



Lygia Pape, professora: práticas pedagógicas como práticas artísticas

Michelle Farias Sommer

Como citar:

SOMMER, M. F. Lygia Pape, professora: práticas pedagógicas como práticas artísticas. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 7, n. 1, p. 468-489, mai.2023. DOI: 10.20396/modos.v7i2.8671367. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8671367>.

Imagem [modificada]: *Domingos da Criação: Domingo de papel*. Foto: autor não identificado. Cortesia: Acervo Pesquisa e Documentação MAM Rio.

Lygia Pape, professora: práticas pedagógicas como práticas artísticas

Lygia Pape, Professor: Pedagogical Practices as Artistic Practices

Michelle Farias Sommer *

RESUMO

O texto traça anotações sobre as realizações docentes da artista Lygia Pape (1927-2004) ocorridas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM Rio (1969-1971); Faculdade de Arquitetura Santa Úrsula (1972-1985); Escola de Artes Visuais do Parque Lage - EAV (1976-1977) e Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro - EBA/UFRJ (1981-1999). Definindo-se como “intrinsecamente anarquista”, suas práticas pedagógicas “anti-aulas” seguem a mesma direção: reivindicavam liberdade irrestrita para a criação e pautavam-se no descondicionamento do ensino em direção às entradas em estados de invenção. Nesse contexto, o projeto “TEIA” - desenvolvido com alunos, na floresta da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no final da década de 1970 - é trazido para o debate a fim de explorar experimentos sobre formas não lineares de participação, colaboração e ação coletiva. No fundamento de “TEIAR” e “o novo princípio de deslocar-se para cima, para baixo, para um lado ou para o outro: sem prejuízo de um só ponto de vista” está um ponto de partida para modos de criação conjunta no radical experimental convergente entre prática artística e prática pedagógica em Lygia Pape. O texto explora, à luz dos levantes contemporâneos, a hipótese de um viés feminista presente nas diretrizes educacionais da artista que contribui para a reconfiguração das fontes e conceitos do que hoje debatemos como perspectivas feministas latino-americanas.

PALAVRAS-CHAVE

Lygia Pape. Arte brasileira. Feminismos. Práticas pedagógicas. Práticas artísticas.

ABSTRACT

This essay encompasses notes on the teaching of Lygia Pape (1927-2004), which took place at the Museu de Arte Moderna in Rio de Janeiro - MAM-RJ (1969-1971), the Department of Architecture at the Universidade Santa Úrsula (1972-1985), the Escola de Artes Visuais Parque Lage - EAV (1976-1977), and the Escola de Belas Artes at the Universidade Federal do Rio de Janeiro - EBA / UFRJ (1981-1999). Defining herself

as "intrinsecamente anarquistas", suas práticas pedagógicas "anti-classes" seguiram a mesma direção: elas vindicaram liberdade irrestrita para a criação e foram baseadas em uma descondição do ensino voltado para estados de invenção. Nesse contexto, o projeto TEIA, desenvolvido com estudantes na floresta da Escola de Artes Visuais Parque Lage na década de 1970, contribui para o debate, ao explorar experimentos em formas não lineares de participação, colaboração e ação coletiva. Baseado em "TEIAR" [to web or weave] e "o novo princípio de mover-se para cima ou para baixo, para e de: sem o dano de um único ponto de vista," há um ponto de partida para os modos de co-criação na radical convergência experimental entre a prática artística e pedagógica de Lygia Pape. O texto explora, à luz de contemporâneas reviravoltas, a hipótese de um viés feminista presente nas diretrizes educacionais da artista que contribui para a reconfiguração das fontes e conceitos de o que debatemos hoje sob perspectivas feministas latino-americanas.

KEYWORDS

Lygia Pape. Arte brasileira. Feminismos. Práticas pedagógicas. Práticas artísticas.

Radical-experimental-ambivalente-livre

Lygia Pape nasceu em 1927 em Nova Friburgo, viveu e trabalhou no Brasil até sua morte, no Rio de Janeiro, em 2004. Influenciada pelo construtivismo europeu, sua produção artística inicial explora a abstração geométrica. Em 1952, a partir de encontros no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio), forma o Grupo Frente, com Hélio Oiticica (1937-1980), Ivan Serpa (1923-1973) e Aluísio Carvão (1920-2001), adotando princípios da arte concreta. Em 1959, membros do Grupo Frente e Lygia Clark (1920-1988), assinam o Manifesto Neoconcreto, defendendo um estilo geométrico que oferecesse aos espectadores uma experiência corpórea e fenomenológica.

No final da década de 1950 e início da década de 1960, Pape criou uma trilogia de livros de artista que incluía o *Livro da criação* (1959), obra-chave do movimento neoconcreto¹. A fim de formar um corpo coletivo de práticas grupais e compartilhadas, o engajamento de sujeitos para um primeiro plano das experiências estéticas passa a ser uma crescente em suas obras. No final da década de 1950, explora a performance e a vídeo arte criando, com o poeta Reynaldo Jardim (1926-2011), os Balés neoconcretos. Colaborou, em seguida, com o Cinema Novo, como designer de créditos, cartazes e displays e, após o golpe militar, dedicou-se à realização de filmes experimentais e à docência².

Na prática de ensino da arte (e da arquitetura) elaborada a partir de perguntas e críticas endereçadas às problematizações tecidas pelos alunos através de suas experiências subjetivas, que são encorajadas, também, a partir de deslocamentos – tanto literais, pela cidade; quanto metafóricos, da saída de zona de conforto social – produz-se a abolição de moldes professorais hierárquicos, baseados na transmissão vertical de conhecimento professor-aluno para “teiar” outras formas de ensino/aprendizagem baseados em modos de criação conjunta. Se o ensino pode ser uma armadilha falocrática “que vincula o poder-da-razão à razão como poder”³, as “anti-aulas” de Lygia Pape são antídotos que apresentam orientações acerca da tomada de consciência de um real-social inverso ao modelo colonial, masculino, branco, letrado e metropolitano com seus padrões patriarcais legitimados de criação (leia-se, reprodução) de um mundo onde a educação dogmática está também inclusa.

