

NO BURACO, COM LYGIA PAPE¹

DOI: 10.33871/sensorium.2024.11.9090

*Luiza Proença*²
*Michelle Farias Sommer*³

Resumo: Dividido em seções temporais, o artigo busca colocar em prática a pedagogia das *aranhadas* proposta por Lygia Pape, nos anos 1970, como heurística para pensar a composição cultural brasileira diante da crise da arte provocada pelo capitalismo. Junto com o tecer das *aranhadas*, o artigo recupera a cena de um trabalho não realizado pela artista na qual ela se projeta escavando um buraco para procurar "as raízes brasileiras". A partir desse duplo imaginário, entre teias e escavações subterrâneas, o texto indaga: em quais terrenos e contexto histórico as preocupações estéticas-políticas de Pape estavam assentadas e que perspectivas lançadas pela artista poderiam ser trazidas como aprendizados para abordar as crises do século 21? Nesse exercício especulativo, inconcluso e em constante abertura, aponta-se para a urgência da continuidade e ampliação de práticas que atuem a partir de forças vitais e em consonância à proliferação de perspectivas plurais.

Palavras-chave: Lygia Pape; arte contemporânea brasileira; crise da arte no capitalismo; pedagogia; teias de aranhas

UNDERGROUND, WITH LYGIA PAPE

Abstract: Divided into four temporal sections, the article seeks to put into practice the *aranhadas* pedagogy proposed by Lygia Pape, in the 1970s, as a heuristic for thinking about Brazilian cultural composition in the face of the art crisis caused by capitalism. Along with the weaving of the spiders, the

¹ Esse texto é uma versão revista e ampliada do ensaio originalmente publicado como: PROENÇA, L; FARIAS SOMMER, Michelle. Spider-Women Goes Underground!. In: Gaensheimer, Suzanne e Malz, Isabelle (org). Lygia Pape: The Skin of All (catálogo de exposição). Berlin: Hatje Cantz, 2022. O título desta versão faz uma alusão ao livro *No espaço, com Lygia Pape*, posteriormente publicado por Veronica Stigger (2023).

² Doutoranda em Filosofia pela PUC-Rio (bolsa CAPES), com ênfase em estética e a questão ambiental. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5948647508229166> Orcid: 0000-0002-3496-839X.E-mail: proenca.ml@gmail.com

³ Professora adjunta do Departamento de Teoria e História da Arte do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e pós-doutoranda em Teoria Literária e Literatura Comparada na UFRJ com a pesquisa 'Mulheres-narrativas: aranhas, umbigos, estórias/história' (bolsa CNPQ/PDJ). Lattes: <https://lattes.cnpq.br/6427744514389811> ORCID: [0000-0002-8689-2622](https://orcid.org/0000-0002-8689-2622) E-mail: mihsummer@gmail.com

article recovers the scene of a non-executed work in which she projects herself digging a hole to look for "Brazilian roots". From this double imaginary, between webs and underground excavations, the text asks: in which terrains and historical context Pape's aesthetic-political concerns were based and which perspectives launched by the artist could be brought as lessons to address the crises of the 21st century 21? Through this speculative exercise, which is inconclusive and constantly open, we point out the urgency of continuing and expanding practices based on vital forces and promoting the proliferation of plural perspectives.

Keywords: Lygia Pape; Brazilian Contemporary Art; Art Crisis and Capitalism; Pedagogy; Spiders Webs

EN EL AGUJERO, CON LYGIA PAPE

Resumen: Dividido en cuatro secciones temporales, el artículo busca poner en práctica la pedagogía *aranhadas* propuesta por Lygia Pape, en los años 1970, como heurística para pensar la composición cultural brasileña frente a la crisis del arte provocada por el capitalismo. Junto al tejido de las arañas, el artículo recupera la escena de una obra no realizada por la artista en la que ella se proyecta cavando un hoyo para buscar "raíces brasileñas". Desde este doble imaginario, entre telarañas y excavaciones subterráneas, el texto se pregunta: ¿en qué terreno y contexto histórico se fundamentaron las inquietudes estético-políticas de Pape y qué perspectivas lanzadas por el artista podrían traerse como lecciones para abordar las crisis del siglo XXI? A través de este ejercicio especulativo, inconcluso y constantemente abierto, señalamos la urgencia de continuar y ampliar prácticas que actúen desde fuerzas vitales y en consonancia con la proliferación de perspectivas plurales.

Palabras clave: Lygia Pape; arte contemporáneo brasileño; crisis del arte en el capitalismo; pedagogía; telarañas

Aranha

no ar

aranha

ranha:

alheia estranha

estranhas veias

estica

liga tece soma

em fina goma

a trilha céu a ilha véu

brilha

filó fino fio frio

fila

afina toca alteia a teia arma

a alma calma

desarma

a sorte tece

o sono ferra

e se amortece e a vida

espera

na esfera feria feia

teia.

– Lygia Pape, s/d

Subterrânia 2

sub

subsolo

subterra

submundo

o subdesenvolvido embaixo da terra como rato

a sub América

subterrâneo do desconhecido

terra

subfraseado

submar

subir ou descer no hemisfério sul

subverter ou correr

subliminar desejo de vencer e construir

subalterno que faz sua tarefa de cobrir de

terra o presente

subtérnico termômetro

subaltura
subestatuto: o suplente suplanta
substatus
suberguer
submergir pelas matas ou nas ondas do mar
sublime a tua música escondida sob o
subvéu
subway

– Hélio Oiticica, 1969

A cena não passaria despercebida, mesmo em meio à confusão corriqueira do Rio de Janeiro ou de qualquer outra metrópole brasileira. No horizonte, um monte de terra se acumula próximo ao asfalto de concreto. Ao redor dele, um grupo de pessoas curiosas se aglomera. Atraídas pelo buraco que se formou no subsolo, elas olham para o chão e perguntam: “o que você está fazendo aí embaixo?”. A pergunta é dirigida à mulher que se encontra dentro do buraco, com as mãos brancas sujas de terra e os olhos claros fixados na escavação. Ela responde continuamente, sem hesitar: “estou procurando as raízes brasileiras”.

