



# ABJEÇÃO E EROTISMO COMO PROCEDIMENTOS CRÍTICOS EM TRABALHOS PÓS-NEOCONCRETOS DE LYGIA PAPE

**Fernanda Pequeno**

Recebido em: 12/10/2016

Aceito em: 27/10/2016

Lygia Pape abjeção  
erotismo pós-neoconcretismo

*O artigo propõe uma investigação de quatro obras de Lygia Pape – Caixa das baratas, Caixa das formigas, Eat me e a série Objetos da sedução –, analisando suas temáticas críticas em consonância com os conceitos de abjeção e erotismo. Interessa-nos pensar de que maneira esses trabalhos produzidos posteriormente ao neoconcretismo propõem matrizes historiográficas que extrapolam o legado construtivo.*

Lygia Pape começou a produzir arte e a expor os seus trabalhos nos anos 50 com o Grupo Frente e posteriormente vinculou-se ao neoconcretismo. No começo da década seguinte, deu início à produção de trabalhos orientados para o espectador, que desdobravam as questões enfrentadas durante o curto período neoconcreto, envolvendo a participação do público. A partir de 1967, a artista inseriu em sua produção ordens, configurações e temas mais anárquicos, sem deixar de tocar nas questões que sempre lhe interessaram. As obras desse período acionavam, além da ironia e do humor negro, também discussões em torno do erotismo e da abjeção, debatendo o papel da mulher na sociedade patriarcal, se debruçando também sobre a problemática da imagem mediante a produção de filmes e vídeos.

Em um momento no qual há uma institucionalização crescente de sua obra, fruto de exposições e publicações internacionais na Europa e nos Estados Unidos,<sup>1</sup> torna-se imperativo investigar a produção artís-

ABJECTION AND EROTICISM AS CRITICAL PROCEDURES IN LYGIA PAPE'S POST NEO-CONCRETE WORKS | *The article proposes an investigation of four artworks by Lygia Pape – Caixa das baratas (Cockroaches' Box), Caixa das formigas (Box of ants), Eat me and the series titled Objetos da sedução (Objects of seduction) –, analyzing their critical themes in line with the concepts of abjection and eroticism. We are interested in think how these works produced after the neoconcretism propose historiographical matrices that extrapolate the constructive legacy.* | **Lygia Pape, abjection, eroticism, post-neoconcretism.**

*Lygia Pape, Caixa das baratas, 1967 Foto Paula Pape*

tica de Pape em consonância com matrizes historiográficas além das construtivas, de modo a apontar outras leituras de seu trabalho e a revisar os seus enquadramentos críticos, históricos e institucionais. Lygia Pape foi uma das primeiras artistas visuais no Brasil dos anos 60 e 70 do século passado a debruçar-se sobre formas, conceitos e temas controversos, como a abjeção e o erotismo, demonstrando grande inventividade e elaboração crítica do seu lugar social como mulher e como artista.

No presente texto, nossa hipótese é a de que, apesar de sua vinculação inicial com os grupos Frente e neoconcreto, em seus trabalhos produzidos a partir do final da década de 1960, a artista não abandonou as questões plásticas e formais relativas à abstração geométrica, mas as ampliou, incorporando a abjeção e o erotismo como vocabulários recorrentes. Sem negar a herança construtiva que permeia grande parte de sua produção, nosso foco aqui se dará sobre experiências que não se configuram como desenvolvimentos lineares desse legado, enfatizando as escolhas transgressoras da artista.

Lygia problematizou a abjeção e o erotismo em diversos trabalhos a partir de 1967, apresentando uma saída inteligente para a produção sob a ditadura militar, vigente no país desde 1964. É interessante pensar que com o acirramento do regime ditatorial no Brasil, a Nova Figuração e as pesquisas ligadas ao construtivismo acabaram por motivar uma produção artística mais hermética, sobretudo a partir de decretado o Ato Institucional nº 5, em dezembro de 1968. A positividade do desenvolvimentismo da década anterior deu lugar a uma ambiência obscura, marginal, e as pesquisas de Lygia Pape desse período se aproximam das de outros artistas, cineastas, poetas e músicos. Nesse sentido, focaremos nossa análise em filmes, objetos e instalações desse período, pelo fato de

lidarem com um campo distinto daquele proposto pelas vanguardas construtivas, e enfatizaremos obras cujas temáticas “negativas” e proposições críticas abrem outras possibilidades de circunscrições historiográficas.

