

Proposta de comunicação – Apresentação de texto crítico

ST2 – A CIDADE COMO CAMPO AMPLIADO DA ARTE

“Lygia Pape, arte e urbanidade”

Autora: Vanessa Rosa Machado

Universidade de São Paulo – Escola de Engenharia de São Carlos

Programa de pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo

Resumo estendido

Este texto procura mostrar através da abordagem da produção de Lygia Pape (1927-2004), artista experimental que ao longo de cinco décadas atuou em diferentes linguagens e suportes, as contribuições da arte para o entendimento da cidade contemporânea. Sua obra é plural e aberta a incontáveis interpretações, porém a diversidade de sua trajetória nos conduziu a encontrar uma chave de leitura mais ampla para enfrentá-la: o estreito diálogo que Lygia travou com o contexto urbano no qual se inseria.

Durante as décadas em que produziu a estrutura urbana sofreu profundas transformações, para as quais ela esteve atenta. Na medida em que as transformações ocorriam sua arte se redefinia esteticamente, apontando diferentes possibilidades em relação ao seu próprio papel como artista. Embora sua produção tenha sido extensa e diversificada, foi constantemente engendrada na cidade, na vida cotidiana e nos espaços públicos.

O início de sua vida profissional coincide com as ações em diferentes áreas do chamado “projeto cultural moderno” e sua produção do concretismo e neoconcretismo revela seu engajamento na redefinição da cidade em bases modernas, ordenadas. Sua produção posterior aponta para uma outra cidade. Suas obras participativas de 1968 (“Ovo”, “Divisor” e “Roda dos prazeres”), refletindo a situação política repressiva e o movimento da contracultura, revelam formas mais urgentes de apropriação do espaço público e de transformação da vida urbana e do próprio sujeito. Mostram ainda, em seu caráter positivo, as virtudes encontradas nos espaços da cidade informal que Lygia freqüentava, como o movimento e a permeabilidade entre espaço público e privado. Nosso texto se aterá às conquistas dessas propostas, que incluem o conceito de “arte pública”, não-autoral e de fácil reprodução, e a expansão do tratamento dado ao corpo.

Porém, se antes havia um caráter positivo, o período posterior revela aspectos de uma cidade de certa forma mais contemporânea, onde a experiência urbana já se encontrava permeada por outros discursos e práticas culturais. Nessas obras encontramos referências à publicidade, indústria cultural, cerceamento dos espaços públicos, revelados em obras como os filmes em super-8 “Wampirou” e “Carnival in Rio”, de 1974. São recortes que, driblando discursos estereotipados,

possibilitam a apreensão crítica do cotidiano, instigam à reflexão e a uma percepção mais atenta do mundo.

Em nossa análise, a arte contemporânea ajudaria a compreender a cidade, a estabelecer um canal de leitura sobre ela, ao mesmo tempo em que conduziria a pensar as diversas dimensões que a cidade assumiu como fonte da produção artística atual.

Texto

Lygia Pape (1927-2004) produziu continuamente durante um longo período, do início da década de 50 até meados dos anos 2000. Sua extensa trajetória foi marcada pela não-aceitação de pressupostos definidos, postura sempre acompanhada por um forte senso de invenção. Sua atuação como artista plástica foi marcada por constantes reformulações das linguagens que experimentava.

Lygia não trabalhava a partir de uma linguagem determinada. Conceituava profundamente seus trabalhos, era graduada em Filosofia e mestre em Estética.

Entre as diversas atividades que Pape desenvolveu estiveram gravura, pintura, cinema, programação visual, eventos e performances, instalações ambientais, objetos, poesia visual, além da pesquisa e do ensino.

Encontramos a possibilidade de apreendê-la mais amplamente no diálogo que inevitavelmente travou com as contingências dos vários períodos em que produziu, e em particular com as transformações ocorridas no ambiente urbano.

