

Lygia Pape e o cinema

Carlos Douglas Martins Pinheiro Filho¹

Resumo: O propósito deste artigo é descrever a relação de Lygia Pape² com o cinema a partir da trajetória social, calcado nos discursos produzidos pela artista sobre e si e sua criação, especificamente seus filmes, descrevendo os realtos da sociabilidades entre a artista e os cineastas Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, e como Antônio Dias, artista que também havia criado filmes. Assim como descrever sua narrativa sobre o fazer cinematográfico, o meio de produção do filme, o papel social do artistas e o caráter estético-filisófico dos filmes. Buscando compreender inserção da artista em um dado campo de produção simbólica, o cinema, a partir da sociabilidade e narrativas produzidas pela artista e seus pares, destacando o conceito de “anti-filme” enunciado por Lygia Pape em diálogo com as formulações do “cinema de autor” de Glauber Rocha.

Palavras-chave: Lygia Pape, Cinema, narrativas, Glauber Rocha, Cinema Novo

“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”. Merleau-Ponty

A presente pesquisa procurou destrar e tecer o discurso que a artista faz sobre si, descrevendo-os ciente que o narrador exerce uma seletividade de elementos que constituem o caráter caótico de uma trajetória, para dar-lhe uma inteligibilidade e unicidade. Neste caso, o

¹Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

²Nascida em Nova Friburgo, na região serrana do Rio de Janeiro, no ano de 1929, iniciou no desenho e passou pela pintura, gravura, xilogravura, performances, instalações e cinema, tendo criado da década de 1950 a meados dos anos 2000, produziu uma obra tão diversa quanto complexa. Admiradora de Mário Pedrosa, Lygia Pape integrou o Grupo Frente com Ivan Serpa, Décio Vieira e outros, entre 1954 e 1956, tendo sido, posteriormente, signatária do Manifesto Neoconcreto junto com Lygia Clark e Hélio Oiticica, publicado por Ferreira Gullar em 1959, mesmo ano em que começa sua relação com o cinema a partir da produção do roteiro do filme “Brasília”, que jamais foi rodado. Com o fim do grupo neoconcreto continuou criando em diálogo mais estreito com os dois últimos artistas citados, mantendo afinidades mutuas, mas cultivando a independência.

objetivo não é apenas levantar os fatos da história de Lygia Pape, mas destacar a construção do seu “eu” a partir da narrativa autobiográfica (Mattar, 2003) em algumas entrevistas (Cocchiarale e Geiger, 1987; Pape, 1998; Sobral, 2004; Pape, 2009). Como Lygia Pape se coloca em relação ao debate estético de seu tempo? Qual narrativa ela destaca para entender sua trajetória? Como a artista se a si própria? Essa construção se dá, necessariamente, como elemento de afinidade eletiva de características, valores e ideias que uma pessoa atribui a si. Nestes termos, em sua contingência, a narrativa autobiográfica apresenta-se objetivamente como um dado da construção da subjetividade da pessoa. Como coloca Bruno Latour (2008): “se os ocidentais tivessem realmente acreditado que tinham de escolher entre construção e realidade (...), eles nunca teriam tido religião, arte, ciência e política. Mediações são necessárias em todos os lugares” (idem, p. 127).

Experimentação

Segundo gostava de dizer, sua criação não partia de predeterminações, do contrário, era determinada a experimentar, apropriando-se de diversos meios, técnicas e materiais como formas de expressão (Pape, 1998). A experimentação na busca da “boa forma” e não pela pura expressão emocional era o método criativo proposto por Mário Pedrosa, tendo sua base teórica fundamentada na Psicologia da Forma (Villas Bôas, 2008).

Mais que a construção de um repertório formal, a contribuição do neoconcretismo se situa em seu intenso sentido experimental, que Mário Pedrosa definia como “exercício experimental de liberdade” (1995, p. 308). Esse se tornou um valor e forma de sociabilidade marcante do movimento, trazendo a discussão um conceito de moderno que privilegia a mudança, a criação, a contingência e a rejeição a razão instrumental, retomando a dimensão subjetiva e humana na arte, sua relação com o afeto e a emoção.

Compreendido em termos históricos o contexto sócio e cultural de fundo era favorável ao “experimentalismo”, pois na década de 1950 o Brasil passou por um novo impulso de modernização e industrialização, impelido por uma política nacional-desenvolvimentista em um dos poucos interstícios democráticos de sua história. Houve grande florescimento cultural e artístico com a abertura dos museus de arte moderna e inauguração das bienais internacionais, um momento em que a sociedade brasileira se imbuíu do novo discurso modernizador.

O debate entre artistas acadêmicos e modernos fora superado, sendo substituído por uma disputa entre duas diferentes concepções de arte moderna: a concepção figurativa, que

tinha por objetivo “representar” a “nação brasileira” e os artistas concretistas, que “dedicaram-se às experimentações com cores, formas, linhas e pontos” (Villas Bôas, 2008, p. 199).

O reconhecimento dos artistas modernos nos meios culturais, literários e políticos cariocas não pôs término ao academicismo nem acabou com as disputas no campo artístico. Os integrantes do grupo modernista na sua primeira versão programática logo tiveram que enfrentar outro projeto artístico, também modernista, porém fundado em princípios construtivistas. Tal disputa aparece em sua dimensão discursiva na crítica de arte veiculada pela imprensa, especialmente a de Mario Pedrosa, que ao voltar do exílio nos Estados Unidos, em 1945, não poupou esforços em defender o que chamava então de busca das “formas privilegiadas” (idem, p. 200).

