

## **A DIMENSÃO ESTÉTICA NA FORMAÇÃO E ATUAÇÃO DOCENTE**

Contra a domesticação: Lygia Pape, Educação e Arte

CONDURU, Roberto – UERJ – rconduru@uol.com.br

Quando comecei a pensar no que apresentaria na sessão especial “Estética na formação e atuação de professores”, organizada pelos GT Educação e Comunicação, GT Currículo e GE de Educação e Arte, na 30ª Reunião Anual da ANPED, logo me lembrei de uma experiência de infância, um acontecimento marcante, crucial na minha vinculação à arte, que envolveu professoras, estudantes, escola e museu. Uma experiência que, a meu ver, pode ser interessante para pensarmos a arte nos processos formativos e no atuar de docentes e estudantes.

Não me recordo exatamente quando aconteceu, nem em qual escola eu estudava na época, mas seria possível e até fácil recuperar esses dados. O que me parece interessante é que, embora eu não me lembre dessas informações, a experiência em si permaneça viva em mim, como se tivesse acontecido agora, há pouco. Ou seja, a memória *falha*, mas o corpo preserva, selecionando o que devo, ou não, guardar comigo.

No confronto de lembranças com registros documentais e historiográficos, confirmo que o fato aconteceu na primeira metade da década de 1970, mais exatamente em 1976. Portanto, eu tinha doze anos e cursava a sexta série do curso de primeiro grau. Era uma atividade extraclasse, fora dos muros da escola, em outro bairro, na região central do Rio de Janeiro – um acontecimento excepcional: íamos passear de avião. Como não havia lugar para todos no avião, o grupo de estudantes que não conseguiu lugar foi encaminhado ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que fica próximo do aeroporto Santos Dumont. Inicialmente, brincamos nos jardins criados por Roberto Burle Marx, particularmente em alguns canteiros compostos com arbustos, cactáceos e monólitos de pedra, os quais foram por nós tratados como paisagens simbólicas, resignificados como reinos, com planícies e castelos, que se prestaram a batalhas, jogos, encenações lúdicas. Algum tempo depois, as professoras nos convidaram a passar ao interior do Museu, nos ordenando em filas e conduzindo para vermos as exposições que eram então ali apresentadas. Lembro-me especialmente de duas delas.

A primeira, no terceiro andar do edifício, exibia sobre bases de madeiras algumas páginas de cadernos escolares abertas, vazias, sem escritos ou desenhos, as quais, com o rompimento, o deslocar e a conexão de algumas linhas, tinham a estrutura subvertida, a ordem desfeita e recomposta. Como fui recuperar muito depois, ao estudar a história da arte no Brasil, esses cadernos esquisitos, um tanto inúteis e discretamente subversivos,

foram concebidos pelo artista Ivens Machado. Na época, essas obras me causaram estranheza por serem muito diferentes do que eu entendia como sendo arte, distintas que eram dos tipos de obra de arte que eu conhecia – desenhos, pinturas, esculturas –, ao se valerem de um objeto próprio a outro universo – o mundo escolar –, o deslocarem para o domínio da arte e o apresentarem de modo inusitado, antiestético, que me pareceu *impessoal, frio*.

Entretanto, para mim, o mais instigante foi o fato de nós estudantes sermos impedidos de continuar vendo a exposição. Depois de olharmos os cadernos escolares, as professoras se deram as mãos e constituíram uma barreira, nos impossibilitando avançar em certa parte desse pavimento do Museu, entrar na tenda composta com plásticos pretos que ali estava armada, ver e saber o que ela continha, ocultava e exibia. Com a cerca corpórea, elas encaminharam as filas de estudantes diretamente rumo à biblioteca, onde fomos apresentados ao acervo bibliográfico e incentivados a ler o que quiséssemos. Entretanto, os estímulos à leitura não me animaram, não tanto quanto a interdição prévia. Com efeito, o impedimento de ver aguçou a minha curiosidade e o meu desejo, fez minha vontade se desdobrar em ação. Pedi à professora para ir ao banheiro, fui autorizado e, uma vez fora da biblioteca, em vez de fazer o que eu solicitara, corri para ver o que havia sido proibido.

O que vi, ou, melhor, a experiência que tive me causou um verdadeiro choque. O misto de estranheza e encantamento que senti se deveu não apenas aos objetos que encontrei, inimagináveis para mim àquela época no mundo da arte, que também eram estranhos ao meu cotidiano. Diferentemente dos cadernos, o clima na tenda era *quente*. E não só porque eu estava transgredindo uma ordem. Ao atravessar o pretume brilhante dos plásticos, encontrei em seu interior escuro uma bancada também negra na qual estavam expostos pequenos sacos de papel branco. Com a designação “objetos de sedução” carimbada em preto, esses sacos continham batons de tom vermelho bem vivo (cujos suportes de cor preta tinham o dizer “Promesa” gravado em letras douradas), pelos pubianos, rubras maçãs, dentaduras com gengivas rosadas e dentes brilhantes, miniaturas de róseos bustos femininos com estrelas e a palavra “*Darling*” em dourado. Ainda no interior da tenda, um neon vermelho, suspenso, propagava a inscrição *EAT ME: A GULA OU A LUXÚRIA?* – título da instalação de Lygia Pape, a autora da exposição.

