

# Estancar a ferida: uma análise da fotografia Língua Apunhalada de Lygia Pape

Isadora Mattioli  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

---

A fotografia "Língua apunhalada" da artista Lygia Pape é colocada em evidência nesse estudo a partir de duas perspectivas: o movimento feminista de segunda onda, e a censura instaurada no Brasil decorrente do regime militar. Essa obra representa um paradigma na trajetória poética da artista, um elemento de exceção, pois suas investigações formais e temáticas mais frequentes não se relacionavam com o exercício da autorrepresentação, e do uso da linguagem fotográfica. Essa investigação se dá por uma categoria analítica de gênero, tangenciada pela forma como a discursividade feminista foi transmitida nas dinâmicas das artes visuais no Brasil, priorizando o período da década de 1970; e também traz à discussão características das proposições artísticas que tomaram a fotografia como *medium* nos anos 1960 e 1970.

**Palavras-chave:** Lygia Pape; Feminismo; Fotografia.

---

The photograph "Língua Apunhalada" (stabbed tongue) of the artist Lygia Pape is highlighted in this study from two perspectives: the second wave feminist movement, and the censorship established in Brazil due to the military regime. This work represents a paradigm in the poetic trajectory of the artist since her most frequent formal and thematic investigations were not related to the exercise of self-representation. This study is based on an analytical category of gender, related to the way the feminist discourse was transmitted in the dynamics of the visual arts in Brazil, prioritizing the period of the 1970s; and also brings to the discussion characteristics of the artistic propositions that took photography as medium in the 1960s and 1970s.

**Key-words:** Lygia Pape; Feminism; Photography.

A obra "Poemas visuais: Língua Apunhalada" (1968), autorretrato da artista Lygia Pape (1927 – 2004), é colocada em evidência por dois parâmetros principais: as opressões vivenciadas historicamente pelas mulheres e seus espaços de fala escassos, e a supressão dos direitos políticos e individuais instaurados no governo ditatorial brasileiro (1964 – 1985). No enquadramento em preto e branco do rosto de Pape (Fig.01), vemos sua língua escancarada exibindo uma ferida: corte transversal na mucosa, que sangra. Corpo que aponta para uma fisicalidade radical e imagem profunda de potencialidade diante o seu contexto. Simboliza um duplo silenciamento: a censura e o sexismo, sob as circunstâncias violentas do Rio de Janeiro de 1968.

O fim da década de 1960 foi marcado pelo golpe de Estado de 1964 e à suspensão da democracia brasileira: a imposição da Constituição de 1967 legitimou o Regime Militar no país. O ano do autorretrato "Língua Apunhalada" foi concomitante à decretação do Ato Institucional nº5 e do fechamento do Congresso, que inaugurou o período mais insólito da ditadura, caracterizado pelo domínio da liberdade individual, perseguições políticas, desaparecimentos, prisões, institucionalização da censura prévia e pela banalização da tortura como prática repressiva. (SÜSSEKIND, 2007, p.51).



Figura 1 | Poemas Visuais / Língua Apunhalada, Lygia Pape, 1968.

No ocidente, esse mesmo período distingue-se pelo levante de movimentos sociais. Destaco o movimento feminista de segunda onda que se determinou a rever as relações de poder entre homens e mulheres, principalmente na Europa e nos Estados Unidos. A inserção feminista na arte, nesse período, foi referente aos questionamentos

dos parâmetros de sua historiografia, enquanto construção ideológica, e a representação dos corpos das mulheres, enquanto imagem objetificada. O mote principal era a alteração do papel das mulheres nesse cenário, que reivindicavam para si uma voz ativa e espaços para narrarem suas histórias. Esse agenciamento coletivo libertário pensava novas técnicas e práticas de produção de si, e a libertação das mulheres da colonização de seus corpos e psiques, de acordo com Margareth Rago (2013, p.26).

