

gravura porque eu trabalhava com a madeira, mas usava uma única forma, uma única faca para cortar tudo. Eu não queria efeitos especiais de luz, inclusive comecei a abrir o negro porque a na gravura em madeira você consegue a luz com o corte da madeira... o oposto do metal. Os brancos começaram a crescer, a crescer de uma tal maneira e a própria chapa foi vazando porque comecei a gravar de tal modo a chapa que acabava virando escultura. Então algumas matrizes você pegava e levantava e era uma espécie de escultura... uma estrutura aberta.

A&E Você acha que as xilogravuras representam o início das suas coisas posteriores?

Lygia Eu acho que sim. Por exemplo: o Livro da Criação é também todo cortado... sempre trabalhei com facas para realizar o livro. As esculturas Amazoninos também cortadas, eu trabalho o ferro como se fosse papel. Sempre quis trabalhar de uma maneira diferente da tradicional. Eu não me interessei pela gravura como gravura, eu inclusive não fazia parte daquelas confrarias fechadíssimas, eu gostava da tinta tipográfica sobre a madeira, porque a tinta negra aveludada me interessava. Eu gostava desse material. Mas o resto eram problemas espaciais que você resolve numa tela ou num desenho.

A&E Como é que era ser artista naquela época?

Lygia Comecei a ter uma consciência mais clara do que era ser artista quando a gente se organizou no grupo FRENTE.

A&E As figuras de Portinari e do Di Cavalcanti representavam alguma coisa?

Lygia O grupo FRENTE era tratado com o maior desprezo. Hoje eu digo que sou free-lance porque durante um período eu fiz parte de vários grupos, o primeiro foi o grupo FRENTE. A gente se reunia para conversar e fazia uma análise muito profunda da arte em geral no Brasil e Portinari era um dos estigmas, era o engano o que se equivocou em tentar fazer o cubismo...Ele era o artista oficial brasileiro. Quem se opunha a ele eram pequenos grupos como o nosso assim quase anônimos sem nenhuma força política.

A&E Você chegou a participar de algum Salão Nacional?

Lygia Cheguei a participar de uns dois...

A&E Pelo o que você fala me parece que esse grupo se constituiu a margem, eventualmente em oposição ao espírito da Escola de Belas Artes.

Lygia No Rio de Janeiro o que fortaleceu realmente o grupo foi o MAM, porque todo mundo começou a frequentar o museu. O Ivan Serpa era professor e começou a criar turmas e mais turmas. Uma geração toda de artistas do Brasil passou pelo Ivan aqui no Rio de

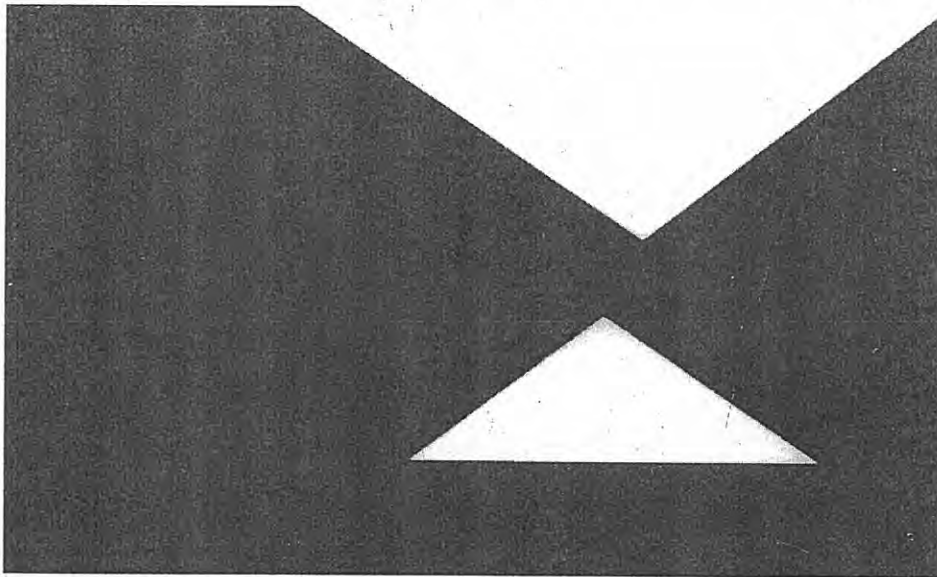
Janeiro. Em São Paulo tinha o grupo RUPTURA com o pessoal ligado também aos poetas, tinha o Valdemar Cordeiro. Eram pessoas que não estavam satisfeitas com o que se fazia em arte, paisagens, aquela coisa cada vez mais diluída, mais fragilizada e aquilo tinha uma estrutura política fortíssima, dentro da qual o Portinari era uma das grandes figuras. Nós do grupo FRENTE por opção entramos na clandestinidade, a gente não tinha espaço mesmo.

A&E As Bienais foram importantes para vocês?