### **Abjeção e erotismo**

De que modo podemos pensar a abjeção como um operador historiográfico interessante para analisar a produção de Lygia Pape a partir de 1967? De acordo com Helena Tatay,

*O abjeto está, psicologicamente falando, relacionado com a construção da subjetividade, porque a formação da subjetividade tem a ver com a linguagem mas também com o abjeto, que é o que foi expulso do corpo e transformado em um elemento alheio. De maneira que o abjeto estabelece os limites do corpo – que são mantidos pela regulação social e o controle –, mas também os do sujeito.<sup>2</sup>*

A abjeção se dá naquilo que está além da subjetividade ou mesmo o que excede ou é expelido pelo corpo. Ou seja, o abjeto está além do corpo, sendo-lhe alheio. No texto “Artur Barrio: historicizando *Situações e Experiências*”, apresentado na sessão temática “A obra de arte e a escrita da história: entre memória, corpo e violência”, dentro do XXXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, realizado na Unicamp em 2016, apontamos como no Brasil, o abjeto tomou conotações políticas evidentes e que, durante a ditadura militar, foi uma estratégia crítica para lidar com a realidade, indicando questões políticas, subjetivas e artísticas (tanto no que se refere à produção quanto a sua apreensão pelo espectador, mercadológica e institucional).

No texto fragmentário “L’abjection et les formes misérables”, publicado postumamente no segundo

volume da edição das obras completas de Georges Bataille,<sup>3</sup> o autor definiu duas categorias: os miseráveis e as coisas abjetas, relacionando formas de opressão – numa diferenciação entre alto e baixo, opressores e oprimidos – com o princípio de exclusão das coisas abjetas. Na dinâmica entre homogêneo e heterogêneo, atração e repulsão, as formas abjetas foram por ele caracterizadas como de impossível definição positiva: as coisas abjetas seriam determinadas pelo ato imperativo da exclusão. Para Bataille, o ato de exclusão teria o mesmo significado que a soberania social ou divina, mas estaria localizado em outro plano (a soberania no campo das pessoas), ou seja, a abjeção apontaria para uma forma diversa de subversão da ordem social, que particularmente lhe interessava.

Já o erotismo, para o mesmo autor, ultrapassaria a finalidade reprodutiva da sexualidade, envolvendo uma relação com a morte. Haveria, portanto, uma descontinuidade entre os seres humanos: nasce-se e morre-se individualmente; um abismo os separa. O erotismo envolveria uma relação com a violência, com a transgressão de regras e limites, pois à união dos corpos corresponde, mesmo que momentaneamente, a violação de suas identidades e é também da fusão, pelo coito, que a vida pode ser gerada. Karl Erik Schollhammer, analisando a abordagem batailliana, enunciou que o erotismo relaciona a visão com a descoberta das partes corporais além das zonas erógenas, em um movimento deslizante do olhar, no qual “o corpo é revelado e redesenhado”.<sup>4</sup>

Ao relacionar cegueira e enucleação, Bataille retomou o sentido etimológico do obsceno como aquilo que acontece além da encenação do sentido.<sup>5</sup> Ao rebaixar o olhar, reintroduzindo-o nas regiões inferiores do corpo (como o ânus e a vagina de Simone, protagonista do romance *História do olho*), o autor propôs o sentido de escatologia:

*Trata-se de uma derrota que aponta para uma outra perspectiva escatológica (escatos: as últimas coisas). É a escatologia em que a experiência interior se torna uma possibilidade de êxtase na identificação com o excluído – o expulso –, incorporando, de novo, as funções corporais inferiores, indignas e excrementícias.*<sup>6</sup>

Enquanto Pape lidou criticamente com o erotismo, Georges Bataille tomou um posicionamento sexista em determinado momento de seu livro *O erotismo*. Circunscrita a seu próprio tempo, obviamente a análise batailliana apresenta limites, como o que coloca as mulheres não como agentes – ativos –, mas como passivos “objetos privilegiados do desejo” masculino.<sup>7</sup> Nas palavras do francês:

*Como são os homens que têm a iniciativa, as mulheres têm o poder de provocar o desejo dos homens. Se não há qualquer razão para que se possa dizer que as mulheres são mais belas ou mais apeteceíveis do que os homens, verdade é que, na atitude passiva que é delas, as mulheres tentam obter, suscitando o desejo, a conjunção que os homens atingem perseguindo-as. As mulheres não são mais apeteceíveis, mas propõem-se mais ao desejo. Melhor: propõem-se como objeto ao desejo agressivo dos homens.*

*Se é falso que cada mulher seja uma prostituta em potência, verdade é que a prostituição é uma consequência da atitude feminina. Na medida de sua capacidade de atração, cada mulher está na mira do desejo dos homens. A menos que se esquive inteiramente, por preconceito de castidade, o único problema é o de saber qual o preço e quais as condições necessárias para que ela ceda. Satisfeitas estas condições, sempre a mulher se entregará como um objeto. A prostituição propriamente*

*dita introduz uma prática de venalidade. Pelos cuidados que põe no modo como se veste, pela preocupação que tem com a sua beleza, acentuada pelos vestidos, toda mulher se trata a si própria como um objeto que incansavelmente se propõe à atenção dos homens. Também, quando se despe, revela sempre o objeto de desejo dum homem, objeto distinto, individualmente proposto à apreciação.*<sup>8</sup>

Numa operação corrosiva da moral e dos bons costumes, por outro lado, Lygia Pape aproximou erotismo e abjeção, ao evidenciar as relações entre ambas as instâncias, presentes nas abordagens e clichês da mulher e do feminino.