Margareth Rago, historiadora brasileira, contribui para reflexões entre feminismos e ditadura militar no Brasil e acomoda uma questão: como construir artes feministas de existência? Seu objeto de estudo tem foco na linguagem escrita, mas adapto seu pensamento para a fotografia no âmbito das artes visuais, com o objetivo de criar uma relação entre a escrita de si e o exercício do autorretrato, pois localizo semelhanças entre essas duas práticas no contexto brasileiro. A autora explora (2013, p.30-31) os espaços que se abrem a partir da escrita como prática de relação renovada de si para consigo e também para o outro, uma vez que entende o feminismo como abertura para outras possibilidades de subjetivação e de existência para mulheres. Narrar a própria vida é um privilégio, uma vez que o anonimato foi uma condição feminina até algumas décadas atrás.

A situação política brasileira, no entanto, deu outro tom à discursividade feminista no país, segundo Céli Pinto (2009, p.15). A autora afirma que o cenário para o surgimento de movimentos libertários, relativos à causa identitária, foi mais propício nos países norte-americanos e europeus, já que no Brasil houve um momento de repressão total da luta política geral. O movimento feminista brasileiro desenvolveu-se de forma expressiva com essas pautas internacionais apenas na década de 1980, com a redemocratização, e caracterizou-se pela fundação de ONGs (Organizações Não-Governamentais). Entretanto, algumas artistas brasileiras, como Lygia Clark (1920 – 1988), Anna Maria Maiolino (1942) e Iole de Freitas (1945), exilaram-se voluntariamente durante a ditadura, o que as proporcionou contato com vertentes feministas e com práticas artísticas relativas ao corpo, como a *body art*, na efervescência desses movimentos nos países do hemisfério norte.

A prática do autorretrato foi recorrente no projeto de artistas mulheres do período. Essas se utilizavam das mídias da fotografia e do vídeo como suporte para suas questões de pesquisa – numa tentativa de trabalhar num campo onde as desproporções de gênero comuns à história da arte não tivessem sido tão marcantes, como foram na pintura e escultura – e assim gerar debates consonantes aos feminismos em pauta, relativos à subjetividade e ao espaço doméstico. A fotografia e o vídeo, portanto, contém uma qualidade fundamental à questão das mulheres. Michael Archer (2013), em um breve exame da história da pintura, percebe a figura feminina como objeto do desejo masculino. Como resolver o impasse feminino de representar-se, de forma a não contribuir sistematicamente à tradição pictórica? O autor observa na fotografia, no vídeo, no filme, no som e na *performance*, meios apropriados para reparar essa dívida histórica. (ARCHER, 2013).

O corpo literal manifestado pelo autorretrato de Pape é uma cisão com a tradição do corpo feminino representado na história da arte: o corpo idealizado e inatingível, passa a ser o corpo profano do aqui e agora. Esse corpo localiza-se no "reconhecimento da corporalidade humana", nos termos de Viviane Matesco (2009, p.08), na exposição de fragmentos orgânicos, como o sangue, mesmo que em sua versão ficcional na obra aqui analisada. Essa escrita de si concretizada pela fotografia enfrenta o silêncio duas vezes, pela impossibilidade de incorporar a revolta, e por um projeto feminista que não se realiza, nessa vivência da repressão institucionalizada. Quase que de forma premonitória, seu poema visual antecipa que cinco anos mais tarde (1973) a artista seria presa e torturada pelo DOI-CODI (Destacamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna): a violência materializada fora do campo simbólico. Sobre o período, Pape comenta: "Eu realmente sofri, mas atualmente só quero falar disso no sentido de liberdade" (PAPE, 1978, p.77). Assim como em *Língua Apunhalada* a artista quis transformar a condição de censura em liberdade, no relato poético de suas experiências.