Lygia Alguns artistas construtivos admitem que a vinda de Max Bill é que fortaleceu o movimento construtivo no Brasil. Mas pelo que eu pude observar não foi bem assim. Por exemplo: o Palatinik, Almir Mavignier, em São Paulo, o Valdemar Cordeiro e outros já trabalhavam. O Palatinik fez uma máquina cinética, isso em 1949. O próprio Ivan Serpa na 1.ª Bienal de São Paulo tira o prêmio de artista jovem com uma obra já construtiva. Então houve realmente um fortalecimento com a vinda de Max Bill quando ganha o grande prêmio de escultura na Bienal de São Paulo mas...

A&E E vocês já faziam aquilo antes!

Lygia Em 1951 eu não fazia nada ainda, mas havia um germe que havia produzido obras importantes.



A&E Independente da questão construtiva, a Bienal representa um fortalecimento da arte moderna.

Lygia Quando chega a Bienal (e as primeiras Bienais foram maravilhosas) foi um deslumbramento. Aquilo que só se conhecia de reproduções chega com a Bienal, foi realmente muito importante mostrar isso no Brasil.

A&E Vocês, nesse início, tinham a percepção de estar fazendo alguma coisa em comunicação com essa atualidade?

Lygia Em 1956, por exemplo, há uma grande

exposição chamada Exposição Nacional de Arte Concreta no Brasil que depois a convite do próprio Max Bill foi para Suíça. Então há uma identidade muito grande desse projeto construtivo no Brasil.

A&E Eventualmente é a primeira exposição de arte brasileira construtiva fora do Brasil? A Europa se interessa?

Lygia Construtiva, sim. Havia também o grupo argentino, o Maldonado, o Iommi, a mulher do Iommi, e eles vem para cá fazer uma exposição. Me lembro até de uma foto deles na casa do Mario Pedrosa. E aí o Maldonado também vem fazer uma palestra sobre semiótica. Havia um entrosamento assim muito interessante.

A&E Mario Pedrosa também teve uma tentativa frustrada de entrar na Escola de Belas Artes, participou de um concurso e...

Lygia Ele fez um concurso para a FAU, não foi para a EBA. Apresentou uma tese altamente de vanguarda Da natureza afetiva da forma na obra de arte. Ele foi a primeira pessoa a falar sobre Gestalt aqui.

A&E Como é que você via a Escola de Belas Artes?

Lygia Eu não me interessava pela escola.

A&E O Weismann disse que esteve lá e tentou fazer algo diferente e foi totalmente boicotado como aluno e saiu. O Antonio Dias passou por lá, o Cildo passou por lá.

Lygia A Escola funcionava naquele pedaço do prédio do Museu de Belas Artes... eu não participei dessa época, as pessoas frequentavam o famoso Vermelhinho em frente da ABI. O Ubi Bava foi um dos únicos da Belas Artes que se tornou construtivo. Ele não entrou diretamente para um grupo, mas era um artista construtivo e era professor FAU. Mas o que eu sempre achei estranhíssimo na Escola de Belas Artes é a incapacidade que eles têm, para a mudança, para o novo, para o diferente, entendeu?

A&E Como você entrou Lygia? Você era candidata única ou tinha mais alguém?

Lygia Eu fiz concurso!! Eles exigiam o mestrado e eu era uma das raras pessoas que tinha mestrado no Brasil naquela época.

A&E Você encontrou uma certa resistência, não é?

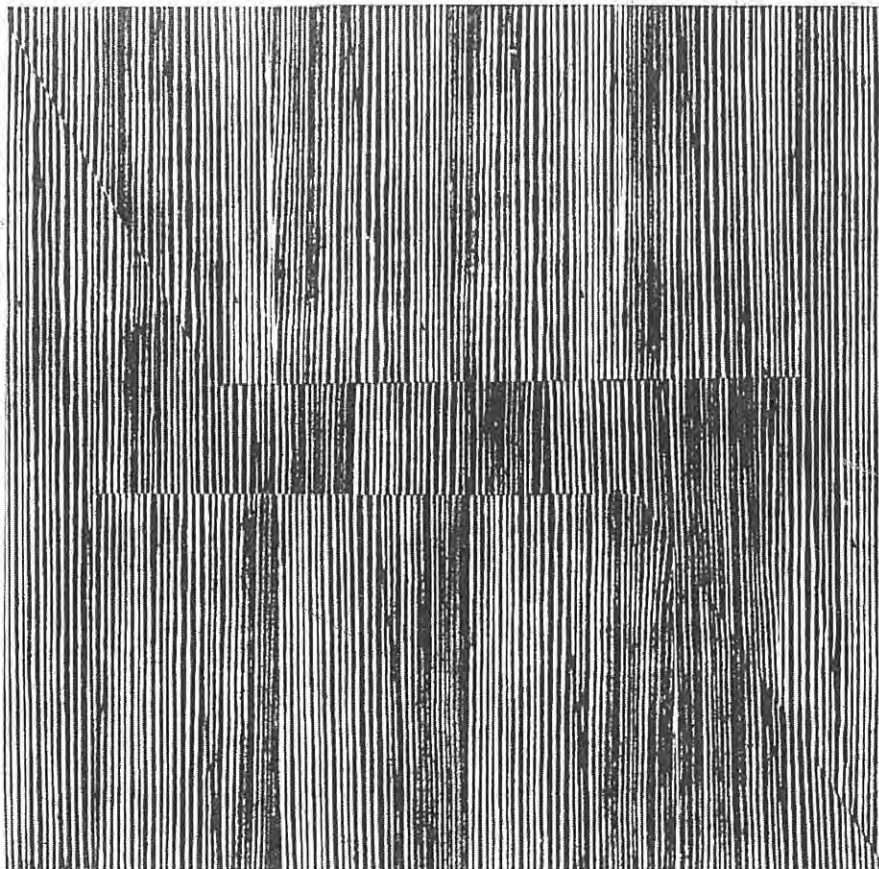
Lygia Entrei em 1982, não é uma data tão remota. A Belas Artes sempre teve uma dificuldade enorme de absorver qualquer coisa diferente.