Neste ensaio, ofertam-se referências e informações a fim de aprofundar o conhecimento sobre práticas pedagógicas de Lygia Pape e as circunstâncias nas quais suas produções foram realizadas. Se minha porta de entrada no universo da artista se deu através de sua relação com Mário Pedrosa⁴, é a sua experiência docente - no comportamento desviante dos condicionantes situacionais no contexto histórico da ditadura civil-militar (1964-1985) – e em encontro a minha própria prática pedagógica que impulsiona o lançamento

dessa hipótese sobre um viés feminista presente nas diretrizes educacionais da artista. E, nessa direção, pergunto: como absorver as gramáticas das lutas e levantes emancipatórios gerados por artistas mulheres que acompanham nossas histórias e assim reconfigurar as fontes e conceitos do que hoje debatemos como perspectivas feministas latino-americanas?

Aqui, fixo-me na prática docente de Lygia Pape iniciada no final dos anos 1960 e desenvolvida ao longo de décadas em contextos diversos – cursos em museu, em escola experimental, em universidades privada e pública – como intrínseca à sua prática artística. Em “Lygia Pape, professora: práticas pedagógicas como práticas artísticas”, nos modos de criação conjunta, no léxico que compõem as práticas plurais, leem-se, em destaque, os vocábulos radical, experimental, ambivalente e livre.

As intencionalidades e realizações conectadas às suas experiências de ensino – ponto tão pouco pesquisado entre as suas tantas atividades profissionais – são comentadas, ainda que pontualmente, em publicações recentes que reúnem entrevistas, depoimentos e escritos da artista⁵. É a partir desse conjunto de pesquisas que me amparo para a redação de anotações da prática docente da artista, ainda que breves dada sua extensão temporal, concentrando-me, sobretudo, ainda que não exclusivamente, nas atividades de ensino realizadas durante a vigência da ditadura civil-militar no Brasil .

Nesse contexto, como marcos teóricos, destacam-se os catálogos das exposições: *Lygia Pape: A multitude of Forms*, realizada no The Metropolitan Museum of Art, em New York, de 21 de março a 23 de julho de 2017 e *Lygia Pape: Espaço Imantado*, realizada no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madri, 24 de maio a 03 de outubro de 2011; na Serpentine Gallery, Londres, 7 de dezembro de 2011 a 19 de fevereiro de 2012 e na Pinacoteca do Estado de São Paulo, 17 de março a 13 de maio de 2012; além do catálogo *Lygia Pape: the skin of all*, conectado à exposição homônima, realizada no Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, em Düsseldorf, em 2022. No contexto acadêmico, destaco as contribuições que se encontram no *Dossiê Lygia Pape: arte não se*

ensina, publicado na revista acadêmica *Concinnitas* (2016) e a recente tese de doutorado *Espacializações de Anna Bella Geiger: a imaginação é um ato de liberdade* de Gabriela Barzaghi De Laurentiis, defendida no Programa de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, em 2022, que estabelece importantes aproximações entre as práticas artísticas e pedagógicas de ambas as artistas em intersecção ao ensino das artes no contexto do MAM Rio no início dos anos 1970.

“Criar sem medo” e “liberdade para a criação” são expressões que tomam sentidos expandidos e compartilhados nas práticas artísticas de ensino de Anna Bella Geiger (1933), que convida Lygia Pape e Antônio Manuel (1947) para a realização do curso experimental *Atividade/Criatividade* no Departamento de Artes Plásticas no MAM Rio em 1969, ano seguinte à promulgação do Ato Institucional número 5 (AI-5) que endureceu, ainda mais, as repressões à liberdade de expressão. É este contexto que marca a estreia de Lygia Pape na docência. A artista, então com 42 anos, integra o curso que é um módulo integrante do Programa Educativo do museu e que se realizava do lado de fora da instituição, no Aterro do Flamengo ou nos jardins. No espaço sem muros, as atividades experimentais objetivavam instaurar uma “comunidade de criação com os estudantes”⁶.

O termo “Atividade/Criatividade” foi sugerido por Lygia Pape em homenagem ao crítico de arte e amigo Mário Pedrosa (1900-1981)⁷. Empregado como forma de indução da prática de arte, sem o objetivo de criar o objeto único ou uma categoria específica, o curso pautava-se em iniciações em que cada participante usava a sua experiência, tendo como sugestão a produção coletiva realizada com os materiais disponíveis. Segundo Anna Bella Geiger, “o propósito era exatamente não ter nenhuma mistificação quanto a um curso ter que levar a fazer um objeto de arte. Era a conscientização do próprio sentido da liberdade” (Gogan; Morais, 2017: 192-202). Sobre as aulas desse período, em entrevista realizada em 2003, Lygia Pape recorda ter trabalhado, naquela ocasião, com sons e formas, explorando palavras que implicam situações físicas; unindo som, ritmo da

palavra e imagem (Lygia Pape: Espaço Imantado. 2012: 304-308)⁸.

Conforme De Laurentiis (2022: 30-31), em um relatório produzido por Anna Bella Geiger em 1970 a respeito de seu trabalho com os estudantes dos cursos do MAM Rio, ela afirma serem necessárias práticas artísticas adaptadas “aos meios próprios da nossa realidade”, assim como a observação de movimentos culturais de contestação, procurando-se a valorização de suas manifestações “modificadoras de estruturas estáticas, consolidadas”.