### Poemas Visuais, Ditaduras, Feminismos

Identifico que os temas relativos à ditadura e a questões do feminino abordados em *Língua Apunhalada* foram recorrentes na poética de Lygia Pape e listarei a seguir alguns desses trabalhos a fim de elucidar como esses dois assuntos se apresentam em sua obra, para além do autorretrato em análise. Sua trajetória possui essa dimensão político-crítica latente, e a postura da artista em outros âmbitos, para além da pesquisa plástica, mostra preocupação constante em refletir sobre o espaço ao seu redor, sobre sua posição no mundo.

A então artista expoente do neoconcretismo na década de 1950 foi adquirindo novas preocupações estéticas e simbólicas em seu trabalho na década seguinte. Não apenas pela dissolução do grupo neoconcreto em 1963, mas também por uma agenda de manifestações em espaços públicos que foram se delineando ao longo da década de 1960, em resposta à condição política. Essas manifestações foram organizadas por artistas e críticos de arte preocupados em repensar os espaços institucionais e questionar a noção de autoria por meio de proposições coletivas abertas ao público. *Apocalipópótese* (1968), organizado por Hélio Oiticica, os *Domingos de criação* (1971) por Frederico Moraes, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), que também foi palco do evento *Orgramurbana* (1970), são alguns exemplos.

Nas experimentações do Cinema Novo, Lygia Pape também encontrou uma maneira de trazer à tona as circunstâncias do cenário político. A artista produziu programação visual para alguns filmes do movimento cinematográfico, e foi autora de diversos curtas. Em um desses filmes, "*Carnaval in Rio*" (1974), Pape propõe uma narrativa de caráter documental, registrando com a câmera na mão alguns blocos de rua do Rio de Janeiro até sua dispersão pela polícia.

Lygia mostra os blocos usufruindo da condição pública do espaço da cidade: a farra se dá na rua. Carros alegóricos

pequenos, sem luxo. (...) Um corte para as pessoas apreensivas nas arquibancadas. A batucada abaixa o volume e escuta-se apenas o som do bumbo, como um coração a bater, enquanto a câmera capta a chegada de dois caminhões com policiais uniformizados sentados na carroceira, organizados em filas em dois bancos, um de costas para o outro: o contraponto a toda espontaneidade e vivacidade das cenas anteriores. O filme perde a agitação, o colorido, a trilha abaixa de volume e se encerra. (MACHADO, 2008, p.148).

Esse registro vivencial de "Carnaval in rio" problematiza o esgotamento da possibilidade de manifestação pública e de rua, decorrente do fechamento do espaço público (como observado pela intervenção policial), mas também pelo esgotamento de uma forma de fazer carnaval, que começa a ser atravessado diretamente pela indústria do turismo.

Já em relação à sua atuação nas artes visuais, seu autorretrato "Língua Apunhalada" é obra fragmento de uma série intitulada "Poemas Visuais" (1968 / 1999), que contém ainda as obras "Caixa Brasil" (1968), "Isto não é uma nuvem" (1997), "Mondrian" (1997), "Caixa Caveira q geme" (1968) e "Das Haus" (1995). A série no geral não é ordenada por coesão formal ou temática, mas por experiências plurais com objetos e palavras, e integra um dos diversos ensaios entre artes visuais e poesia explorados por Lygia em seus caminhos artísticos. Duas obras dessa série, entretanto, alinham-se pela tônica da violência. Sobre essas obras, a artista comenta:

Em 1973 realizei uma série de caixas sobre a violência. Um objeto sonoro, uma caveira (imagens planas impressas na caixa) que chorava, que soltava um lamento quando você pegava nela. E ligado a essa série aconteceram outros trabalhos, como a "Língua Apunhalada", em cima da censura. Trata-se de uma língua fora da boca com um pingote de cor vermelha sobre ela. Nessa época, quando estive na Argentina, eu realizei um trabalho sobre a violência. Coloquei no CAYC um circuito fechado de televisão, botando também do lado de fora da galeria uma tela, e em todas essas telas circulava a mesma imagem de uma caveira com a palavra wanted, que lá é buscado. Ou seja, busca-se o quê? A própria morte. E era mesmo uma coisa bem característica da Argentina na época, um tal de matar e correr. (PAPE apud MATTAR, 2003, p.78-79).

