

AS FRONTEIRAS CULTURAIS NAS ARTES VISUAIS. A OBRA DE LYGIA PAPE

CULTURAL BORDERS IN VISUAL ARTS. THE WORK OF LYGIA PAPE

Maria Clara Amado Martins¹

RESUMO: O artigo repensa a produção artística de Lygia Pape pelo caminho teórico da história cultural através do estudo das fronteiras culturais e sua presença na obra da artista. Esta reflexão amplia os limites conceituais para a reflexão da história da arte. Atravessar fronteiras significa criar novos lugares de encontro. Entre a totalidade da produção de Pape, foram escolhidas três obras: *Livros Poema*, *Ballet Concreto* e *Wanted*. Através delas serão percorridos caminhos que apontam suas relações com a sociologia, a filosofia, a política e a antropologia, além de sua relação com o lúdico e o poético. A conceituação acontecerá por autores que atravessam este caminho cultural com solidez, como Peter Burke, Georg Wilhelm F. Hegel, Simon Schamma, Gilles Lipovestsky e Georg Simmel, além da voz da artista, entrevistada em vida. Esse enfrentamento amplia e torna mais atraente a busca por significados e significantes novos para a abordagem das artes visuais.

PALAVRAS-CHAVE: fronteiras; Artes visuais; Lygia Pape; História cultural; *Livros-poema*; *Ballet*; *Wanted*.

ABSTRACT: *The article reconsiders the artistic production of Lygia Pape by the theoretical path of cultural history through the study of cultures and borders its presence in the work of the artist. This reflection enlarges the conceptual limits for reflection of art history. Crossing borders means creating new meeting places. Among the total production of Pape, three works were chosen: Livros Poema, Ballet Concreto and Wanted. Through these pathways that link its relations with sociology, philosophy, politics and anthropology, as well as its relationship with the playful and poetic. The concept held by authors who cross this cultural path with strength as Peter Burke, Georg Wilhelm F. Hegel, Simon Schamma, Gilles Lipovestsky and Georg Simmel, besides the voice of the artist, interviewed still in life. This confrontation extends and makes it more attractive to search for meanings and significant new approach for the visual arts.*

KEYWORDS: borders; Visual Arts; Lygia Pape; Cultural History; *Livros-poema*; *Ballet*; *Wanted*.

A artista Lygia Pape (1927-2004), natural do Rio de Janeiro, conhecida internacionalmente pela qualidade de sua produção artística, tem sua obra imersa no reconhecimento das muitas *fronteiras culturais* que ousou atravessar desde os primeiros anos da década de 50 do século passado.

1 Doutora em Ciências em Arquitetura PROARQ-UFRJ (2007); Professora Adjunta da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente também é Professora Colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGAV, da Escola de Belas Artes, da UFRJ. mariaclaraamado@gmail.com

Estudo de caso para a reflexão da história cultural, cada vez mais recorrente na história da arte e na história dos artistas, Lygia Pape apresentou discursos tão diversos quanto transgressores para a compreensão da história cultural e suas fronteiras. Essa maneira de observar a obra da artista atualiza e traz novos olhares para a crítica contemporânea.

Mas, por que pensar em *fronteiras culturais*? Esse pensar tem sido cada vez mais importante e atraente, porque o reconhecimento e a reflexão sobre as suas possibilidades ampliam os limites conceituais para a reflexão da história da arte. Atravessar fronteiras significa criar novos lugares de encontro. Talvez a reprodução desta citação de Burke, ajude na compreensão do que, de fato, a expressão significa:

A ideia de fronteira cultural é atraente. Pode-se até mesmo dizer que é atraente demais, porque encoraja os usuários a escorregar, sem perceber, dos usos literais aos usos metafóricos da expressão, deixando de distinguir entre fronteiras geográficas e fronteiras de classes sociais, por exemplo, entre o sagrado e o profano, o sério e o cômico, a história e a ficção. (BURKE, 2008, p. 152)

A história cultural não é uma invenção. Segundo Burke, “era praticada na Alemanha com esse nome (*Kulturgeschichte*) há mais de 200 anos. Antes disso, havia histórias separadas da filosofia, pintura, química, linguagem e assim por diante” (BURKE, 2008, p. 15).

