

Pelas Frestas do Mundo
Cartas e Partilhas entre Lygia Pape e Hélio Oiticica

*Tania Rivera**

RESUMO

O texto busca caracterizar as relações entre arte e política através dos conceitos poéticos presentes na correspondência entre dois dos mais importantes artistas brasileiros, Lygia Pape e Hélio Oiticica, nos anos subsequentes à decretação do Ato Institucional n. 5, em fins de 1968 e ao longo do ano de 1969. Depreende-se da troca entre eles a construção de uma coletividade na qual as obras se dão em partilha e em conexão direta com o mundo.

Palavras-chave: ARTE; POLÍTICA; PAPE, LYGIA; OITICICA, HÉLIO.

Trough the Cracks of the World
Letters and Exchanges between Lygia Pape and Hélio Oiticica

ABSTRACT

The text aims to characterize the relationships between art and politics through the poetic concepts found in the correspondence between two of the most important Brazilian artists, Lygia Pape and Hélio Oiticica, in the years following the enactment of Institutional Act No. 5, in late 1968 and throughout 1969. From their exchange, it is inferred the construction of a collectivity in which artworks are shared and directly connected to the world.

Keywords: ART; POLITICS; PAPE, LYGIA; OITICICA, HÉLIO.

Por las grietas del mundo
Cartas y comparticiones entre Lygia Pape y Hélio Oiticica

RESUMEN

El texto busca caracterizar las relaciones entre arte y política a través de los conceptos poéticos presentes en la correspondencia entre dos de los más importantes artistas brasileños, Lygia Pape y Hélio Oiticica, en los años siguientes a la promulgación del Ato Institucional n. 5 a finales de 1968 y a lo largo de 1969. Se desprende de su intercambio la construcción de una colectividad en la cual las obras se comparten y están directamente conectadas con el mundo.

Palabras clave: ARTE; POLÍTICA; PAPE, LYGIA; OITICICA, HÉLIO.

* Professora Titular do Departamento de Arte e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF). Professora do Programa de Pós-Graduação em Teoria Psicanalítica da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

E-mail: taniarivera@uol.com.br

ORCID Id: <https://orcid.org/0000-0002-2951-0798>

“Lygia Pape é a semente permanentemente aberta a sucessivas erupções.”
Hélio Oiticica

“Inventar é crescer.”
Lygia Pape

Em agosto de 1969, Lygia Pape escreve a Hélio Oiticica, que se encontra em Londres após ter realizado sua famosa *Whitechapel Experience*. A carta traz o neologismo TRISTECÁLIA à guisa de título, brincando com o termo *Tropicália*, inventado por Oiticica em 1967 para nomear o ambiente apresentado na exposição coletiva *Nova Objetividade Brasileira* e que se tornara um importante movimento cultural após o cantor Caetano Veloso adotar o termo como título de uma canção. O Tropicalismo podia ser considerado uma tendência pop ou uma modulação brasileira da contracultura; para Oiticica, contudo, a “palavra-conceito” *Tropicália* indicava algo muito mais consistente: o caminho específico de abordagem crítica da noção de imagem (ou melhor, das “relações imagéticas e implicações sociopolíticas”), tomado por experiências de vanguarda no Brasil (Oiticica, 1969, p. 1). Modular seu vigor político, sua exuberância vivencial e sua gramática de imagens, cores e ritmos para o registro da tristeza era, portanto, um gesto de peso por parte de Pape; um gesto grave, à altura do que se passava no país após a ditadura militar se outorgar plenos poderes de repressão e censura com o Ato Institucional no. 5.

A carta segue como um poema:

helio

meu amigo
estamos aqui
nós, nós mesmo
o ar
o ar que falta
a gelatina, a goma, e NÓS
aqui
(...)¹