Sua trajetória aconteceu em um período de grandes transformações na estrutura urbana, como o redesenho de vias em benefício dos automóveis, inchaço das periferias, novos fluxos de informação, urbanização da população, criação e abandono de áreas centrais, etc. Na medida em que as transformações ocorriam, sua arte se redefinía continuamente, experimentando diferentes possibilidades sobre seu próprio papel de artista e sua relação com o contexto contemporâneo.

Em vários momentos de sua carreira Lygia Pape se referiu à presença da cidade e ao impacto por ela causado. Ao relatar suas andanças de carro e a decorrente percepção da cidade, avaliou: “fui percebendo um tipo novo de relação com o espaço urbano, assim como se eu fosse uma espécie de aranha tecendo o espaço. [...] Subindo por um viaduto, descendo por outro, percebi que minhas idas e vindas pelas ruas eram como uma teia” (MATTAR, 2003, p.75). Em uma entrevista indicou que a cidade estava intrinsecamente ligada a sua produção: “a cidade toda atua em cima de mim e nem sei precisar de que forma” (O Globo, 1993). Esses relatos nos ajudaram a perceber o quanto ela esteve atenta ao espaço urbano, seus fluxos e dinâmicas, e à possibilidade de interferências neste meio.

No entanto, é necessário precisar o que entendemos por *cidade* quando relacionamos este termo às propostas de Lygia Pape. Mais que materialização ou territorialização de espaços urbanos, tentamos compreender o termo num prisma mais amplo, em relação também às causas e

implicações de transformações sociais, econômicas, políticas e culturais no campo da sociabilidade e subjetividade.

É possível apreender sua trajetória e a relação que manteve com o espaço urbano através de alguns conjuntos de trabalhos. O primeiro deles estaria diretamente ligado à construção de um “projeto cultural moderno”, coincidente com a inauguração de Brasília e a consolidação dos Museus de Arte Moderna e a Bienal de São Paulo, e abarcaria trabalhos do período concreto e neoconcreto (1955-1961), que poderiam ser considerados como parte integrante desse amplo projeto de reconstrução da cidade de forma, idealizada, moderna e reordenada.

Num segundo período, no cenário brasileiro pós-golpe de 1964, Lygia propôs apropriações imediatas do corpo e da cidade, em tentativas urgentes de recuperar uma cidade na qual ela percebia ainda possibilidade de interferência. Aí se destacam suas obras de caráter coletivo e participativo, como “Ovo”, “Divisor” e “Roda dos prazeres”, de 1968, sobre as quais nos voltaremos mais detidamente.

Por outro lado, experiências posteriores deixavam ainda mais evidentes os sinais da crise do projeto moderno. Trabalhos como os filmes em super-8 “Carnival in Rio” (1974) e “Wampirou” (1974) revelam uma postura mais crítica. Ao invés de continuar sua participação na reordenação ou proposição de um novo (moderno) ambiente, Lygia, a partir dos anos 1970, prefere voltar os olhos à cidade existente, cuja estrutura sofrera mutações decisivas. Tais obras marcam um momento de desencantamento e revelam questões de uma cidade que já poderíamos chamar contemporânea.

Lygia muitas vezes mencionou sua atração por determinados lugares e por situações tão particulares quanto os “delírios ambulatórios”, suas vivências urbanas com Hélio Oiticica pela cidade do Rio de Janeiro. Entre esses momentos de delirante descoberta da cidade estava de modo especial o Morro da Mangueira¹.

A arquitetura e os espaços do morro foram muito caros à Lygia em toda a sua trajetória, nas atividades artísticas e também nas não-artísticas². O ponto de vista através do qual Lygia Pape entendia a favela passava pela idéia de um todo orgânico, permeado por invenções criativas do espaço geradas pela imposição da miséria. Em sua dissertação de mestrado, escreveu: “as manchas nos morros das cidades, *como enormes fungos*, cobrem e recobrem as topologias” e, sobre sua arquitetura: “a sua casa tem uma exterioridade de objeto construído mas *é também a subjetividade*

1 O belo ensaio de Paola Berenstein Jacques “Estética da Ginga, a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica” (2001) evidencia as relações entre produções artísticas e a vivência do artista pelo Morro e com a Escola de Samba da Mangueira especialmente através do conceito de “movimento”. Defendemos aqui que também para Pape essas experiências foram determinantes para suas especulações estéticas a partir de então.