Para Renato Ortiz (2009, p.105), o modernismo brasileiro enfrentou situação distinta ao modernismo europeu, que detinha um passado clássico que servia tanto como fonte de tradição artística quanto de referência à crítica. Mas ambos passaram pelo momento em que as inovações tecnológicas eram imprevisíveis e seus efeitos ainda restritos a um pequeno grupo de pessoas, transcorrendo em uma conjuntura política de profundas incertezas. Situação que o autor sintetiza citando Perry Anderson (apud Ortiz, 2009, p.105): “o modernismo europeu (...) floresceu no espaço situado entre um passado clássico ainda utilizável, um presente técnico ainda indeterminado e um futuro político ainda imprevisível”.

No Brasil não houve este “passado clássico”, ocorrendo uma correspondência histórica entre o desenvolvimento de uma cultura de mercado e a autonomização do campo artístico. Nosso presente técnico era igualmente indeterminado, porém marcado por características próprias, dentre as principais estão a precariedade da indústria cultural e a incipiência da sociedade de consumo.

A situação facilitou a expressão de grupos de vanguarda nos meios de comunicação de massa, o trânsito entre as vanguardas artísticas (como entre os neoconcretistas e os cinemanovistas) e o surgimento do “experimentalismo”, tendência de dupla face: “uma negativa, referente às dificuldades propriamente técnicas dos profissionais; outra positiva, relativa à busca de soluções novas, às vezes engenhosas, para se contornar os problemas enfrentados” (Ortiz, 2009, p. 106).

A identificação estética de Lygia Pape com a experimentação foi reafirmada por Guy Brett em *A Lógica da Teia* (2005, p. 143), onde descreve a atitude crítica que estrutura a criatividade de Lygia Pape:

Sua liberdade e ludicidade particulares podiam ser percebidas na maneira em que estava pronta, desde o início, a experimentar um amplo espectro de linguagens e formatos – do balé ao livro! Ela flutuou sobre as fronteiras das disciplinas

institucionalizadas, recombina-as a seu próprio modo, usando as convenções de uma forma no contexto da outra, a fim de dinamizar ambas de modos contraditórios.

Algumas imagens são paradigmáticas por traduzirem em impressões a dimensão experimental de sua arte, como o filme da Roda dos Prazeres (1967), gravado em Super-8³, em que Lygia Pape, na praia, vestida de blusa e faixa azuis em perfeita consonância com o mar ao fundo, desenha um círculo na areia, circunscrevendo a área das tigelas de líquidos coloridos de gostos diversos, para depois sentar ao centro e experimentá-los pingando gotas na língua.

A dimensão da praia como lugar de encontro e fundação da sociedade brasileira, uma questão marcante na estética do Cinema Novo, se apresenta como o fundo sob o qual se desenrola a experiência. O círculo é considerado a melhor forma segundo as leis da organização perceptiva segundo a Psicologia da Forma.

Porém é o corpo, mais que puramente a visão ou o paladar, o grande mediador da experiência onde se come, literalmente, a obra, numa imagem onde emerge a atualização do programa antropofágico do primeiro modernismo. A experimentação de Lygia Pape, nestes termos, parece traduzir o desejo antropofágico renovado de consumir as possibilidades culturais existentes, para produzir algo novo, fruto do entrecruzamento entre corpo e obra na experiência.

Busca das formas privilegiadas

Outro fio pelo caminho é oferecido pelas mãos de Mário Pedrosa, que, em 1947, vivenciando a experiência do Ateliê do Engenho de Dentro, expressava seu desejo de renovação programática das artes a partir da crítica aos cânones renascentistas e a defesa da criação artística associada a imaginação, intuição e sensibilidade. “As experimentações são fundamentais para que um indivíduo aprenda com suas emoções e ‘ponha no mundo’ formas que transmitam modos de sentir e imaginar” (Villas Bôas, 2008, p. 207).

Neste contexto que Gláucia Villas Bôas (idem) situou a conversão de Almir Mavgnier, Ivan Serpa e Abraham Palatinik, que abandonaram a pintura figurativa ao tomar contato com as obras dos artistas internos do hospital psiquiátrico e sua “arte virgem”. Ficaram eles impressionados com as obras de tamanha plasticidade, a despeito da total ausência de formação dos artistas, exceto aquela aprendida no próprio Ateliê do Engenho de Dentro. “Em

³ O Super-8 é uma técnica de filmagem surgida na década de 60 e popularizada na década seguinte devido a sua leveza, maleabilidade e facilidades técnicas como a visão direta do foco no visor, fotometragem automática, incorporação do zoom.

depoimentos, cartas e entrevistas, Mavignier e Palatnik dizem que a perplexidade diante da pintura dos esquizofrênicos e os ensinamentos de Pedrosa foram responsáveis pela sua conversão à nova estética” (idem, p. 212).

Pedrosa procurava na Psicologia da Forma elementos de ligação entre a dimensão afetiva da arte e sua ordenação objetiva, tendo influenciado decisivamente na busca pelas formas privilegiadas, pois para ele a superação da pintura naturalista se apoiava nas leis da percepção da *boa forma*.

Em termos de Gestalt, a *boa forma* pode ser entendida a partir do estudo da organização do campo perceptivo. A tese central de Wertheimer é a de que nossa atividade perceptiva subordina-se a um fator de organização perceptual básico: a *boa forma* ou pregnância, que se refere à tendência à realização de uma estrutura simples, regular e equilibrada tanto quanto permitam as circunstâncias. Sendo assim, a organização perceptual de qualquer todo será tão boa quanto possibilitem as condições existentes (Penna, 2000).