Na mídia, lê-se a manchete “Liberdade total no curso do MAM” como destaque no jornal O Globo, em 20 de janeiro de 1971 (Swann, 1971). A matéria, que contém depoimentos das artistas explicando suas propostas relata que 33 alunos estão inscritos no curso (De Laurentiis, 2022: 45). Ali, Pape comenta que, para a realização do curso, os docentes estão se “valendo de todos os sistemas de expressão possíveis, os sons, os efeitos de luz, os próprios sentidos, a grande experiência das artes, incluindo o cinema”. Ela afirma tratar-se de “algo novo”, cujo objetivo é possibilitar ao aluno “acordar para o mundo que nos cerca, seja ele um jardim, um viaduto, seja a água”. Há um interesse em “atingir pela criatividade a única forma que nos parece ainda restar ao homem para se libertar da máquina, da rotina que embota a sensibilidade do dia a dia”. Explica que nem todos os inscritos são iniciados em arte, não sendo a principal preocupação “formar”, mas “desenvolver em cada um deles o poder de captar as coisas em torno de si”. Pape reforça um desejo de abertura para “criar sem medo”, uma possibilidade de “ver o mundo ao redor e captá-lo sem medo, sem prevenções”⁹.

Na pauta do ensino das artes realizado a partir da iniciativa dos três artistas no contexto institucional museal, diante do autoritarismo do Estado, está a reelaboração dos modos de criação impulsionados por “estratégias de saída” (da instituição) em direção à abertura para os mundos e criação de outras formas de vida. Enquanto Lygia Pape fala sobre “acordar” para a arte, Anna Bella Geiger sublinha a preocupação em “despertar para a percepção” dos “meios de manipulação da arte”, “psíquica e fisicamente” (De Laurentiis (2022: 128).

O ensino a partir das artes, pautado em movimentos de saída, em aberturas para práticas de liberdade (ou como pontuou Geiger, a conscientização do próprio sentido de liberdade) (Gogan; Morais, 2017: 197), são estímulos para expansão de sensibilidades em sentido amplo: tanto artísticas quanto potências para (re)criação de sujeitos então sujeitos à ditadura civil-militar.

Ainda no ano de 1971, a artista participou da primeira sessão dos *Domingos da Criação*, proposto por Frederico Morais (1936) na área externa do MAM Rio, onde no último domingo de cada mês, entre janeiro e julho, diferentes artistas convidariam o público a engajar-se com materiais diversos doados por indústrias e colocados à disposição para exercícios livres de criatividade. Nessa sequência de eventos artísticos-pedagógicos-participativos que se tornaram icônicos por reunirem artistas expoentes da produção experimental brasileira do período, Lygia Pape propôs, para a primeira edição *O domingo de papel*, o trabalho “Piscina de papel”: um mergulho - literal - em papéis picados dentro da piscina externa do museu [Fig. 1]. “No fazer criador todos se confundem”, disse Frederico Morais sobre esse conjunto de ações (Gogan; Morais, 2017: 3).

Em 1972, no mesmo ano em que recebe o título de bacharel em Filosofia no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Lygia Pape começa a lecionar no Centro de Arquitetura e Artes da Universidade Santa Úrsula, no Rio de Janeiro, instituição na qual trabalharia até 1985. É na instituição privada, localizada na zona sul da capital fluminense e notadamente frequentada por estudantes de classe média e classe média alta da elite carioca, no ensino formal de arquitetura então condicionado ao dogmatismo da arquitetura moderna e sob a regência da ditadura civil-militar - leia-se: quando o arquiteto passa a integrar os quadros das empresas e das construtoras colaborando com a produção dos novos programas como rodoviárias, estações de metrô, hidrelétricas, aeroportos, indústrias (Segawa, 1988: 191), ou seja, designadamente a serviço do Estado - que Lygia Pape ministra as “anti-aulas” - termo como ela própria

definiu suas classes (Carneiro, 1998: 74-75). E traz consigo, agora para um ambiente acadêmico formal do ensino de arquitetura, os aprendizados das práticas libertárias e suas estratégias de “saída” conduzidas no MAM Rio.



FIG. 1. Domingos da Criação: Domingo de papel. Foto: autor não identificado. Cortesia: Acervo Pesquisa e Documentação MAM Rio.

Com humor, afirmou que suas anti-aulas no curso de arquitetura eram um antídoto contra o convencionalismo das outras matérias do currículo (Cavalcanti, 2016: 9-18). Definindo-se como “intrinsecamente anarquista” (Carneiro, 1998: 74-75), suas práticas pedagógicas seguem a mesma direção: reivindicavam liberdade irrestrita para a criação e pautavam-se no “descondicionamento” do ensino em direção às entradas em “estados de invenção”.

Nos termos de seu grande amigo Hélio Oiticica¹⁰, a experimentação dependia de um processo de “descondicionamento”, isto é, na “derrubada de todo o condicionamento para a procura da liberdade individual” (Oiticica, 1986: 102-105). Para as entradas em “estados de invenção” – tomando também de empréstimo o termo cunhado por Hélio Oiticica – é função do artista impulsionar e atuar como condutor do participante “ex-espectador” na superação das distinções hierárquicas para “fazer com que cada pessoa entre no estado de invenção e daí possa emergir uma coletividade”¹¹.

Em suas anti-aulas, depoimentos de alunos registram realizações como exercícios práticos de construção de objetos – levantar paredes de tijolos, por exemplo – e a (re)criação de novos significados para coisas do cotidiano. Cavalcanti (2016: 9-12), então aluno da artista, relata:

Não se tratavam, claro, de aulas tradicionais aquelas da Faculdade de Arquitetura Santa Úrsula, no longo período de 1973 a 1989. Eram atividades que envolviam som, imagem e estrutura, verdadeiras anti-aulas nas quais desenvolvia trabalhos coletivos ou individuais em permanente trabalho de despertar novas percepções da realidade imediata... O deflagrador podia ser um exercício “clássico” de gestalt, intervenções em uma revista, um livro, recortes de jornal, visitas a exposições, uma construção a ser feita ou percursos na cidade do Rio de Janeiro. Buscava uma “disciplina do ver” e a “redescoberta do mundo” através e junto com os alunos.