A&E Como é exatamente dar aula de arte, como é que isso se relaciona com o teu trabalho? Você acha que arte é uma coisa que pode ser ensinada?

Lygia Eu acho que a arte não se ensina. A minha primeira experiência de dar aula foi...

A&E A experiência moderna da arte não se choca irreconciliavelmente com as normas didáticas da academia?

Lygia -Vou fazer um retrocessozinho: a primeira vez que me chamaram para dar aula foi no MAM, mas não era para dar aula exatamente, eu fazia proposições, trabalhava muito mais com a palavra do que com a forma, porque eu acho



que arte não se ensina, você pode colocar certas questões de acordo com a turma, com o aluno que está ali. Você coloca certas proposições que leve a desencadear nele um processo interno, não é uma coisa psicológica, psicanalítica, nada disso. Comecei a ter uma certa percepção... uma certa habilidade para despertar através de certos exercícios que eu mesmo fui inventando.

A&E Como você começou a desenvolver seus métodos?

Lygia A aula para mim em primeiro lugar tinha que ser profundamente lúdica e me divertir, tinha que ser uma coisa prazerosa para mim, entendeu?!

Então eu nunca fiz chamada, nunca dei prova, nunca dei nota, eu queria levantar questões para as pessoas, eu me lembro que...

A&E Como você preparava a aula?

Lygia Eu sempre li muito sobre muitas áreas, fui fazer filosofia, dava aula na arquitetura, eu me interessava por índio, lia muito literatura, então fazia um caldeirão e dali de dentro ia tirando coisas a medida que achava interessante, questões políticas também, porque andei bastante problemática nessa época mas...

A&E Você diria que era um método intuitivo relacionado com coisas da atualidade?

Lygia Sempre tive uma percepção muito aguda do que aquilo podia render como resposta e desencadear dentro do aluno... questões que pudessem liberar a possibilidade de uma criação nele, entendeu? Isso sempre foi uma questão, tanto que a única coisa que eu fazia questão numa aula minha era que o aluno não faltasse, para ele ter um processo, pois havia um processo que começava com certos exercícios depois acabava em outros, alguns eram coletivos, alguns eram individuais. Todo mundo tinha que verbalizar, isso é uma coisa que sempre exigi muito: que aprendessem verbalizar, que falassem sobre si mesmos, que tivessem um espelho do próprio trabalho e deles mesmos, que se colocassem diante da turma para defender o trabalho. Colocava várias perspectivas para o aluno começar a se desenvolver como um ser que se propôs a entrar num lugar onde ele tem que resolver questões.

A&E Você entrou no MAM em que ano mais ou menos?

Lygia Eu trabalhei lá como professora em 68, 69 e 70.

A&E A escola do MAM traz uma proposta nova de ensino?

Lygia Muito nova.

A&E Na época do grupo FRENTE por exemplo: você frequentava o MAM?

Lygia A gente frequentava... tinha uma sala naquele prédio do Gato Preto onde a gente se encontrava para conversar sobre arte. Mas o que a gente frequentava sistematicamente, vamos dizer, diariamente, era a casa do Mario Pedrosa. Toda noite certas pessoas iam para a casa do Mario... ele já estava sentado na cadeira de balanço, chegava-se sentava-se e ninguém falava nada. Ficava todo mundo para lá e para cá, quando dava meia noite, uma hora, todo mundo levantava... as vezes tinha grandes discussões, as vezes tinha visita de fora, então era uma espécie de proposta ambiental de performance. Você nunca sabia o que ia acontecer lá dentro. O Mario tinha ligações políticas, nós éramos os artistas e lá dentro tinha a biblioteca dele que ele chamava o meu "CARFANAUM" que era um caos absoluto. Quando ele tinha coisa secretíssima para discutir passavam aqueles caras misteriosos que nem olhavam para gente, entravam trancavam a porta e ficavam horas lá decidindo o destino do Brasil, do mundo etc, depois saíam discretamente iam embora, a gente não olhava ...

A&E Vocês iam ao Museu mostrar os trabalhos?