Em oposição à história das ideias ou das mentalidades, a história cultural tem se ocupado do entendimento das fronteiras e dos lugares de encontro ao estudar os limites e os *deslimites* entre as culturas.

Como consequência da abrangência de sua investigação, observa-se que a história cultural vem sendo revisitada desde os anos 1970, o que fica explicitado através da produção de uma literatura que aponta para a renovação dos interesses da própria história e uma urgência por um aprofundamento na sua investigação e relações com a arte.

Por exemplo, a produção da historiografia da arte é um exercício rico para exemplificar as fronteiras culturais e são vários os autores que transmitem o hibridismo das análises que insistem em reflexões com abordagens restritas apenas à estética, forma ou técnica. A lista de historiadores da arte que refletiram sobre a história cultural passa por nomes como Ernst Gombrich (1909-2001) ou o filósofo Georg Wilhelm F. Hegel (1770-1831).

No entanto, longe de os discutir ou repensar, a maior reflexão é entendê-los como pioneiros na análise crítica da arte pelos caminhos da história cultural.

Hegel, por exemplo, utiliza a história cultural ao refletir, na pintura holandesa, sobre a substituição do *tema* pelo *motivo* nos idos do século XVII, associando-a aos aspectos sociopolíticos e até topográficos daquela Holanda que venceu a natureza: o mar. Esse sentimento, associado à manutenção de sua crença protestante contra uma Europa católica, teria permitido um novo olhar pictórico, pleno de autoestima, coragem e ousadia de seu povo. Por isso valorizar os *motivos*, os *objetos* seria valorizar a cronicidade e o dia a dia de uma nação vitoriosa.

Ao atravessar essa fronteira, Hegel encontra novos lugares de encontro e antecipa questões que só seriam vinculadas à história da arte no final do século XIX, como por exemplo o estudo da fenomenologia do espírito, abrindo caminhos para Husserl (1859-1938) e Merleau-Ponty (1908-1961).

Ao definir o que é a fenomenologia, Ponty salienta a importância da *facticidade* para a compreensão do homem e do mundo. Essa percepção encontra eco na afirmação hegeliana de que “a arte holandesa do século XVII tem portanto um sentido: o de exprimir o espírito do povo holandês” (BRAS, 1990, p. 43). A citação abaixo traz ainda mais luz para a contribuição fenomenológica como categoria de avaliação da arte:

O que é fenomenologia? [...] É uma filosofia transcendental que coloca em suspenso, para compreendê-las, as afirmações da atitude natural, mas é também uma filosofia para a qual o mundo já está sempre “ali”, antes da reflexão, como uma presença inalienável, e cujo esforço todo consiste em reencontrar este contato ingênuo com o mundo, para dar-lhe enfim um estatuto filosófico. (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 1)

Se a fenomenologia é servida por Hegel, outro autor alimenta o culto pela quebra de barreiras culturais em suas reflexões. Mais recentemente, um autor do século XX, o britânico Simon Schamma (1945),² vem tratando a arte com um olhar em que a história pessoal do artista se mistura à história da arte, sem com isso cair no abismo da causalidade. Ao dar cor a uma abordagem que estabelece novos lugares, entende que a criação da beleza é protagonizada por elementos da existência individual e coletiva.

Schamma pensa o pintor italiano Caravaggio (1571-1610) como um artista que gosta de nos lembrar sua presença, e coloca-o como um ator que encena um personagem. O fato de ter sido modelo de alguns de seus próprios quadros é algo que intriga o autor, pois ao contrário de alguns de seus pares como Michelangelo e Giorgione, que também o fizeram, porém, de forma heroica, há em Caravaggio uma depreciação, com imagens que reforçam a depravação e o pecado.