A mulher é Lygia Pape e o exercício descritivo da cena acima foi desenvolvido a partir de uma ideia de um trabalho de arte que ela declarou ter tido certa vez⁴ e, até onde se sabe, nunca foi executado; embora forneça uma imagem propícia para abordar a ampla agência da artista no meio cultural brasileiro. Consagrando-se artista com pinturas abstrato-geométricas e a série de xilogravuras *Tecelares* junto aos concretistas do Grupo Frente (1954-56), e depois aos Neoconcretos (1959-1961), Lygia, ao longo de sua carreira, realizou uma variedade imensa de obras a partir de outros materiais e linguagens, entre as quais está a prática pedagógica intrínseca à artística. As plataformas docentes nas quais a artista atuou a partir dos anos 1960 foram diversas – museu, escola experimental, universidade privada e pública⁵ – e, através delas, foram desenvolvidas propostas pedagógicas que visavam a alteração de pontos de vista e modos de estar no mundo. Liberdade experimental conduz a prática de Lygia, repleta de alegria, ironia e humor, e sua didática reivindicava tais aspectos no “descondicionamento” de comportamentos passivos, em direção ao encontro com saberes vitais e estados primordiais de criação.

⁴ Ver depoimento de Lygia Pape em CARNEIRO, L; PAPE, L; PRADILLA, I. P. Lygia Pape – entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988, p.78.

⁵ Lygia Pape atuou como docente nas seguintes instituições no Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1969-1971); Faculdade de Arquitetura Santa Úrsula (1972-1985); Escola de Artes Visuais do Parque Lage (1976-1977) e Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (1981-1999), onde foi, inclusive, docente fundamental na construção do renomado Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Discussões sobre práticas pedagógicas da artista podem ser encontradas em: SOMMER, Michelle Farias. *Lygia Pape: práticas pedagógicas como práticas artísticas*. MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 7, n. 2, p. 468–489, 2023. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8671367> . Acesso: abril de 2024.

Imaginar a escavação como uma performance de Lygia é se aproximar de expressões da loucura, manifestações do inconsciente e impulsos eróticos. Essa associação é vista, por exemplo, em *O homem e sua bainha* (1967), um dos primeiros filmes da artista, em que cavidades e passagens subterrâneas aludem a orifícios corporais ou órgãos sexuais. O filme, de cerca de 4 minutos, começa com um close em movimento de uma superfície rochosa, que logo se revela um buraco. A cena seguinte é uma visão vertical de um grupo de crianças sentadas no interior de outra depressão geológica. Depois, vemos um homem (performatado pelo artista Antônio Manuel) deitado nessa cavidade, como um recém-nascido expelido por uma grande vagina. Ele então aparece de pé escavando o buraco com as mãos, e depois saindo e entrando nele, como se procurasse algo de tempos pré-históricos. A outra metade do filme registra carros em fluxo por um grande túnel, nos aproximando da era moderna e do século 20.

Podemos dizer que o interesse pelas origens, as relações da humanidade com a Terra e as ações inventivas em diversos ambientes, foi recorrente na obra da artista. Em sua produção cinematográfica, *O homem e sua bainha* é somente precedido de *La Nouvelle Création* (1967), filme de apenas 50 segundos no qual um cosmonauta é retratado ligado à nave como um feto conectado ao útero materno pelo cordão umbilical, marcando o momento em que "nascia um novo homem, que passou a explorar o espaço sideral, experimentando viver "sem a linha da Terra ou da gravidade por baixo dos pés" (PEDROSA apud PEQUENO, 2018, p.379). O ato de cavar o buraco também pode ser lido em relação à criação de um "espaço imantado", conceito que Lygia passou a usar a partir de 1969 para se referir às situações poéticas em torno das quais se formam comunidades temporárias – afinal, a Terra é um grande imã! Essas situações foram inspiradas em acontecimentos urbanos, como as ocupações espontâneas e efêmeras geradas por vendedores ambulantes, reunindo pessoas, em trânsito, momentaneamente ao redor de seus produtos. Lygia também comparava os espaços imantados ao tecer das aranhas, por traçarem teias de conexões relacionais:

A partir de minhas andanças de carro pela cidade (...) fui percebendo um tipo novo de relação com o espaço urbano, assim como se eu fosse uma espécie de aranha tecendo o espaço (...) E eu chamei de espaços imantados porque aquilo tudo era uma coisa viva, como se eu fosse caminhando ali dentro a puxar um fio que se trançasse e se enovelasse ao infinito (MATTAR, 1998, p.86-7).