E se podemos categorizar o abjeto como aquilo que está fora, ao mesmo tempo em que inferimos que o erotismo relaciona-se também com a transgressão de determinados limites, compreendemos que Pape sempre manteve uma postura marginal e altamente experimental na arte e na vida. Desse modo, inferimos que essas questões, presentes de forma mais evidente a partir de 1967, na realidade sempre foram caras à artista, mesmo em trabalhos anteriores aos que analisaremos aqui.

No Brasil, a partir de 1964 e especialmente de 1968 em diante, artistas passaram a viver em situações-limite, colocando sua própria produção em experiências também limite. Alguns exilaram-se; outros, que aqui permaneceram, se viram no imperativo de repensar suas produções, muitas vezes incorporando a negatividade como operadora crítica. De todo modo, as posições de grupo isolaram-se, tornando-se mais individualistas, o que gerou o esvaziamento de manifestações coletivas. Foi nessa direção que diversas poéticas passaram a incorporar a parcela obscura, monstruosa e repugnante da morte, alimentada de memórias e detritos (pós-1969), como um diagnóstico local da escatologia da contracultura

em voga no contexto internacional, e também o erotismo como formas de tensionar o *status quo*.<sup>9</sup>

### **Abjeção e erotismo em quatro obras de Lygia Pape**

A abjeção e o erotismo foram estratégias artísticas empregadas por Lygia Pape a partir de 1967. Tal mudança de paradigma é interessante, já que tensiona a participação do espectador, questão cara à artista e aos seus contemporâneos no começo dos anos 60. Uma virada epistemológica ocorre no trabalho: em lugar da fenomenologia, são introduzidas temáticas e conceitos negativos ou, apropriando-nos do vocabulário batailliano, baixos. Nesse sentido, 1967 foi particularmente relevante, tendo em vista ter sido nesse ano que a artista produziu alguns trabalhos<sup>10</sup> que tratam das questões que analisaremos, como as duas obras realizadas para a importante exposição coletiva Nova Objetividade Brasileira,<sup>11</sup> ocorrida no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro nesse mesmo ano: *Caixa das baratas* e *Caixa das formigas*.

Em *Caixa das baratas*, o estranhamento causado no espectador é óbvio e passa a ideia de ojeriza. A obra é formada por uma pequena caixa espelhada com baratas ordenadas. Em nítido princípio organizador, esses animais que causam nojo e aversão foram dispostos em linhas horizontais, com intervalos regulares. De tamanhos e aspectos semelhantes, os insetos parecem integrar uma valiosa coleção de entomólogo. Nesse procedimento, a artista criticou a arte morta nos (dos) museus e a sua conversão em valor monetário. A relação da arte, enquanto objeto especial – cujos destinos seriam o mercado, os colecionadores ou os museus – com a vida cotidiana aparece friccionada. Fica evidente que o que lhe interessava era o processo de mumificação: quando a obra adentra a instituição museológica, permanece estática, perde a sua re-

lação com a dinâmica da vida, encerrando-se em uma espécie de morte.

Na mesma exibição coletiva de 1967, em que expôs *Caixa das baratas*, apresentou também *Caixa das formigas*. As formigas não causaram tanta aversão quanto as baratas e funcionaram como uma espécie de contraponto – já que os insetos, nesse caso, estavam vivos. A caixa com fundo de madeira e cobertura de acrílico tinha em seu interior três círculos concêntricos pintados à mão. Em seu núcleo havia um razoável pedaço de carne vermelha e, dentro desses círculos, encontrava-se pintada a frase “a gula ou a luxúria”, que a artista retomaria posteriormente em trabalhos da década de 1970, que analisaremos adiante. Na caixa estavam, ainda, saúvas vivas, um gênero de formiga que atua como praga agrícola, ao mesmo

tempo em que enriquece o solo, auxiliando a formação de florestas.

As saúvas não são carnívoras, mas famosas por ser “carregadeiras” de folhas, já que se alimentam dos fungos que essas plantas desenvolvem no formigueiro. Dentro da caixa, o pedaço de carne ia tendo seu tamanho diminuído, ao perder gradativamente líquido e decompor-se. Nesse caso, percebemos o quanto a ideia de duração do próprio trabalho era importante para Pape, uma vez que a forma era entendida como uma espécie de morte que encerraria, delimitaria, enquanto a vida das formigas e mesmo a do pedaço de carne desafiaria a proposição formal e objetual, já que estariam em processo de constante transformação.