A *boa forma* impõe-se a percepção, pois é espontânea e ocorre sem orientação do consciente, tendendo sempre a simplicidade e a máxima economia. As formas geométricas regulares são “formas fortes” que se impõe a percepção, principalmente em decorrência da simplicidade que apresentam. Do ponto de vista fisiológico a *boa forma* é econômica na medida em que requer menor gasto de energia para ser percebida.

Embora a Psicologia da Forma refira-se a *boa forma* como a tendência da percepção otimizada de uma estrutura, definindo algumas características que regem a boa forma: estabilidade, continuidade, unicidade, regularidade e equilíbrio. Nos termos de Mario Pedrosa, a *boa forma* adquire caráter estético, tornando suas características descritivo-científicas valores e dando-lhe o interesse da busca pelas formas privilegiadas, no propósito de uma arte que dialoga antes com a percepção do que com o pensamento racional.

Daí se faz entender a defesa de Mário Pedrosa da arte dos internos do Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II e dos artistas “normais” que frequentavam o Ateliê do Engenho de Dentro, que ali se localizava; assim como a convergência, cada qual a sua maneira, com Nise da Silveira, cujo diálogo com a percepção podia ser entendido em termos de diálogo com o inconsciente.

Percepção, fenomenologia e corpo

Conceituada tradicionalmente como processo interpretativo operando sobre dados sensoriais, a percepção na Psicologia contemporânea sob a influência da Gestalt, como coloca Antônio Gomes Penna (1993), em lugar de considerar a sensação e percepção funções

distintas, tende a falar apenas em percepção, designando a sensação como termo fisiológico referente a um conjunto de condições neurofisiológicas.

Sendo assim, perceber é conhecer pelos órgãos dos sentidos, tomar consciência da presença de um estímulo, o que implica a proximidade espaço-temporal do objeto. Distantes no tempo ou no espaço os objetos não podem ser percebidos, mas evocados, imaginados ou pensados. A percepção é uma relação do sujeito com os objetos, onde se conhece as características próprias de um objeto a partir da subjetividade do próprio sujeito; também é limitada em termos de informação, sendo necessário o enriquecimento informativo pela multiplicação de processos perceptuais ou pelo pensamento.

Para Merleau-Ponty (2006), a percepção é diferente do juízo, ato ou predição, não estando apenas fundada na coerência intrínseca das “representações”, pois “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” (idem, p.6).

Sua fenomenologia procura dar conta de repor as essências na existência, descrevendo nossa experiência tal como ela é. Porém, buscar as essências não se confunde com buscar uma ideia, mas com aquilo que lhe é essencial, a materialidade do ser e do mundo. A percepção possibilita compreender o homem e o mundo pela sua “facticidade”, entendendo que o mundo existe antes da reflexão. A percepção não é presumidamente verdadeira, mas definida como via acesso a verdade, pois o mundo é aquilo que eu vivo e, ao mesmo tempo, fonte inesgotável de experiência não-vividas.

“Nossa existência está presa ao mundo de maneira demasiado estreita para conhecer-se enquanto tal no momento em que se lança nele, e que ela precisa do campo da “idealidade” para conhecer e conquistar sua facticidade” (idem, p. 12). Conclui que o conhecimento também repousa na imaginação, corroborando com a tese de Mario Pedrosa (Villas Bôas, 2008), da Psicologia da Forma (Penna, 2000) e de Bruno Latour (2008).

Segundo o Merleau-Ponty (2006), o estudo da percepção conduz a noção de sensação, indicando, assim como a Psicologia contemporânea, que as análises clássicas deixam escapar a percepção pela sensação. A percepção ocorre por um conjunto de impressões da experiência vivida, sustentada pela relação basilar de figura e fundo. A figura é o elemento mais denso e resistente ao fundo, seus elementos lhes pertencem e não solidarizam com o fundo, mas a figura parece colocada sobre o fundo e não o interrompe. Esta percepção elementar, para o autor, já está carregada de sentido em sua própria forma.

Assim, baseia sua crítica a visão tradicional da percepção dizendo que as cores e sons não são sensações, mas propriedade do mundo, cada qual com distintas qualidades e significações. “A qualidade determinada (...) é um objeto, não um elemento da consciência” (2006, p. 28). O puro sentir redundaria nem nada sentir na medida em que um dado perceptivo isolado é inconcebível. O processo nervoso não pode ser entendido como simples transmissão de uma mensagem, sendo necessário fazer uma crítica à ciência que busca uma representação objetivada da percepção. A ambiguidade é própria da percepção: “ela é como uma rede cujos nós aparecem cada vez mais claramente” (idem, p.34).

Na introdução de *Fenomenologia da Percepção* (2006), Merleau-Ponty coloca que a fenomenologia teria surgido antes como movimento para depois tomar consciência filosófica. Assim, uma fenomenologia se expressa no fazer criativo e no discurso de Lygia Pape (Sobral, 2004, p.137):

Eu gosto de ambiguidade. 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. (...) Me identifico muito com o Heráclito, por causa desse fluir. O Hélio Oiticica uma vez me disse (...) 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 ambiguidade, 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.

Este mesmo percurso foi o que percorreu Lygia Pape, desenvolvendo sua criação artística com base numa fenomenologia prático-intuitiva que iria converter-se numa fenomenologia filosófica no curso de mestrado em Filosofia na UFRJ, cujo produto final, a dissertação *Catiti Catiti, na terra dos brasis* (1980), apresenta sua concepção estética pela interlocução com Merleau-Ponty.