Lygia Pape se refere nesse relato as "Caixa caveira q geme" (1968) e "Wanted" (1968-1974), duas montagens diferentes para uma ideia em comum. A primeira é uma caixa com a imagem de uma caveira estampada, que quando manipulada emite um som de choro. Já "Wanted" foi uma instalação montada na galeria argentina CAYC (Centro de Artes e Comunicação) em 1974, com projeção em diversas interfaces de um cartaz com a representação da mesma caveira e o escrito WANTED.

A partir da exposição da temática desses trabalhos torna-se nítida a intenção de Lygia Pape de aproximar à sua poética algumas das consequências do governo repressivo vivido. Nessas obras, entretanto, havia ainda um anseio da artista de colocar em funcionamento outros conceitos, como o da fita de *moebius*. O objeto originário dos estudos topológicos foi apropriado por outros campos do conhecimento, como a psicanálise, e também esteve presente nas operações de outros artistas, como Lygia Clark.<sup>1</sup> A instalação de Pape pensada para a CAYC dispunha de telas dentro e fora da galeria ilustrando a imagem cadavérica: além de ativar a ideia de fusão entre arte e vida (o dentro e o fora), a artista empreendia uma crítica institucional ao negar o espaço sacralizado da sala de exposição, "coisas que me mobilizam muito", afirma (PAPE *apud* MATTAR, 2003, p.79).



Figura 2 | Poemas Visuais / Caixa Caveira que geme, Lygia Pape, 1968.

A fita de *moebius* como operação conceitual foi retomada por Pape em outra exposição, sua primeira individual, nomeada "Eat me: a gula ou a luxúria?" (1976) que tinha como principal propósito elaborar a situação da mulher como objeto de consumo na cultura de massa. Uma reivindicação essencial ao movimento feminista, principalmente do feminismo de segunda onda em exercício internacional desse momento. A mostra-instalação "Eat me" (Fig. 03) teve caráter processual, uma vez que envolvia trabalhos e ideias realizados anteriormente, como a Caixa de Formigas (1968) – um recipiente contendo formigas saúvas, um pedaço de carne, e a frase "a gula ou a luxúria" impressa – que expressava a ideia da devoração sexual e da fome (PAPE, 1998, p.29), conteúdos temáticos que permearam a individual.

<sup>1</sup> Alguns dos trabalhos de Lygia Clark que envolvem o fundamento da fita de moebius são "Caminhando" (1964) e a "O dentro é o fora" (1963).

Por outro lado, tinha o sentido da fita de Moebius, o dentro e o fora, que eu retomei mais tarde na exposição do "Eat me" (...) O dentro e o fora se trocam, se sucedem, se confundem. Como no caso da fita de Moebius: neste conceito matemático, quando você tem uma fita, inicialmente há sempre um lado de dentro e um lado de fora; mas se você torcer uma das pontas, tornar a liga-la, e então passar a percorrê-la com o dedo, você não vai ter mais o dentro e o fora. Você vai ter um plano contínuo, o conceito passando de um espaço interno para um espaço externo num movimento deslizante. (PAPE *apud* MATTAR, 2003, p.85).

O conceito de espaço topológico que Lygia explorou para essa mostra teve sua concretude na Galeria Arte Global, em São Paulo; e no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Sua intenção foi a de investigar como se desenvolveria um "Espaço Poético", onde qualquer linguagem estaria à serviço do ético. Nesse projeto em especial, Pape afirma tratar-se de um "espaço particularizado: o Espaço Patriarcal, que está inserido no sistema geral dos Espaços Poéticos" (PAPE, 1998), percorrido pela abordagem ambígua da fita de *moebius*.