2 Professor de História e História da Arte da Universidade de Columbia, New York.

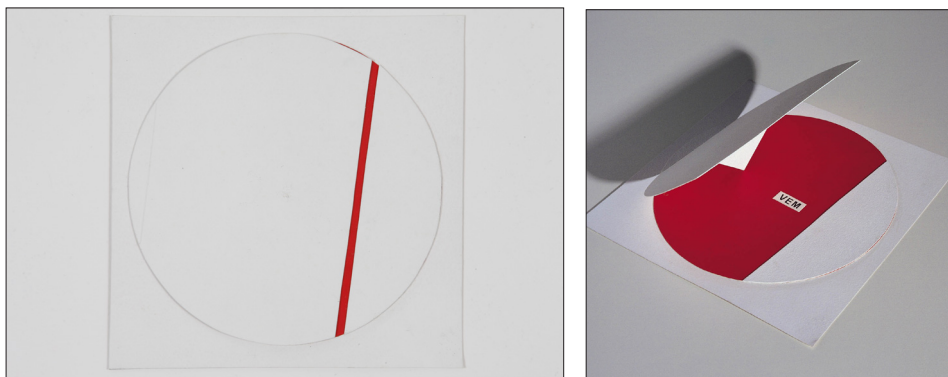
Longe de contar as minúcias técnicas de sua pintura, Schamma escolhe um caminho pelo qual a crítica da arte não encontra respostas tão sinceras. Um olhar em que a percepção psicológica corre um sério risco de se sobrepor à obra. Talvez não seja um acaso a citação de Pablo Picasso que abre o seu livro: “A arte é uma mentira que nos faz perceber a verdade” (SCHAMMA, 2010, p. 4).

Refletindo sobre esses exemplos caberia à história cultural o papel de instrumento crítico da arte moderna ou contemporânea? Por que não? Ao mesmo tempo em que a história cultural e seus *estudos culturais* dedicam-se às diferenças, aos debates e conflitos, dedicam-se também aos interesses e tradições compartilhadas que constroem os novos e movimentados tempos.

O historiador cultural abarca as artes e suas interações por outros campos do saber intrínsecos à sua produção, o que a história tradicional não consegue alcançar. Valorizar a ênfase por *culturas* inteiras oferece uma saída para a atual fragmentação que a disciplina e o mundo apresentam.

No caso da artista Lygia Pape, reforçam-se zonas de contato que compreendem a integração entre muitos campos do saber. Pape começou sua produção artística nos idos de 1953, desenhando joias, cartões e seus primeiros livros-poema, que se juntariam a outros livros, tais como o livro da criação, o livro da arquitetura, o livro do tempo, o livro noite e dia, além de suas famosas gravuras *tecelares*. Esse primeiro momento culmina já com a percepção de duas características que percorreriam toda a sua obra: a experimentação e a participação do espectador.

Esses trabalhos de Pape expandiram o conceito de livro, abrindo-o em outras direções como a arquitetura, pelo fato de precisar construir a obra através do manuseio do espectador. Instaura-se com isso um novo percurso de leitura que exige a dissolução de alguns limites. Construir para ler.



*Livro poema, 1957. Cartolina, guache. Acervo Projeto Lygia Pape.
Fotografia Paula Pape.*

Esse *livro* tem o formato 21,5 x 21,5 cm e foi realizado em papel cartolina com o fundo vermelho pintado com tinta guache. A palavra *vem* foi datilografada em papel branco, em caixa-alta, recortada e colada sobre o fundo vermelho.

Nesse livro, o leitor é inicialmente seduzido pela cor, uma fresta vermelha e elegante. Ao manuseá-la e descobrir a palavra cujo conteúdo semântico (*vem*) é um chamamento, fica claro o convite para que ele entre e se perca naquele vermelho antes escondido sob o branco e, agora, revelado.