A inexperiência do processo construtivo era “combatida” aproveitando o terreno na encosta da faculdade onde Lygia e os alunos levantavam paredes de tijolos, aprendendo a assentar a massa, solidarizar os elementos, usar o prumo e emboçar as paredes. Era-lhes revelado o ofício de pedreiro e a simples magia de criar, em escala real, planos lisos e retos. Uma vez

prontas, cada grupo fazia formulações conjecturais que as integravam como elementos de uma estrutura maior e imaginária. Nesse processo examinavam os fluxos de movimento e ar que as empenas propiciavam entre si, as cores que poderiam assumir, assim como a relação de contraste com as curvas das montanhas cariocas. Em permanente processo de conectar a “alta” cultura com a produção popular, Lygia Pape mostrava-lhes como essas formas tinham conexões não excludentes com as requintadas estruturas minimalistas de Mies van der Rohe e com as casas das favelas cariocas.

Para a tomada de consciência para ações ordinárias realizadas no dia a dia, Lygia Pape propunha, ainda, exercícios de atenção como a descrição do percurso realizado para chegar à universidade a fim de evocar o (re) conhecimento interno das próprias potencialidades para a construção de experiências e registros em simultânea percepção ao espaço da cidade. “Como é que você podia ser um bom arquiteto se você não conhecia nem o Rio de Janeiro?”, pergunta-se Lygia Pape ao propor “incursões” com estudantes à Favela da Maré, um dos maiores complexos de comunidades localizadas na Zona Norte do Rio de Janeiro (*Lygia Pape: Espaço Imantado*, 2012: 305).

Melendi (2018: 230) aponta que: “A partir dos anos 1960, artistas como Claudia Andujar, Vera Chaves Barcellos, Lygia Clark, Anna Bella Geiger, Lotus Lobo, Lygia Pape, Celeita Tostes e Regina Vater – a maioria delas pertencente à classe média intelectual – tentaram abordar ou se unir às minorias que, embora ainda não fossem chamadas de minorias, ocupavam espaços marginalizados”. Para essas artistas, a escolha de buscar “as margens” – uma opção partilhada pelos colegas de sua geração – era uma forma de se retirar da sufocante e normalizadora imposição da sociedade patriarcal”.

Em 1972, a artista escreve o texto “Favela da Maré ou Milagre das Palafitas”¹² e, no mesmo ano, realiza “Favela da Maré”, um filme em super 8, com duração de dez minutos¹³. No texto, Lygia Pape expressa fascinação sobre ver e pensar a diversidade de invenções das construções populares.

“Minha intenção no meu trabalho e minhas aulas neste momento se mostram intencificada [sic] em vivências externas e diretas de interpretação do mundo (...)”¹⁴. No filme, documenta o registro-percurso realizado de “trás para a frente”: no labirinto móvel do complexo de comunidades com as pessoas entrando de costas no quadro em fluxo contínuo, sem dentro e sem fora, à *la fita* de Moebius, metáfora tão seguidamente evocada pela artista.

“Lygia Pape, como Hélio Oiticica, vê nos espaços de moradia popular ‘soluções’ e invenção de uma estética do precário, a transformação das formas mais hostis em potência de criação”, afirma Bentes (2012: 333-368) em análise da produção fílmica da artista. Durante suas “incursões” à Favela da Maré, Lygia Pape produz ainda centenas de fotografias coloridas que exploram detalhes arquitetônicos das casas, entradas, quartos, salas, habitantes do complexo de comunidades.

Em 1973, Lygia Pape foi presa no Destacamento de Operações de Informação – Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI), órgão de inteligência e repressão do governo brasileiro durante a ditadura subordinado ao exército e reconhecido centro de torturas e assassinatos de opositores do regime. Em relatos posteriores, a artista conta que passou um mês na solitária, foi julgada e absolvida. Naquela ocasião, o governo militar tentou, sem sucesso, pressionar o reitor da Universidade Santa Úrsula a demiti-la (*Lygia Pape: A multitude of Forms*, 2017: 172).

Lida no contemporâneo, seria a prática pedagógica-artística de “incursões” ao complexo da Maré proposta por Lygia Pape uma ação extrativista-exploratória da “estética do precário”?¹⁵ Se de um lado está uma prática experimental de (re)conhecimento territorial da cidade, que se assume transgressora, e que é realizada no contexto dos anos 1970, durante a ditadura civil-militar no Brasil, em um curso de arquitetura de ensino formalista-modernista, em uma universidade privada no Rio de Janeiro essencialmente elitista; de outro lado, hoje, estão as recentes abordagens decoloniais questionadoras de processos de re-colonização, nos quais práticas de extração de valor da “diferença” – em ocorrência inclusive nas

artes visuais – são partes integrantes deste regime e não estão isentas de problematizações a *posteriori*.

Lá, no contexto dos anos 1970, tanto Lygia Pape quanto Hélio Oiticica evocavam a palavra “ambivalência” como chave de leitura de seus trabalhos. “Esse conceito plástico é a tradução de uma recusa em trabalhar com qualquer noção de hierarquia em arte. É isso que me permite transgredir a natureza das coisas”, diz Lygia Pape¹⁶. Assumir e reconhecer ambivalências, diz Hélio Oiticica, alertando para a urgente e permanente tomada de posição crítica e de afirmação do experimental frente à forma paterno-cultural brasileira¹⁷. Hoje, no século XXI, entre culturas de cancelamentos e canonizações, seguem em aberto os questionamentos sobre o que é ambivalente e o que é antagônico em práticas pedagógicas-artísticas.