Lygia Não, não, a gente mostrava entre nós do grupo mas nunca assim... não era lá no museu não. O Ivan Serpa como professor no MAM pegava cada trabalho e analisava e as vezes ele tinha um acesso de fúria...

A&E Você chegou a participar de alguma coisa assim?

Lygia Não, não, eu não fui aluna do Ivan, eu era amiga dele, mas o Ivan as vezes tinha... era tomado de fúria, pegava o trabalho do cavalete do aluno, rasgava, dava um show de mal humor, deixava o aluno petrificado... alguns nunca mais faltavam, mas era um excelente professor.

A&E Mas o Ivan foi aluno da Escola de Belas Artes, não foi?

Lygia Não, faço a menor idéia da vida, da biografia do Ivan!

A&E Você acha que para um aluno o que conta mais é o carisma do professor, o método, ser um grande artista ...

Lygia Eu não sei... a minha experiência ... como tinha essa coisa de ser tudo muito prazeroso, se fosse chato eu já não fazia, consegui assim uma interação muito grande entre eu e a turma, eu não sei porque, eu começava a falar, começava a dar exercícios... eu era assim meio sádica, criava situações quase irreversíveis que o cara ficava na beira do abismo, mas quando ele conseguia se salvar era um prazer tão grande para ele também que acho que ali eu fisgava o aluno.

A&E Você teve um ensino técnico da gravura? Onde você aprendeu gravura?

Lygia Não, eu sou auto didata em tudo, no cinema... eu sou auto didata, só fiz curso acadêmico em filosofia, mas aí quando eu descobri os pré-socráticos eu fiquei inteiramente apaixonada, entendeu? E foi aí que eu comecei a fazer o Livro da Criação que também era um livro que eu cortava com facas. No início eu cortava à mão depois eu mandei fazer as facas, então eu acho que a xilo para mim foi uma passagem porque o Livro da Criação tem essa coisa, só que aí eu já pintava, já introduzia a cor de outra maneira e já não tem mais narrativa, quer dizer, não tem mais palavras porque aí eu também já estava interessada na poesia. Eu participava do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, então o livro foi uma coisa que na época criou um grande problema dentro do grupo, já GRUPO NEOCONCRETO, porque o livro podia ser um poema ou podia ser um objeto plástico. Lembro-me que fiz uma reunião em minha casa para mostrar o livro, foi o Mario foi a Lígia, foi o Hélio, Ferreira Gullar e o Reinaldo Jardim e aí quando eu acabei de mostrar o Ferreira Gullar virou-se pro Reinaldo e disse assim: não, não é um problema da linguagem verbal, não é um problema verbal.

Lygia Eu sempre escrevi ...eu fiz os poemas assim bem... e aí eu mandei com pseudônimo para o próprio Suplemento, então o Gullar e o Reinaldo que recebiam e faziam a análise: Ah! Compareça maravilhosa... aí eu fui lá e disse: sou eu,... Ah! É você!!! Aí ele disse: Ah! É você! Aí eu passei a frequentar as duas áreas.

A&E E o Collares já tinha feito os Gibis?

Lygia Não, Collares ainda não existia naquela época.

A&E Colares viu isso, então?

Lygia Claro, mas isso não tem problema nenhum, ele ia na minha casa ver os SUPLEMENTOS, ele frequentava muito lá em casa.