O mundo plástico da artista passa pelo entendimento de que a arte se completa na recepção da obra. Existe uma dimensão no seu fazer artístico que permite a incorporação da pessoa que o contempla e a percepção é construída por complementaridade.

Ao retomarmos os *encontros culturais* provocados pelas *fronteiras* que a obra cruza, a filosofia é o campo do saber que permitirá a melhor compreensão destes momentos da obra da artista.

Mikel Dufrenne (1910-1995), filósofo francês, coloca claramente a obra de arte como objeto a ser percebido, embasando conceitualmente as possibilidades plásticas apresentadas pela artista:

Indubiamente a obra de arte existe para alguém, mas ela só espera ser reconhecida – apreciada, se quisermos – mas não julgada; a obra de arte espera a percepção que lhe faça justiça. Isto quer dizer que ela é, essencialmente, um objeto a ser percebido: ela encontra a plenitude do seu ser e o princípio mesmo do seu valor na plenitude do sensível. Agradar não é afagar a sensualidade, é, principalmente, satisfazer a sensibilidade. (DUFRENNE, 1981, p. 51)

Lygia Pape tem sobre si o estigma de ser catalogada como artista *neoconcreta*, resultado de sua participação no *Manifesto neoconcreto*,³ assinado em 1959, por ela e por seus pares artistas do Rio de Janeiro, dentro de um contexto que rivalizava com a arte concreta produzida por artistas paulistas.

Na verdade, não polarizando novamente, até porque esta rivalidade entre os grupos Neoconcreto e Concreto tem sido estudada por muitos pesquisadores, uma afirmação pode ampliar o conhecimento da arte de Pape: a cisão começa na poesia. Por quê?

O grupo Concreto dos artistas paulistas estabelece um *programa* para a poesia concreta, o que foi repudiado pelo grupo do Rio de Janeiro. Para o artista Waldemar Cordeiro, um dos nomes mais influentes do grupo paulista, a ideia de *programa* poderia ser resumida na expressão cunhada no texto “O Objeto”: “a arte

3 Além de Lygia Pape, assinaram Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Reynaldo Jardim e Theon Spanudis.

não é expressão, mas produto” (CORDEIRO, 1956, s/p). Contra a assertiva paulista, a resposta carioca de Ferreira Gullar: “a arte não é produto, mas expressão”.⁴ O poeta fez referência ao pensamento do grupo carioca.

A *arte é expressão* é a sentença que substantiva toda a produção de Pape, antes e depois do Neoconcretismo. Por isso, estamos longe de a reconhecer como neoconcreta, por entender que aquele movimento não dá conta das especificidades de sua obra e engessa a percepção de seus trabalhos (MARTINS, 1996, p. 5), a artista construiu uma grande teia artística que exigiu uma nova compreensão da arte naqueles anos. Suas *fronteiras* geraram novos *encontros culturais*. Por quê? Porque a artista encorajou os espectadores, não só a serem usuários, como também a escorregarem, sem perceber, entre suas nuances, ao dialogar com diversas e expressivas linguagens.

Simultaneamente à produção dos Livros, temos a obra *Ballet concreto* apresentada em 1958, ainda antes do *Manifesto neoconcreto*, e idealizada em parceria com o poeta Reynaldo Jardim, que experimentou, além dos versos, a aproximação entre vida e obra, ao reinventar a participação do corpo na dança.