2 A arquitetura e conformação espacial da favela foram frequentemente mencionadas por Lygia Pape como referência a atitudes inventivas. Fizeram parte das teorizações que elaborou no período em que se dedicou ao ensino de “Plástica” para o curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Santa Úrsula (1972-1985). Ali propôs uma série de exercícios que envolviam os bairros centrais do Rio e, especialmente a Favela da Maré, particular para Lygia por flutuar sobre a água. As aulas eram baseadas no entendimento das “invenções do espaço arquitetônico” (PAPE, 1998, p. 75).

que o levou a organizar em torno e com o seu corpo a proteção denominada casa". (PAPE, 1980, p. 60-63, grifos nossos)

Quando Lygia e Hélio subiam o morro da Mangueira, valorizavam, além de espaços alheios ao projeto e ao planejamento, a cultura de um ambiente marginalizado, as soluções alternativas encontradas diante da ausência de condições econômicas. Uma aproximação sem preconceitos da música, do samba e inclusive da própria produção de arquitetura.

Essa busca por outros espaços da cidade tinha relação com a conjuntura política da ditadura. A crescente vigilância já alcançava as instituições de arte. Da sua parte, alguns grupos de artistas procuraram inventar alternativas de atuação, dentro e fora do circuito da arte.

Nesse sentido, houve iniciativas que procuraram se dirigir a um público, por assim dizer, leigo, para transformá-lo em público de arte, ou que, em outra medida, propuseram expandir o museu para os lugares públicos. Houve eventos coletivos inovadores, como o "Apocalipopótese" (1968), organizado por Frederico Moraes nos jardins do MAM-RJ, onde Lygia apresentou seus "Ovos", cubos de aproximadamente 80 cm de lado com arestas de madeira, cobertos por uma fina película de plástico azul, vermelho ou branco, dos quais as pessoas deveriam "nascer", ao romper a "casca" num ato performático.

Para Hélio Oiticica o "Ovo" significou uma "transformação universal entre o dentro e o fora" (OITICICA, 1969, in: Catalogue... 2004), uma estrutura aberta, a criação de um limite construído para ser transposto.

O ano de 1968 marcou um momento de inflexão na trajetória de Pape (e não só na dela, a bem da verdade). Os anos 60 assinalaram um período particular, no Brasil e em todo o mundo, em que houve grande produção de intelectuais e artistas, em geral orientados pelo pensamento de esquerda.

Internacionalmente os anos 60, com o ápice em 68, marcaram um período de manifestações e movimentos por modos de vida alternativos, novos comportamentos e padrões, a chamada *contracultura*. A rápida modernização que se assistia foi acompanhada pela mudança de valores, como a liberalização sexual, popularização da pílula anticoncepcional e o desdém ao "casamento burguês". Ao mesmo tempo em que o consumo de drogas na classe média de esquerda tinha a ver com o desmoronamento das quimeras revolucionárias e o triunfo da esmagadora repressão, "puxar fumo" ou "viajar" eram, à semelhança da revolução sexual, um modo de contestar o conservadorismo sufocante da ordem política. (ALMEIDA e WEIS, 1998, p. 404-405)

Nesse clima de procura por novas formas de expressão, Lygia Pape empenhou-se, como outros artistas, em colaborar com a proposição de uma outra realidade possível através de obras que se constituíam como propostas.

Se num período anterior, Pape produziu seguindo de perto e aprofundando os preceitos modernos, obras como "Divisor", "Ovo" ou "Roda dos Prazeres", ambas de 1968, embora ainda

trabalhadas com base em uma linguagem de matriz construtiva, deflagravam um novo contexto, evidenciando o interesse em desenvolver pesquisas para além das premissas anteriores. Essa nova postura incluía um novo entendimento e maneira de se relacionar com o contexto urbano.