À luz (ou às sombras) das persistentes dicotomias modernas que seguem ecoando entre discurso e prática, a ementa de umas das anti-aulas de Lygia Pape ministrada no curso de arquitetura da Universidade Santa Úrsula apontava convergências:

Objetivo: dar ao aluno propostas de comportamento visando uma metodologia de estrutura aberta. Esse comportamento poderia ser traduzido por capacidade de saber pensar criativamente, i.e., pensar ativamente – transformando a informação recebida ou percebida em algo pessoal e novo. Despertar maieuticamente no aluno o seu potencial criador. O processo usado será o manejo, em primeiro lugar, de todos os sentidos do aluno e não somente o visual – o aluno como uma totalidade criadora. O visual, no caso específico da matéria, seria ele mesmo mais todos os outros sentidos. A apreensão da realidade passaria a ser um exercício experimental da liberdade criadora (Martins, 2016: 22).

Em 1976, em sala anexa a sua primeira grande exposição individual *Eat me: a gula ou a luxúria?*, realizada no MAM Rio, Lygia Pape propõe a mostra *Espaço: comentário*, um espaço dedicado à exibição de trabalhos individuais de seus assistentes e alunos da Faculdade de Arquitetura da Universidade Santa Úrsula. Sobre o gesto e o espaço expositivo destinado às práticas

de ensino, no exercício experimental da liberdade criadora aplicada ao contexto expositivo institucional, a artista reflete:

Incorporar o aluno e a atividade do aluno como uma obra também, uma obra de arte dentro do MAM, do Museu de Arte Moderna, porque ali, naquele momento, rompi com uma tradição do curso de arquitetura, dos cursos, em geral; na medida em que chamava os alunos e abria espaço para eles fazerem o que quisessem, eu já estava fazendo uma conotação nova, diferente (Lygia Pape: Espaço Imantado, 2012: 304-308).

ARANHADA, ARANHADAS, TEIAR¹⁸

Nos anos de 1978/79, como parte do curso “Espaços Poéticos” e em colaboração com os artistas que eram seus alunos, Lygia Pape – também professora da Escola de Artes Visuais do Parque Lage – realizou, na floresta na qual a EAV se encontra, o projeto “TEIA”.

“Ttéia. Área aberta” é um texto escrito pela artista em 1979 que descreve as intencionalidades e as realizações dessa proposição e é também um texto-chave para ampliar o léxico que compõe as práticas plurais propostas por Lygia Pape junto com e através de engajamentos coletivos-colaborativos¹⁹.

O projeto “TEIA” propõe-se a ocupar áreas da cidade do Rio (zona sul) e principalmente na zona norte, ou seja, a chamada Baixada Fluminense, com um movimento coletivo onde a instalação estrutural se completa na participação do público. A proposta é “tecer o espaço” num processo de criatividade que estabelece novas relações tanto entre o criador do projeto e o público que deve se apropriar dele como nos usos que poderão ser feitos durante e após a apresentação. A ideia fundamental é dessacralizar o objeto-de-arte, ou eliminar de início a autoria. Apesar de haver um autor, a instalação pode ser realizada por qualquer pessoa desde que haja VONTADE, pois não se pretende o “toque-especial”, mas sim um nível de ampliação de novas percepções, das novas linhas de horizonte que surgirão geradas pelas estrutura-TEIA. Também pretendo iniciar com somente um

fio e mais nada e a instalação vai surgindo, crescendo no próprio local de seu uso. Antes não havia nada e após também fica somente a ideia e as percepções geradas pela ARANHADA.

É o ato de “tecer” que deflagra o que Lygia Pape chama de “ESPAÇOS IMANTADOS”: “situações-limite e bem definidas até geograficamente e onde estão acontecendo coisas especiais de nível poético”. Para a artista, certas estruturas – “TEIA” – poderão ser somente visuais, outras poderão ser usadas para subir ou descer, alterando o “princípio-da-linha-de-horizonte”.

“A “TEIA” permitirá alterar a relação do espectador com seu estar no mundo, [não] desde um ponto de vista, mas sim de vários e de alturas distintas. A “TEIA” poderá modificar essa relação: no homem-aranha. Essa mecânica se chamará ARANHADAS: altear-se no ar, apoiado somente num leve tecido esgarçado, transpassado de luz, como filamentos de cor de seus próprios fios-estrutura. “TEIAR” – e o novo princípio de deslocar-se para cima, para baixo, para um lado ou para o outro: sem prejuízo de um só ponto de vista. Essa nova apreensão do espaço e das coisas leva a aumentar a percepção do olho e também do corpo todo: subir e descer pairando era até agora privilégio somente dos pássaros”²⁰.

Com o projeto, a artista buscava experimentar formas não lineares de participação, de colaboração, de ação coletiva e modo de criação conjunta. Evidenciando ainda a intenção de dessacralização de obra de arte e diluição de autoria – ainda que exista um autor – como pontuou Lygia Pape.

Sendo a artista uma espécie de aranha e a cidade um enorme emaranhado, os elos de ligações entre ambos são também potencializados pelas bolsas de pesquisas recebidas por Lygia Pape. Entre elas, destacam-se: “Espaços poéticos: uma arquitetura do precário” (1975), para dar continuidade às fotografias documentais realizadas na Favela da Maré em suas “incursões” com alunos; “A mulher na iconografia de massa” (1977), bolsa de pesquisa da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE); “Arquitetura indígena e favelas do Brasil”, bolsa de pesquisa Guggenheim Fellowship e, ainda, “O ensino da arquitetura no Rio de Janeiro” (1988) bolsa de

pesquisa recebida pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)²¹. No mesmo ano de 1988, como parte do Congresso Mundial de Educação da UNESCO, Lygia Pape organiza a conferência “Arquitetura e criatividade na Favela da Maré” na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ).

A Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ) é a última instituição na qual Lygia Pape leciona. Tendo ingressado em 1981 a partir de concurso público, sua atuação na linha de pesquisa em Linguagens Visuais, no Mestrado em História da Arte, foi decisiva para a criação do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, em 1985²².