Mas fica a pergunta. Por que considero o acontecimento que acabei de relatar um evento interessante para “discutir a contribuição do conhecimento e da experiência estética para

a prática profissional de professores de diferentes níveis de ensino”, conforme escrito na mensagem-convite a mim enviada pela organizadora do evento?

Com certeza, seria fácil indicar possibilidades de aplicação de obras de Lygia Pape no ensino de arte, propor exercícios arte-educativos a partir de suas obras, transmutando-as em meios de desenvolvimento de inteligência, sensibilidade e outras faculdades de professores e estudantes. Várias de suas obras possibilitam desenvolver e discutir valores plástico-visuais, sensoriais, conceituais. Dois exemplos. *Roda dos Prazeres*, de 1968, com seus potes com líquidos coloridos com gostos variados (doce, amargo, salgado, azedo), permite discutir os sentidos humanos, pensar a correlação de imagens e sabores, de visualidade e paladar, os condicionamentos culturais, as sensações convencionadas, as tensões e prazeres derivados da subversão de expectativas. A partir do *Divisor*, de 1968, pano retangular com fendas nas quais pessoas inserem suas cabeças, vestindo e dando corpo ao que não era estruturado e estruturável, é possível discutir e fomentar processos intersubjetivos, de articulação entre indivíduos e coletividades.

Mas não é essa a minha intenção. Não vejo muito interesse na transformação de feitos artísticos em exercícios pedagógicos, diluindo obras, banalizando a excepcionalidade da arte e da educação. Antes, pelo contrário. Se eu fiz esse relato é porque considero aquele acontecimento um bom exemplo, tanto da experiência da arte como choque, quanto da dimensão pedagógica do choque artístico. Ou seja, defendo experiências artísticas na formação humana desde que derivem e mantenham a potência da arte.

Entretanto, devo deixar explícito, bem claro, que não proponho a censura como método da formação humana com a arte. Nesse sentido, é importante ressaltar como a artista lidava, nessa obra, com processos de ocultamento e exibição, de sedução e repulsa, de ordenamento e transgressão, explorando o voyeurismo associado à sexualidade, mas não só a ela. Com efeito, foi pouco voluntária a ação conservadora e violenta das professoras, assim como a minha reação aparentemente heróica, previstos que estavam, na obra, pela artista, esses modos de comportamento. De todo modo, como as professoras me fizeram sentir (e entender, algum tempo depois), ao internalizarem em suas práticas docentes mecanismos de controle do acesso à informação, de censura de idéias e experiências, a obra tinha conexões políticas e sociais muito contemporâneas.

Entre as dimensões políticas da obra, está a crítica aos processos contemporâneos de institucionalização da arte, a crítica às instituições artísticas, à arte como instituição. Ao se valer da tenda – um dispositivo de proteção, abrigo, preservação e ocultamento – e

manipular ironicamente fetiches femininos, sexuais, a artista também problematiza a forte tensão que há entre a experiência da arte e os processos de domesticação da mesma na modernidade: a história e o museu, sobretudo, mas não só eles. Com suas ações, aquelas professoras explicitaram como a escola também participava (ainda participa) da sublimação da sexualidade latente na experiência da arte e, portanto, do arrefecimento da vitalidade artística.

Entre as múltiplas ressonâncias daquele acontecimento, é possível apontar a pertinência e potencialidade da obra de Ligia Pape para uma discussão envolvendo arte e formação humana na contemporaneidade, pois, ainda que ela não se queira exemplar, oferece outros exemplos de choque nas relações entre arte, museu, escola. Sua obra estimula a relação com questões artísticas e culturais heterogêneas, mas não docilmente, sem visar à eficácia, à produção de resultados mensuráveis. Se ela entendia arte como vivência aberta no cotidiano, em meio às coisas e ações do dia-a-dia, sabia que não poderia se constituir como experiência domesticada.

