


Geraldo de Barros e Lygia Pape: experimentalismo artístico + design gráfico nos anos 1960

Lourdes Caroline Ribeiro Sanches da Silva¹

 0000-0002-6183-7977

Vanessa Rosa Machado²

 0000-0003-3607-1604

Como citar:

In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 15, 2021, virtual. **Atas do XV Encontro de História da Arte**. Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 15, 2021.

DOI: 10.20396/eha.15.2021.4710

Resumo

O Movimento Construtivo Brasileiro foi parte da modernização do país nos anos 1950, se empenhando em especulações abstrato-geométricas. Seus integrantes foram, muitas vezes, divididos em dois grupos 'divergentes' na bibliografia: concretos paulistas, associados à racionalidade; e concretos cariocas e neoconcretos, ligados ao experimentalismo. Porém, ao analisar as obras de Lygia Pape e Geraldo de Barros, percebemos como essa divisão se atenua diante de trabalhos tão complexos e experimentais.

Palavras-chave: Lygia Pape. Geraldo de Barros. Design. Concretismo.

¹ Graduanda em Arquitetura e Urbanismo - Universidade Federal de Viçosa (UFV). Bolsista CNPq.

² Doutora em Arquitetura e Urbanismo.

A produção de design gráfico dialoga de diversas maneiras com a produção de Artes Plásticas. No Brasil, o chamado Movimento Construtivo³ dos anos 1950 e 1960 formulou uma linguagem abstrato-geométrica próxima à indústria. As raízes dessa linguagem remontam às vanguardas européias do início do século XX, contudo, sua sintaxe se afinava muito bem ao momento pelo qual passava o país: implantação de indústrias, construção de Brasília, inauguração de museus modernos, implantação das Bienais Internacionais: um amplo projeto de modernização. Diversos artistas que participaram do Movimento Construtivo, paralelamente à produção de Artes Plásticas, se lançaram também em trabalhos que se afinavam ao design e à comunicação visual, diagramando capas de livros e discos, desenhando logotipos, embalagens, cartazes de filmes etc.

O grupo paulista Ruptura, formado por Lothar Charoux, Geraldo de Barros, Kazmer Fejer, Leopoldo Haar, Luís Sacilotto e Anatol Wladyslaw, liderado por Waldemar Cordeiro, lançou seu manifesto em 1952 no Museu de Arte Moderna de São Paulo definindo claramente uma posição contrária aos “que criam formas novas de princípios velhos”, uma intransigente posição crítica ao figurativismo que também se estendia ao “abstracionismo hedonista”, não vinculado aos princípios concretistas. Opondo-se a todas as principais tendências de arte do país, o grupo conduziu o debate para questões plástico-formais, desviando do enfoque mais corriqueiro das discussões da época em torno da expressividade da brasilidade, do regionalismo ou do realismo social. Defendiam uma arte concreta abstrata fundamentada na razão e na objetividade, onde a forma, em geral seriada, implicaria numa ideia rítmico-linear do movimento e a cor, a ela subordinada, seria praticamente elementar⁴.

No mesmo período, o grupo carioca Frente (1954), liderado por Ivan Serpa, que, por sua vez, era próximo a Mário Pedrosa, se reunia no Museu de Arte Moderna, que possuía cursos de formação abertos a diversas áreas, como música, cinema, dança, design e teatro, reunia artistas com diversas posturas diante do abstracionismo geométrico, como o próprio Serpa, Eric Baruch, Aluísio Carvão, Lygia Pape, Lygia Clark, Hélio e César Oiticica, João José da Silva Costa, Décio Vieira, Vincent Ibberson, Rubem Ludolf, Franz Weissmann e Abraham Palatnik e ainda artistas figurativos, como Carlos Val e Elisa Martins da Silveira, primitivista.

Parte da literatura sobre o concretismo brasileiro afirma profundas diferenças entre as posições paulista e carioca. O Grupo Ruptura (1952) de São Paulo, seria mais comprometido com os ideais da Bauhaus e da Escola de Ulm, enquanto o Grupo Frente (1953), carioca, seria mais intuitivo e experimental.

³ AMARAL, Aracy A. **Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962**. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado: MEC-Funarte, 1977.