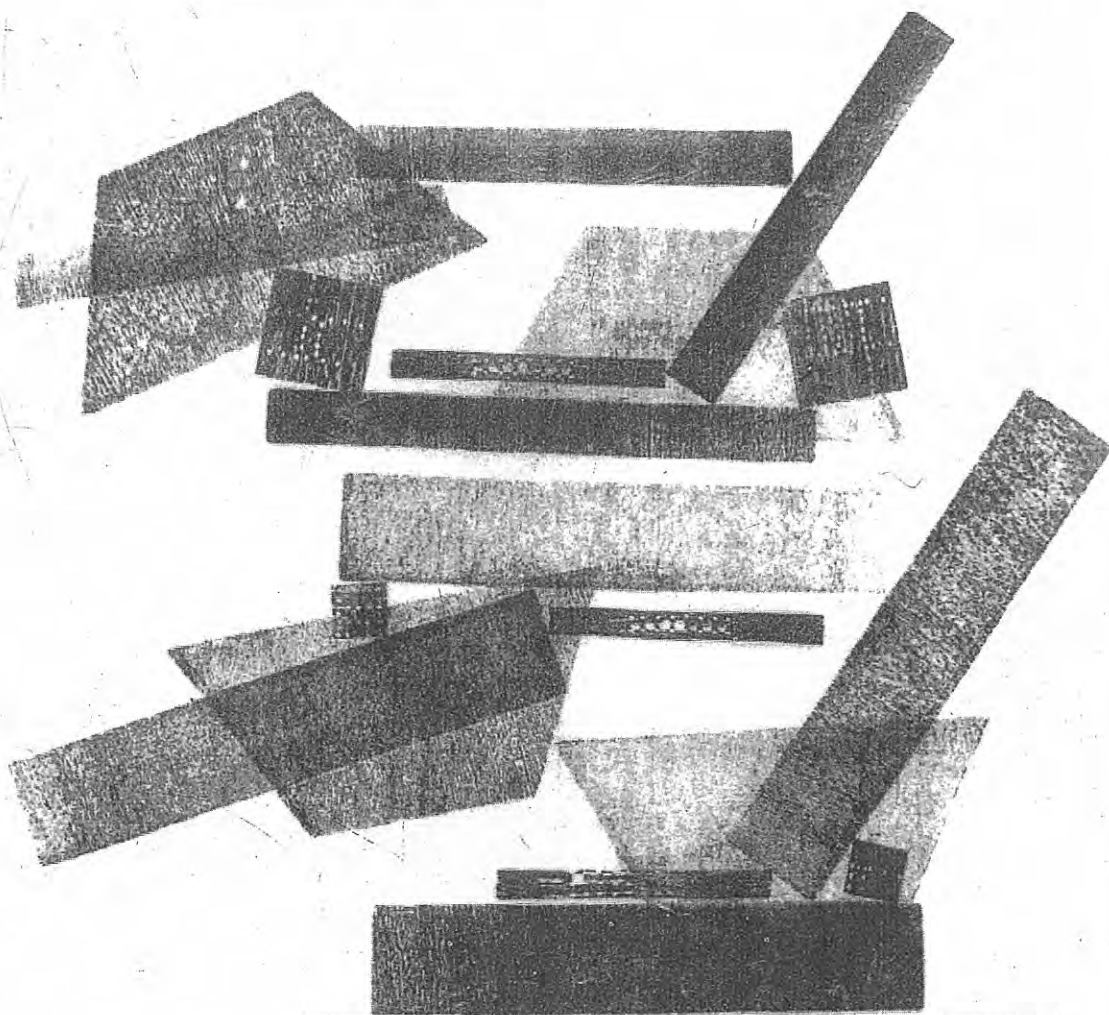
A&E Mas você tava falando do *Suplemento Dominical* do Jornal do Brasil, a sua importância...

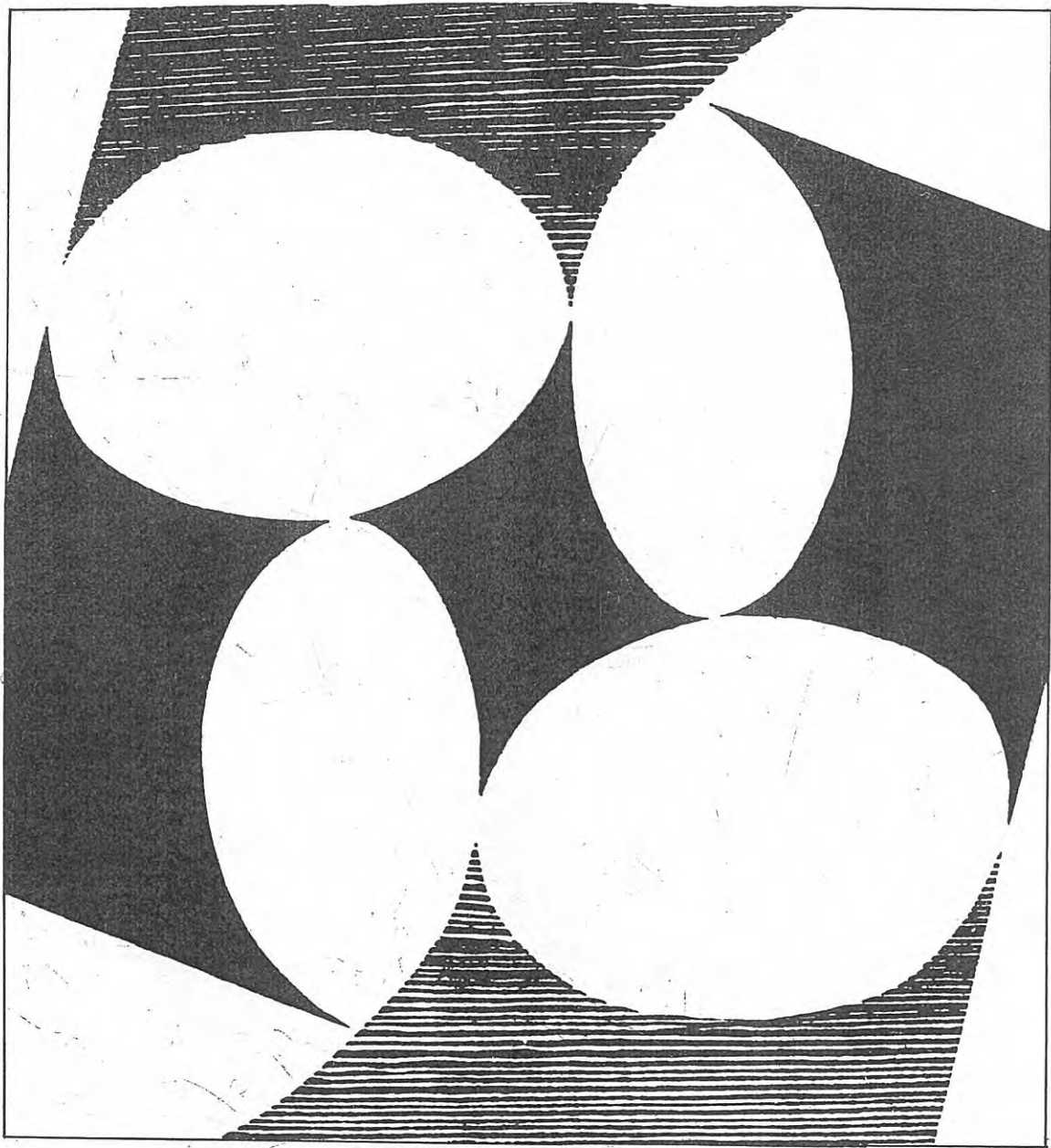
Lygia Ele chegou a ter 12 páginas e saía semanalmente, circulava no Brasil inteiro e nós recebíamos correspondência de todos os lugares, lá tinha parte de gente jovem, nova, tinha os artistas plásticos, tinha os textos, as traduções, o Mauro Faustino, o Benedito Nunes. Era o único espaço que nós tínhamos para trabalhar e mostrar o trabalho.