Neste sentido, a fenomenologia aparece como síntese e superação da Psicologia da Forma pelo aparecimento do corpo como elemento central de mediação da experiência. Segundo Lygia Pape (1980, p. 70), “Merleau-Ponty propõe como originário e insuprimível o fenômeno da inerência do sujeito a um corpo situado, do qual o sujeito transcendental não pode prescindir, assim como a essência não é pura possibilidade a priori, mas determina um campo de existência”. Prossegue discorrendo sobre a descoberta do corpo na obra de Hélio Oiticica: “o ‘Parangolé’, obra criada por Hélio Oiticica, são como sabemos, ‘capas’ construídas de vários materiais, várias texturas, como uma fita de Moebius engolfada em si mesma e que só tem existência efetiva ao entrelaçar-se com o corpo” (idem, p. 77).

Neste panorama, é possível identificar como as questões de confluência entre a fenomenologia e Lygia Pape fluem organicamente em explicar sua criação e pensamento, no

sentido de que sua atitude perante o mundo e a maneira como ela constrói seu “eu” nas entrevistas, pode ser considerada, ela mesma, uma atitude fenomenológica. A proposição estética que rege sua criação obedece ao propósito de dialogar com a percepção, para além do que vem sendo chamando na atualidade de arte sensorial. Parte de sua criação como *O Ovo* (1967), *Roda dos prazeres* (1967), *Divisor* (1968) e *Objetos de Sedução* (1976), exprimir uma experiência fenomenológica na medida em que privilegiam a experiência e o engajamento do corpo na realização efetiva da obra.

Jean-Pierre Vernant (2008) trata do corpo na Grécia clássica, argumentando que a liberação da imagem se faz pela descoberta do corpo humano e de uma conquista de sua forma. Não se trata do corpo como realidade orgânica: “se a simbólica religiosa orienta-se para o corpo humano e reproduz a sua aparência é porque vê nele a expressão de certos aspectos do divino” (idem, p.410).

Neste ponto, Belting (2005), propõe uma generalização dessa configuração tripla, definida por Vernant (2008), que irá servir-lhe posteriormente para distinguir a imagem do *medium* pela relação com o corpo. Sintetiza sua proposição teórico-metodológica da seguinte maneira: “minha meta é generalizar a configuração de Vernant e propor uma inter-relação triangular, em que imagem, corpo e meio poderiam conjugar-se como três marcos” (Belting, 2005, p.68).

Hans Belting ingressou no discurso antropológico com o tópico da imagem e morte, onde o corpo e meio estão envolvidos nas imagens em funerais, pois no lugar do corpo ausente que são instaladas as imagens. As imagens precisam de um corpo artificial para ocupar o lugar vago e o corpo artificial é um meio na medida em que as imagens precisam se corporificar para ganhar visibilidade.

Nesse sentido, o corpo perdido é trocado pelo corpo virtual da imagem. É nesse ponto que alcançamos a origem da exata contradição que para sempre caracterizará a imagem: imagens, como todos concordamos, fazem uma ausência visível ao transformá-la em uma nova forma de presença” (idem, p.69)

Conclui que: “a medialidade de imagens é originada da analogia ao corpo físico e, incidentalmente, do sentido em que nossos corpos físicos também funcionam como meios” (Belting, 2005, p.69).

A máscara é a invenção mais brilhante que já ocorreu na criação de imagens e encena uma narração a respeito de seu significado. Ela compendia belamente a simultaneidade, como também a oposição, entre ausência e presença que tanto tem caracterizado a maioria das imagens em uso humano. A máscara expõe uma face nova e permanente (porque não é perecível) ao esconder outra face, cuja ausência é necessária para criar essa nova presença” (Belting, 2005, p.70).

Para Belting (2005), toda imagem pode ser classificada como máscara, seja transformando um corpo em imagem ou existindo como uma entidade separada do corpo. A metamorfose está no centro da origem da imagem.

O início: roteiro de *Brasília* (1950)

Seguindo o fio de Ariadne, chega a hora de destramar um emaranhado de fatos e discursos que se sobrepõe e se embaraçam nas histórias sobre o diálogo de Lygia Pape com o cinema e sobre seus filmes, sendo necessário descrever os acontecimentos e circunscrever os discursos. Inicialmente deve-se perceber que já havia em Abraham Palatinik uma maturação de questões estéticas relativas à cor-luz e as imagens em movimento, expressa em seus Aparelhos Cinecromáticos.

Descrevendo sua aproximação com o cinema, Lygia Pape diz o seguinte:

No dia em que fiz uma gravura toda branca, parei. Cheguei à luz. Ai fui fazer cinema. Iniciei uns poemas em que havia projeções com palavras e cor-luz. São pequenos poemas, onde a duração da palavra deflagra um caminho percorrido pela percepção – alguma coisa que acontece dentro do espectador. Cada palavra (e havia poemas de uma única palavra) tinha um tempo próprio. É um campo de cor projetada, que criava o campo de significações para a palavra” (Cocchiarale e Geiger, 1987, p. 160).

Talvez essa seja a razão pela qual Lygia Pape descreve sua experiência com o Cinema Novo nestes termos:

Entre os anos 1960 e 1970, assisti a todos os copiões dos filmes do Cinema Novo, na velha Líder. Era pura visualidade - imagens soltas, brilhantes e com a imaginação eu construía estruturas de claro e escuro, como pinturas. Poucas vezes me interessei em ver os filmes prontos (Pape, 2011, p.326).

Os Balés Neoconcretos, que realizou em parceria com Raynaldo Jardim, e seus poemas visuais dão indicações de que havia em latência, um pré-cinema em seu pensamento estético. Em outra entrevista, Lygia Pape (1998, p.46) atesta essa trajetória de aproximação: “eu já vinha realizando experiências com palavra, imagem e luz. Eram experiências cinéticas, onde pintava placas de vidro e projetava, na parede, imagens sobre palavras”.