No caso das formigas, elas estavam sempre em movimento, até interagindo com outros traba-



Lygia Pape, *Caixa das formigas*, 1967 Foto Paula Pape

lhos da exibição, nos quais subiam. Para que as saúvas não morressem por falta de ar, a artista precisou deixar uma brecha na caixa. Acontecia, então, de os insetos fugirem e subirem pelas paredes, invadindo o espaço dos demais trabalhos expostos. Atestando ainda mais complexidade às leituras da obra, as saúvas são formigas grandes e suas rainhas são conhecidas como içá ou tanajura. Nesse caso, o próprio sentido do trabalho se complementava, tendo em vista a frase “a gula ou a luxúria” aparecer inscrita no interior da caixa.

O pedaço de carne e a formiga, cuja parte posterior é grande – em analogia, o biotipo da mulher brasileira, de membros inferiores avantajados, fazendo com que vulgarmente seja apelidada de “tanajura” –, podem ser entendidos como metáforas críticas da mulher enquanto objeto de desejo, ou pedaço de carne exposto em açougue, que a artista posteriormente desenvolveria na série *Objetos da sedução* e no filme *Eat me* – nestes empenhando-se numa crítica aos papéis sociais e à estrutura patriarcal da sociedade brasileira.

Essa afirmação é cabível, tendo em vista que esse interesse de Pape já vinha se manifestando à época. Como já apontamos, enquanto Bataille localizou a figura feminina como passiva, ou “objeto privilegiado do desejo masculino”, Pape impôs a sua visão crítica a esse respeito. Em suas próprias palavras: “era a ideia de devoração sexual e da fome”,<sup>12</sup> ou seja, a devoração sexual que a mulher brasileira sofre diariamente e a fome vivenciada por milhões de brasileiros, de todos os gêneros e idades.

Em *Caixa das formigas* já estavam presentes questões que Pape desenvolveria adiante. A frase “a gula ou a luxúria”, aliás, reapareceria no filme *Eat me*, intitulado também a exposição da artista na Galeria de Arte Global e na Área Experimental do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, quando expôs a série *Objetos da sedução*.

Os ovos de tanajura (a rainha das saúvas) são os que recebem melhores cuidados na toca, dada a sua importância como formadores de um novo formigueiro. Por outro lado, a relação entre a formiga e a fome é tocada, uma vez que o hábito indígena de consumir o inseto fez com que essa tradição fosse passada adiante, permitindo, ainda hoje, que a formiga seja considerada uma verdadeira iguaria em certas cidades do interior brasileiro.

A boca,<sup>13</sup> assim, é não apenas o órgão responsável pela fala (linguagem) e pelo paladar, sendo também uma zona erógena. Da mesma maneira que não comemos apenas com ela, mas também com os olhos, não exercemos a sexualidade apenas com os órgãos reprodutores: o erotismo envolve todo o corpo. De modo equivalente, a relação da boca com a fome e com o sexo é óbvia, sendo fonte dos dois prazeres, ou pecados capitais: a gula e a luxúria. A analogia com o sentido do paladar foi explorada em outros trabalhos, como *Roda dos prazeres*, mas no filme *Eat me*, de 1975, é levada às últimas consequências.

Além da fala e da ingestão prazerosa de alimentos, não apenas para sobrevivência, como para degustação, a boca é também usada para a expectoração e a excreção (cuspe, escarro e vômito), ao mesmo tempo em que é também responsável pelo prazer erótico (beijo, sexo oral, sucções e gemidos que compõem o ato sexual), o que estabelece a relação do filme *Eat me* com a abjeção, para além de suas conotações eróticas. Na boca em *close* está não apenas a fumaça do gelo seco, como também baba e outros fluidos abjetos. Essas questões são suscitadas tanto pela edição do filme, que acelera a velocidade com que a frase “a gula ou a luxúria” é dita, quanto pelo *superclose* na boca que degusta pedras “preciosas”, salsicha etc.

Em *Eat me*, o close da boca repleta de pedras coloridas, humo e saliva em movimentos contínuos incita imagens eróticas. Ao longo do filme, a frase “a gula ou a luxúria” é repetida em diferentes línguas, em montagem interessante que, com ritmo cada vez mais acelerado, aumenta a conotação sexual, indicando a aproximação do clímax. Se, na relação erótica, a velocidade do ato pode apontar para a chegada ao orgasmo, no filme de Lygia Pape tal apreensão é sugerida por cortes precisos, matematicamente realizados. O convite à “refeição” suggestionado pelo título, pela luz e pelo enquadramento demonstra o rigor e a consciência de Lygia Pape na sua realização. Nas palavras da própria artista:

*Realizei Eat me em 1975 e é um filme em que crio um clima erótico somente com o close de uma boca que pode ser vista como um olho, uma vagina, ou uma boca mesmo.*

*Vozes em várias línguas marcam o ritmo: “a gula ou a luxúria”.*

*A edição do filme é feita matematicamente, i.e., as partes do filme são cortadas na medida métrica, a partir de um princípio: dividi o filme em duas partes, depois dividi a metade em outras duas partes e assim sucessivamente até o final, conseguindo uma soma pulsação que vai em um crescendo até o fim. Corta-se a imagem sem a preocupação de uma descrição do momento – somente um número determina o corte.<sup>14</sup>*

No filme de Lygia Pape, o foco em movimentos bucais aponta para uma relação entre os sentidos do comer literal e figurado. Por outro lado, para além dessa relação com o erotismo, como observa o crítico de arte e curador Marcio Doctors, estava implícita nos procedimentos de Lygia Pape uma



Lygia Pape, *Eat me*, 1975 Still do filme

vontade de desfazer, em um questionamento do sistema tradicional de circulação da obra – tanto o percurso institucional da mesma quanto a ação do espectador diante do trabalho.<sup>15</sup> Retomemos, então, as caixas realizadas em 1967.

Pape, com *Caixa das baratas* e *Caixa das formigas*, criticou a instituição arte. Ao colocar as noções de morte e de vida, contrapôs formigas vivas e baratas mortas, em referência à arte viva e às infindáveis possibilidades de criação, presentes no mundo, e à arte morta, “mumificada” exposta nos museus. O fato de serem duas caixas, mostradas simultaneamente na mesma exposição, indica a sua complementaridade. Não que as formigas sejam os insetos mais atraentes do mundo. Mas, se analisamos a sua vida em sociedade e a sua organização, percebemos que elas estão positivamente associadas no imaginário ocidental ao mundo do trabalho, o que a fábula *A cigarra e a formiga*, de La Fontaine, exemplifica.

A barata causa repulsa, o que provocava um estranhamento no espectador, que se via no fundo da caixa espelhada; ao mesmo tempo, as formigas vivas movimentavam-se ininterruptamente. O que temos em ambos os casos, então, é uma tentativa de guardar e armazenar os insetos segundo uma lógica e dentro de um suporte que é continente (a caixa), ainda que para contrapor situações de morte e de vida, repulsão e atração, movimento e passividade.

Se, no filme *Eat me*, a opção pelos cortes aponta para esse princípio matemático, do mesmo modo podemos perceber nas caixas um princípio ordenador, classificador, científico, portanto. A lógica da coleção chama atenção para a atitude da artista frente a uma realidade cruel. A caixa e o livro, como bem apontou Guy Brett na exposição Aberto fecha-

do: caixa e livro na arte brasileira,<sup>16</sup> assim, podem ser compreendidos como formas de organizar o caos ao redor.

Nesse campo de tensões, tais trabalhos testam os limites não apenas da obra de arte e da experiência estética, como da sua apreensão institucional. É aqui que as caixas de Pape tomam um delineamento político mais claro. Vale lembrar que, no Brasil, durante a ditadura, todos esses espaços de poder eram utilizados pelos militares para repressão. Se a abjeção e a escatologia passaram a ser estratégias de resistência à ditadura militar por parte das artes visuais, da mesma maneira o cinema e a música do período também estavam repletos de metáforas da putrefação e da morte, como as baratas, e de figuras que tensionam morte e vida, como os vampiros: por exemplo, *Wampiro*, da própria Lygia Pape, *Nofesrato no Brasil*, de Ivan Cardoso, e os filmes de Zé do Caixão.

A artista se interessava pelas manifestações do erotismo na vida cotidiana, e sua apreensão não se restringia à relação sexual ou genital propriamente dita, já que ela enxergava o ato de adentrar uma casa, por exemplo, como erótico. Em sua caminhada rumo ao que denominou epiderme, podemos perceber o seu interesse por estímulos sensoriais, presentes no erotismo. A visão crítica acerca do erotismo a artista exploraria também na série *Objetos da sedução*, da década de 1970.

O erotismo não é exercido apenas com os órgãos sexuais, nem com os olhos somente, ele envolve todo o corpo em uma espécie de jogo que desierarquiza os sentidos, fazendo a razão também cair por terra, ainda que momentaneamente. Esse movimento descendente da curva, como apontado por Georges Bataille, é também o que humaniza o homem. Foi desse modo que Pape se interessou pela própria vida como um ato erótico por excelência.



Lygia Pape, exposição *Eat me: a gula ou a luxúria?*, 1976 Foto Lygia Pape.