O pronome se retorce graficamente, forte e dolorido, ao adotar o acento grave em vez do agudo, ao mesmo tempo em que se grifa dramaticamente em maiúsculas. “NÓS” estamos “aqui”, diz Pape ao amigo que é, sem dúvida, parte desse “nós”, ainda que temporariamente distante. Aqui estamos, nós, sufocados pelo terrorismo de Estado. O pronome grita e chama Oiticica, em um apelo a que se renovem os laços que os atam – os fios, as linhas, as palavras, os trajetos pela cidade, pelas “quebradas” da favela da Mangueira, pelas brechas nos quais se equilibravam os dois companheiros no *Delirium Ambulatorium* que haviam começado a compartilhar ao longo de 1968, no prosseguimento da convivência no grupo Frente e no movimento Neoconcreto, desde a década anterior. Mais do que a distância geográfica, a “goma”, a “gelatina” da violência ameaçaria agora sufocar e impedir as derivas pós-neoconcretas de ambos, seus giros e gingas com os amigos da Escola de Samba da Mangueira, os trajetos aerados pelas ruas e pela gente, no fusca de Pape (que Hélio chamava “carro do embalo maluco” e Lygia dirigia descalça), a busca de diversão em “missões” predeterminadas e aparentemente aleatórias como “tomar sopa de caranguejo” de manhã cedo, em um bairro distante, o frisson de se banhar no mar durante tempestades, assumindo o risco dos raios (no que Pape chamava *Deliriums Molhados*) e o elogio da marginalidade que visava suspender

criticamente as duras fronteiras entre classes em um país profundamente marcado pela desigualdade decorrente do regime colonial genocida e escravocrata. Tudo isso que se risca concretamente como teia feita de margens e corpo, na cidade como no pensamento. Na arte-vida buscada – e partilhada, durante alguns anos, por ambos, nas frestas do mundo.

Talvez em resposta a tal ameaça, em sua correspondência ao longo do ano de 1969, os dois artistas esforçam-se, com vigor e revolta – mas não sem humor –, por fazer a própria linguagem transitar como em um *delirium ambulatorium*, cujo trajeto se acelera e corta em várias direções. Em um trecho da mesma carta de agosto, Pape manipula palavras, letras e sinais gráficos de maneira particularmente disruptiva, como a performar as “notícias daqui” que ela busca contar, as notícias da repressão aos grupos de resistência armada. “Como vê estamos em plena guerra”, escreve. E prossegue:

Um olho vazado coroa a morte dos inocentes. (...)
 O coração dos abnegados salva os teimosos e reticentes, dia a dia dedicados, a alma atenta. São homens, são belos.
 Mas. Muitos morrerão.
 São jovens e não verão muito. Quase nada e TUDO. Pois eles sabem onde está o AR. o ar.
 Aquele que nos falta. A gelatina sufoca. Tolhe o gesto. Só os titãs reagem, firmes, heróis – marginais – santos.
 Imola-se o minuto.
 A voz na TV ri = ç “caem dia a dia os grupos terroristas”. Começou a guerra.
 Sizano² habla. MORTE.
 – “Neutralizaremos os grupos de armas nas mãos, para salvar a família brasileira”. TV Globo Canaeaaaaelllll 4 . Tenho dito.

Entre fatos e poesia, entre relato e alusão, a escrita de Pape transmite com extraordinária vivacidade o que se passa, em toda sua gravidade, ao mesmo tempo em que parece querer agenciar espaçamentos, entre palavras e sinais gráficos, como a aerar isso que asfixia e cala. Leitor refinado, Oiticica já notava em 14 de janeiro, em resposta a cartas que se perderam, que os envelopes e as cartas da amiga “em si são verdadeiras obras poéticas, não obras, sei lá, bacanas às pampas”. A menção às obras serem “não obras” remete certamente à noção de “não-objeto” cunhada por Ferreira Gullar em 1959 (antes, portanto, de Umberto Eco publicar sua famosa *Obra Aberta*, em 1960), para enfatizar o papel do participante como condição mesma da existência da obra – sem ele, segundo o crítico e poeta, ela “existe apenas em potência, à espera do gesto humano que a atualize” (Gullar, 1999, p. 301). A apreciação da escrita de Lygia pelo amigo Hélio ressalta tal “abertura” como capaz de transmitir “a verdade”, mais do que qualquer qualidade literária no sentido tradicional da expressão:

Lygia, quanta loucura, você tem um modo de se exprimir impressionante, pois não se deixa envolver pelo relato superficial, ou cafono como o que gosto de fazer, mas consegue exprimir a verdade mesma, por metáforas, em aberto mesmo. Incrível. Creio que as pessoas, aliás das com que sinto afinidade, você realmente é à que mais me aproximo; você tem um humor demoníaco (...).

