imóvel e imutável.

D.S. Como você recebe a negação, por parte de Ferreira Gullar, dos procedimentos inventivos do neoconcretismo, e qual a relevância das obras de Oiticica e Clark para a atualidade?

L.P. Eu fico profundamente triste com o que o Gullar diz, porque ele deveria ter dito isto quando eles estavam vivos. Na época, havia um grande entusiasmo e o Gullar também participava desse entusiasmo. Até admito que se refaçam as opiniões, mas porque negar uma coisa que não havia sido negada até agora? Abandonar o próprio trabalho é um direito. Essa análise do Hélio e da Lygia está chegando um pouco tardia, principalmente porque Gullar foi amigo pessoal dos dois e escreveu muita coisa entusiasmada sobre eles. A obra de Lygia está mais oculta, talvez porque não tenha um projeto como o H.O. A obra do Hélio está em progresso, ela pode te alimentar. A obra se mantém viva no sentido de ser alimentadora e nisso creio que seu trabalho responde muito bem, assim como o de Lygia. O Hélio participou intensamente de exposições, lançou livros, etc., e depois de sua morte já se fizeram muitas exposições. A obra de Lygia é também profundamente importante, muito significativa. Está na hora de se pensar uma grande exposição sobre ela. Foram dois artistas fundamentais na arte brasileira.