⁴ COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. **Abstracionismo Geométrico e Informal a vanguarda brasileira nos anos cinquenta**. Rio de Janeiro : FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987, p. 13-18

Tais afirmações precisam ser contextualizadas e nuançadas. A dissidência entre esses grupos acentuou-se e a I Exposição Neoconcreta, realizada em 1959, marcando o surgimento do grupo Neoconcreto. Ferreira Gullar, que publicou no *Jornal do Brasil*, em março de 1959, o Manifesto Neoconcreto, mais tarde escreveria: “Ao contrário dos concretistas, que trabalham com elementos explícitos, decifrados – [...] – os artistas neoconcretos preferem mergulhar na natural ambiguidade do mundo para descobrir nele pela experiência direta, novas significações”⁵.

Contudo, para Lygia Pape⁶, caberia uma avaliação mais globalizante e total, que encarasse Concretismo e Neoconcretismo como dois momentos do projeto construtivo na arte. Para a artista, os movimentos influíram no surgimento da programação visual no Brasil, contribuindo para uma “limpeza” na forma de expressão de ideias⁷.

Como exemplo, podemos citar a experiência de Lygia Pape e Geraldo de Barros, egressos do concretismo carioca e paulista, respectivamente. Lygia Pape (1927–2004) se distinguiu por suas pinturas e xilogravuras neoconcretas e por experimentar diversas linguagens, como “esculturas-livros”, instalações, curta-metragens e projetos de design gráfico, como cartazes e logotipos. Pape integrou o Grupo Frente e assinou o manifesto neoconcreto, no qual os concretos cariocas defenderam a autonomia do artista e a liberdade criativa diante do racionalismo excessivo que viam nos concretos paulistas. Se destaca na produção de Lygia Pape o caráter experimental e a proposta de uma nova fruição da arte, independentemente da linguagem que a artista escolhia utilizar⁸.

Quanto a sua contribuição para o design gráfico, se destaca a identidade visual para a Indústria Alimentícia Piraquê, na qual trabalhou de 1950 a 1992 reformulando o logotipo, as embalagens e até mesmo os caminhões da empresa. O logotipo original era composto por um peixe vermelho com contornos pretos, que continham a inicial da marca em branco ao centro. Para o novo logo, Lygia Pape seguiu a simplicidade e o racionalismo concretista: o logotipo é constituído apenas por dois círculos e um segmento de reta formando a letra “P”. A composição de logos com elementos geométricos simples também pode ser observada no trabalho do concreto paulista Alexandre Wollner, como no logo das Sardinhas Coqueiro e das Válvulas Hydra. Pape faz uso de uma tipografia simples e sem serifa para escrever o nome da marca, o que também a aproxima de uma linguagem mais racional.

⁵ GULLAR, Ferreira. Arte neoconcreta: uma contribuição brasileira. In: AMARAL, op. cit., p. 120. Publicado originalmente na Revista Crítica de Arte, nº 1, Rio de Janeiro, 1962.

⁶ PAPE, Lygia. **Catiti Catiti, na terra dos brasis**. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1980, p. 22-23.

⁷ COCCHIARALE; GEIGER, op. cit., p. 157.

⁸ AMARAL, op. cit., p. 274.

Para o projeto das novas embalagens da Piraquê, Pape desenvolveu uma ideia que se mostrou muito funcional e inovadora, trocando as antigas embalagens em caixas por um invólucro descartável que possibilita o empilhamento vertical dos biscoitos, criando sólidos como cilindros e paralelepípedos, a depender do formato do biscoito, otimizando assim o espaço útil da embalagem⁹. A artista também utiliza das próprias imagens fotográficas dos biscoitos para compor as embalagens, utilizando-as como formas de uma composição concretista. Na embalagem da bolacha Água e Sal, o movimento sugerido pelos biscoitos desalinhados dispostos no fundo branco cria uma relação com os Metaesquemas de Hélio Oiticica¹⁰. A embalagem da Cream Cracker também tem um método de disposição dos biscoitos que lembra a técnica de sobreposição e repetição presente em diversas obras concretas. Quando integrante do Grupo Frente, Pape também trabalhou com formas simples e linhas, assim como nas embalagens Piraquê, porém é possível observar que suas composições não obedeciam rigidamente a ordens e ritmos matemáticos.