O interesse da arte pela cidade tem origem tanto no projeto de encontrar novas formas de relacionamento entre arte e vida cotidiana, quanto, a exemplo da tomada do espaço público pelas manifestações contrárias à ditadura, na reivindicação da cidade como campo de reflexão e ação.

Com o “Divisor”, evento causado pela apropriação de um grande quadrado de tecido branco de 30 metros de lado, cheio de fendas dispostas de forma regular que deixavam à mostra somente as cabeças e envolviam todo o corpo de quem participava, Lygia quebrava o limite entre observador e participante e criava um público qualitativamente novo, convidado a completar ludicamente a obra. Inicialmente a obra foi entregue às crianças de uma pequena favela vizinha à casa de Lygia, as quais imediatamente descobriram como a proposta deveria funcionar, colocando as cabeças por entre as fendas numa “brincadeira fantástica”. (PAPE, 2002, s/p)

Tratava-se de uma obra cujas significações eram encontradas pela experiência direta e fundadas num repertório alheio ao conhecimento formal e corrente das artes plásticas.

A “Roda dos prazeres” também fazia parte desse conjunto de experiências. A proposta requeria a degustação de várias cores contidas em pequenos potes dispostos de forma circular no chão. Para Lygia, havia na “Roda” um dado de ironia, de humor negro: ela escolhia cores fascinantes para colocar nos potes, mas a cor que encantara os olhos poderia (ou não) ser terrivelmente aversiva ao paladar: um amarelo brilhante seria capaz de dissimular um amargor horrível.

Como as outras obras de Pape do mesmo ano, também à “Roda” importava mais a ação que a materialidade. Certa vez, ao se referir à obra, mencionou ter desenvolvido a idéia de uma “arte pública”: “acho que cheguei ao limite da obra não-comercial, uma obra que qualquer pessoa poderia repetir em casa” (PAPE, 1998, p.52). A inexistência da reivindicação de autoria libertaria para a criação, que poderia e deveria partir do próprio participante.

Surgia, a partir de então, um aspecto emancipador: este conjunto de obras propunha uma mudança de comportamento por meio da arte. Em oposição ao sentido mais ortodoxo de *design*, eles abriam a possibilidade de atribuir novos sentidos a objetos tão corriqueiros e baratos quanto potes de plástico ou um pedaço de tecido³. Contra o avanço do consumismo, agora Pape e também seus companheiros Lygia Clark (“Objetos sensoriais”) e Hélio Oiticica (“Parangolés” e “Bólides”) investigavam a idéia de precariedade, de outro tipo de apropriação, de revalorização e/ou transformação desses objetos produzidos em massa pela indústria.

3 Obviamente o conceito que atribuímos aqui a obras como o “Divisor” difere-se do conceito tradicional de *design*. No ambiente moderno, arte e *design* teriam a redentora tarefa de adequar o olhar humano para um novo ambiente, modernizado. Essa tarefa tinha como instrumento a linguagem construtiva (na qual Lygia trabalhou e recriou tantas expressões artísticas quanto possível). Nesse outro conceito, a anterior tarefa de reeducar o olhar humano para o mundo modernizado sofre uma inflexão e é expandida. O “Divisor”, como objeto de *design*, inclui um sujeito ativo, não mais passivo como anteriormente.

Para além da expansão dos limites da linguagem moderna, base da formação desse grupo de artistas, as propostas desse período tiveram outras implicações no ambiente urbano. Se havia na regularidade das fendas do “Divisor” um comentário implícito sobre a constituição de um urbanismo pautado pela forma-standard, sua transformação pela participação do público apontava uma alternativa de mundo e outras possibilidades de apropriação coletiva da cidade. A ação produzida pelo evento, mais que a simples distorção dessa racionalidade, é sua reinterpretação: o movimento dos corpos transforma o quadrado num corpo orgânico, dinâmico, ondulante, impondo a apreensão de uma realidade diferente⁴.