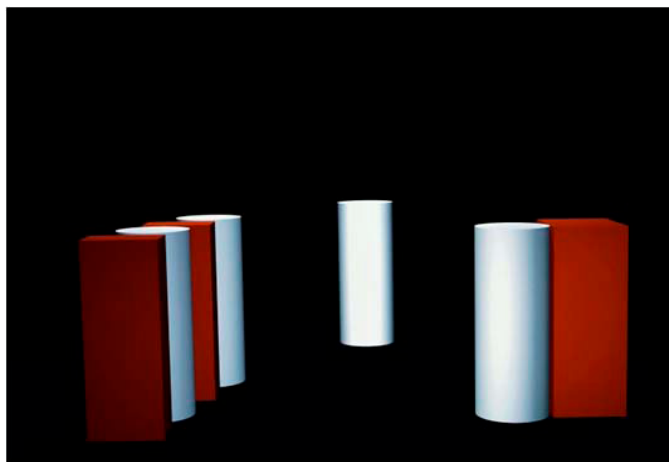
O *Ballet* foi estruturado a partir do poema “Olho-Alvo” de Reynaldo Jardim, escrito em cinco páginas, onde em cada uma delas as palavras *olho* e *alvo* são organizadas de formas diferentes, ou seja, desenvolvem uma coreografia sobre o papel. O papel vai ser o palco do balé. Assim era uma das páginas do poema:

alvo		olho
	alvo	
olho		alvo
	olho	
alvo		olho

A partir desta integração, foram criadas quatro formas geométricas cilíndricas, na cor branca, para a palavra *olho*, com 2m de altura, e quatro formas de paralelepípedo na cor zarcão e na mesma altura para a palavra *alvo*. A definição de quatro formas para cada palavra era uma alusão ao número de vezes em que elas eram representadas no poema. Por dentro, as formas eram ocas, para que bailarinos nelas penetrassem e fizessem evoluções. Eram todos do corpo de baile do Teatro Municipal, e a coreografia era de Gilberto Motta.⁵

4 Depoimento de Ferreira Gullar, concedido à autora, em dezembro de 1995.

5 Gilberto Motta (1933-2014). Coreógrafo atuante na introdução da dança moderna e contemporânea. Com formação nos Estados Unidos, Paris e Roma, criou em 1958 seu grupo – *Ballet Contemporâneo*.



*Ballet concreto, 1958. Acervo Projeto Lygia Pape.
Fotografia Paula Pape.*

A organicidade do Ballet é uma de suas questões. Não se pode prescindir aqui do estudo da poesia e da dança como a “facticidade” citada por Ponty. Na realização do ato formal, a dança das figuras geométricas tem bailarinos como alavanca, que realizam a plenitude de seu trabalho sem mostrar o corpo. O balé vai esconder o corpo humano. Os bailarinos dançam, não mostram seus corpos, mas revelam o balé, que precisa deles para existir. O homem está implícito no trabalho, na realização do movimento, e, ainda que não estivesse visível, o homem era o motor da obra.

Nesse caso, o espectador apenas assistia da plateia, mas o corpo humano já estava presente na estruturação da obra. E ele bem poderia estar em um daqueles cubos. O corpo inteiro fazia a obra existir, e não como espectador, mas agente. A obra e o homem, uma simbiose.

Diferentemente do *Livro-poema* antes apresentado, com a palavra “Vem”, no qual o movimento é do leitor, no *Ballet* de Lygia são duas palavras e o movimento é de bailarinos que não são vistos. O corpo é o motor da obra. Que obra? Uma obra em que não se pode desatrelar o conhecimento da poesia concreta de Jardim com a coreografia contemporânea de Motta e a geometria volumétrica e original de Lygia. São tantos deslimites que a plateia atônita e silenciosa assistia ao inédito espetáculo, para ao final aplaudir de pé de modo catártico.

Lygia ainda faria, em 1959, também em parceria com Reynaldo Jardim, outro balé, denominado *Ballet Neoconcreto* (o manifesto já havia sido publicado) com a mesma estruturação, bailarinos e formas geométricas. No lugar do verso,

a música. Os Ballets de Lygia receberiam destaque internacional em artigo da Revista *Time*, em 1959.⁶

A liberdade trazida por essa obra e o ineditismo das associações artísticas em suas múltiplas fronteiras amplificaram a importância da percepção e recepção na produção da artista. E a verdade da percepção está no olhar de cada um e, por isso, não é medida. Ao espectador, também, a liberdade e a verdade.