A&E Você sentia que o Brasil estava mudando?!

Lygia Nós tínhamos consciência que era uma coisa nova que estava sendo feita aqui no Brasil. Lembro-me que o Mario Pedrosa até disse: o Movimento Neoconcreto é a pré-história da Arte do Brasil, ou seja, está nascendo uma coisa nova aqui no Brasil.

Ilustrações: Série Tecelares, 1955/1957.





Dossiê Lygia Pape

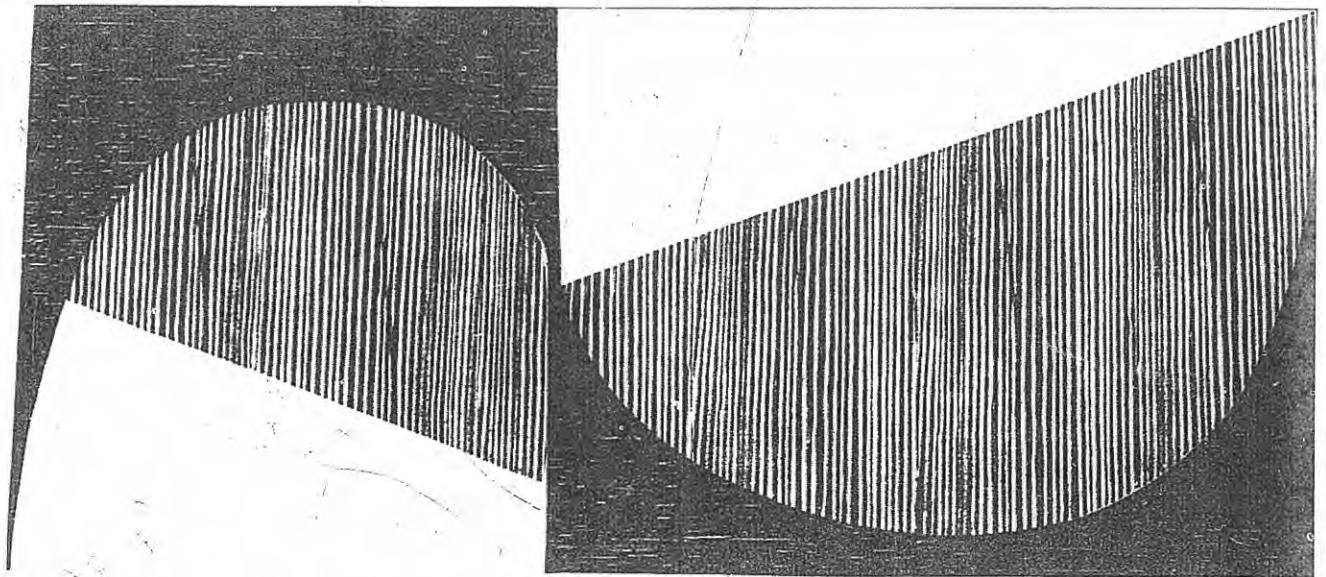
Paulo Venancio Filho, Glória Ferreira e Ronald Duarte
entrevistam Lygia Pape para a revista Arte e Ensaio.

Rio de Janeiro, 19 de agosto de 1998

A&E Para iniciar uma conversa com Lygia Pape queremos saber como foi seu envolvimento com Goeldi e se aquelas suas gravuras iniciais tem uma incorporação construtiva dele?

Lygia Não, eu ainda nem conhecia o Goeldi, mas eu acho que sua idéia de um Goeldi e uma incorporação construtiva é interessante porque ele vem do Kubin que era um desenhista expressionista. Goeldi era e sempre foi um artista da figura e dizer de uma construção em sua obra o aproxima de algo que ele não gostaria. Ele é que talvez tenha sido influenciado pelos movimentos contrutivos, de maneira inconsciente. Pois, quando eu o conheci ele abominava tudo que se referisse a processos de construção fossem suíços, russos, etc. Tudo em que houvesse um sentido de espaço estruturado e plano.