A montagem da mostra um ano depois no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro teve a seguinte configuração: foram erguidas três tendas de plástico preto e a frase "Eat me: a gula ou a luxúria" em neon (fig.03). Além das tendas, Pape instalou vitrines forradas de objetos de sedução: cabelos, maçãs, maquiagem, cintas, cílios, seios postiços, fotos e textos feministas. Sobre esses últimos, Lygia afirma: "Mas a exposição não tinha um discurso ideológico assim direto no sentido de ser uma transação feminista, porque eu tenho sérias dúvidas sobre essas posições." (PAPE *apud* MATTAR, 2003, p.85). Essa declaração de Pape ilustra uma especificidade do movimento feminista brasileiro, e da figura da mulher feminista, que é cercada por um estigma. Segundo Céli Pinto (2009, p.20), quando uma mulher fala, sua fala tem uma marca – por ser a fala de uma mulher; mas quando uma mulher feminista fala, são duas marcas: a de mulher e a de feminista. A recepção desse discurso marcado pelo gênero é particular, em oposição ao discurso universal-masculino. Apesar de Lygia Pape não se reconhecer enquanto feminista, a discussão levantada na exposição "Eat me" (a começar pelo título provocativo) foi objeto de contestação do movimento, principalmente no âmbito artístico, preocupado em repensar a representação da figura feminina nas diversas linguagens utilizadas pela cultura.



Figura 3 | Exposição "Eat me: a gula ou a luxúria?". Instalação com plástico preto e luz, no MAM - RJ. Lygia Pape, 1976.

Um artigo emblemático desse momento foi o "Prazer visual e cinema narrativo", que também trata das questões apresentadas em "Eat me", publicado por Laura Mulvey em 1973. Com inclinação à psicanálise, Mulvey investiga a fascinação do olhar pela figura da mulher no contexto do cinema, principalmente o hollywoodiano. Para a autora (1983, p.444-445), o cinema soube combinar primorosamente o espetáculo erótico e a narrativa ao utilizar-se da figura feminina: figura indispensável aos roteiros, sua presença vai no contrafluxo do desenvolvimento de uma história, pois tende a congelar a fluidez dos atos em momentos de contemplação erótica. Ao ator homem é reservado o papel das ações, de fazer avançar a história, de provocar acontecimentos. Essas reflexões estão acomodadas no subcapítulo "A mulher como imagem, o homem como o dono do olhar", um título-resumo da relação de disparidade de gênero que circunda a produção cultural, e da mulher como objeto de desejo na cultura de massa – principal reflexão de Pape em sua primeira exposição individual. Como um desdobramento dessa mostra, Pape realizou uma pesquisa teórica com bolsa da FUNARTE e a partir do fomento, desenvolveu um estudo sobre a condição feminina em imagens publicitárias de *outdoors*, nomeada "A mulher na iconografia de massa" (1979), de também notável inclinação feminista.

### Língua Apunhalada, Estético, Fotografia

Em um dossiê publicado na Revista Malasartes n°2 acerca do projeto "Eat me: a gula ou a luxúria" Pape apresenta o conceito por ela idealizado de "Espaço Poético", que se

estrutura pelo conceito matemático da fita de *moebius*, e que estabelece que o meio, ou a linguagem, são apenas suportes para discussões relativas ao ético. Sendo assim, a trajetória de Lygia Pape não pode ser identificada por um estilo ou mesmo por um padrão, pois sua preocupação esteve mais em gerar ideias (com temas relativos ao seu contexto), do que eleger um meio específico para concretizá-las. Segundo Guy Brett (2000, p.304), as obras de Lygia, apesar de pertencerem ao plano das ideias, não deixavam de ser “sensuais”, não se abandonou o sensual pelo cerebral, nesse sentido.