Outros biscoitos menores, como Presuntinho e Queijo, passaram a ser comercializados em sacos, tendo a embalagem composta por imagens dos próprios biscoitos ou de seus ingredientes. Na embalagem do Queijo é possível observar que os biscoitos são posicionados de forma desalinhada sobre um fundo vermelho, sugerindo movimento, assim como na bolacha Água e Sal, contudo realçando a tridimensionalidade do biscoito através da sombra e do contraste.

Lygia Pape também contribuiu para o design através de seu trabalho no Cinema Novo, no qual fez letreiros e cartazes para diversos filmes entre 1961 a 1967. Quanto à sua produção de cartazes, é possível dividi-la em dois grupos: o primeiro, que carrega influências dos ideais concretos, e o segundo, que se distancia do movimento e incorpora outros elementos.

No primeiro grupo temos o primeiro cartaz do filme Mandacaru Vermelho (1961), o de Vidas Secas (1963) e o de Ganga Zumba (1963). Todos eles utilizam claramente um grid, hierarquização das informações e poucos elementos, sendo cartazes visualmente objetivos e diretos. Além disso, os dois primeiros também utilizam de fonte sem serifa. Mesmo tendo essa linguagem, remetem ao tema de seus respectivos filmes, como é o caso de Mandacaru Vermelho, que faz uso da xilogravura, característica da tradicional literatura de cordel nordestina.

No segundo grupo de cartazes, no qual temos o segundo cartaz de Mandacaru Vermelho (1961), o de A Falecida (1965) e o de El Justicero (1967), Pape expressa maior diversidade criativa de referências. A artista se distancia do repertório concretista e utiliza recursos como tipografias pesadas e com serifa,

⁹ NAME, Daniela. *Catálogo Diálogo Concreto: design e construtivismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Tisara arte produções Ltda., p.34

¹⁰ Idem, p.37.

cores vibrantes e sobreposições de elementos. Em seu segundo trabalho para Mandacaru Vermelho, é possível identificar até mesmo uma proximidade a impressos dadaístas, com cores fortes e colagem de imagens¹¹.

Lygia Pape foi responsável ainda por diversos letreiros de filmes cinemanovistas, os quais também podem ser divididos em dois grupos: letreiros que interagem ou interferem diretamente com as cenas que acontecem ao fundo e letreiros que são colocados em fundos neutros, dialogando com o filme de forma indireta.

No primeiro grupo é possível identificar cinco filmes. O primeiro deles é *Vidas Secas*, no qual a artista utiliza uma tipografia sem serifa em caixa alta e grids, que variam em número de colunas e linhas conforme os quadros mudam, criando, assim, maior dinamismo. No segundo, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1965), Pape também sobrepõe o letreiro à imagem do sertão, escrito em tipografia sem serifa na cor preta. Quando a imagem do sertão é substituída pelo close de um boi morto e do personagem principal, Pape evidencia a mudança através da alteração de cor do letreiro, escrevendo na cor branca em um único quadro¹². Outros dois filmes são *O Padre e a Moça* e *A Falecida*, nos quais o letreiro é completamente integrado às cenas que acontecem ao fundo através das mudanças de posicionamento do texto, o que faz com que os textos se “encaixem” nas imagens¹³.

Por fim, no filme *Menino de Engenho* (1965), Pape sobrepõe trechos do livro de José Lins do Rego, que inspirou o filme, a imagens do engenho e também sobrepõe o título à cena do próprio menino, personagem central, dormindo. Apesar dessas relações iniciais diretas com as imagens, o restante do letreiro é colocado junto a gravuras em um fundo branco, escrito em uma tipografia sem serifa e sem a utilização de um grid rígido. Dessa forma, podemos dizer que o letreiro de *Menino de Engenho* possui características de ambos os grupos.

Já no segundo grupo, também com cinco filmes, se encontra o letreiro de *Mandacaru Vermelho*, que utiliza a técnica de xilogravura sobre papel japonês, fazendo com que a produção tenha uma identidade mais artesanal que industrial e criando uma relação direta com a temática do enredo. Outro letreiro que também utiliza da xilogravura para criar uma conexão com o filme é o de *Memória do Cangaço*, porém dessa vez a técnica é utilizada apenas nas ilustrações que acompanham o texto, escrito em uma tipografia sem serifa sobre um fundo branco.

¹¹ RODRIGUES, Viviane Melino. **Neoconcretismo e design**: A programação visual de Lygia Pape para o Cinema Novo na década de 1960. Dissertação (mestrado em design) – Departamento de Artes e Design, PUC-Rio. Rio de Janeiro. 2009, p.91.