Porém, Lygia Pape iniciou no cinema pelo roteiro tipo *storyboard* para um filme chamado *Brasília* (1959). No mesmo ano, Mário Pedrosa em texto intitulado *Brasília – Síntese das Artes*, escrito para o Congresso Internacional de Críticos de Arte, defende a cidade como “obra de arte coletiva”, apresentando-a como síntese de uma totalidade social, cultural e artística. Para Pedrosa, a aspiração à síntese das artes se impunha naquele período e coincidia com a necessidade de reconstrução do mundo e do Brasil. Teriam as artes, novamente, um

papel relevante em termos sociais e culturais no processo. O desejo de fusão e empoderamento das artes no crítico encontrava em Brasília uma importante possibilidade de se viabilizar, seria uma forma de reintegrar o artista na missão social de reconstrução do mundo (Machado, 2008, p. 95).

O roteiro de *Brasília* (1959) clarifica o posicionamento da artista ao lado de Pedrosa, indicando sua contribuição no processo de reestruturação das linguagens artísticas que era pretendida para esse novo ambiente. Foi pelo cinema que Lygia Pape decidiu ingressar na utopia modernista de Pedrosa, desconfigurada pelas razões estratégicas e ordenadoras no qual o projeto se sustentava, mas que foi, num curto período de tempo, o projeto máximo do modernismo brasileiro. Não é por menos que o filme jamais foi realizado e, apesar dizer-se disposta a fazê-lo, agora como desconstrução da cidade, Lygia Pape nunca o fez: “hoje eu poderia fazê-lo facilmente: mas perdi o elã” (Cocchiarale e Geiger, 1987, p. 160).

O roteiro subdivide-se em três partes, que segundo Pape, devem fluir no “sentido de água corrente”: inicialmente a construção, depois os “palácios” e por fim a “Praça dos Três Poderes”. Inicia com um quadrado vermelho, sendo o filme realizado em preto e branco. A primeira tomada seria uma aérea de alguma construção focalizando os andaimes “como a descida de um jato”. Seque-se uma tela escura e uma sequencia da “verticalização do espaço”. Cenas que Pape comentaria pela trajetória de personagens-construtores na tela, carregando cada um seu instrumento de trabalho na construção da cidade. Eles surgiriam em fila e subiriam a tela “como se fossem formigas” (Pape, 2011, p.325).

O roteiro de *Brasília* apresenta uma visão idealista que parte de um imaginário utópico de valorização do trabalho, tendo nos personagens iniciais os trabalhadores, que de seu movimento organizado, como “formigas”, segundo a metáfora de Pape, em uma obra coletiva e da sua junção numa linha horizontal, faz surgir às edificações e posteriormente a personagem principal, a cidade em si. Se as linhas horizontais expunham um propósito de igualdade, a “formiga” que representam o ideal de vida coletiva e em sociedade, de entrega ao grupo comunal, também é reflexo de uma hierarquia orgânica inquebrantável e de uma ordem absoluta. Neste sentido, já estava implícito a ambiguidade de questões pela qual *Brasília* se fazia: a possibilidade construtiva de um modernismo renovado e igualitário continha em si o germe do autoritarismo e do ordenamento.

Os trabalhadores surgem como “formigas”, o “tipo ideal” de “trabalhador”, fazendo aparecer o sujeito principal do roteiro, a cidade de Brasília e o conjunto de sua obra arquitetônica. O desaparecimento do homem para dar lugar à cidade é indício do desejo de

inscrição do poder na ordem do visível a partir da arquitetura. A monumentalidade dos edifícios é reflexos do desejo de fazer ver e obedecer, expressos desde a arquitetura Romana, e as grandes distâncias de avenidas largas segue o programa de apequenar os movimentos de massas dos *boulevards*, criando vias expressas num nítido propósito de segregação (Sennett, 2010).

No roteiro, as imensas distâncias de Brasília desaparecem, dos palácios a *Praça dos Três Poderes*, para tanto propõe planos diferentes, sobrepostos, em alusão a proximidade. O que revela uma narrativa ingênua em que a cidade se faz fruto do voluntarismo dos trabalhadores, que partem de uma horizontalidade, que surgem e somem, sem demais conflitos, deixando como imagem os prédios e monumentos. Historicamente, muitos desses trabalhadores que construíram Brasília hoje são residentes da Ceilândia, cidade da região metropolitana, periférica, de construção desordenada, uma verdadeira antítese do que Brasília se propunha a ser.

O recente filme de Adirley Cardoso, *A Cidade é uma só?* (2012), debate de forma contundente e crítica as contradições do discurso progressista formulado a propósito da construção da cidade e as consequências dramáticas para o conjunto de trabalhadores que concluída a cidade se viram exilados de sua própria obra, como os operários de Lygia Pape que desaparecem pelas bordas do filme, constituindo o fundo sob o qual reina a pedra, o concreto e o asfalto.