Insistindo em tal caráter “aberto”, Oiticica diz ainda que “cada carta é um monte de informações e possibilidades, e creio que sempre as lerei, pois cada vez descobro mais coisas”. Esse comentário mede o alcance da afinidade afirmada por Oiticica, que não se limita ao registro pessoal de amizade, mas deve ser compreendida como compartilhamento poético de buscas e procedimentos artísticos, como interlocução

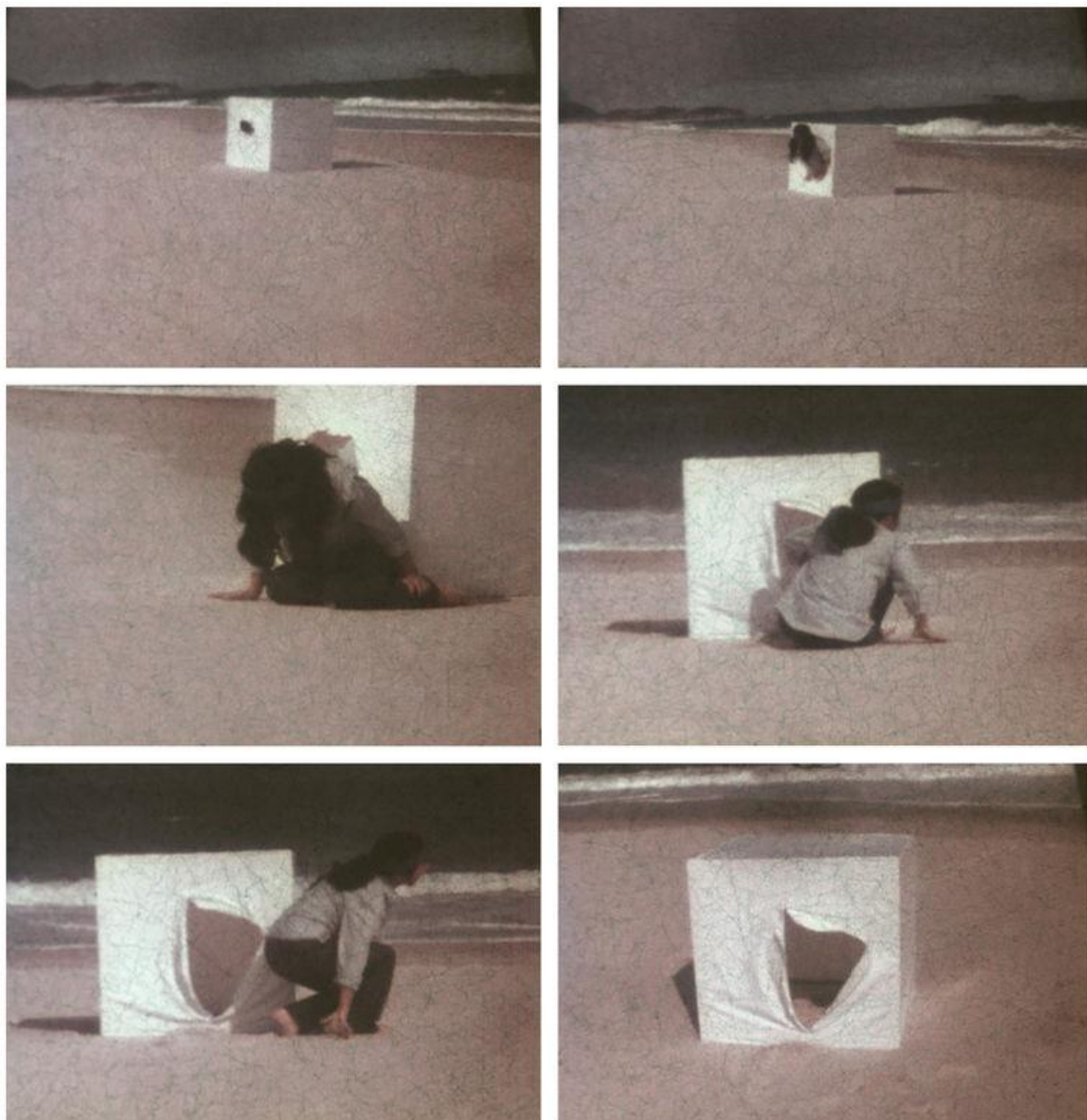
privilegiada que mescla todo o tempo, fiel à arte-vida de ambos, conversas sobre obras e projetos, relatos de vivências e comentários (e eventualmente ácidas críticas) a conhecidos e amigos comuns, críticos de arte e outros artistas, em tom íntimo e de total confiança. Ainda na carta de 14 de janeiro, referindo-se ao relato feito por Pape de uma briga com o amigo comum Jackson Ribeiro, Oiticica diz que “aquela descrição, se é que de descrição se possa chamar”, “é genial” e “não me sai da cabeça, e, relendo-a, penso: como pode ela, com tão poucas palavras, dar esse sentido terrível, subjetivo, realmente louco, apaixonante, a um fato.”