É dessa comparação que surgiu a proposta artística-pedagógica *Ttéia/Teia* (1978-79) desenvolvida com estudantes entre as árvores da floresta da Escola de Artes Visuais do Parque Lage e prevista para ocupar outros lugares do Rio de Janeiro. Concentrada no processo, a proposta estimulava formas não lineares de ação coletiva, onde novas relações de espaço-tempo eram investigadas a partir de uma estrutura-teia feita com "um fio e mais nada", conforme lemos em passagem do texto análogo à proposta e escrito pela própria artista⁶. Em sua primeira etapa, os participantes eram convidados a tecer o espaço da mata ativando os sentidos ao "caminhar por entre troncos, plantas, veredas, sentindo o perfume, os ruídos, os sussurros, contornando acidentes naturais em um reconhecimento de um meio natural"⁷ e dos elementos primordiais que nele se encontram, como ar, fogo e terra. Na segunda etapa, a proposta envolvia a trama de espaços urbanos com o uso de fios coloridos para formar estruturas primárias como as das teias das aranhas. Para Lygia, a teia permite o deslocamento de perspectivas: "A 'TEIA' poderá modificar essa relação: no homem-aranha. Essa mecânica se chamará ARANHADAS (...) 'TEIAR' – e o novo princípio

⁶ As anotações da artista acerca do projeto podem ser acessadas em: PAPE, Lygia. Projeto Tteia: Área Aberta (1979). In: Lygia Pape – Espaço imantado. São Paulo: Pinacoteca, 2012 (catálogo de exposição), p.369-370.

⁷ Idem.

de deslocar-se para cima, para baixo, para um lado ou para o outro: sem prejuízo de um só ponto de vista”⁸.

Lygia Pape é mulher-aranha: trama redes com fios que captam as vibrações das presenças vivas do ambiente e acionam campos magnéticos para implantar perspectivas plurais e criar mundos, continuamente. Foi assim que ela desceu ao subsolo – ao submundo, sublixo, subalterno, subterrâneo, ou *subterrânia*, como sugeriu Hélio Oiticica para definir “uma prática-grito latino-americana”⁹ onde “algo nasce, germina, culmina ou é fulminado”¹⁰. Descida sub como uma atividade criadora cujo “lugar no tempo é aberto”¹¹.

É a atividade criadora da subterrânia e a mecânica pedagógica das *aranhadas* que praticamos neste ensaio, dividido em três tempos abertos. Nos imaginamos entre aqueles que olham curiosamente para o buraco cavado pela Lygia-mulher-aranha entrelaçados nos fios de seda e atraídos pelas forças magnéticas que dali emanam. E interessadas onde a abertura subterrânea poderia nos levar, como Alice pela toca do coelho, escavamos, pensamos e tecemos com a artista, perguntando: onde, como e com quem ela armou suas teias? Afinal, quais raízes brasileiras são buscadas por ela no terreno e contexto histórico onde suas práticas artísticas-pedagógicas estão assentadas? Que perspectivas lançadas pela artista podem ser trazidas como aprendizados e imaginários para o século 21?

Aranhadas, ano 1977

Iniciamos a escavação adentrando a camada histórica de 1977 no terreno urbano do Rio de Janeiro. Lá, Lygia se reúne com um grupo de intelectuais, alguns recém retornados do exílio no contexto imposto pela ditadura civil-militar, entre eles estão o cineasta Glauber Rocha, o antropólogo Darcy Ribeiro e o crítico Mário Pedrosa, seu maior interlocutor. Quatro anos depois, em 1981, o encontro é publicado em *O Pasquim* – principal semanário de oposição à ditadura – em formato de entrevista em homenagem a Pedrosa, que havia falecido poucos dias antes¹². Entre uma diversidade de pautas, nota-se a recorrência

⁸ Ibidem.

⁹ O prefixo “sub”, compõe um léxico próprio de Hélio Oiticica para a convocação de entrada em estados de invenção a partir do “sul”. Ver: OITICICA, Hélio. EXPERIÊNCIA: capas "construídas no corpo" (primeira prática SUBTERRÂNIA). Série Programa ambiental. 18/nov/1969. In: Itaú Cultural, Programa Hélio Oiticica. Disponível em: <http://legacy.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho>. Acesso: março de 2024.

¹⁰ “Sou eu é você é a América Latina – sul sub embaixo da terra longe do falatório dentro de você condição única da criação”. Ver: OITICICA, H. SUBTERRÂNIA / SUBTERRÂNIA 2. 21/set – 29/out/ 1969. Série programa ambiental. Em: Itaú Cultural, Programa Hélio Oiticica. Disponível em: <http://legacy.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho>. Acesso: março de 2024.

¹¹ Ver: OITICICA, Hélio. Experiência Londrina: Subterrânea. Rio de Janeiro, 27/Jan/1970. In: Itaú Cultural, Programa Hélio Oiticica. Disponível em: <http://legacy.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho>. Acesso: março de 2024.

¹² A entrevista foi publicada em *O Pasquim*, edição 646, de 12 a 18 de novembro de 1981. O semanário foi publicado entre 1969 e 1991 e, utilizando-se do humor para a instauração de um papel combativo de oposição à ditadura foi inúmeras vezes censurado durante esse período. Ver: Reedição entrevista Mário Pedrosa para *O Pasquim*, edição 646, de 12 a 18 de novembro de 1981, publicada em Revista Arte e Ensaios, n. 34 (2017), por Cecília Cavalieri e Michelle Farias Sommer, p. 207-2013 em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/14513>. Acesso: abril de 2024.

Mário Pedrosa teve o seu pedido de prisão preventiva decretado por esse mesmo regime em julho de 1970, levando-o a buscar asilo político primeiramente no Chile. Naquele contexto, após o golpe militar em 1973 e passagens por México, Portugal e França, retornou ao Brasil em outubro de 1977 após a revogação da ordem de prisão. Lygia Pape permaneceu no Brasil e em 1973, foi presa no Destacamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI), órgão

dos vocábulos "raízes", "povo" e "origens" no debate sobre possíveis diretrizes para a construção de um "projeto cultural brasileiro", o que revela parte da rede de articulações de Lygia e suas contaminações recíprocas.