Com o “Divisor”, Lygia apontava para a conformação de um espaço mais ligado ao corpo. Retomando sua própria fala ao descrever os espaços criativos do morro, notamos o destaque dado a um tipo de subjetividade que conduz os moradores a “organizar em torno e com o seu corpo a proteção denominada casa” (PAPE, 1980, p.62).

Se no início da experimentação neoconcreta a dimensão da ação corporal compreendia ações ainda tímidas, como o manuseio, o rodear a obra para observá-la em distintos ângulos, o percorrer o espaço, nesse novo contexto que analisamos a dimensão do corpo e de sua participação ativa foi radicalmente expandida. Emergia uma dimensão de corpo que procurava retomar uma sensibilidade perdida com o processo de massificação e que buscou explorar suas potencialidades nas esferas sensoriais, sensuais, biológicas. Nessas esferas, o corpo, como lembra Lygia Pape ao referir-se aos “Parangolés” (1964) de Hélio Oiticica, não é suporte para a capa, ele “é” junto com o parangolé a finalização expressiva da obra (PAPE, 1980, p.77).

A essa dimensão do corpo somam-se as análises comparativas da favela como um mecanismo biológico de ocupação do território - para Pape sua conformação aproximava-se dos “fungos”; metáfora que buscava representar uma outra ordem de organização⁵.

Como o “Divisor”, o “Ovo” era, igualmente, capaz de revelar alguns aspectos advindos da vivência de Lygia para além da cidade formal. Nas falas da artista sobre a arquitetura da favela, a idéia de um cubo totalmente aberto durante o dia, que é ao mesmo tempo sala, quarto ou cozinha era uma constante. Na favela, ao menos na daquele período, parecia haver uma permeabilidade muito ampla entre a esfera pública, dos corredores e vielas, e a esfera privada da casa. Se considerarmos os níveis de relações dadas entre os planos que configuram o dentro e o fora tanto das habitações

4 Se por um lado a cidade periférica repercutiu nas obras participativas de Lygia, por outro, a cidade formal, onde ocorriam as reformas viárias (leia-se centro e zona sul, onde Lygia sempre morou), já “capturada” através da janela do automóvel, também chamaram a atenção da artista. Realizou fotos e elaborou conceitos nos quais revelava aspectos inusitados da cidade formal: “O Homem e sua bainha” e “Espaços imantados”, ambos de 1968. No primeiro, ela destacava o lado sensual de usufruir a cidade, a “erotização do espaço”, através de imagens como as de uma gaveta que se abre e na qual se enfia a mão, procurando chamar a atenção para a força erótica existente em qualquer situação de entrar e sair feita distraidamente, como as retratadas entradas e saídas dos túneis. Nos “Espaços imantados”, comparava os espaços imantados da cidade com a “imantação” causada pelo camelô, que conseguia agrupar as pessoas em torno do seu discurso e controlar o espaço que criava. Disse sobre a figura do camelô: “de repente ele fecha a boca, fecha a caixinha e o espaço se desfaz” (PAPE, 1983, p.47). A partir desses conceitos, passou a lançar um outro tipo de olhar sobre a cidade, revelando a persistência da possibilidade da experiência estética.

5 Paola Berenstein Jacques (2001) ao definir “figuras conceituais” que buscassem compreender a “estética das favelas” também buscou na biologia a metáfora que pudesse abarcar a estrutura da ocupação territorial. A ocupação do morro seguiria uma estrutura “rizomática”, próxima à da erva-daninha.

quanto do “Ovo”, podemos aproximá-los. No “Ovo” a experiência se dava de modo mais introspectivo, pessoal, mas em essência representava o desígnio da ruptura da membrana entre essas distintas esferas. O dentro do cubo-ovo seria o espaço que encerra a individualidade, enquanto que o fora, revelado depois de romper-se a parede-casca, seria o espaço público, a dimensão coletiva da alteridade.

Romper a “casca” requeria uma atitude impetuosa que revelava o intuito de desestabilizar os limites, materiais e imateriais, que distinguem os espaços entre individual e coletivo, privado e público. A urgência no ato de rasgar a membrana refletia a vontade de estender a toda cidade a permeabilidade com que se relacionavam essas esferas espaciais na cidade informal⁶.