Os acontecimentos que Pape busca urgentemente relatar, num nível macro e micropolítico, são terríveis em si, naquele ano emblemático de 1969, e transmitir seu *pathos* exige poesia – poesia visual, como ela vinha exercendo já desde o início do movimento neoconcreto. Para além do jogo mallarmaico entre espaço e palavra, contudo, agora parece necessário enlouquecer de vez a própria linguagem, para nela forjar mais que os fatos – para afirmar com vigor a si mesma, em meio à “gelatina” geral, como aponta a maneira pleonástica como assina a missiva, depois de recorrer graciosamente à fórmula “adiós muchacho”, em espanhol: “EU. MIM.”

Mas devemos voltar ao início da carta de agosto para perceber a continuidade existente entre tal procedimento íntimo de elaboração e compartilhamento poético entre uma realidade que devemos, sem exagero, qualificar de traumática, e os projetos artísticos concebidos por Pape. “Só há a fazer”, escreve a artista

olhar
falar não. Ninguém nos ouve
ou ouvem tudo. TUDO TUDO TUDO TUDO
e até o que não dissemos

É muito refinada a manipulação espacial das palavras na página, como mostra o discreto recuo do último verso, a introduzir uma espécie de hiato na respiração, uma quase imperceptível mudança de tom, uma sutil porém terrível perturbação na ordem das coisas. Não se pode falar, e, contudo, “ouvem” até o que não é dito (e o sujeito oculto é aquele neutro, onisciente e onipotente, central em todo regime totalitário). Para desviar tal eixo, torcê-lo como quer a etimologia da palavra “delírio” (que indica o caminho que se faz fora do sulco pré-determinado, do traçado hegemônico) e dar voz àqueles que então eram obrigados a se calar, Pape concebe o projeto *O Homem é Deus*, jamais realizado, do qual traz um desenho em lápis de cor. “É uma espécie de bancada para o mundo”, conta a artista. “Assim como uma tribuna com a palavra DEUS gravada na frente”. Trata-se de um bloco branco de 1,5 metros de largura por 1 metro de profundidade cuja estrutura de sarrafo coberto por tecido ou plástico branco é similar à do *Ovo* (1967). Na face frontal, letras prateadas formam o termo Deus em maiúsculas. Esse paralelepípedo branco deverá estar pousado em uma encosta verde, gramada. Atrás dessa “tribuna”, alguém, “falando o que quiser, encarnará o próprio GOD”.



Lygia Pape, O ovo, 1967, Vídeo

A arte ativa-se, nesta obra, como dispositivo de subversão da instância de poder e controle em lugar de fala, de tomada de posição, para qualquer pessoa. Na carta seguinte, de 22 de agosto, Pape precisa que não se trata de uma mesa, mas sim de um “sólido geométrico”, “como se GOD fosse o próprio bloco solidificado”, atrás do qual a pessoa deve falar de pé. “A palavra “god” entra como um rótulo de uma embalagem branca que contém deus”, explica, passando imperceptivelmente a grafar a palavra inglesa em minúsculas, e o participante “está também ali dentro e é quem quiser ser deus”. E prossegue:

Ser deus é assumir o próprio homem.
 E é uma continuação do Ovo.
 Lá, no ovo ele nasce.
 Agora, ele assume seu destino.
 E porque vivemos também em uma sociedade de consumo onde tudo é engolido coloque a embalagem (caixa) branca e o rótulo negro

– o próprio destino do homem consumido. É uma denúncia subliminar. Talvez só eu perceba esse detalhe. Mas a voz atrás da caixa (quando alguém quiser falar): – “comprem, que é Deus”. O falar já está sendo consumido.

E é a nota de ironia, pois cada vez mais os homens se devoram, canibalmente.

Embalagem branca e letras negras sobre a encosta verdejante transforma-se no próprio poster da pessoa que estiver falando por detrás da caixa. Morou?