Na *Caixa Brasil*, de 1968, que Lygia Pape incluiu em seu livro *Gávea de Tocaia* como um poema visual, ela mais uma vez ataca o museu, a instituição artística. Nessa obra, a artista revê com ironia crítica o mito de que a nação brasileira foi construída harmonicamente por portugueses, nativos e africanos, bem como as tentativas de monumentalização do mesmo<sup>1</sup>. Representando as etnias por meio de mechas de cabelo louro, castanho e negro, ela explora tanto a hierarquia das raças evidente na valoração dos tipos de cabelo – desde a superioridade dos cabelos claros e lisos ao desprezo relegado a carapinhas pretas, pixaim, cabelo-de-cupim etc. –, quanto o enclausuramento e o fetichismo voyeurista dos museus. Enquanto paródia poético-crítica, *Caixa Brasil* se constitui tanto como precedente importante para diálogos contemporâneos entre os campos da arte e da cultura afro-brasileira, quanto para críticas artísticas aos processos de domesticação institucional da arte.

Nesse sentido, vale pensar obras que são indícios de diálogos mantidos por Lygia Pape com a problemática cultural afro-brasileira. Pouco românticos, ainda que fortemente empáticos, são seus encontros com esse universo, sua abertura a outras culturas. Vivência que implica porosidade, apropriação, invenção, choque.

Diálogos que se estenderam para além das instituições artísticas, abrindo-se à cidade, a seus múltiplos espaços e acontecimentos. No texto *Morar na Cor*, parte de sua dissertação de mestrado – *Catiti-Catiti na Terra dos Brasis* –, ela expressa o quanto admira a construção de identidades na vivência da cor na “chamada ‘não arquitetura’”,

como qualifica “manifestações arquitetônicas do entorno da cidade do Rio de Janeiro”: “Somente nas áreas de geografia suburbana e rural podemos encontrar essa liberdade existencial – o expressar-se no espaço coletivo – virado para fora, aberto ao mundo como uma fruta que rompeu a casca; o dentro e o fora como iguais: uma ‘fita de Moebius’”. Pensa esse “uso profuso da cor de forma expressiva: como um inconsciente coletivo por impregnação”, como “fenômenos espontâneos” e diz que “conceituá-los como objetos dá-lhes uma conotação de mágica irreverência, como em ‘Dada’”<sup>2</sup>. A pista é clara: morar na cor, habitar os sentidos, expressiva e irreverentemente.

Procedimento similar ao empregado por ela nos *Espaços imantados*, de 1968, dos quais um é a apropriação fotográfica do pulsar de uma roda de capoeira no Centro do Rio de Janeiro<sup>3</sup>. Ao transpor registros documentais – mecanismos racionais de classificação e controle – à condição de trabalhos artísticos – instâncias poéticas –, ela deixa entrever proximidade e distância, incorporação e reprocessamento, resignificar. Assim, ela se abre ao outro, dele se apropria, não para documentar práticas culturais, mas para imantar suas obras como campos de força e atração artística.

É possível ver como essas obras de Lygia Pape transitam na multiplicidade de categorias estéticas às quais a arte pode estar conectada: belo, sublime, pitoresco, feito, abjeto. E mais: a partir dessas obras é possível perceber a diferenciação entre o artístico e o estético processada pela arte na modernidade, algo aprofundado por certas produções artísticas contemporâneas, as quais, no limite, permitem falar de idéias, projetos e práticas artísticas que se querem antiestéticas. Assim, a obra de Lygia Pape reitera a pertinência de pensar a arte “na formação de professores e no exercício da prática profissional destes, seja com crianças, adolescentes ou adultos”, conforme a referida mensagem, mas desde que se entenda sua irredutibilidade ao estético e ao cultural, sua especificidade artística.

---

<sup>1</sup> Por exemplo, em *Às Três Raças*, Belmonte ilustra com planos graficamente recortados os preconceitos da época: o africano é um guerreiro cabisbaixo, cujas armas pouco se diferenciam de seu corpo – indícios da fraqueza de sua cultura, vista como primitiva –, e está subjugado pela caravela portuguesa – signo da potente cultura tecnológica européia –, pela montanha e pelo indígena – símbolos da natureza pujante e atemporal americana. No *Monumento às Três Raças*, situado no centro da Praça Cívica de Goiânia, feito por Neuza Fernandes em 1966, o tom é outro, celebratório da união: o mito da pátria em construção pelo labor coletivo das três etnias é representado pela soma de esforços masculinos que erguem uma coluna. Essa união ainda pressupõe, contudo, desigualdades, dominâncias. O africano aparece novamente a meio caminho entre a natureza e a cultura, pois enquanto, ao

---

centro, o homem branco aparece vestido com calças compridas, o negro está com uma calça arregaçada à altura dos joelhos e o índio surge praticamente nu.

<sup>2</sup> PAPE, Lygia. “Morar na cor”. In: Arquitetura Revista, Rio de Janeiro, FAU/UFRJ, n. 6, 1986, pp. 29-32.

<sup>3</sup> PAPE, Lygia. *Gávea de Tocaia*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000, pp. 52-53.