Sobre o conjunto de práticas aplicadas pela artista, seguem depoimentos de alunos. “O que Lygia Pape fazia era despertar fagulhas, como gatilhos poéticos a deflagrar processos – artísticos, sensíveis, reflexivos – no/do outro, jamais pelo outro”, disse Néelson Félix (1954)²³. “Ela especulava para ver onde você balançava. Perguntava: “O que você está fazendo?” Daí metia o dedo na ferida. Quem me deixou essa visceralidade, quem me ensinou a usar o estômago, foi Lygia Pape” registrou Ronald Duarte (1963)²⁴. “Tudo que eu faço em arte, eu faço na vida”, afirmou a artista²⁵. Com o ensino, não seria diferente. A liberdade criadora – em todas as esferas – é uma grande lição das anti-aulas de Lygia Pape para as pedagogias da arte no século XXI.

Área(s) aberta(s)

A prática pedagógica da Lygia Pape em intersecção com a prática artística está profundamente vinculada à situação política vivenciada com a ditadura civil-militar e seus governos autoritários, que impunham controle ao comportamento, ao pensamento e ao corpo. Se, de um lado, a vida e as obras – em sentido ampliado – de Lygia Pape estão implicadas às experiências da ditadura, inclusive com a violência de sua prisão; de outro, a sua resistência

opera junto com a emergência de uma nova/outra sensibilidade expandida à potência de criação inerente aos sujeitos em processos impulsionados por ações coletivas e colaborativas.

“Intrinsicamente anarquista” (Pape, 1998: 74-75) também em sala de aula, suas anti-aulas não são negação do ensino, mas sim oposição ao ensino dogmático. Ao operar uma rede “tejada” a partir de uma prática pedagógica coletiva, horizontal e não hierárquica que se dá na própria experiência viva “em vivo” do exercício da docência, está a potência para a construção de modos de criação conjunto.

Embora a produção de Lygia Pape não se anunciava feminista – de forma deliberada e sistemática na construção de um repertório e uma linguagem artística de orientação declaradamente feminista tal qual reconhecemos hoje à luz dos levantes contemporâneos – eu, como pesquisadora, posiciono-me a partir de pautas desta filiação como pulsão para a construção de outros modos de fazer arte e ensino através das artes.

Escolher pesquisar e escrever sobre uma artista mulher, escolher pesquisar e escrever sobre a prática pedagógica de uma artista mulher notadamente reconhecida pelo conjunto de sua prática artística onde a prática pedagógica permanece insuficientemente debatida como fonte de contribuição para as práticas educacionais das artes no presente é participar da inscrição de perspectivas feministas latino-americanas que contestam autoridades e colonialidades de saberes situando pontos de vistas e atuações a partir das especificidades dos nossos contextos históricos, sociais, políticos e ambientais. Se, segundo Lygia Pape, “para ver algo, basta este existir. Tudo está aí, pronto para ser revelado”²⁶, seguimos as áreas abertas rumo à revisão epistemológica radical das práticas pedagógicas, o que inclui o fim da divisão entre teoria e ativismos.

Referências

BENTES, I. Caos-construção: o formal e o sensorial no cinema de Lygia Pape. In: *Lygia Pape: Espaço Imantado*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2012, p. 333-368 (Catálogo de exposição). Curadoria de Manuel J. Borjas-Villel e Teresa Velázquez; textos de Paulo Herkenhof [et al.].

CARNEIRO, L. *Lygia Pape / Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores e Centro de Arte Hélio Oiticica, 1998.

CAVALCANTI, L. Lygia Pape: em busca do Poema, *Revista Concinnitas*, ano 17, vol. 01, n. 28, set. 2016, p. 9-17. Dossiê Lygia Pape: arte não se ensina. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/25858> Acesso em 23 fev. 2023.

DE LAURENTIIS, G. *Espacializações de Anna Bella Geiger: a imaginação é um ato de liberdade*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade de São Paulo, 2022.

Dossiê Lygia Pape: arte não se ensina, *Revista Concinnitas*, ano 17, vol. 01, n. 28, set. 2016. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/25857>. Acesso em 23 fev. 2023. Organização: Fernanda Pequeno, Inês de Araújo, Marisa Flórido.

DUARTE, R. Quem me ensinou a usar o estômago. Entrevista com Ronald Duarte. *Revista Concinnitas*, ano 17, vol. 01, n. 28, set. 2016, p. 49-54. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/25865/18436> . Acesso em 23 fev. 2023.

FÉLIX, N. Despertar fagulhas como gatilhos poéticos. Entrevista com Néelson Félix. In: Dossiê Lygia Pape: arte não se ensina, *Revista Concinnitas*, ano 17, vol. 01, n. 28, set. 2016, p. 44-48. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/25863>. Acesso em 23 fev. 2023.

FIGUEIREDO, L. *Hélio Oiticica: a pintura depois do quadro*. Rio de Janeiro: UBS Pactual, 2008.

GOGAN, J.; MORAIS, F. *Domingos da criação: uma coleta poética do experimental em arte e educação*. Rio de Janeiro: Instituto MESA, 2017.

Lygia Pape: A multitude of Forms. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, 2017 (Catálogo de exposição). Candela, Iria, com ensaios de Glória Ferreira, Sérgio B. Martins, e John Rajchman.

Lygia Pape: Espaço Imantado. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2012 (Catálogo de exposição). Curadoria de Manuel J. Borjas-Villel e Teresa Velázquez; textos de Paulo Herkenhof [et al.]

Lygia Pape: the skin of all. Düsseldorf: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 2022 (Catálogo de exposição). Organização: Susanne Gaensheimer e Isabelle Malz com textos de (Pauline Bachmann, Briony Fer, Paulo Herkenhoff, Cécile Huber, Paula Pape, Luiza Proenca, Tania Rivera, Michelle Sommer e Felipe Scovino.