Em 9 de setembro, Oiticica reage ao projeto: “creio que a ideia de embalagem e de ser de gelo, com a voz atrás, é de uma dramaticidade e ironia ácida, fantástico”. A crítica à sociedade de consumo, equacionando a mercadoria a Deus e tensionando a fronteira entre marketing e arte, explicita a complexidade das estratégias poéticas de Pape, ao conjugar o paralelepípedo à embalagem/mercadoria, articulando o ideário geométrico ao vocabulário Pop ao mesmo tempo em que retorce a ambos, com humor e dramaticidade.

O desconhecido projeto *O Homem é Deus* representa, assim, um segundo momento do icônico *Ovo*. A proposta de 1969 retroage sobre aquela de 1967 e expande politicamente o sentido de participação que Oiticica comenta detidamente a respeito do Ovo em carta de 14 de fevereiro, após pedir a Pape imagens e projetos de obras para uma série de artigos “sobre nós” que pretendia escrever para a revista *Signals*. Ele caracteriza o processo da artista como “uma construção que se abre a n possibilidades através do ato de furar e sair, auto-parir, como uma célula”. Conta ter visto um filme “magnífico” sobre “as profundezas do corpo humano” no qual as células, microfilmadas, mostram um “sistema invisível”, em contraste com o “processo vital em aberto” revelado pelos “*Ovos*” – grafados no plural para abarcar outras obras nas quais aparece a mesma estrutura, como *O Trio do Embalo Maluco* (1967). Nos *Ovos*, “a construção, os cubos, e a participação (o que é o mais difícil de retratar, pois em geral fica excessivamente ilustrativo)” seriam essenciais por sublinharem o “esforço de construir uma estrutura para algo”. A leitura oiticicana de “estrutura” é complexa e um tanto paradoxal: ela implica uma afirmação construtiva, ao mesmo tempo em que recusa a sistematização a pré-determinar processos, como mostra sua distinção entre o sistema celular e a “abertura”, a indeterminação do processo vital visado pela arte e de que os ovos seriam uma espécie de emblema. O artista prossegue:

(...) essa estrutura não se revela como uma ‘obra aberta’, mas como estrutura mesmo, portanto bem diferente das ideias de ‘obra aberta’, etc., Eco, que considero superadas em relação a isso. Quero testemunhar e colocar num plano universal todas essas coisas, e sei agora que conseguirei e que vale a pena (...).

Essas “coisas”, essas proposições “estruturais” têm um caráter coletivo, e delas “os ovos são a informação-símbolo” para Oiticica, a “ultra vanguarda dessa novíssima fase de 67-68 em diante”. O papel concedido aos *Ovos* é aquele de um marco daquilo que está sendo então realizado pela vanguarda brasileira, em termos gerais, e não apenas quanto ao desenrolar da obra de Pape. “Temos que levar isso a sério e adiante”, conclui Oiticica, sempre no registro do *nós*, ainda que sem nomear exatamente os integrantes de tal coletividade.

A esse “nós”, Pape refere-se, por sua vez, como uma “confraria”, em uma carta de 25 de janeiro, que Oiticica qualifica como “estranha e lindíssima”, em sua resposta (“recebi suas três recentes cartas, todas muito boas, como sempre, mas especialmente a do dia 25/jan, estranha e lindíssima, que chegou exatamente quando tinha vivências incríveis, e a lembrança do Caetano e seu terrível destino me fizeram chorar e perder o sono”). Lygia conta ter sido tomada de saudade do amigo e se ter posto a ouvir um disco

de Caetano Veloso, por associar ambos. “Se não posso ouvir sua voz, ouço a do outro”, diz ela. E prossegue:

É como se fôssemos uma confraria de iniciados, não sei bem em quê. Alguma coisa muito misteriosa e secreta, creio que o sentido de liberdade – mas gratuita, sem compromissos, livre, sei lá – os criadores de liberdade.

Tal liberdade não é, contudo, uma condição adquirida e pacífica, como se pode imaginar tendo em conta aquele momento político, e particularmente a prisão de Caetano Veloso e Gilberto Gil, após um show na Boate Sucata que trazia em seu cenário a bandeira *Seja Marginal, seja Herói* (1968) de Oiticica. A frase seguinte traz de maneira um tanto abrupta o fundo de cerceamento e risco no qual se afirma a “criação de liberdade”:

Desculpe, mas ainda não superei esse sentimento fino de alguém nas frestas espionando. Não é fraqueza – mas um sinal imperceptível – um ruído breve, que logo se oculta.