¹² Idem, p.101.

¹³ Idem, p.106.

Quanto a Geraldo de Barros (1923-1998), foi um artista brasileiro que se dedicou principalmente à pintura, fotografia, design gráfico e design de móveis. Após um período de estudos na Escola Superior da Forma de Ulm, na Alemanha, e do contato direto com Max Bill, volta ao Brasil e integra o Grupo Ruptura em 1952, o primeiro grupo concreto brasileiro. Nele o artista contribui não só com pinturas, mas também com seu trabalho em design gráfico, como nos cartazes que produziu para o VI Centenário de São Paulo junto de Alexandre Wollner, em 1954.

No primeiro cartaz para o centenário, o desenho da cidade de São Paulo é acompanhado por poucas informações escritas em uma fonte sem serifa, além de ter como cores o branco, preto e vermelho, que eram muito utilizadas no Construtivismo Russo. Já no cartaz da revoada internacional do centenário, uma tipografia sem serifa em caixa alta é utilizada, acompanhada por uma imagem ao centro composta de segmentos de linhas formando diferentes ângulos, que além de criar imagens simplificadas de aviões, sugerem um triângulo maior ao centro. As cores utilizadas anteriormente foram mantidas, dessa vez acompanhadas também pelo azul.

Barros e Wollner também foram responsáveis pelos cartazes do Festival internacional de cinema do Brasil em 1954, no qual continuam seguindo os ideais concretos por meio do uso de tipografia sem serifa em caixa alta e formas geométricas simples para compor as figuras principais.

Barros também continua seu contato com o design gráfico e de móveis na fundação da cooperativa de móveis Unilabor e na participação do primeiro escritório de design gráfico do país, o Forminform. Já em 1964, o artista funda a empresa moveleira Hobjeto junto de Aluísio Bioni, na qual criaram novas propostas para o mercado de móveis no Brasil, incorporando os conceitos de industrialização e produção em massa ao setor, conceitos esses que já eram discutidos na arte pelos concretos. Segundo Martins¹⁴, até então a indústria de móveis nacional ainda não tinha sido consolidada, sendo os móveis fabricados de forma mais artesanal, feitos sob encomenda em pequena escala. Uma das propostas aplicadas para mudar essa realidade foi a da modulação, não só de peças, mas também de móveis, que poderiam ser combinados entre si pelos próprios clientes de acordo com o espaço e o uso.

Além do design dos móveis, Barros também era responsável pela identidade visual da marca, que ia se adequando a cada nova linha da empresa, com novos logotipos e propostas de propaganda. Como observado por Barros¹⁵ e Martins¹⁶, os móveis podem ser divididos em três principais linhas: a primeira,

¹⁴ MARTINS, Giselle Boacnin. **Hobjeto**: a racionalização do móvel e do espaço doméstico. 2018. Dissertação (Mestrado—Área de Concentração: Design e Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018, p.2.

¹⁵ BARROS, Fabiana de (organização). **Geraldo de Barros**: Isso. São Paulo: SESC São Paulo, 2013.

¹⁶ MARTINS, op. cit.

mais ortogonal; a segunda, marcada pelo uso de cores vivas e vértices arredondados; e a terceira, também conhecida como tubular.

A primeira linha era em sua maior parte feita de madeira maciça, composta por móveis simples e ortogonais, com vértices bem definidos. Isso fazia com que a marca tivesse não só uma identidade utilitarista, mas também bastante racional nessa primeira fase. As características dos móveis se expandiram para o primeiro logotipo da empresa, formado pela palavra *Hobjeto* escrita em *Helvética média*, no qual as letras que compunham a palavra “hoje” eram evidenciadas com a cor preta, e as demais letras eram hora escritas em cinza e hora apresentadas sem preenchimento, apenas com o contorno em preto.

Durante esse período, Barros participou do Grupo Rex, tendo como influência a *Pop Art* e criticando o mercado de arte da época através de *happenings* nas ruas de São Paulo e em sua própria galeria, chamada *Rex Gallery & Sons*, que funcionou em uma loja da *Hobjeto*, segundo Fabiana de Barros¹⁷. Durante sua participação, Geraldo de Barros criou quadros a partir da combinação de colagens de *outdoors* e propagandas, pintura a óleo e nanquim sobre aglomerado. Os quadros que Barros produziu nesse período eram constantemente utilizados nas propagandas e nos ambientes decorados da *Hobjeto*. Até mesmo em algumas propagandas, a galeria e a loja da *Hobjeto* eram apresentadas juntas, reforçando a ligação entre a produção artística e de design do artista.