“Divisor”, juntamente com o “Ovo” e a “Roda dos prazeres”, representa o momento da passagem para experimentações que propunham novas formas de participação em contextos mais amplos que os do circuito das artes, para outros públicos e em espaços de escala urbana. Eram obras distintas, mas que tinham claramente um caráter propositivo que revelava o desejo por uma arte com presença ativa no cotidiano. Estas obras constituem uma proposição sobre o alcance da arte, do papel do artista e do espectador, renovando em todas estas dimensões uma série de conceitos.

Porém, tanto as ações propositivas quanto as manifestações artísticas coletivas foram perdendo força na medida em que se reforçaram as medidas discricionárias do regime militar. A partir da publicação do AI-5, em dezembro de 1968, a repressão adquiriu violentas proporções.

O ambiente de resistência dado pelas ações coletivas se desmanchou em função do aprofundamento do autoritarismo do regime militar, com exílios de artistas e intelectuais engajados, entre eles os dois companheiros de Lygia Pape, Lygia Clark e Hélio Oiticica⁷.

Se o final da década de 60 marcou um período de expansão das obras em direção à participação coletiva e à própria cidade (e conquista de seus espaços públicos), os filmes experimentais, especialmente os superoitistas⁸, da década posterior revelam outros aspectos e alterações desses espaços.

Alguns filmes de Lygia Pape criavam situações descoladas da vida cotidiana, inventavam com doses de humor uma “nova realidade” disparatada onde referências à cultura erudita apareciam

6 Certa vez, Lygia Clark, em carta a Hélio Oiticica, utilizou uma metáfora para conceituar o trabalho de ambos: ela seria o lado de dentro de uma luva, as sensações corpóreas, e Oiticica se identificaria com o lado de fora, com o mundo exterior, sendo que tal luva só faria sentido se alguém pudesse vesti-la. Podemos nesse ponto, retomando a mesma metáfora, arriscar então que para Lygia Pape havia a intenção de que a luva não mais existisse. Lygia criou variadas membranas para que o limite entre o dentro/fora, o interior/exterior ou o individual/coletivo pudesse ser rompido, afirmando a possível e desejada permeabilidade entre essas instâncias.

7 Ao mesmo tempo em que suas obras do período tinham um caráter político indireto, Lygia envolveu-se com grupos dissidentes de oposição à ditadura. Embora não fosse filiada a nenhum desses grupos ofereceu apoio logístico, financeiro e abrigo até 1970 a diversas pessoas e por essas ações chegou a ser presa e torturada em 1973, fato que só revelou publicamente em 2003, em entrevista a Denise Mattar.

8 O super-8 se popularizou na década de 1970 devido a sua leveza, maleabilidade e facilidades técnicas. Segundo Machado Jr. (2003), as imperfeições próprias da bitola, como tremidos e desfoques, foram utilizadas por artistas, arquitetos e poetas como proposição estética que, durante os anos de repressão e da “modernização conservadora” criaram um “contraponto dissonante e irônico”, agregando às produções um caráter marginal, estendido aos lugares alternativos da exibição.

mescladas a toda sorte de elementos da indústria cultural, como ocorre em “Wampirou” (1974), filme que mostra, fazendo uso do conceito do “grotesco”, o cotidiano de um vampiro artista mais adaptado à vida diurna urbana da classe média que aos terrores e excentricidades de uma vida de vampiro. Wamp lê gibis, assiste a desenhos animados pela TV, ouve Jimmy Rendrix e toma Coca-cola de canudinho. Como um artista, ele se depara com o mercado de arte representado por um *marchand* que lhe rouba até a identidade, e, como um transeunte passeia pela cidade retratada constantemente em ruínas ou com portas fechadas.