Diálogos com o Cinema Novo

Nos anos seguintes Lygia Pape colaborou intensamente com diversos diretores cinemanovistas, cultivando um diálogo mais estreito com Glauber Rocha, Paulo Cesar Saraceni e Nelson Pereira dos Santos. Fez profissionalmente, como design, os créditos, cartazes e displays de *Mandacaru Vermelho* (1961), *Vidas Secas* (1963) e outros 13 trabalhos (listados na Tabela 1). “Para Mandacaru vermelho (o mais trabalhoso): gravei alfabetos em madeira e imprimi todos os letreiros, letra por letra, em precioso papel japonês para deixar aflorar a textura da madeira, como um cordel nordestino” (2011, p.327). Em seus trabalhos colaborou com a criação de cartazes que, assim como falou Nelson Pereira dos Santos em entrevista para o projeto Memória EBA, exigiam “fazer concessões para a venda”, mas mantendo uma “preocupação estética fora do lugar comum dos cartazistas” (Memória EBA, 2013). Segundo Lygia Pape (2011, p. 326):

O primeiro filme de Glauber Rocha mostrado no Rio de Janeiro foi visto por Mário Pedrosa, Lygia Clark, Hélio Oiticica e outros na minha casa. Era o *Pátio*. Glauber

era colaborador do Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, que era o jornal do grupo Neoconcreto. Nada mais natural que o víssemos em primeiro lugar. Também Paulo Cesar Saraceni mostrou a primeira versão de *Arraial do Cabo* no mesmo lugar. Os dois eram interessados também em artes plásticas – daí o diálogo intenso.

O movimento do Cinema Novo e o pensamento de Glauber Rocha, especificamente, deixaram impressões decisivas para o curso de experiências que se seguiram. O encantamento com a densidade e lastro social que o movimento alcançara não a impediu de se identificar com as proposições mais radicais e “utópicas”, como a defesa do *cinema autor*, que Glauber Rocha definiu como “revolucionária” (Xavier, 2006, p. 10). Mais que uma adesão à tese glauberiana, sua afinidade deu-se como produto de uma convergência, pois a questão central norteadora da autoria em oposição à indústria e ao mercado encontrava-se presente no roteiro de *Brasília* (1959).

O horizonte da libertação nacional foi o maior pressuposto do Cinema Novo, bem como de outros movimentos culturais no Brasil [...] Ao mesmo tempo, como parte de sua agenda política, o Cinema Novo tentou problematizar sua inserção na esfera da industrial cultural, apresentando-se no mercado, mas procurando ser sua negação e seu questionamento, procurando com tal perspectiva sua inserção na tradição cultural erudita (Leite, 2005, p.96).

Segundo Ortiz (2009, p.106), devido à fragilidade da indústria cultural o Cinema Novo desfrutou dessa “abertura precária” para construir sua expressão estética como a prática de um autor que se opõe à indústria cinematográfica, trazendo uma perspectiva crítica à arte industrial voltada para o consumo. “Devido à incipiência da indústria cinematográfica, é possível um palavra de ordem tão utópica e artesanal como ‘uma câmera na mão e uma ideia na cabeça’” (idem, p. 108).

Anti-filme e Super-8

Se tivesse sido realizado o roteiro de *Brasília* (1950) originaria um *filme de artista*, rejeitando as categorias tradicionais do cinema, seria um filme abstrato, e como um filme abstrato, negaria categorizações, fugiria das definições de gênero, talvez sendo classificado como experimental ou documental.

Seu primeiro filme, *Letreiros/Cinamateca/MAM* (1963), veio sob encomenda:

Em 1963, Cosme Alves Neto encomendou-me uma vinheta para todos os filmes da Cinamateca/MAM Rio a serem mostrados no cinema Paissandu. Como todas as pessoas diziam sempre ‘...vou a mam, mom, moooooom’, usei o mugido de uma vaca de *Vidas secas* sobre a imagem da logomarca MAM, que surgia em ‘fate in/fate out’ várias vezes. Depois entravam as sílabas da palavra ci-ne-ma-te-ca escondidas sobre fotos de filmes antigos e que tinham referência sonoro/visual com a palavra. O filmezinho transformou-se no maior sucesso do Paissandu. Fui censurada por Cosme Alves Neto a mando de Niomar Muniz Sodré, que não entendeu o humor do filme (Pape, 2011, p. 327).

Seu segundo filme, *La Nouvelle Creation* (1967) foi premiado em um festival Montreal:

Em 1967 participei de um concurso internacional em Montreal com o tem “A Terra dos Homens”, de Saint Exupery. O filme deveria ter 50 segundos, em uma linguagem universal. Imaginei o não mais só sobre a terra, mas no espaço, pois começavam as grandes viagens interplanetárias. Consegui imagens da Nasa sobre o primeiro voo de um cosmonauta: - ele surge (em branco/preto) na tela, evoluindo no espaço como um feto ligado à nave/útero por um cordão umbilical. Ele faz algumas evoluções e de repente a tela fica toda vermelho (em uma viragem) e ouve-se o choro de um bebê – nascia o novo homem: *La Nouvelle Creation* (idem, p. 328).

Depois criou mais 14 filmes (listados na Tabela 2), tendo sido seu ultimo *Favela da Maré* (1982). O *corpus* da obra fílmica de Lygia Pape é heterogêneo em termos de técnicas, estéticas e materiais, constitui-se de filmes em diferentes bitolas: 35mm, 16mm e Super-8. Iniciada nos filmes de 35mm, assim como atesta Pape (2011, p. 326): “sempre trabalhei em 35 mm”. Não se especializou nesses, produzindo filmes em diferentes bitolas, apropriando-se dos meios técnicos disponíveis que melhor se adequassem a sua subversão a lógica industrial do cinema. Essa característica de sua obra cinematográfica reafirma o experimentalismo estético de sua arte, mas sem deixar de definir, na metragem, os limites precários de seu cinema.