Ao longo dos anos 60, a chamada Nova Figuração trouxe para a ordem do dia uma discussão acerca da imagem do corpo e a exposição de suas vísceras e fluxos internos. Internacionalmente, despontava uma produção artística que incorporava fluidos orgânicos, colocando o próprio corpo em situações-limite, em experiências de Body Art. Também a Arte Povera italiana, ao trazer elementos naturais e certo inacabamento, incorporava fluxos e outros elementos abjetos, até então alheios à produção artística. A partir do final dos anos 60, a cultura brasileira acionou figuras ambíguas e passou a lidar com metáforas negativas e com as ideias de morte, desbunde e marginalidade. Em texto intitulado *Cinema marginal*, Lygia Pape atestou:

*Ser marginal – estar à margem de uma sociedade ainda permanece como um conceito burguês.*

*Não é esse cinema marginal de que participei ou participo.*

*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 segundos – o antifilme.<sup>17</sup>*

O que interessava a Pape no formato do curta-metragem era justamente a possibilidade de arriscar e de colocar-se apartada das grandes estruturas de produção, que envolvem problemas burocráticos e financeiros, trabalhando com uma equipe reduzida, como em *Eat me*.<sup>18</sup> Sua posição perante a relação entre obra de arte e consumo foi também colocada de maneira crítica pela série *Objetos da sedução*, produzida à época de *Eat me*

e composta de *kits* com batons, espelhos, santinhos com imagens femininas, esmalte, unhas e cílios postiços etc. Ambos compuseram a exposição individual que a artista realizou na Galeria de Arte Global, em São Paulo, onde esses saquinhos podiam ser comprados a preços módicos, na entrada da galeria. Após ser censurada em São Paulo, a exposição *Eat me: a gula ou a luxúria?* seguiu para a Área Experimental do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, onde foi complementada com trabalhos de alunos de Pape, no curso de arquitetura da Universidade Santa Úrsula.

Jogos de sedução e negociação entre objetos de arte e sua apreensão como mercadoria e o próprio corpo da mulher como objeto de consumo são confrontados nesse trabalho. Além dos saquinhos, completavam essa proposição crítica letreiros em neon, vitrinas com seios e cabelos postiços e outras insígnias *kitsch*, criando uma ambiência de vaidade exagerada, irônica e extravagante. A revista *Mala-sartes* publicou em 1976 um texto da artista sobre a sua exposição no MAM-Rio. Definindo o “espaço poético” como sendo “qualquer linguagem a serviço do ético”,<sup>19</sup> Pape tratou do desenvolvimento desse espaço como estruturalmente apoiado no princípio matemático da fita de Moebius. Esta deslizaria “sobre qualquer linguagem ou espaço ideológico”<sup>20</sup> que interessasse à artista:

*O projeto para o MAM denomina-se EAT ME – A GULA OU A LUXÚRIA? e constrói-se a partir de um espaço particularizado: o Espaço Patriarcal.*

*Os elementos consignados para este projeto referem-se à mulher-objeto e seu uso no consumo: fruto codificado de um comportamento intestino cultural. Comportamento que impregna a visão da sociedade de consumo de massa em moldes patriarcais.*

*Não é um discurso ou uma tese. Desdobro o projeto ao nível de uma epidermização de*

*uma ideia; o sensório como forma de conhecimento e de consciência. Utilizo a contra-leitura. Ou o espaço topológico.*

*Estruturalmente, o trabalho apoia-se na “fita de Moebius” o que me permite um espaço deslizante para fora e para dentro do MAM. Sem posição privilegiada. A abordagem é ambígua. A consciência é ambígua. O mal-estar é ambíguo. Parte de um SINAL – fome e outro SINAL – sexo. Para os dois sinais crio um clima de sedução, encantatório, o que transforma o espaço num contínuo impossível de codificação a um só conteúdo semântico. É gula ou é luxúria?”<sup>21</sup>*

A exposição era composta de ambientes, e plásticos pretos que lembram vinil dividiam o espaço. Em vitrinas, além dos *kits*, broches e *bottoms* com imagens diversas, cabelos, maçãs, espelhos e corpetes, estavam livros, como *Mulher: objeto de cama e mesa* (Heloneida Studart, 1975), publicações sobre cozinha e sobre trabalhos manuais, e revistas femininas. Tais objetos eram transpassados por ironia.<sup>22</sup> Os apetrechos que reificam a mulher – tais como *lingerie* e maquiagem – colocando-a como objeto, se somavam às maçãs e a cabelos que completavam a alegoria e suas alusões a personagens femininas como Eva e Rapunzel. O sarcasmo foi um dos caminhos escolhidos pela artista para suas críticas. Já presentes nas caixas de humor negro, tal operação consolida o seu papel corrosivo da moral e dos bons costumes em *Eat me* e na série *Objetos da sedução*:

*Os OBJETOS DE SEDUÇÃO são os instrumentos recolhidos do cotidiano e oferecidos ao uso de uma visão crítica, de deboche ou de acomodação. São emblemas-souvenir de uma situação. Leve-os para casa como sinal-limite.*

(...)