Retomando a realização do “Divisor”, por exemplo, veremos que a arte aparecia como uma transformadora experiência coletiva realizada no espaço público e a figura do artista despontava ali como a responsável pela recuperação do laço de coletividade e da própria experiência urbana. Porém, se compararmos a figura do artista implícita nas obras anteriores e a esperança depositada na arte com o artista representado por Wamp, a caminhar solitário pela cidade e interagir com escombros, veremos como o papel do artista se encontrava achatado, diminuído.

Outro filme em super-8, “Carnival in Rio” (1974), aponta para algumas questões em comum. É um documentário de um dia de carnaval de rua. Nele a câmera de Pape acompanha, descomprometida, o desfile de blocos desde uma estreita rua de bairro até a travessia da Avenida Rio Branco. Passam crianças, travestidos, baianas, índias, capoeiristas, padres, pajés, aparece e desaparece um Garibaldi da Vila Sésamo, um bumba-meu-boi, um preto-velho, todos curtindo alegremente um carnaval solitário, simples, distinto daquele que sugere o título em inglês. A montagem é feita na hora da captação, sem pós-produção, exceto a mixagem de som, uma batucada de samba. Porém, a crescente de alegrias é interrompida pelo surgimento de um caminhão com policiais armados na carroceria. O filme perde o colorido, gradualmente o som, e se encerra em tom de luto. Ao mesmo tempo em que há o registro de um carnaval de rua em esgotamento (em favor do carnaval voltado para a transmissão da TV) há o registro do esgotamento do próprio espaço da cidade como lugar de manifestação, sendo o próprio filme sinal da urgência desses registros.

Lygia documenta uma alternativa à passividade cotidiana na apropriação do espaço urbano, porém, ao mesmo tempo em que revela um uso possível para a cidade, revela também sua vigilância, sua impossibilidade.

Ao longo das cinco décadas em que Pape produziu, sociedade, economia e cidade sofreram profundas transformações e, com isso, também sua arte foi se redefinindo, ganhando novos tratamentos estéticos. Nesse sentido, podemos dizer que compreender sua produção ajude a entender a complexidade dos discursos contemporâneos e vice-versa.

Revelando questões, trazendo à tona debates socialmente relevantes, Lygia agia como um sensível sismógrafo acusando as transformações em curso e redesenhando seu próprio papel como artista.

Importante destacar, nestas linhas finais, que é possível lançar esse olhar sobre Lygia Pape porque sua produção esteve continuamente imersa na vida cotidiana e foi intensamente engendrada pela cidade. Certa vez, sendo entrevistada, Lygia sintetizou: “tudo o que eu faço em arte é o que eu faço na vida” (Jornal do Brasil, 1979).

Bibliografia

ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de e WEIS, Luiz. *Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar*. In: NOVAIS, Fernando A. (coord.) e SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, v.4.

BERENSTEIN JACQUES, Paola. *Estética da Ginga - A arquitetura da favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

Jornal do Brasil. Lygia Pape, criando espaço como os camelôs. Rio de Janeiro, 01 de julho de 1979.

CATALOGUE RAISONNÉ HÉLIO OITICICA. Textos originais de Hélio Oiticica e outros em mídia digital (Versão preliminar). Projeto Hélio Oiticica (org.), Rio de Janeiro, 2004.

MACHADO Jr., Rubens. *A pólis ironizada: sobre a dimensão política do experimentalismo superoitista*. In: *Golpe de 64, amarga memória*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2003.

MATTAR, Denise. *Lygia Pape - Intrinsecamente Anarquista*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 2003.

O Globo. *A arte de olho no futuro – para Lygia Pape evento tem uma força inovadora*. Segundo Caderno. Rio de Janeiro. 03 de maio de 1993.

PAPE, Cristina. *Trabalho vivo e renovador*. Entrevista com Lygia Pape realizada em fev.-mar. de 2002. (jornal eletrônico) In: http://www2.uerj.br/~labore/entrevista_ligia_meio.htm. Acesso em 15 de julho de 2004.

PAPE, Lygia. *Catiti catiti, na terra dos brasis*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Departamento de Filosofia. Rio de Janeiro: 1980. (Dissertação de mestrado).

_____. *Lygia Pape - Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1998. (Coleção Palavra do artista)