São essas frestas que se trata então de habitar – chamando alguma voz (singular) no lugar do olho que espia, ameaçador (em *O Homem é Deus*), ou rompendo brechas nos *Ovos* para nelas surgir (“EU. MIM.” ou outros, como os bateristas da Mangueira), ou ainda evocando a voz coletiva dos irmãos, da confraria. O poema que é essa carta prossegue com uma menção às plantas em seu silêncio, às plantas que “gemem o prazer da liberdade”, para dizer, duramente:

Nós não.
Seremos sempre malditos.
É nosso destino.
Nós sabemos ver mais agudo o nevoeiro, ao adivinhar a cor dos olhos dos outros
ou sentir o cheiro das peles que deslizam a nossa volta
e o encrespar dos dedos nos ombros de todos os homens do mundo
o peso nós sabemos de quanto é feito
– é puro aço, frio e suave azul
(...)
A TV murmura as imagens – é meu parente
É meu parente sim e daí?
ouço a tropicália até o nervo – é o meu pretexto
somos irmãos eu sei – misterioso segredo
mas somos da mesma paixão
o ovo estoura suas claras
o sol chafurda os amarelos
e nascemos cada dia
sempre de novo
cada dia
diligentemente

É na primeira pessoa do plural que se conjugam os verbos referentes à arte – saber, ver, sentir – antes que se afirme o eu que tem como parente a TV e que ouve a *Tropicália* “até o nervo”, para enfim afirmar “somos irmãos” – os irmãos malditos e visionários a se entrecruzar em uma só voz (aquela das “claras” – no plural – que surgem de um só ovo) a nascer a cada dia, em cada manifestação artística. A tomar voz coletiva, face ao terror do “encrespar dos dedos nos ombros de todos os homens do mundo”. Tal voz, Lygia a performa especialmente ao comentar poeticamente a exposição da Whitechapel, na carta de 17 de março intitulada PROVINCIA DOLOROSA:

GENIAL, DIVINO MARAVILHOSO, A MANIFESTAÇÃO AÍ da Tropicália, Eden
etcetcetcetc

O catálogo está bem feitíssimo e muito criativo — é mais um estado da sua experiência — não é somente uma ilustração didática dos trabalhos — É CRIAÇÃO TAMBÉM. O fato de ser preto branco e cinza dá uma dimensão misteriosa aos trópicos, não limita a imaginação, mas aprofunda tudo que se quiser pensar como cor, luz, som, forma, cheiro, tato, ruído, murmúrio, lazer, modorra, silêncio-silêncio-grito, silêncio-gemido, ronco gargarejo, corpo-largado, à vontade, banzando, modorrando, dormindo amando dormindodormindo

No Basin Bólido eu ouvi o ruído da terra mexendo: chof chofguuuaf

E no Box Bólido o plástico escapou pela página, roda agora em meu quarto as asas cegas “mergulho do corpo” o arfante o ar fante. lept.

Eu estou lá — asa-crivo-dobrada preparo o voo (do ovo) voo seta alarma ruger alarma amplia ressoa frente.

“Eu estou lá” e a obra está no quarto, aqui, mexendo-se e murmurando, ruidosa, mergulhando no corpo, rodando no ar. Fazendo AR. Gemendo e rugindo, selvagem – e logo dormindo, em silêncio. E assim, para o *Eden*, a *Tropicália* e tudo o mais que compunha a Whitechapel Experience, não cessa de se direcionar o *Ovo*, em voo ressonante.

Por sua vez, Oiticica ativa tal voz compartilhada ao comentar a obra de Pape, em várias ocasiões, em cartas como em textos – já o vimos com o *Ovo* – como quem nela entra e por ela se deixa invadir. Ela a apresenta e defende, assim como faz com outros artistas que ele considera importante apresentar aos críticos internacionais com quem se comunica e que ele planeja reunir em manifestações grupais no exterior, como Rubens Gerchman e Antonio Dias. Ainda no início de sua temporada londrina, em 19 de janeiro, ele afirmava a Pape, na primeira pessoa do plural:

Lygia, sei, agora, tenho certeza, que venceremos a todo o pano, e saiba, não quero concentrar tudo à minha volta como muito imbecil achará aí, mas dar um caráter internacional e maior a toda a nossa experiência, e abrir novas possibilidades pra elas, etc. Sei que você sabe.