Acho que Goeldi foi e é um dos grandes artistas e não falo só como gravador, mas com uma visão mais abrangente de sua obra. Assim como Lívio Abramo outro grande gravador, esse talvez mais construtivo que Goeldi e um pouco esquecido, agora.



A&E Ele era professor na Belas Artes?

Lygia Quando eu entrei na Belas Artes ele não era mais, não estava mais lá.

A&E Antonio Dias disse que na época que esteve na Belas Artes o Goeldi foi professor dele.

Lygia Mas quando eu entrei na Belas Artes, não.

A&E O seu contato com ele era fora da escola ?

Lygia Conheci o Goeldi freqüentando a Escolinha de Artes do Augusto Rodrigues, não porque eu fosse lá fazer gravura mas eu conhecia algumas pessoas, conhecia o Augusto. De vez em quando ia passear por lá e foi assim que eu conheci o Goeldi. Eu trabalhava a xilo só com formas geométricas, cortava. E essa história de eu fazer só uma cópia é porque o que me interessava era o processo. Aquilo de tentar um rigor extremo naquela madeira e conseguir. Eu tinha uma habilidade muito grande, me lembro que uma vez eu fiz um álbum com 20 xilos coloridas. Eu conseguia pela pressão da mão o mesmo tom de cinza em todas as chapas, eram umas coisas assim que eu curti fazer, umas experimentações e tudo... mas fazer uma tiragem enorme não me interessava, eu só imprimia uma única vez o que me interessava realmente. Era o processo desde cortar a madeira...também gostava muito do veio da madeira das caixas de bacalhau que vinham de fora (perto da minha casa tinha um armazém onde eu pegava todas as caixas e levava para o meu atelier - atelier entre aspas - não sei se aquilo era atelier). Tinha um cheiro de bacalhau... era um pinho europeu e tinha uma texturã, tinha uns olhos, umas texturas lindíssimas e que eu então - incorporava no meu trabalho.

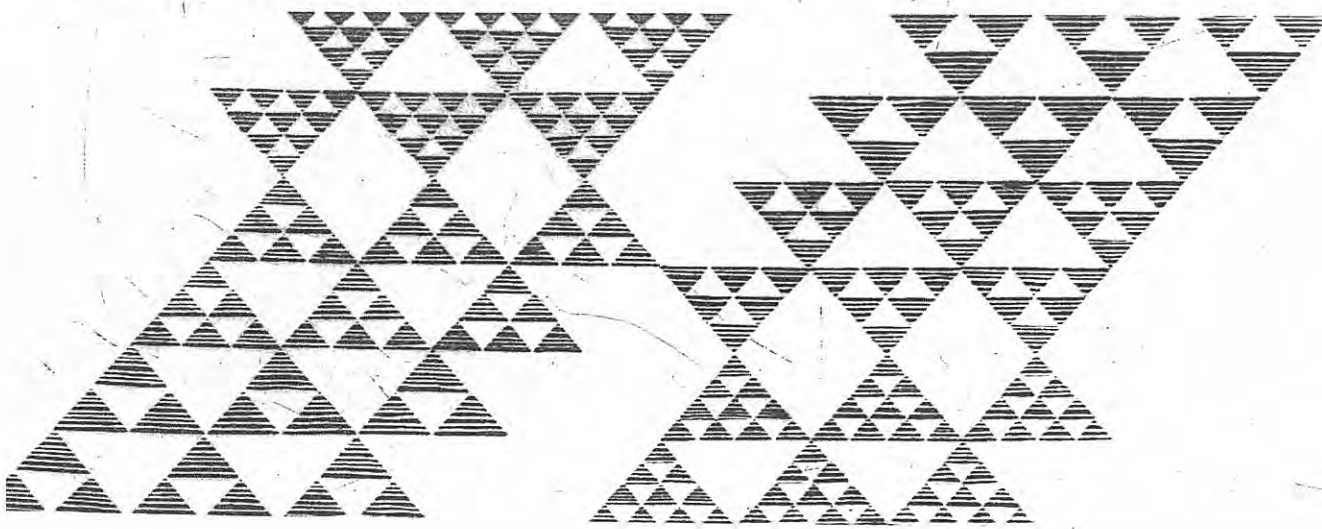
A&E Você chegou a mostrar coisas suas para o Goeldi?