- “Acho que no Brasil nós temos realmente a possibilidade de criar um modelo político novo e essa ideia não é um absurdo do ponto de vista da imaginação. Ela encontra, inclusive, raízes na nossa cultura”, diz o cineasta Glauber Rocha.
- “A função do intelectual é de expressar o seu povo, é dar existência em nossa linguagem artística às nossas vivências, ao nosso modo de ser, que é um modo de ser humano, e não apenas um modo de ser folclórico”, aponta o antropólogo Darcy Ribeiro.
- “Essencial é conhecer o Brasil, conquistar o Brasil, a terra brasileira, chegar ao fundo das origens do nosso povo”, afirma Mário Pedrosa.

Uma breve digressão sobre esse momento histórico específico: é ao longo da década de 1970 que o "projeto de integração nacional" da ditadura constrói hidrelétricas e estradas como a Transamazônica, obras faraônicas que rasgavam florestas e eram parte integrante da política vigente de extermínio indígena que, diga-se, nunca cessou. O antropólogo Eduardo Viveiros de Castro relata que, como parte desse projeto, estava a “criação de um instrumento jurídico para discriminar que era índio de quem não era índio”, retirando “da responsabilidade tutelar do Estado os índios que (...) [supostamente] não eram mais índios” (VIVEIROS DE CASTRO, 2021). Ainda de acordo com Viveiros de Castro, ali em torno de 1978, a comunidade antropológica foi crucial na resistência à desindianização jurídica, recusando responder à pergunta sobre quem seria índio. "Nosso objetivo político e teórico, como antropólogos, era estabelecer definitivamente (...) que índio não é uma questão de cocar de pena, urucum e arco e flecha, algo de aparente e evidente nesse sentido estereotipificante, mas sim uma questão de 'estado de espírito'. Um modo de ser e não um modo de aparecer". Enquanto o programa estatal se ancorava na perspectiva de uma "cultura brasileira" nacional-desenvolvimentista como uma cultura homogênea e coesa a ser unificada para dizimar diferenças e dissidências; a profusão de vozes polifônicas que surgiram na entrevista de 1977 apontava para direções contrárias ao governo, ainda que em posições divergentes entre si. No encontro, Pedrosa manifestou: “Eu não sou nacionalista. Eu sou nacional” (PEDROSA et al, *O Pasquim*, 1981).

Em seus escritos, Pedrosa conectava o termo "origens" com a dita "arte primitiva" em uma comparação com a arte ocidental moderna onde a ênfase está, sobretudo, nos meios de produção e na função social da arte. Na sua perspectiva, o "primitivo" emerge como força originária de coexistência na modulação da diversidade constituinte brasileira. No seu uso do termo estavam contidas as ações espontâneas, os impulsos atávicos e as expressões inconscientes em um conjunto não aniquilado pela reificação da produção industrial-capitalista, e que se manifesta na arte das crianças, dos doentes mentais e na arte popular. É na busca dessa força originária que Pedrosa também evocou naquela ocasião: “O índio é uma

de inteligência e repressão do governo brasileiro durante a ditadura e subordinado ao exército. Em relatos posteriores, a artista conta que passou um mês na solitária, foi julgada e absolvida. Naquela ocasião, o governo tentou, sem sucesso, pressionar o reitor da Universidade Santa Úrsula, onde ela era docente, a demiti-la. Ver: *Chronology*, em Lygia Pape: A multitude of Forms. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, 2017 (Catálogo de exposição). Candela, Iria, com ensaios de Glória Ferreira, Sérgio B. Martins, e John Rajchman, p. 172.

pedra importantíssima na construção do que chamamos hoje de Brasil” (PEDROSA et al, *O Pasquim*, 1981).

Ideias convergentes sobre “origens” e “primitivo” (circunscritos também em “raízes”) foram manifestadas por Lygia em suas obras e escritos, onde o índio assume um papel crucial na resistência anticapitalista e para a formação da "consciência brasileira na arte". Naquele mesmo ano de 1977, Lygia assinou com Pedrosa a curadoria do projeto expositivo *Alegria de viver, alegria de criar*, uma tentativa de inserção de representação indígena no contexto museal e de educação artística do país. O projeto foi endereçado ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), para (...) “mostrar que a comunidade indígena (...) possui homogeneidade social e cultural, como em toda população dita primitiva, não capitalista, não desenvolvimentista, não progressista” (STREVA, 2013, p. 116-119). Lido em retrospecto, enunciados discursivos deste projeto possibilitam compreender a visão moderna à qual os povos indígenas e suas produções culturais estavam submetidas naquele momento: confinados à representação, em um passado estanque e em uma perspectiva romântica de unidade edênica. A ausência de pessoas indígenas na extensa ficha técnica do projeto evidencia o discurso moderno ancorado na representação que se dá com a inserção de objetos e imagens. Como veremos a seguir, abordagens semelhantes serão reproduzidas por Lygia no tratamento das produções culturais populares e das favelas, como expansões de seu entendimento de “raízes”.

Aranhadas, ano 1980

No emaranhado de perspectivas para a construção de um projeto cultural brasileiro, e em outro momento de nossa escavação, encontramos Lygia como estudante e docente universitária. Em 1980, ela defendeu no Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro sua dissertação de mestrado *Catiti Catiti, na terra dos brasis*. Antes de detalhar o percurso que ela desenvolveu em seu texto, dedicado a Pedrosa, apontamos o fato de que Lygia – artista já reconhecida e com prática de ensino em arte e arquitetura – tenha optado por uma formação acadêmica de pós-graduação em filosofia, área na qual também se graduou em 1972. Seu interesse na criação de ideias e conceitos extrapolava os formalismos da arte moderna. Marcada pela admiração especial aos pré-Socráticos, sua teia estética-filosófica se iniciou com a obra *Livro da criação*, de 1959, mesmo ano de publicação do Manifesto Neoconcreto, estimulando maior engajamento subjetivo na arte.