As propagandas da primeira fase da *Hobjeto* eram comumente compostas por texto e imagens dispostas em um *grid* rígido. Imagens e informações mais importantes recebiam destaque através do uso de caixa alta e do tamanho das fontes. Outra característica que chama atenção é a disposição de imagens como se fossem um texto corrido, optando por inserir pequenas fotos dos objetos ao invés de escrever seus nomes. Essa escolha pode ser resultado da influência da poesia concreta na produção de Barros, uma vez que era comum a utilização de imagens e figuras geométricas na criação de poemas, facilitando a compreensão da mensagem¹⁸.

Já na segunda fase, segundo Martins¹⁹, a *Hobjeto* passa a produzir a maioria de seus móveis em aglomerado, com vértices arredondados e acabamento laqueado de diversas cores, que seguiam as tendências de moda em mobiliário. O novo logotipo, acompanhando o design dos móveis, passou a ter uma tipografia desenhada por Barros, que apesar de ainda ortogonal, tinha os vértices arredondados e sem serifa. Outras características eram o uso de caixa alta e a ênfase dada a palavra “hoje”, escrita em preto enquanto o restante da palavra era apresentado sem preenchimento.

¹⁷ BARROS, op. cit., p.13.

¹⁸ MARTINS, op. cit., p.88.

¹⁹ MARTINS, op. cit., p.69.

A partir dessa segunda linha, as propagandas passaram a dar maior ênfase às imagens dos cômodos decorados, sempre emolduradas ou recortadas com os vértices arredondados, mantendo o design dos móveis e do logo.

A terceira linha, também conhecida como linha tubular, recebe esse nome por empregar tubos metálicos na confecção dos móveis, o que permite peças com vértices arredondados e um menor uso de madeira. Seguindo o design dos móveis, o novo logotipo da Hobjeto remetia ao uso dos tubos com uma nova tipografia desenhada por Barros, mais arredondada em caixa alta, tendo a palavra “hoje” sem preenchimento e com um contorno mais grosso que nas demais letras, no qual existem ligaduras entre as letras “h” e “o”, e entre as letras “j” e “e”. O restante da palavra também é representado sem preenchimento, porém com o contorno interno das letras mais grosso que o externo.

As propagandas dessa última linha davam destaque à figura das vendedoras da marca e usavam tipografias com serifa e os grids menos rígidos, apresentando inclusive sobreposição entre os textos e fotos. Dessa forma, é possível indicar um distanciamento dos preceitos concretos que eram presentes nas produções do início da empresa.

Estas atuações de Lygia Pape e Geraldo de Barros, que extrapolam o campo das artes e se direcionam ao design, deixam evidente o claro engajamento de ambos não apenas com a linguagem do concretismo, mas também seu vínculo com a industrialização e a modernização do Brasil. Lembrando Canongia²⁰, o artista abstrato-geométrico brasileiro não aderiu ao construtivismo internacional só porque acreditasse na geometria como arte universal, de fácil compreensão para todas as culturas do planeta, mas porque “compactuava de sua crença na força da comunicação estética em termos de transformação social”.

Ademais, podemos afirmar que existem outras correlações entre a trajetória Lygia Pape e a de Geraldo de Barros, como a diversificação criativa dos suportes artísticos e o experimentalismo. Na produção de Pape para os cartazes e letreiros do Cinema Novo, por exemplo, percebemos como a artista se comprometia prioritariamente em estabelecer um vínculo de linguagem com a temática de cada filme, buscando em cada trabalho o design que melhor comunicasse e enfatizasse a perspectiva estética adotada pelos diretores. Foi amiga, por exemplo, de Glauber Rocha, que exibiu “O Pátio” (1959) pela primeira em sua casa e assistiu aos copiões de diversos filmes do Cinema Novo na produtora Líder, entre 1960 e 1970, descrevendo-os como pura visualidade, imagens soltas, brilhantes, com as quais construía mentalmente estruturas de claro e escuro, como pinturas, o que, para ela, era destruído pelo processo de

²⁰ CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005, p.31-32.

montagem²¹. Essa proximidade com cineastas e suas obras a teria conduzido a projetos específicos de cartazes e letreiros, afinados cada um à sua própria narrativa visual.