Conclusão:

*O Espaço Poético é um contínuo dinâmico, ambíguo, apoiado sobre o SINAL e que deverá deflagrar também um processo de um contínuo no interior das pessoas – um dentro-fora permanente, sem lado privilegiado. O espaço interno e o espaço externo confundindo-se e nutrindo um ao outro.*

*A “fita de Moebius” é um projeto para estruturas objetivas e subjetivas.*<sup>23</sup>

Na década de 1970, quando Lygia Pape propôs os seus objetos de sedução, o Brasil era um país essencialmente machista (e ainda o é). Uma mulher tratar desses temas da maneira contundente com que Pape tratou caracterizou-se como uma operação transgressora levada a cabo pela ironia. Roberta Barros aponta, entretanto, a dificuldade das artistas brasileiras desse período, incluindo Lygia Pape e Anna Maria Maiolino, em assumir uma postura declaradamente feminista, dada a “guetização” do discurso feminista à margem do mundo artístico<sup>24</sup>. A autora aproxima a arte produzida por artistas mulheres no Brasil daquela produzida na Europa no mesmo período, diferenciando-as da posição política mais clara, assumida pelas artistas norte-americanas:

*As relações entre o movimento de mulheres e as organizações de esquerda no Brasil foram bastante ambivalentes, de forma semelhante ao que se deu na Europa, no sentido de que, sob uma perspectiva marxista, as pautas feministas pareciam extremamente privadas e “burguesas”.*<sup>25</sup>

Aqui, como na Europa, salvo raras exceções, as artistas não declararam diretamente seu compromisso com as questões feministas, embora assumissem posturas críticas. Para Barros, essa estratégia

seria “um jogo com o mercado, uma forma de negociação sofisticada com a instituição da arte”.<sup>26</sup>

Evidencia-se, nesse caso, que a artista estava interessada em friccionar espaços e papéis instituídos socialmente. Compreendendo a cultura como um campo aberto e em permanente tensão, Pape embaralha as cartas e as peças que compõem o tabuleiro desse “jogo”, redefinindo-o. Utilizando-se do humor, a artista desestabiliza as ações e as atuações predefinidas dos agentes envolvidos.

Se para Bataille o sentido último do erotismo é a morte, Pape utilizou a abjeção e o erotismo como estratégias deslizantes e complementares: insetos repugnantes são organizados segundo um princípio matemático; formigas vivas, ativas e passivas, comem e são comidas; o êxtase é conseguido por meio de uma montagem matemática etc. É desse modo que, invertendo os usos, a matemática foi aplicada pela artista para se chegar ao “gozo”, da mesma forma que insetos repulsivos foram organizados milimetricamente em caixa espelhada, proporcionando ao espectador ver-se também como abjeto.

Essas relações entre imagens opostas sugerem aproximações com a famosa passagem de Lautréamont acerca do “encontro fortuito, sobre uma mesa de dissecação, de uma máquina de costura e um guarda-chuva”, apontando para uma possível matriz surrealista na arte brasileira, ainda pouco explorada. Tal substrato parece ser evitado por determinadas abordagens historiográficas que privilegiam a positividade das correntes construtivas, em detrimento da negatividade e da baixaza das questões trazidas pelo surrealismo. É interessante perceber como, nesse caso, em lugar do corpo clássico, racional e idealizado, Lygia Pape propôs um corpo repleto de pelos, orifícios e fluidos. Indo além em suas subversões, a artista aborda o corpo da mulher enquanto agente que devora ao mesmo tempo em que é devorado, em

vez de o propor simplesmente como objeto ou “iguaria canibal”.

Jogando com temas, materiais e formas, os trabalhos de Pape, pelos vieses da abjeção e do erotismo, fizeram uso de assuntos e aspectos não palatáveis, mantendo uma postura curiosa e crítica, como mulher e como artista. Nas palavras da própria Pape: “Procuro caminhar pela obscuridade das coisas. O que quero é o outro lado. É ver pelas frestas e fazer descobertas”.<sup>27</sup>

A produção artística de Lygia Pape pós-neoconcretismo se relaciona, portanto, com todo o corpo. É por seu poder desarranjador e desarticulador que os conceitos de abjeção e erotismo funcionam como ferramentas historiográficas interessantes que possibilitam a reinscrição de sua pesquisa artística, ao acionar materiais baixos e temas transgressivos na história da arte no Brasil.

Se fôssemos criar um dicionário crítico do vocabulário papeano, figurariam, então, além de formas geométricas, das linhas, da luz e da cor, também as seguintes entradas: corpo, morte, vida, comer, erotismo, insetos, apodrecimento, digestão, sexo, concepção, abjeção, devoração, excreção, bocas, gula, luxúria, escatologia etc. Sem hierarquias ou qualquer ordem, seja alfabética ou cronológica.