Realizei, para mim, dezesseis curtas-metragens. Não queria um trabalho para o mercado, mas experimentos na área de cinema. Em geral, só gostava de fazer curtas pela possibilidade de uma invenção maior. Para realizar um longo eu teria de passar meses em escritórios de banqueiros buscando um patrocínio e não tenho vocação alguma para isso (Pape, 1998, p. 46).

Em outra entrevista acrescenta mais elementos de seu processo de criação a partir do filme e do cinema:

Pessoalmente, escolhi o território do curta-metragem por estar livre das grandes produções, dos problemas burocráticos e principalmente financeiros. Pura alegria e prazer da criação. Tudo correndo na intimidade do diretor/editor, um fotógrafo simpático e um eletricitista: estava pronta a equipe (Pape, 2011, p. 326).

Procurou nos curtas metragens a liberdade criativa em relação à indústria, adotando uma realização pautada pelo “amadorismo”, dispensando grandes recursos financeiros e técnicos. Construiu para sua criação uma narrativa de oposição ao mercado, à indústria cinematográfica e ao filme comercial: “marginal era o ato revolucionário da invenção – uma nova realidade – o mundo como mudança, o erro como aventura e descoberta da liberdade: filmes de 10 segundos, 20 segundo – o anti-filme” (Pape, 2011, p.326).

Na década de 1970, continuou produzindo filmes pautadas na experimentação, tendo encontrado no Super-8 uma técnica de filmagem que permitia maior liberdade criativa devido a sua portabilidade. Em texto para o catálogo *Expoprojeção* (1973), Lygia Pape e Antônio

Dias defenderam o Super-8 como uma possibilidade criativa em oposição ao cinema convencional: “o S8 é realmente uma nova linguagem, principalmente quando também esta livre de um envolvimento mais comercial com o sistema. É a única fonte de pesquisa, a pedra de toque da invenção, hoje” (Expoprojeção, 2013, p.56).

Neste contexto, considerando que os filmes superoitistas criavam situações descoladas da vida cotidiana, permitindo um registro mais longo e informal, devido à redução do filme e portabilidade do aparelho, era possível montar ao mesmo tempo em que grava as imagens.

Realizei três longas em Super-8: todos em 1974, com 46' de duração cada. Wampirou (o vampiro que pirou), além dos "atores", trabalharam como extras artistas plásticos como Lygia Clark e poetas como Waly Salomão. Carnival in Rio é sobre o carnaval individual - do "eu" sozinho. Filmado entre a praça Mauá e o Obelisco, no Rio de Janeiro. Arenas Calientes era o mais interessante, pois meus personagens tinham aventuras no deserto com dunas imensas onde hoje é o Condomínio Nova Ipanema, no Rio de Janeiro. À dificuldade em encontrar água no deserto, saciavam-se com gasolina nos postos Esso da região (Pape, 2011, p. 328).

Um de seus últimos filmes, *Catiti Catiti* (1978), um dos únicos em 16mm, é considerado por Ivana Bentes (2011, p.5) um “filme-postulado”, pois destaca a importância da simbologia Tupinambá e a filosofia antropofágica ao longo da obra e do pensamento de Lygia Pape. Temática que retornará na sua dissertação de mestrado, defendida no curso de Filosofia da UFRJ com o título *Catiti Catiti: na terra dos Brasis* (1980). A “ontologia canibal” destaca-se para pensar uma arte brasileira experimental, que visa fundir o arcaico com as questões de ponta das vanguardas modernas (Bentes, 2011, p.5).

Apontamentos...

O propósito desta ultima parte do texto é levantar alguns apontamentos mais acabados sobre as questões que são apontadas neste artigo, criar sínteses capazes de organizar a dúvida e abrir caminho para o aprofundamento da pesquisa na escritura da tese de doutorado. Unificadas as pontas dos fios deixados para trás ou entregue em mãos, o Fio de Ariadne, é necessária adentrar o labirinto para poder encontrar a saída, encarar a esfinge e fazer emergir as respostas: “decifra-me ou te devoro”.

Neste sentido, propomos demonstrar ao longo do artigo como as questões fundamentais que orientavam o pensamento estético-filosófico da Lygia Pape, como a busca pela *boa forma* e a fenomenologia, estão expressas em seu cinema, sendo este não apenas um momento em seu método experimentalista, mas uma forma privilegiada para desenvolvimento das questões que orientam sua concepção de arte e de artista.

Lygia Pape aproximou-se do cinema no período entre o final da década de 1950 e continuou seu diálogo durante as duas décadas subsequentes, pode-se dizer que Pape foi contemporânea do “período estética e intelectualmente mais denso do cinema brasileiro” (Xavier, 2006, p. 14). Em grande medida, seu cinema compõe essa densidade, mesmo que ainda não tenha sido devidamente reconhecidas e levantadas, no campo acadêmico, suas experiências e pensamentos.

Um último fio encontrado pode ajudar a exemplificar a importância desconsiderada do cinema de Lygia Pape para compreensão do processo de constituição de seu pensamento e obra. No mesmo momento que realizava seus primeiros filmes, sua obra foi marcada por uma nova postura em relação às questões estéticas levantadas pela a artista, criando em favor de propostas que implicaram na realização de ambientes, eventos, performances, obras de forte caráter coletivo, incorporando questões como a participação ativa do espectador, como *O Ovo* (1967), *Roda dos prazeres* (1967) e *Divisor* (1968). Performances que foram registradas em S8, fazendo inscrever a contingência presente nessas obras em meio de registro histórico que possibilite sua reprodutibilidade técnica. Ao buscar fugir do plano, as experiências são novamente reenquadradas na medida em que passa a compor o plano fílmico. A descoberta do corpo, da atuação e experiência cênica que iram inspirar as performances de Lygia Pape, se deram, não por sua experiência com o abstracionismo, mas a partir do cinema. O corpo “representado” mesmo que abstratamente, não se compatibiliza as formas geométricas “puras”.