Em dezesseis pranchas avulsas e quadradas de papel-cartão, o *Livro da criação* narra uma perspectiva sobre a criação do mundo (Terra), destacando em cada prancha um acontecimento geológico causado por forças naturais e, principalmente, pela ação humana; em suma: o rebaixamento do nível da água que cobria todo o planeta, a marcação do tempo, a descoberta do fogo, a caça, a formação da floresta, a prática da sementeira, a fertilização da terra, a invenção da roda, a constatação do sistema planetário e de que a Terra é redonda, as navegações, a arquitetura de palafita, o submarino e luz (PAPE, 2000, p.133-153). As pranchas são soltas, de modo que o leitor possa manuseá-las livremente sem uma ordem estabelecida; elas também têm cortes e dobras que possibilitam armar volumes a partir do plano bidimensional do papel-cartão pintado. O engajamento com o livro, estabelecido a partir de uma relação de presença sensorial-temporal, é essencial para o estado de "criação".

Produzido simultaneamente a formação do grupo Neoconcreto, o *Livro da criação* foi chamado de “Bíblia Neoconcreta” (VENANCIO FILHO, p.218). O termo “bíblia” aqui só pode ser entendido no sentido de que o Livro sugere uma cosmologia, própria da artista, que se inspira em aspectos da narrativa

ocidental, mas sem envolver eventos das gênesis cristã. Ao invés de impor uma única e imutável origem, o *Livro* estimula na sua superfície outras expressões possíveis do mundo, em uma construção de sentido plural.

O *Livro da criação* marca, portanto, o desejo de Lygia pelo originário ou geração da vida, assuntos que irão reaparecer em muitas das suas obras. É nos elementos primordiais, ou na menor das criações humanas, que a artista procurou saídas possíveis para o mal-estar correspondente à uma crise da arte no mundo contemporâneo: este é o problema central apresentado em *Catiti Catiti, na terra dos brasis*.

A primeira parte da dissertação, denominada “A crise da arte”, está organizada em dois capítulos que fazem revisões críticas da formação da arte moderna e pós-moderna, bem como das contribuições dos movimentos concreto e neoconcreto para a invenção de uma arte singular no Brasil. A segunda parte, “Ideia nova”, também composta de dois capítulos, propõe uma arte que não repita linguagens e fórmulas condescendentes com o mercado capitalista. Essa arte é feita por “artistas-pintores-inventores”, termo sugerido pela autora, que elogia as “manifestações anônimas e criativas” populares desencadeadas pela necessidade vital de inventores “humildes” e “deserdados do mundo” em contextos de miséria.

É no tecimento de diálogos entre o pensamento de Mário Pedrosa e sua própria prática pedagógica que emerge o debate sobre a cultura material produzida por moradores das favelas ou por “inventores anônimos” como exemplo de invenção coletiva e não-alienada. Desde 1972, Lygia realizava incursões com seus estudantes da Universidade Santa Úrsula à Favela da Maré, um dos maiores conjuntos de comunidades localizadas na Zona Norte do Rio de Janeiro. Essas ações se vinculam à pedagogia das “antiaulas” – termo usado por ela própria na definição de suas classes por não obedecerem a hierarquia aluno-professor e nem se limitarem ao espaço da sala de aula. Assim, as antiaulas funcionavam como espécie de antídoto contra o convencionalismo curricular e os condicionamentos dogmáticos que desconectavam os artistas e arquitetos em formação com os saberes vitais.

Na dissertação, entre anotações incipientes, a artista discorre: “como os antigos gregos, os presocráticos, eles [os moradores das favelas] também procuram a sua physis - o seu elemento primeiro: a vontade de viver” (PAPE, 1980, p.61). Lygia associa a potência da produção criativa nas periferias a mais “velha e mais antiga postura do homem dito primitivo por uma integração, em um coletivo, onde ele faz parte consciente, necessária e ritualística” (PAPE, 1980, p.64).

Um texto anterior, “Favela da Maré ou Milagre das Palafitas” (1972), expressa a fascinação da artista em ver e pensar as invenções singulares das construções populares: “Eu fazia uma espécie de imantação mental e edentrava [sic] naqueles espaços delirantes. A Favela da Maré se difere das outras favelas, pois se assemelha a um organismo vivo, talvez pela integração com o mar. É complexo viver sobre a água, mas o senso espacial extremamente simples se contrasta absoluto com a complexidade de suas construções.” No trecho, Lygia se refere às palafitas: um sistema construtivo predominantemente utilizado em regiões alagadiças que, por elevação, impedem que as casas sejam arrastadas pela correnteza das águas. Essa forma de viver sobre a água foi registrada durante suas incursões à Favela da Maré em centenas de fotografias que exploram os detalhes arquitetônicos das moradias, seus acessos, habitações e habitantes. É também em 1972 que a artista realizou o filme em super 8 *Favela da Maré*, um registro-percurso no labirinto do complexo de comunidades que se dá em fluxo contínuo, de trás para frente, sem dentro e nem fora. Por fim, destacam-se que os elos de ligações entre pesquisa, a docência e a produção de obras que se concentram no debate sobre temas populares e indígenas, lidos aqui à luz do encontro

com as raízes brasileiras e seus desdobramentos pedagógicos, foram também potencializados por bolsas de recebidas por ela para o desenvolvimento de projetos.