O que está em jogo é “a nossa experiência”, da qual Oiticica se dá conta, em sua temporada londrina, do alcance simultaneamente parcial, singular e periférico, e ao mesmo tempo universal. Ele relata, em 18 de agosto, que *Chelsea Girls*, de Andy Warhol, o leva a pensar que

(...) certas coisas culturais são intransferíveis, e se individualmente ou em grupo, são expressas, tornam-se da máxima importância como uma comunicação global, pois são um determinado momento local em si que se ergue de um modo universal, como comunicação mesmo; Warhol o faz, em *Chelsea Girls*; é New York em peso e não poderia ser outra parte do mundo; e é universal; isso me resolveu algo importante: somos Brasil, os problemas dele, a expressão dele; portanto a ideia de “folclore” não me assusta, porque ser um local não é o mesmo que folclorizá-lo; portanto, para mim, mais do que uma exposição, creio que minha experiência aqui foi uma formulação de algo desconhecido; mas em grupo, pense como isso seria bem mais forte.

As formulações fazem-se assim, em princípio, em grupo. Ou assim deveriam dar-se, no desejo de Oiticica: em grupo localizado geopoliticamente, para melhor se lançar em sua universalidade, revirando em comunicação seu caráter intransferível. De fato, alguns trabalhos do artista, assim como de sua companheira de delírios Lygia Pape,

parecem surgir em coletividade – ou melhor, em entrelaçamento, e não necessariamente em coautoria. Este é o caso, especialmente, de uma obra muito pouco conhecida de Pape e rapidamente mencionada na carta a Hélio de 8 de agosto de 1969 como a “roupa CAPHELIO que fiz em tua homenagem”. Ela também recebe o título de *Parangolé Musical*, e foi vestida por sua amiga Rosa Ribeiro no evento *Apocalipopótese* realizado em 1968, como mostra o filme de Raimundo Amado *Apocalipopótese. Guerra e Paz* (1968). *Caphelio* aparece também – desta vez, cobrindo a cabeça de quem a veste – em uma pequena fotografia em matéria da revista francesa *Robho* de 1970 (n. 5/6) sobre artistas brasileiros de vanguarda, ao lado de trabalhos de Oiticica e Rubens Gerchman, além de Lygia Clark. Trata-se de uma capa cheia de dobras e drapeados em verde e rosa (as cores da Escola de Samba Estação Primeira da Mangueira) que modula de maneira pessoal a concepção dos *Parangolés* por Oiticica. Mais do que uma apropriação ou citação, *Caphelio* é uma *obra em partilha*, eu diria, com a qual Pape performa o *Parangolé* de Hélio como se fosse um *Ovo* a ser quebrado, como uma erupção da semente que a obra do amigo e parceiro artístico nela deposita.



Frame de *Apocalipopótese*, de Raymundo Amado (1968), onde se vê Rosa Ribeiro (ao centro) vestindo o *Caphelio*



Frame de *Apocalipópótese*, de Raymundo Amado (1968), onde se vê Rosa Ribeiro (do lado esquerdo) vestindo o *Caphelio*

Para os dois artistas, essa é a condição da arte e ao mesmo tempo seu ponto de mira: o compartilhamento de algo que se inventa e cresce no outro. Afinal, como diz Oiticica em sua carta a Lygia de 25 de março do mesmo explosivo ano de 1969, depois de fazer críticas a artistas com os quais o contato seria deteriorado por preocupações egoístas e mesquinhas, trata-se de “preferir o que está vivo”,

[...] como o nosso, como você que pode crescer muito melhor, que está mais comprometida com você mesma e não com uma obra absurda e pesada. É como uma flor que cresce. Isso é bacana. Não esqueçamos de alimentá-la. É o que importa.

Referências

Oiticica, H. (1969). *Tropicália, The New Image*. In: Arquivo H.O. Número de Tombo: 0535.69.

Gullar, F.(1999). Teoria do não-objeto. In: *Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*. São Paulo: Nobel. (Original publicado em 1960).

Notas:

- 1 - Todas as cartas aqui citadas são inéditas e pertencem aos acervos dos Projetos Lygia Pape e Hélio Oiticica.
- 2 - Não foi possível localizar a quem se refere Pape com este nome.

Citação/Citation: Rivera, T. (2024). *Pelas Frestas do Mundo - Cartas e Partilhas entre Lygia Pape e Hélio Oiticica*. *Trivium: Estudos Interdisciplinares* (Ano XVI, no. 2.), pp. 3-13.

Recebido em: 01/07/2024
Aprovado em: 13/08/2024