Neste sentido, *O Pátio* (1959), o enigmático primeiro filme de Glauber Rocha, nos diz muito sobre o rumo que a criação artística de Lygia Pape tomou a partir do final da década de 1960. Nele duas pessoas, um homem e uma mulher, rolam sensualmente num chão xadrez de quadrados perfeitos, contraponto o corpo ao rigor geométrico.

Tabela 1

Nome	Direção	Ano
Mandacaru Vermelho	Nelson Pereira dos Santos	1961
Vidas Secas	Nelson Pereira dos Santos	1963
El Justicero	Nelson Pereira dos Santos	1967

Machado de Assis	Nelson Pereira dos Santos	1966
Jornal do Brasil	Nelson Pereira dos Santos	s/d
Deus e o Diabo na terra do sol	Glauber Rocha	1964
O Padre e a moça	Joaquim Pedro de Andrade	1966
O desafio	Paulo Cesar Saraceni	1964
A falecida	Leon Hirszman	1965
Maioria Absoluta	Leon Hirszman	1964
Ganga Zumba	Cacá Diegues	1963/1964
Copacabana	Arno Sucksdorf	s/d
Memórias do Cangaço	Paulo Gil Soares	s/d
Moleques de Rua	Álvaro Guimarães	1960
O baleiro	Gilberto Macedo	1963

Tabela 2

Nome	Cor	Bitola	Metragem	Duração	Gênero	Ano
Letreiros/Cinemat eca/MAM	P/b	35mm	Curta	20 seg	Documentário	1963
La Nouvelle Création	Cor	35mm	Curta	50 min	Experimental	1967
Artes Plásticas	Cor	S8	Curta	20 min	Documentário	1970
A matemática e o futebol	P/b	35mm	Curta	11 min	Documentário didático	1970
O Guarda-chuva vermelho	Cor	35mm	Curta	10 min	Experimental	1971
The Super	Cor	16 mm	Curta	10 min	Experimental	1971
Eat me	Cor	35 mm	Curta	9 min	Documentários	1973

A vida com saúde	Cor	35 mm	Curta	10 min	Documentário didático	1973
Carnaval in Rio	Cor	S8	Curta	20 min	Experimental	1974
Wampirou	Cor	S8	Curta	14 min	Comédia	1974
Our Parents	Cor	S8	Curta	10 min	Experimental	1974
Arenas calientes	Cor	S8	Curta	20 min		1975
A mão do povo	Cor	16mm	Curta	10 min	Documentário	1975
Catiti Catiti	P/b	16mm	Curta	10 min	Experimental	1978
Favela da Maré	Cor	S8	Curta	10 min		1982

Referências:

BENTES, Ivana. Caos-Construção – O formal e o sensorial no cinema de Lygia Pape. XX Encontro Nacional da Compós - UFRGS, Porto Alegre, 14 a 17 de junho. Grupo de Trabalho “Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual”, 2011.

COCCHIARALE, Fernando. Lygia Pape e a renovação da arte brasileira. Disponível em: <<http://www.lygiapape.org.br/pt/>> Acessado em: maio de 2013.

EXPOPROJEÇÃO. Organizado por Aracy Amaral. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>> Acessado em: maio de 2013.

FERRÉS, Joan. Televisión y educación. Barcelona: Ed. Paidós, 1994.

FILMOGRAFIA. São Paulo, SP: Cinemateca Brasileira, 2001. Pesquisa: Lygia Pape. Disponível em: <<http://www.cinemateca.gov.br/>>. Acessado em: julho de 2012.

GUERRA, Tatiana R.; PECCININI, Daisy, Lygia Pape. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo3/frente/pape/index.html>. Acessado em: agosto de 2011.

FITCH, Nick. ‘Situações-Limites’: the emergence of video art in Brazil in the 1970s. In: Moving Image Review & Art Journal, Volume 1, Number 1. London, UK: Intellect Ltd Features, 2012, p.59 - 67.

KELLNER, Douglas. A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

LEITE, Sidney Ferreira. Cinema Brasileiro: das origens à retomada. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

MACHADO, Arlindo. Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas. São Paulo: EDUSP, 1993.

_____. As Três Gerações do Vídeo Brasileiro. Sinopse, São Paulo, v. 3, n. 7, 2001, p. 22-33.

MACHADO, Vanessa Rosa. Arte e espaço público nos filmes de Lygia Pape. Revista Risco – Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo, USP, nº 7, 1º semestre de 2008, p. 96-106.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

MICELI, Sérgio. A noite da madrinha e outros ensaios sobre o éter nacional. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ORTIZ, Renato. A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PAPE, Lygia. Cinema Marginal. Disponível em: <http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/> Acessado em: maio de 2013.

PEDROSA, Mário. Política das artes. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

SANT'ANNA, Sabrina Marques Parracho. O Museu de Arte Moderna e a trajetória do concretismo carioca. Escudos Históricos, Rio de Janeiro, nº 38, julho-dezembro de 2006, p. 33-48.

VILCHES, Lorenzo. La lectura de la imagen: prensa, cine, televisión. Barcelona: Ed. Paidós, 1996.

VILLAS BÔAS, Glaucia. A estética da conversão O ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca (1946-1951). Tempo Social, Revista de sociologia da USP, v. 20, n. 2, 2008, p. 197-219.

XAVIER, Ismail. Cinema Brasileiro Moderno. São Paulo: Paz e Terra, 2001.