Lygia compartilhava seu interesse pelas favelas com Oiticica, figura central no capítulo final da dissertação, no qual ele é descrito como exemplo de "artista-pintor-inventor". O Morro da Mangueira está para Oiticica assim como a Maré para Lygia: em ambos, ainda que a partir de vivências distintas, a cultura popular da favela é entendida como uma “volta às origens, um retorno ao primordial”; que encontra na “‘construtividade primitiva popular’ o princípio de organização da vida prática” (ROSA MACHADO; SOUZA SANTOS, 2019, p. 52). No capítulo final, intitulado “Nós, os bugres”, na terceira pessoa do plural, Lygia se inclui entre os "deserdados", os "selvagens" ou "miseráveis" do terceiro mundo em um movimento não pouco conflituoso na busca de uma ontologia que fosse determinante ao projeto cultural brasileiro.

A tarefa que se propôs Lygia em sua pesquisa é enorme e dela não se pode esperar conclusões precisas. Interpretamos a dissertação em analogia a cena da escavação: como um exercício prático-teórico de entrar no buraco que é, simultaneamente, origem e problema, uma construção imagética que circunscreve a crise da arte ("estar no buraco", em depressão) para ir ao encontro das raízes brasileiras na criação de possibilidades de saídas.

Distante da conotação nacionalista ou das organizações hierárquicas sob as quais a expressão "raízes brasileiras" pudesse ser compreendida, Lygia buscava alternativas para o ponto de vista unívoco da modernidade, do progresso, da sociedade de consumo e da cultura “erudita”, a partir do reconhecimento de outros modos de viver e de criar que se amparam nas culturas indígena e popular. Se em vários momentos da dissertação a artista expressou o abismo da desigualdade social e racial no Brasil, é nesse mesmo abismo-buraco que ela percebeu a importância de ter o seu corpo-situado e elaborou uma pergunta fundamental a ser recuperada no século 21: “Como é possível abordar e estudar qualquer subjetividade ou qualquer outra cultura sem reduzi-la às ordenadas?” (PAPE, 1980, p.70).

Aranhadas, ano 2024

Em terras brasileiras, não avistamos o final do buraco. Seguimos escavando, enquanto afundamos com o agravamento da crise socio-política-ambiental que ameaça a potência de criação e a vida no planeta.

Em 2021, a 34ª Bienal de São Paulo celebrou a maior participação de artistas indígenas desde a primeira edição do evento, em 1951. Em aproximação contígua, estavam as obras de Lygia Pape e Daiara Tukano. Da primeira, esteve exposta uma seleção de obras que dialoga com mitologias ameríndias e a flora e a fauna amazônica, como *O olho do guará* (1980), *Amazoninos* (1990) e *Memória Tupinambá* (2000). Já a segunda apresentou *Festa no céu* (2021), um conjunto de quatro pinturas suspensas que representam os miriã porã mahsã, pássaros sagrados que, na cosmologia Tukano, fazem cerimônia para segurar o céu e impedir que o sol queime a terra fértil. No verso de cada pintura, penas entrelaçadas em padrões geométricos de raiz ancestral remetem à tradição dos grandes mantos tupinambá. Daiara também participou da exposição *Moquém – Surarî: arte indígena contemporânea*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM_SP), com curadoria do artista Makuxi Jaider Esbell, outro destaque da 34ª Bienal. Enquanto aconteciam as exposições, Esbell foi encontrado morto aos 42 anos. Ressoam as palavras em sua memória proferidas por Denilson Baniwa (2021), artista indígena também integrante da mostra do MAM-SP: “A cobrança de respostas para salvar a arte, a pressão por não falhar em nossa caminhada ou

com nossos parentes indígenas, a ininterrupta fome de quem nos vê como uma novidade devorável no mercado, tudo isso que é considerável sucesso e o auge da carreira é um muro que nos cerca e nos tira do que é mais importante: uma vida saudável".

Em entrevista publicada em abril de 2022, Denilson Baniwa e Daiara Tukano, junto com o artista Gustavo Caboco e a pesquisadora Marília Librandi, discorrem sobre renomear o movimento estético Arte Indígena Contemporânea (AIC) – iniciado por Esbell para seduzir a “lógica consumista da arte do branco” – por Arte Indígena Cosmopolítica, abordando, assim, a arte para além da tradição europeia e ocidental (Machado, 2022). Na época da entrevista, uma série de discussões acadêmicas e culturais revisavam o centenário da Semana de Arte Moderna (1922) e o bicentenário da independência do Brasil (1822)¹³ – eventos determinantes nos modos de se fazer e pensar arte e política no país, alinhados com vanguardas artísticas e movimentos emancipatórios internacionais. Grande parte das discussões argumentou que, embora indígenas tenham influenciado a Semana de 22 e seus desdobramentos (como o movimento antropofágico), o protagonismo indígena foi negligenciado pela história da arte brasileira. Foi somente na última década que pessoas e povos originários deixaram de ser representação para tornarem-se presença nas narrativas historiográficas e nas instituições artísticas.¹⁴

Se no passado estavam as tentativas de inserção, por representação através de objetos e imagens, do "índio", da cultura das favelas ou de outros contextos na arte brasileira; hoje tem-se as inclusões de artistas indígenas – ao lado de outros que estiveram à margem do sistema da arte moderno – como sujeitos que se fazem presentes nos espaços institucionais de arte. De lá para cá, da representação à presença, a afirmação de uma possível saída da crise das artes, tão ensejada por Lygia, traz consigo uma pergunta: modificam-se os meios de produção de subjetividade em consonância à pluralidade de modos de viver, de criar e de conhecer? Ou ainda: trata-se com rigor a ideia de uma “arte cosmopolítica”, convocando à sujeitos produtores de arte a contornar as políticas de representação, inclusão e tolerância das diferenças, desacelerando o processo de composição de mundos¹⁵?