Sobre a possibilidade da percepção ser ou não verdadeira, Merleau-Ponty vai descrever que “não é preciso perguntar-se se nós percebemos verdadeiramente um mundo, é preciso dizer, ao contrário: o mundo é aquilo que nós percebemos” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 13).

Fica aqui explicitada a necessidade, no fazer artístico de Lygia, de uma fundamentação teórica baseada na filosofia, na fenomenologia e em qualquer outra rede experimental e criativa.

Há um reconhecimento tácito da crítica de arte sobre os trânsitos filosóficos que Pape atravessou. As investigações da artista e sua compreensão de outros sentidos a tornaram pioneira na arte no Brasil: “no Brasil, Lygia Pape é o primeiro artista que desenvolve a arte como rede de práticas experimentais. Foi quem primeiro reuniu os vários campos da arte no impacto das ideias de Merleau-Ponty e Langer” (HERKENHOFF, 2012, p. 19).⁷

Ao permitir que o espectador construísse a obra, Lygia Pape criou um mundo onde transitavam a teoria da recepção, a teoria da percepção, a ambiguidade de um balé onde o corpo era o motor da obra, mesmo não aparecendo. E, ao mesmo tempo, sua coreografia era definida pelas palavras de um verso. Quantos lugares foram encontrados? Ou, antes, quantas fronteiras foram atravessadas?

Seus exercícios artísticos tiveram o mérito de reconhecer a fragmentação do mundo. Protagonizar uma grande e reconhecida obra, no Brasil e no exterior, significa pensar na amplidão da matéria e a descoberta dos pontos de encontro com outras matérias. Isso significa exercer a *visão de fora* e vincular a ascensão da história cultural a uma *virada cultural* que a aproxima da ciência política, geografia, psicologia, antropologia, arqueologia e de outros estudos que permitam o estabelecimento de novas relações.

O crítico brasileiro e um dos curadores do Moma (*Museum of Modern Art* – NY), Paulo Herkenhoff, corporifica a aproximação da artista com a história cultural ao afirmar que:

6 Arquivo Lygia Pape, realizado pelo Centro de Documentação do MAM-RJ. Nesse arquivo há uma cópia da página da Revista *Time* com o artigo citado, em edição de março de 1959.

7 Neste artigo, as traduções de textos não editados em português são do autor.

Por mais de meio século, Lygia Pape constituiu uma obra vasta que, observada em seu contexto histórico e interpretada para além do formalismo, tem o papel de um periscópio para compreender a própria complexidade do processo cultural e político brasileiro na última metade do século XX. (HERKENHOFF, 2012, p. 19)

Há uma obra que, especialmente, faz um deslocamento ainda mais radical da leitura de sua produção e que ilustra com muita propriedade a citação de Herkenhoff: o trabalho “*Wanted*”, produzido em 1968. Uma obra de arte, uma obra política e lúdica ao mesmo tempo, palavras que se unem com habilidade intelectual e criativa em Pape:



Livro poema, 1968. Acrílico leitoso. Acervo Projeto Lygia Pape. Fotografia Paula Pape.

A obra “*Wanted*” da artista Lygia Pape tem como símbolo a *marca da caveira* e é realizada sob o signo da memória. A artista conceitua a sua obra segundo duas vertentes: a memória do *trágico* e a memória do *lúdico*. Do mesmo modo, a percepção da fronteira na história cultural passa pela distinção entre duas visões: a visão de dentro de uma dada cultura e a visão de fora da mesma cultura.

A visão de dentro nessa obra é o *trágico* que faz um retorno ao próprio ano de 1968 e à memória da cidade do Rio de Janeiro: 1968 – violência. Um grupo de policiais conhecidos como *Esquadrão da Morte*, tendo a *caveira* como símbolo, atuava também como um grupo de extermínio de *bandidos*.