- MARTINS, M. O outro como protagonista, *Revista Concinnitas*, ano 17, vol. 01, n. 28, set. 2016, p. 18-26. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/25859> Acesso em 23 fev. 2023.
- MELENDI, M. A. Para construir novas casas e desconstruir velhas metáforas de fundação. In: *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1965-1980*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018, p. 229-238 (Catálogo de exposição).
- MORAES, A. Outside the frame of the screen, Lygia Pape interviewed by Angélica de Moraes. In: *Lygia Pape: A multitude of Forms*. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, 2017, p. 43-44 (Catálogo de exposição).
- Mulheres radicais: arte latino-americana, 1965-1980*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018 (Catálogo de exposição). Organização: Cecilia Fajardo Hill, Andrea Giunta.
- OITICICA FILHO, C. *Encontros: Mário Pedrosa*. O corpo é a obra, Mário Pedrosa em conversa com Antonio Manuel, Hugo Denizart e Alex Varela e transcrição e Lygia Pape. Rio de Janeiro: Azougue, 2013.
- OITICICA, H. *Brasil Diarréia*, 1970. Disponível em: <http://legacy.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=170&tipo=2> Acesso em 23 fev. 2023.
- _____. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- PAPE, Cristina. “Tudo que eu faço em arte, eu faço na vida”. Entrevista com Cristina Pape, *Revista Concinnitas*, ano 17, vol. 01, n. 28, set. 2016, p.55-57. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/25865/18436> . Acesso em 23 fev. 2023.
- PAPE, L. *Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores e Centro de Arte Hélio Oiticica, 1998, p. 74-75.
- RICHARD, N. Experiência e representação: o feminino, o latino-americano. In: _____. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 142-155.
- SEGAWA, H. *Arquitetura no Brasil 1900-1999*. São Paulo: Edusp, 1998.
- SILVA, F. P. *Lygia Pape e Hélio Oiticica: conversações e fricções poéticas*. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2007.
- SOMMER, M. F. Nós, os bugres das baixas altitudes e adjacências. In: *Desterros, terreiros: pós cadernos 2*. Rio de Janeiro: PPGAV-UFRJ e Editora Circuito, 2017, p. 103- 128.
- SWANN, C. Um caminho para descobrir a arte. Liberdade total no curso do MAM, *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 jan. 1971.

Notas

*Professora adjunta do Departamento de Teoria e História da Arte do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. O ensaio é parte integrante da pesquisa de pós-doutorado em Linguagens Visuais realizado na Universidade Federal do Rio de Janeiro com bolsa CAPES/PNPD (2017-2022) que problematiza a questão “O que há de Brasil na arte brasileira?”, revisando particularidades históricas para a construção de teorias e historiografias da arte não hegemônicas. Este ensaio, uma versão revisada e expandida de texto homônimo específico, foi comissionado em sua versão original por *La Escuela*, uma plataforma dirigida por artistas para aprendizagem radical e criação coletiva em espaços públicos (<https://laescuela.art/>) e foi originalmente publicado em espanhol e inglês. E-mail: mihsommer@gmail.com. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-8689-2622>.

- 1 Entre 1959 e 1961, a artista criou a trilogia *Livro da criação*, *Livro da arquitetura* e *Livro do tempo*. Em o Livro da criação, livro-objeto tridimensional, Lygia Pape liberta-se da forma estática ao abandonar o plano da tela e, narrando a criação do mundo em 16 episódios, convoca a participação do público para a realização da obra. Na ausência de texto ou imagem e na oferta de uma leitura não sequencial, o livro, com suas páginas quadradas soltas, é ativado quando segurado nas mãos e desdobrado, permitindo que cada sujeito crie sua própria narrativa. Produzido no mesmo período de elaboração do manifesto neoconcreto e da 1ª Exposição Neoconcreta, o trabalho materializa aspectos essenciais do grupo do qual a artista fazia parte ao reivindicar o lugar de liberdade, de experimentação e subjetividade na obra de arte.
- 2 As anotações biográficas aqui tecidas amparam-se em distintas publicações: notadamente catálogos de exposições que serão comentadas posteriormente, como a biografia da artista constante em *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1965-1980*, mostra realizada na Pinacoteca de São Paulo (2018: 346). Mais informações biográficas podem ser acessadas, ainda, em: <https://lygiapape.com/artista/> Acesso em 23 fev. 2023.
- 3 Richard (2002: 142-155) discute a incorporação da teoria como instrumento de formação e luta intelectual para as mulheres.
- 4 Através da intersecção entre as pesquisas de pós-doutorado em Linguagens Visuais realizado na Universidade Federal do Rio de Janeiro com bolsa CAPES/PNPD (2017-2022) e das pesquisas para a exposição ‘Mário Pedrosa: de la naturaleza afectiva de la forma’ (2017) realizada no Museo Nacional Centro de Artes Reina Sofia, em Madri, na qual fui co-curadora juntamente com Gabriel Pérez-Barreiro. Ver: <https://www.museoreinasofia.es/linternationale/mario-pedrosa-naturaleza-afectiva-forma>
- 5 Nas pesquisas realizadas encontram-se divergências temporais em relação aos respectivos anos de atuação da artista em instituições educacionais brasileiras. Considerando esse impasse, opto por seguir as informações encontradas na cronologia integrante do catálogo *Lygia Pape: A multitude of Forms* (2017: 168-175), onde são detalhadas, por ano, as atividades da artista.
- 6 Atividade/Criatividade [release]. Rio de Janeiro [12 jan. – 25 fev. 1971]. Acervo MAM Rio.
- 7 Transcrição de uma entrevista de Lygia Pape realizada com Mário Pedrosa sobre a intervenção *O corpo obra*, de Antonio Manuel, na abertura do Salão Nacional de Arte Moderna, em 1970. Na ocasião, Pedrosa diz: “(Antonio) você foi ao fim de todo esse processo. De um modelo de uma arte que não é obra, a arte que se desmancha em si mesma - na ação. Criativa e se desmancha (...) todo esse capítulo da atividade-criatividade que é a coisa fundamental do mundo de hoje - mundo de contestação - de recusa à sociedade de consumo de massa - da massificação - da cultura de massa”. (Oiticica Filho, 2013: 91-92).