¹³ Entre as inúmeras atividades de arte em torno dos eventos estavam o ciclo de palestras *1922: modernismos em debate* (2021, iniciativa do IMS, Pinacoteca e MAC-USP); as mostras *Raio-que-o-parta: ficções do moderno no Brasil* (2022, Sesc 24 de maio), *Histórias brasileiras* (2022, Masp), *A parábola do progresso* (2022, Sesc Pompeia) e *Ato de revolta: outros imaginários sobre independência* (2023, MAM-Rio).

¹⁴ O meio artístico celebrou a consagração da arte indígena nos espaços institucionais culturais brasileiros com a maior participação de artistas indígenas em uma Bienal de São Paulo até então, reforçada pelas exposições *Moquem Surarî: arte indígena contemporânea*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (2021, curadoria de Jaider Esbell com Paula Berbert e Pedro N. Cesarino), *Vexó: Nós sabemos* na Pinacoteca do Estado de São Paulo (2020, curadoria Naine Terena), *ReAntropofagia no Centro de Artes da UFF* (2019, curadoria de Denilson Baniwa e Pedro Gradella) *Dja Guata Porã* no Museu de Arte do Rio (2017, curadoria de Clarissa Diniz, Pablo Lafuente, Sandra Benites e José Ribamar Bessa); bem como os programas *Histórias indígenas* no Museu de Arte de São Paulo de 2017 a 2024, e o Prêmio Pipa no Rio de Janeiro com a vitória de Arissana Pataxó em 2016. Em 2024, o pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza, renomeado pelos curadores de Pavilhão Hãhãwpuá, será assinado por representantes indígenas: Arissana Pataxó, Denilson Baniwa e Gustavo Caboco Wapichana que serão os curadores da exposição de Glicéria Tupinambá, que ganhou destaque nos últimos anos ao retomar a confecção tradicional dos mantos tupinambás, levados para coleções europeias durante o período colonial.

¹⁵ A ideia de “cosmopolítica” foi rigorosamente proposta pela filósofa belga Isabelle Stengers no final dos anos 1999 e vem sendo retomada por ela e vários outros autores e artistas. Ver: STENGERS, I. “A proposição cosmopolítica”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, no 69 (27 de abril de 2018): 442–64.

Nesse emaranhado de perguntas, a cosmopolítica, semelhante ao teiar cuidadoso das *aranhadas*, implicaria uma abordagem simultânea do encontro e cruzamento de práticas artísticas que não converge, mas confronta e faz coexistir diferentes pontos de vista e modos de existência.

Pósfacio

Com as nossas mãos sujas de terra, rimos ao notar que o sobrenome de solteira de Lygia é "carvalho", espécie conhecida por ter raízes profundas que lhe dão resistência¹⁶. Correndo o risco de arrancar as raízes de tanto escavar, voltamos à superfície.

A escavação, na arqueologia, é um recurso para o encontro com evidências sobre a história na Terra através dos vestígios soterrados pela ação do tempo. Na ação, constrói-se aberturas para passagens porvir. Junto com o encontro de fósseis e raízes sob a terra, as *aranhadas* apontam para a necessidade de práticas artísticas-pedagógicas que se dêem desde as forças vitais, dando origem a perspectivas plurais de mundos ao mesmo tempo que formando arquivos potenciais.

Lembremos que o fio de seda que a aranha lança ao ambiente é produzido por uma glândula que se situa no seu abdômen. Em suas aulas, Lygia especulava para ver onde os estudantes balançavam, ativando a potência de cada um, como relatou um deles, o artista Ronald Duarte: “[Ela] perguntava: ‘O que você está fazendo?’ Daí metia o dedo na ferida. Quem me deixou essa visceralidade, quem me ensinou a usar o estômago, foi Lygia Pape” (DUARTE, 2016, p.49-54).

Uma vez lançados os fios, o toque das patas das aranhas nos fios faz delas agentes ativos em seu ambiente: sentem as presenças vivas ao seu redor e captam vibrações, escolhendo onde continuar tecendo suas teias. Através de pequenos gestos traçam arranjos provisórios de agir e viver em relação às existências estrangeiras (ROLNIK, 2022, p.275-6). É comum que as aranhas comam sua própria teia diariamente para recuperá-la, em um processo de ingestão e digestão. Nesse sentido, as aranhas tecem novos mundos ao mesmo tempo em que devoram outros. Assim, “a teia de aranha oferece uma boa metáfora para um mundo que se sustenta em equilíbrio precário, que se tensiona com violência e catástrofe, mas também com graça e beleza, e que evoca mundos de emaranhados promissores” (CORSIN JIMENEZ, 2018, p.53, tradução nossa). Lygia tratou da mesma ambivalência entre tensão e graça, conceitualizando esteticamente teias com outros nomes: “teteias”, valendo-se da expressão infantil, sugerindo gestos delicados e lúdicos; ou, como vimos, “espaços imantados”, como forças atrativas; e “*aranhadas*”, como estruturas temporárias que possibilitam experimentar vários pontos de vista.

Teias de aranhas também são armadilhas que emaranham os mundos da aranha-predadora e de sua presa. Lygia também se viu em uma armadilha correspondente à crise da sociedade moderna, que desafiou sua capacidade de resposta por meio de sua prática artística. Como no processo de ingestão e digestão da seda pela aranha (e também como na antropofagia), Lygia brincou com as armadilhas das ontologias moderna e europeia, esforçando-se para criar uma teia de aranha alternativa com elas, ou ainda criando suas próprias armadilhas frente as armadilhas impostas.

¹⁶ Lygia se casou aos 22 anos com o químico e descendente de alemães Günther Pape, de quem adotou o nome artístico.