Os corpos das vítimas eram largados em matagais, e, preso a eles, havia sempre o desenho de uma caveira. Pouco a pouco aquele referencial da morte associado à imagem da caveira começou a ficar muito próximo de todas as pessoas da cidade, uma vez que, após cada assassinato, os jornais estampavam a imagem da vítima e da caveira. Sobre a época, Lygia Pape afirmou:

De repente aquelas mortes começaram a fazer parte de mim, das minhas andanças pela cidade, dos meus amigos. E eu então quis fazer uma coisa que fosse um objeto, que tivesse estas conotações todas, da violência, da dor e da caveira que é a marca da morte.⁸

Assim, foram realizadas duas caixas iguais (12 x 14 x 5,5 cm) em acrílico leitoso e impressas por dentro: uma branca com a caveira impressa em preto e outra preta com a caveira em branco. Ao serem manipuladas, as duas caixas apresentam um som parecido com um gemido, provocado por um mecanismo que contém uma mola de boneca. Era o som da vítima, o som da morte.

O nome do trabalho, *Wanted* (procurado ou procura-se), é uma alusão àqueles cartazes de faroeste americano. Só que no trabalho de Lygia, com uma grande ironia. Procura-se quem, a polícia ou o bandido?

Esses trabalhos eram muito marginais e, por isso, eram mostrados também de forma marginal, para um grupo pequeno, em algum lugar que não representasse uma exposição tradicional. Para documentar a obra, a artista optou por fotografar o objeto contextualizado em um matagal, em alusão à maneira como os corpos das vítimas eram encontrados.

A visão de fora é apresentada na obra através da vertente que se chamou de *lúdica*. Trata-se de um desafio que conduz ao ato de não apenas estender as fronteiras, mas também cruzá-las. Cruzar as fronteiras leva a encontrar lugares novos, além daqueles que se imaginava.

O lugar novo, o *lúdico*, passeia por uma lembrança enraizada na memória da artista, que é a paixão que nutria por um personagem da história em quadinhos e que também usa a caveira como marca. Quem não conhece Sir Christopher Walker, mais conhecido como *Fantasma*?

Personagem criado por Lee Falk (MOYA, 1970, p. 98) em 17 de fevereiro de 1936, como um mascarado empenhado na luta do bem contra o mal, defensor dos fracos e oprimidos, pertencente à galeria dos grandes super-heróis dos quadinhos. Lutava contra a pirataria e a injustiça e usava um anel, na mão direita, com a marca da caveira. Aqueles que praticavam o mal ficavam para sempre marcados pela força de seu punho.

Há neste trabalho a busca do mito. Há neste trabalho um gesto heroico.

O gesto! Na obra de Lygia Pape a presença do gesto é sinônimo de expressão, experimentação, inovação, liberdade, rupturas. Em todos os trabalhos citados desde o *Livro-poema*, passando pelo *Ballet Concreto* e *Wanted*, os olhares são desafiados por questões que não seriam tão próprias da arte, mas a ela se agregam. Seja na busca

8 Entrevista com a artista, em sua residência, em julho de 1995.

pelo fenômeno, no exercício filosófico da teoria da recepção, seja na motricidade de um corpo que não se vê, na atitude política crítica de uma atitude política violenta ou seja na busca pelo traço ingênuo de um herói dos quadrinhos. Nada é alheio à artista.

Não por acaso a crítica de arte Vilma Homero teria afirmado que “dentro os artistas em circulação por aí nenhum é mais rico em ideias do que Lygia Pape. As ideias não são nela conceitos ou preconceitos, mas antes, fragmentações de sensações...” (HOMERO, 1988, p. 6). E este *por aí* citado pela crítica foi em 1988. Quantas outras obras já tinham sido produzidas... Muitas.

A criatividade da artista está justamente em perceber todos os tempos e todos os fatos dentro de uma organicidade capaz de produzir a emoção estética. A obra que produz não é apenas a expressão do indivíduo, mas do indivíduo que pertence a um grupo que socialmente é rico em significados. Ou seja, todos os significantes servem como vetores de análise e são possíveis dentro da sua produção.