Já Barros se dedicou à fotografia experimental além de composições figurativas enquanto participava do grupo Rex. assim como no trabalho de Pape, essa bagagem é transmitida para seu trabalho de design, admitindo diversidade e incorporação de outras matrizes.

Dessa forma, é possível fazer considerações a respeito da bibliografia específica do concretismo e neoconcretismo, uma vez que parte da literatura afirma profundas diferenças entre as posições dos grupos paulista e carioca. Ferreira Gullar, no Manifesto Neoconcreto, escreveria: “Ao contrário dos concretistas, que trabalham com elementos explícitos, decifrados – [...] – os artistas neoconcretos preferem mergulhar na natural ambiguidade do mundo para descobrir nele pela experiência direta, novas significações”²². Parte considerável da bibliografia sobre a produção desses artistas repercute essa polaridade, no qual os cariocas são experimentais, enquanto os paulistas mais ligados à indústria. No entanto, essa visão é contraposta, não só pelo trabalho de Pape para a Piraquê, mas também pela contribuição de diversos artistas, como Amílcar de Castro, que renovou a programação visual do Jornal do Brasil.

Segundo Scovino, pesquisas desenvolvidas por Barros e Wollner, por exemplo, estariam muito próximas da “geometria sensível”, sendo válido “observar que os chamados artistas concretos não eram os ‘objetivos e matemáticos’ e os neoconcretos os ‘sensíveis e subjetivos”²³. Afinada à perspectiva apontada pelo autor, pode-se dizer que diante de diferenças na forma de abordar a linguagem abstrato-geométrica entre concretos e neoconcretos no campo do design gráfico, bem como no das artes plásticas, existe trânsito e permeabilidade, sendo possível encontrar trabalhos de diferentes naturezas tanto num grupo quanto no outro. Com os resultados de análises vindas da produção de um artista fundador do Grupo Ruptura em São Paulo e de uma artista vinda do Neoconcretismo carioca, compreendemos que haja diferenças conceituais, contudo, os exemplos estudados atestam o engajamento de ambos os artistas na construção de um amplo ambiente moderno para o país, que inclui reformulação de linguagem, a indústria e seus processos e também uma intensa abertura ao experimental.

²¹ PUPPO, Eugênio (Ed. e org.). **Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras**: filmes produzidos nos anos 60 e 70. Rio de Janeiro: Heco Produções, 2004, p. 134.

²² GULLAR, op. cit.

²³ NAME, op. cit., p.45.

Referências bibliográficas

AMARAL, Aracy A.. **Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962**. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado: MEC-Funarte, 1977.

BARROS, Fabiana de (organização). **Geraldo de Barros: Isso**. São Paulo: SESC São Paulo, 2013.

BERCLAZ, Ana Paula Soares. **Cartazes concretistas: arte, design gráfico e a visualidade moderna nos anos 50 e 60 no Brasil**. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, PUCRS. Porto Alegre, 2011.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro**. Segunda edição. São Paulo: Cossac Naify, 1999.

CANONGIA, Lígia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. **Abstracionismo Geométrico e Informal a vanguarda brasileira nos anos cinquenta**. Rio de Janeiro : FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.

MARTINS, Giselle Boacnin. **Hobjeto: a racionalização do móvel e do espaço doméstico**. 2018. Dissertação (Mestrado – Área de Concentração: Design e Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

MACHADO, Vanessa Rosa. **Lygia Pape: espaços de ruptura**. FAPESP/Annablume: São Paulo, 2008.

NAME, Daniela. Catálogo **Diálogo concreto: Design e Construtivismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Tisara arte produções Ltda., 2008.

RODRIGUES, Viviane Melino. **Neoconcretismo e design: A programação visual de Lygia Pape para o Cinema Novo na década de 1960**. Dissertação (mestrado em design) – Departamento de Artes e Design, PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2009.

PAPE, Lygia. **Lygia Pape** - Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998. Coleção Palavra do artista.

PUPPO, Eugênio (Ed. e org.). **Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras: filmes produzidos nos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Heco Produções, 2004.