Bibliografia

- BANIWA, D. Carta. In: Tucum: plataforma de conteúdo pela re-existência dos povos indígenas do Brasil. 6 de novembro de 2021. Disponível em: <https://site.tucumbrasil.com/carta-por-denilson-baniwa/> Acesso: março de 2024.
- CARNEIRO, L; PAPE, L; PRADILLA, I. P. Lygia Pape – entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.
- CAVALIERI, C.; FARIAS SOMMER, M. Reedição da entrevista de Mário Pedrosa para O Pasquim, edição 646, de 12 a 18 de novembro de 1981. In: Revista Arte e Ensaios, n. 34 (2017), p. 207-2013. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/14513>.
- DUARTE, R. Quem me ensinou a usar o estômago. Dossiê Lygia Pape: arte não se ensina. Concinnitas | ano 17, volume 01, número 28, setembro de 2016. p. 49-54.
- JIMENEZ, A. C. "Spiderweb Anthropologies: ecologies, infrastructures, entanglements". In: Marisol de La Cadena, Mario Blaser (Eds.). A world of many worlds. Durham and London: Duke University Press, 2018, p. 53-82.
- MACHADO, Ricardo. Nem modernista, nem anti-modernista, a Arte Indígena Contemporânea (e cosmopolítica) na vanguarda de um Brasil que jamais foi moderno. Instituto Humanitas Unisinos. Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/618002-%20nem-modernista-nem-anti-modernista-a-arte-indigena-contemporanea-ecosmopolitica-na-vanguarda-de-um-brasil-que-jamais-foi-moderno> . Acesso em Dez 2023.
- MATTAR, D. Lygia Pape: Intrinsecamente Anarquista. 1ª edição. Rio de Janeiro: Relume Dum, 1998, p. 86-7.
- OITICICA, H. SUBTERRÂNIA / SUBTERRÂNIA 2. 21/set – 29/out/ 1969. Série programa ambiental. Em: Itaú Cultural, Programa Hélio Oiticica. Disponível em: http://legacy.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/home/dsp_home.cfm Acesso: março de 2024.
- _____. EXPERIÊNCIA: capas "construídas no corpo" (primeira prática SUBTERRÂNIA). Série Programa ambiental. 18/nov/1969. In: Itaú Cultural, Programa Hélio Oiticica. Disponível em: http://legacy.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/home/dsp_home.cfm. Acesso: março de 2024.
- _____. Experiencia Londrina: Subterrânea. Rio de Janeiro, 27/Jan/1970. In: Itaú Cultural, Programa Hélio Oiticica. Disponível em: http://legacy.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/home/dsp_home.cfm. Acesso: março de 2024.
- _____. Meu trabalho é subterrâneo [atribuído]. Rio de Janeiro. 10-17/ mar. / 1970. In: Itaú Cultural, Programa Hélio Oiticica. Disponível em: http://legacy.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/home/dsp_home.cfm. Acesso: março de 2024.
- PAPE, L. Catiti-catiti, na terra dos brasis. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1980.
- _____. Favela da Maré ou Milagre das Palafitas (1972). In: Lygia Pape – Espaço imantado. São Paulo: Pinacoteca, 2012 (catálogo de exposição), p.287-289.
- _____. Gávea de tocaia. São Paulo: Cosac e Naify, 2000.
- _____. Projeto Tteia: Área Aberta (1979). In: Lygia Pape – Espaço imantado. São Paulo: Pinacoteca, 2012 (catálogo de exposição), p.369-370.
- _____. Chronology. Em: Candela, I.; Ferreira, G.; Martins, S. B. e Rajchamn, J. Lygia Pape: A multitude of forms. (catálogo de exposição), Nova York: The Metropolitan Museum of Art, 2017.
- PEQUENO, F. Lygia Pape erótica: O Homem e sua baihna. Em: *Anais do XXXVIII Congresso do Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, Santa Catarina, 2018.

ROLNIK, S. As aranhas, os Guarani e os Guattari: por que importa ativar a força micropolítica do trabalho com o inconsciente. In: Santos, Anderson (or.). *Psicanálise e esquizoanálise: diferença e composição*. São Paulo: N-1 edições, 2022.

ROSA MACHADO, V. SOUZA SANTOS, F. L. Lygia Pape e Hélio Oiticica, o "caráter parangolé" e os "quartos-tudo" - Artistas brasileiros numa nova abordagem da cultura popular. *Cadernos Proarc*, n.33, dezembro 2019.

SOMMER, Michelle Farias. Lygia Pape: práticas pedagógicas como práticas artísticas. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 7, n. 2, p. 468–489, 2023. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8671367> . Acesso: abril de 2024.

STIGGER, Veronica. *No espaço, com Lygia Pape*. São Paulo: Relicário, 2023.

STENGERS, I. “A proposição cosmopolítica”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, no 69 (27 de abril de 2018): 442–64.

STREVA, S. *As vanguardas já nascem cansadas (1977)*. In: OITICICA FILHO, C. (org.). Mário Pedrosa. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013.

VENANCIO FILHO, P. *A recriação do livro*. In: Lygia Pape – Espaço imantado. São Paulo: Pinacoteca, 2012 (catálogo de exposição), p. 217-224.

VIVEIROS DE CASTRO, E. *No Brasil todo mundo é índio, exceto quem não é (2006)*. Em: *Povos Indígenas no Brasil do Instituto Socioambiental*. Disponível em: https://pib.socioambiental.org/files/file/PIB_institucional/No_Brasil_todo_mundo_%C3%A9_%C3%A9_Dndio.pdf Org. Acesso em: Nov 2021.