Esse estímulo ao sensorio é característico das neovanguardas que surgem no fim da década de 1960. De acordo com Signorini (2014, p.25) esse período nos países ocidentais distinguiu-se pela grande difusão do consumo e dos meios de comunicação em massa, pelos movimentos estudantis de 1968, e o autor destaca ainda os ensaios de Marshall McLuhan e Herbert Marcuse, relativos ao resgate do “estético”. O termo, no masculino, difere da “estética” que utilizamos para indicar a reflexão teórica sobre os problemas da arte. No masculino, “estético”, refere-se ao uso que fazemos de nossa rede sensorial (MARRA *apud* SIGNORINI, 2014, p.174), é relativo a obras que aguçam o ver, o sentir, o tocar e o pensar – como a descrita instalação de Lygia Pape. A partir da sensorialidade física e natural trazida pelo “estético”, McLuhan propôs que se considerasse, também, a sensorialidade colocada à nossa disposição pelas tecnologias: que integrariam e ampliariam a primeira.

Signorini traz essas noções do sensorio para ampliar a discussão acerca do fotográfico na arte contemporânea. As neovanguardas, como a performance e a *body art*, em sua recusa à pintura, ou qualquer linguagem legitimada, reclamam o valor estético dos objetos banais, e esse valor se amplia também aos objetos imateriais, como as ideias e as palavras. Escapando da representação mimética, esses trabalhos artísticos da neovanguarda compreendiam uma presença direta, tendiam à processualidade, e aos conceitos: “isto é, uma experiência estética entendida como evento e como processo perceptivo-reflexivo que tem como objeto nossa relação com a realidade e os meios e a própria natureza da operação artística” (SIGNORINI, 2014, p.27). Ainda segundo o autor (2014, p.27), a relação estreita com o conceitualismo cultivada pelos artistas da neovanguarda fundamenta o forte interesse desses movimentos pela fotografia, o vídeo e outras mídias como suporte para suas ideias. Afora o interesse por seu caráter documental, adequado à essas poéticas efêmeras, há a concepção de “desmaterialização” e do caráter reflexivo da obra, que encontram na prática fotográfica um meio de condução à experiência perceptivo-conceitual.

Lygia Pape esteve em precisa intimidade com as questões do estético, da sensorialidade e da fotografia como veículo, expostas por Signorini ao relatar alguns perfis da neovanguarda. A consolidação da fotografia como objeto artístico aconteceu entre as décadas de 1960 e 1970 – e em 1968, a artista apresentava um autorretrato em fotografia.

Por um lado, há um clima de grande atenção às linguagens e aos fatos comunicativos – efeito tanto da enorme difusão das comunicações de massa da época quando da cultura filosófica

do estruturalismo e dos estudos da semiótica, ou dos movimentos de contestação e de comunicação alternativa de 1968; por outro lado, há um vivo interesse das neovanguardas pelas mídias, principalmente o vídeo e a fotografia, criando entre a fotografia e as práticas artísticas uma osmose intensa (...) (SIGNORINI, 2014, p.14).

Em "Eat me", a discussão de imagem se dá pelas mídias publicitárias e a representação da figura feminina, e seus desdobramentos de desejo, consumo e sexismo. Já no autorretrato "Língua Apunhalada", a imagem fotográfica é um recurso para materializar ideias: a censura e os desníveis de gênero – que permeavam as indagações da artista, como observado em algumas de suas obras.

A produção artística que toma a fotografia como *medium* no momento dos anos 1960 e 1970 a utilizou para desempenhar funções distintas: do encargo de registrar ações temporárias, como *happenings* e *performances*, à fotografia como trabalho de arte, quando o artista produz algo especificamente para ser fotografado (GISI, 2015, p.189), que é o caso da fotografia aqui analisada. O estúdio desempenha um lugar de relevância nessa categoria, uma "verdadeira arena de atuação", segundo Juliana Gisi (2015, p.189), pois é o espaço onde os artistas podiam desenvolver encenações frente à câmera fotográfica, realizar experimentações e registros ficcionais de si. Outra característica das fotografias como trabalho de arte dos anos 1960 e 1970, pontuada por Gisi, está na despreocupação da fotografia como técnica: sua visualidade se aproxima do inartístico, ou seja, se afasta da estética das fotografias produzidas décadas antes, entre os anos 1940 e 1950, ligadas às correntes humanistas.