O filósofo francês Jean-Marie Guyau, no final do século XIX, também trouxe uma grande contribuição para pensar a história cultural, quando disserta sobre as aproximações entre campos do saber para a sua reflexão sobre a arte e a criação de novos lugares. Refletiu sobre a união entre a filosofia e a psicologia, assim como a união da física e da astronomia para, ao final, afirmar que “a estética, na qual vêm se resumir as ideias e os sentimentos de uma época, não poderia permanecer alheia a essa transformação das ciências e a essa crescente predominância da ideia social” (GUYAU, 2009, p. 65).

Lygia Pape ousou cruzar as fronteiras e encontrar novos lugares. Trata-se de um desafio que conduz ao ato de não apenas estender as fronteiras, mas também ampliar os limites entre as culturas.

A história cultural permite essa leitura. Esse lugar novo que se encontra reforça o fato de que as culturas representam mais do que as diferenças, e sim uma outra possibilidade de pensar o objeto cultural.

Ou talvez porque se ofereçam modos de enfrentar a fragmentação e busca por novas fontes. Tal crença passa pela exigência da crítica das fontes. Fisicamente falando, “muros e arames farpados não podem impedir o trânsito de ideias” (BURKE, 2008, p. 153).

Em uma sociedade comprometida por uma escalada técnico-científica e o mercado, onde fica o indivíduo? Trata-se de um paradoxo exilar-se de uma história que traga o homem de volta, suas dúvidas e as relações que estabelece com o meio.

Lygia Pape foi magnífica ao ser sempre fiel em sua busca pela experimentação e fontes de inspiração. Ao cruzar as fronteiras, encontrou/descobriu novas relações, além daquelas que se imaginava. Sua obra de qualquer tempo (séculos XX ou XXI) recebeu reconhecimento que a transportou do Brasil para o mundo.

A cada nova exposição, um novo texto, uma nova abordagem crítica. A atração que seus trabalhos exercem confirma a importância de sua busca criativa, ao ratificar a sua recepção e força expressiva. Todas as fronteiras foram ultrapassadas, das geográficas às fronteiras de classe sociais e quantas outras mais ainda serão, porque ainda não foram percebidas conceitualmente, na obra genial e única de Lygia Pape.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BURKE, Peter. *O que é história cultural?* 2ª ed. Trad. Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BRAS, Gérard. *Hegel e a arte: uma apresentação à estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- CORDEIRO, Waldemar. O objeto. *Arquitetura e decoração*. São Paulo, nº 20, s.p., dez 1956.
- DUFRENNE, Mikel. *Estética e Filosofia*. Trad. Roberto Figurelli. São Paulo: Perspectiva, 1981. Coleção Debates
- GUYAU, Jean-Marie. *A arte do ponto de vista sociológico*. Trad. Regina Schopke e Mauro Baladi. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- HERKENHOFF, Paulo. *Lygia Pape – Espacio imantado*. Madrid: El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2012.
- HOMERO, Vilma. A criatividade em ebulição. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 21 jun. 1988.
- LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. Trad. Mario Vilela. São Paulo: Barcarolla, 2004.
- MANIFESTO NEOCONCRETO. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, Suplemento Dominical, s.p., 23/03/1959.
- MARTINS, Maria Clara Amado. *Os Livros de Lygia Pape*. Rio de Janeiro: EBA-PPGAV-UFRJ, 1996. Dissertação de Mestrado.
- MARTINS, Maria Clara Amado & VALENTE, Carlos Eduardo. (Org.) *Memória e Esquecimento*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 1996.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. C. Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994 [1945].
- MOYA, Álvaro de. *Shazam!* São Paulo: Perspectiva, 1970.
- PAPE, Lygia. *Gávea de Tocaia*. São Paulo: Cosac & Naif, 2000.
- SCHAMMA, Simon. *O poder da arte*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- SIMMEL, Georg. *O conflito da cultura moderna e outros escritos*. Trad. Laura Rivas Gagliard. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013.

Recebido em 08.04.2014

Aceito em 02.06.2014