## NOTAS

**1** Refiro-me às exposições e seus respectivos catálogos Lygia Pape: espaço imantado (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madri, 2011; Serpentine Gallery, Londres, 2011-2012; Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, 2012) e Lygia Pape: a multitude of forms (The MetBreuer, Nova York, 2017), e também ao livro Lygia Pape, de Briony Fer e Daniel Birnbaum, lançado em maio de 2017.

**2** Tatay, Helena (Org.). *Anna Maria Maiolino*. São Paulo: Cosac Naify, 2012: 38-39.

**3** Bataille, Georges. *Oeuvres complètes II. Écrits posthumes*. 1922-1940. Paris: Galimard, 2012: 217-221.

**4** Schollhammer, Karl Erik. *Além do visível: o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007: 81.

**5** Id., *ibid.*: 82.

**6** Id., *ibid.*: 83.

**7** Bataille, Georges. *O erotismo*. Lisboa: Antígona, 1988: 114.

**8** Idem.

**9** Para uma análise pormenorizada dessas produções, ver Pequeno, Fernanda. *Poéticas do informe na arte contemporânea brasileira*. Tese de doutorado defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.

**10** Por limitação de espaço, optamos por não analisar o vídeo *O homem e sua bainha*, produzido em 1967, que evidencia essa relação crítica com o erotismo que a artista empreendeu a partir desse ano. Para uma análise dessa obra, ver Pequeno, 2014.

**11** Em texto publicado em *O Globo* de 11/04/1967 intitulado “Arte jovem apresenta no MAM a Nova-Objetividade”, cujo autor não figura no *clipping* consultado, temos uma descrição do trabalho:

“Mas o maior impacto é conseguido por Lígia Pape, com suas formas muito agressivas. “A gula” é uma caixa na qual estão formigas a roer um pedaço de carne e a pergunta: gula ou luxúria?”

Em “maa...ravilhoso” é flagrante a crítica aos colecionadores, compradores de modo geral: uma coleção de baratas e em cima uma placa na qual se lê: “vendido”.

**12** Pape apud Carneiro, Lúcia; Pradilla, Ileana. *Lygia*

Pape. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998: 29.

**13** A relação entre comer literal e figurado e entre comer e ser comida, referindo-se ao sentido sexual, é parte constituinte do trabalho de Pape e analisada pormenorizadamente em Pequeno (2014) e também nos dois primeiros capítulos do livro *Elogio ao toque* (Barros, Roberta. *Elogio ao toque. Ou como falar de arte feminista à brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. do autor, 2016).

**14** Pape, Lygia. *Espaço imantado*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2012: 328.

**15** Doctors, Márcio. Lygia Pape. *Galeria: Revista de Arte*, São Paulo, n. 16, 1989: 137-138.

**16** Guy Brett foi o curador dessa exposição coletiva, realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2012.

**17** Pape, 2012, op. cit.: 326.

**18** Se, na relação erótica, a velocidade do ato pode apontar para a chegada ao orgasmo, no filme de Lygia Pape tal apreensão é sugerida por cortes precisos, matematicamente realizados. Segundo os créditos do próprio filme, as participações especiais são de Claudio Sampaio e Artur Barrio, e, como equipe, aparecem Antonio Manuel, Dileny Campos e Ruth Toledo.

**19** Pape, 15 nov. 1975, citado em Pape, Lygia. Eat me – a gula ou a luxúria? *Malasartes*, n. 2, dez. 1975-fev. 1976: 22.

**20** Idem.

**21** Pape, 1976, op. cit.: 23.

**22** Interessante perceber nesse caso como a ironia foi uma estratégia linguística para o oprimido no Brasil. A opressão era tão forte de todos os lados que foi preciso formular um dispositivo de escape para evitar o enfrentamento direto e as consequentes perseguições políticas. Nesse caso, Lygia Pape

seduziu o espectador pela ironia.

**23** Pape, 1976, op. cit.: 23.

**24** Barros, op. cit.: 128.

**25** Barros, op. cit.: 129.

**26** Barros, op. cit.: 130.

**27** *O Globo*, Rio de Janeiro, 7 fev. 1988.

**Fernanda Pequeno** é professora adjunta de história da arte do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e coordenadora de exposições do Departamento Cultural da mesma universidade, onde também integra a equipe editorial da revista *Concinnitas*. Doutora em artes visuais pelo PPGAV/UFRJ, mestre em artes pelo PPGArtes/Uerj e licenciada em educação artística (habilitação em história da arte) pela Uerj, é autora de Lygia Pape e Hélio Oiticica: conversações e fricções poéticas (*Apicuri*, 2013) e atua como curadora e crítica de arte.