Essa renúncia à técnica pode ser observada em Língua Apunhalada na falta de nitidez provocada pelo desajuste do foco, que enfatiza ligeiramente o sangue, e conseqüentemente tornam difusas as características do rosto. Não há definição nos fios de cabelo além de manchas em tons de cinza, e o rosto é quase desprovido de volume, salvo certas linhas mais escuras que lhe atribuem alguma profundidade. O enquadramento não-tradicional que corta um pedaço da testa e outro do queixo de sua face, é ainda exemplo de como não houve uma preocupação formal de excelência na realização do retrato, que se aproxima da estética do instantâneo, de um clique rápido do assunto frente à câmera. A instantaneidade foi um aspecto das fotografias de arte dos anos 1960 e 1970, principalmente pela atribuição do aspecto de descartável, "portanto sem valor intrínseco e sujeito a interferências, manipulações, experimentações" (GISI, 2015, p.199).

"Língua Apunhalada" é um paradigma na poética de Lygia: que não se autorrepresentava, e também não usava a fotografia para resolver seus pensamentos artísticos (apesar de ser adepta à outras mídias, como o vídeo). A sensorialidade também é aguçada por esse seu exercício de escrita de si: a língua sangrenta e lustrosa suscita repulsa e fascínio; causa uma dor imaginária por empatia, além de enjoo e asco. A placidez do olhar desperta estranhamento: logo, nota-se que aquela ferida não é física, que simboliza outras camadas de opressão, no impedimento da expressão

verbal. Na constituição de sua figura pública, a artista que se questionava sobre a representação de mulheres em *outdoors*, quis libertar a mulher da categoria de Mulher, e se fez informe, deformada, assombrosa, na tentativa de formular novos modelos de existência, na dissidência ao modelo universal.

---

### Referências Bibliográficas

- ARCHER, Michel. *Arte Contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- BRETT, Guy. A lógica da teia. In: PAPE, Lygia. *Lygia Pape – Gávea de Tocaia*. São Paulo, Cosac Naify, 2000. p.304-314.
- GISI, Juliana. *60/70: as fotografias, os artistas e seus discursos*. São Paulo: FUNARTE, XV Prêmio Marc Ferrez de Fotografia 2014, 2015.
- PAPE, Lygia. *Lygia Pape – Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998. Coleção Palavra do Artista.
- MATTAR, Denise. *Lygia Pape – Intrinsecamente Anarquista*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 2003.
- MACHADO, Vanessa Rosa. *Lygia Pape: espaços de ruptura*. 2008. 219 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História da Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2008.
- MARTINS, Maria Clara Amado. A volta dos “fantasmas” ou a obra “Wanted” de Lygia Pape. In: Martins, Maria Clara Amado, Valente, Carlos Eduardo (org.). *Memória e Esquecimento*. Rio de Janeiro: UFRJ-EBA, 1996, p.145.
- MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Editora Graal, 1983.
- MATESCO, Viviane. *Corpo, imagem, representação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- PINTO, Celi Regina Jardim. Feminismo, História e Poder. Curitiba: *Revista de Sociologia e Política / UFPR*. V. 18, Nº 36: 15-23. JUN. 2010.
- RAGO, Margareth. *A aventura de contar-se – Feminismos, escritas de si e invenções da subjetividade*. Campinas: Editora UNICAMP, 2013.
- SIGNORINI, Roberto. *A arte do fotográfico: os limites da fotografia e a reflexão teórica nas décadas de 1980 e 1990*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- SÜSSEKIND, Flora. Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60. In: BASUALDO, Carlos (org.) *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 31-56.
- VENÂNCIO Filho, Paulo; FERREIRA, Glória; DUARTE, Ronald. *Dossiê Lygia Pape*. Arte & Ensaio – Revista do Mestrado em História da Arte – EBA, UFRJ. N°5. 1998.