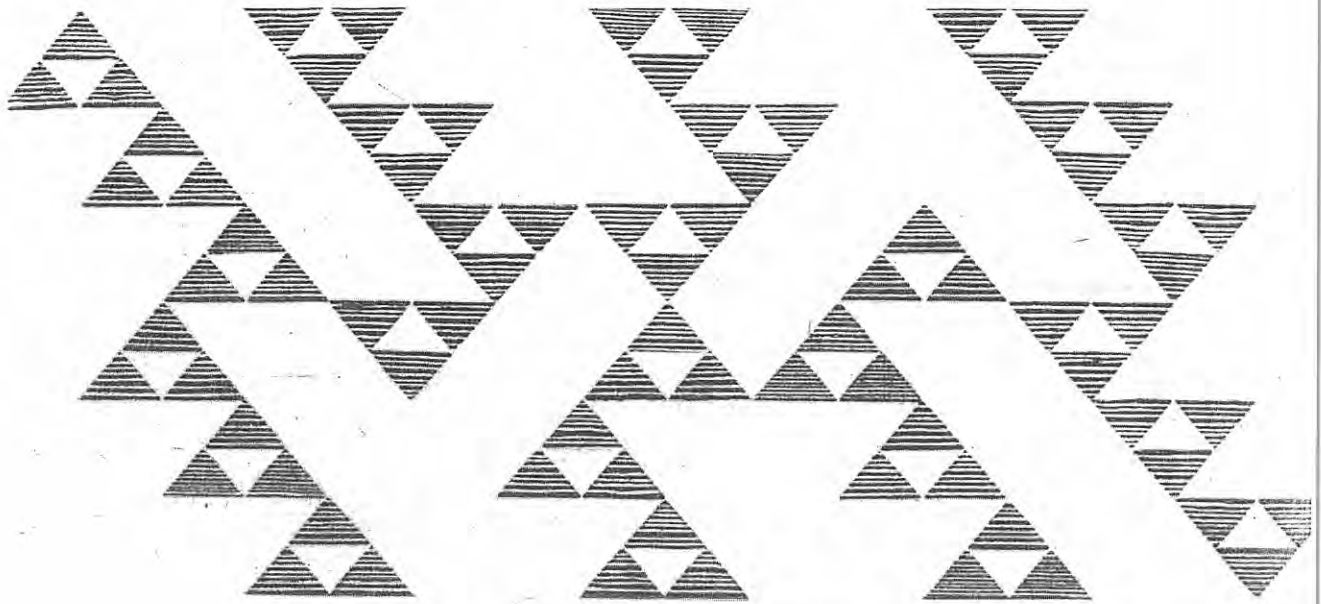
Lygia Naquele momento como eu já era rigorosamente uma construtiva o nosso diálogo artístico ficou um pouco complicado. Eu gostava muito do Goeldi e acho que nós tínhamos um diálogo, mas sem tocar no meu trabalho geométrico. Aquelas coisas geométricas ele abominava. Inclusive ele dá uma entrevista no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, não sei se você conhece? Tem uma longa entrevista com ele... depois eu também fiz uma entrevista lá e... ele era meio irônico assim, e tinha uns problemas em relação com coisa geométrica, tinha uma certa dificuldade de aceitar isso, mas como pessoa ele era extremamente encantador.



lu.

lu.





A&E A exigência técnica dele era de altíssimo nível. Você acha que isso coincidiu um pouco também com a exigência construtiva do seu trabalho?

Lygia Ele tinha um temperamento exigente com ele mesmo e acho que foi uma coincidência. Essa exigência que ele tinha, aquele rigor, quando ele cortava a madeira era definitivo, era um corte definitivo. Ele tinha um domínio muito grande naquilo que queria das goivas que usava para fazer os cortes. Não me lembro que ele tenha comentado que recusasse ou abandonasse uma matriz assim no processo, entende? Tenho a impressão que ele lançava uma coisa na placa... e ele fazia umas gravuras pequenas porque tinha dificuldades até em conseguir madeira (também naquela época todo mundo fazia trabalhos pequenos, a escala era muito pequena, o Morandi o Klee...). Tive uma grande coleção de gravuras do Goeldi.

A&E Você que foi uma gravadora e realizou grandes gravuras, qual a possibilidade que você vê para a gravura hoje? Você acha que ainda é possível?

Lygia Eu pensei a gravura como uma possibilidade de pesquisa. Trabalhei em um determinado período com a madeira mas dentro dos conceitos de espaço construtivo porque estava interessada naquela pesquisa. Eu estava saindo de uma intoxicação gravíssima de tinta a óleo, então precisava trabalhar numa outra coisa, mas o que eu fazia sobre a madeira era como se fosse uma pintura, trabalhava sobre a madeira mas o meu conceito de gravura era muito relativo porque eu acho que ninguém trabalhava da maneira como eu trabalhava, porque eu só usava a forma geométrica. O corte da madeira era absolutamente rigoroso, era na linha reta, não havia um corte impreciso tudo era... poderia ser perfeitamente uma pintura e eu me lembro que o Frederico Moraes até falou sobre isso, que ele achava que as gravuras tinham uma monumentalidade, que elas podiam até ser ampliadas e serem pinturas mesmos e não gravuras.

A&E A gravura não era uma coisa fechada nela mesma...

Lygia Por exemplo, as minhas gravuras eram ambivalentes... a parte de cima era igual a parte de baixo. Eu me propus certas questões dentro do projeto construtivo e que só chamava aquilo de