- 8 Trata-se de conversação entre Lygia Pape e Lauro Cavalcanti, realizada no Paço Imperial, Rio de Janeiro, em 2003, e reproduzida no catálogo de 2012.
- 9 *Ibidem*.
- 10 A amizade entre os artistas é evidente no cruzamento biográfico de ambos e se encontra evidenciada, também, em cartas trocadas por Hélio Oiticica e Lygia Pape entre 1969 a 1975, período no qual Hélio se encontrava exilado, primeiro em Londres, depois em Nova Iorque. As cartas revelam o apoio e estímulo constantes de Hélio Oiticica à produção de Lygia Pape e vice-versa. A dissertação de mestrado de Lygia Pape 'Catiti Catiti, na terra dos Brasis', de 1980, é dedicada a Mário Pedrosa e a seu amigo Hélio Oiticica, então recém-falecido. A dissertação contém, ainda, um debate sobre a produção popular a partir dos termos formulados por Hélio Oiticica. Sobre conexões poéticas entre Hélio Oiticica e Lygia Pape, ver: (Silva, 2007). Debates sobre a dissertação de Lygia Pape, ver: (Sommer, 2017: 103-128).
- 11 Conforme Hélio Oiticica: "porque se é invenção, eu não posso saber... se eu já soubesse o que seriam essas coisas, elas já não seriam mais invenção, se elas são invenção, elas; a existência delas é que me possibilita a concreção da invenção, de modo que ela é infinita nesse ponto de vista. (...) O experimental é justamente a capacidade que as pessoas têm de inventar sem diluir, sem copiar, é a capacidade que a pessoa tem de entrar em um estado de invenção, que é o experimental e ele tem a tendência de ser simultâneo, há vários níveis de experimentalidade quantos indivíduos podem haver" (Figueiredo, 2008: 37-39).
- 12 Favela da Maré ou o Milagre das Palaftas, Lygia Pape, 1972. Reproduzido in: (*Lygia Pape: Espaço Imantado*, 2012, p. 287-292).
- 13 Sobre sua produção fílmica, Lygia Pape narra, em entrevista, que alguns de seus filmes foram roubados de seu carro no estacionamento do MAM Rio e, como eram originais, foram perdidos. Os filmes restantes seguem sendo de difícil acesso e raramente foram exibidos. Sobre o roubo, ver: (Moraes, 2017: 43-44).
- 14 *Ibidem*.
- 15 Essa pergunta foi suscitada por alunos do 'Programa de Formação e Deformação' da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, conduzido por Clarissa Diniz e Ulisses Carrilho, na aula inaugural do referido curso e que foi, a convite, ministrada por mim no dia 14 de julho de 2021 com o título "Lygia Pape & (n) os anos 70". Para essa edição do programa, o ponto de partida enunciado em edital de seleção pública de artistas é o projeto TEIA, realizado por Lygia Pape e seus alunos no final dos anos 70. Embora essa discussão – bem como o debate sobre como ações pedagógicas e coletivas são cooptadas pelo sistema das artes e reduzidas a práticas artísticas individualizadas e individualizantes – escape ao enfoque deste ensaio, me parece fundamental trazê-lo aqui a fim de manifestar como a prática pedagógica-artística de Lygia Pape é lida no presente e sobre como, também, suas ações são uma presença questionadora para a revisão constante da minha própria prática docente.
- 16 "A arte de ver pelas frestas, Márcio Doctors em conversa com Lygia Pape", *O Globo*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 7 fev. 1988. Reproduzida in: (*Lygia Pape: Espaço Imantado*, 2012: 373-375).
- 17 "É preciso entender que uma posição crítica implica em inevitáveis ambivalências; estar apto a julgar, julgar-se, optar, criar, é estar aberto às ambivalências, já que valores absolutos tendem a castrar quaisquer dessas liberdades; direi mesmo: pensar em termos absolutos é cair em erro constantemente; (...) o que não significa que não se deva optar com firmeza: a dificuldade de uma opção forte é sempre a de assumir as ambivalências e destrinchar pedaço por pedaço cada problema. Assumir ambivalências não significa aceitar conformisticamente todo esse estado de coisas; ao contrário, aspira-se então a colocá-lo em questão" (Oiticica, 1970).

- 18 Mantenho a grafia em maiúsculas de acordo com a grafia original da artista.
- 19 A distinção na escrita entre o uso de letras maiúsculas e minúsculas é da artista. Cf. Lygia Pape, “Ttéia. Área aberta”, Rio de Janeiro, 2 de junho de 1979. Reproduzido in: (*Lygia Pape: Espaço Imantado*, 2012: 367-371).
- 20 Lygia Pape, “Ttéia. Área aberta”, Rio de Janeiro, 2 de junho de 1979. Reproduzido in: (*Lygia Pape: Espaço Imantado*, 2012: 367-371).
- 21 Nesse momento estou em estágio inicial de uma pesquisa específica sobre as produções realizadas por Lygia Pape a partir das bolsas de pesquisa obtidas na década de 70.
- 22 Sobre histórico do programa, ver: <https://www.ppgav.eba.ufrj.br/programa/historico> , acesso em fev. 2023.
- 23 Néelson Felix foi aluno de Lygia Pape na Universidade Santa Úrsula nos anos 1970 e professor na mesma instituição, a seu convite, nos anos 1980.(Félix, 2016: 44-48).
- 24 Ronald Duarte foi aluno de Lygia Pape no curso de Belas Artes da UFRJ nos anos 1980 e no mestrado de Artes Visuais da EBA-UFRJ nos anos 1990, instituição na qual também é professor colaborador. Tornou-se assistente da artista e continuaram amigos até sua morte. (Duarte, 2016: 49-54).
- 25 A citação foi encontrada na entrevista “Tudo que eu faço em arte, eu faço em vida”, de Cristina Pape, filha da artista, para definir o eixo poético do pensamento da sua mãe. A citação, no original, contém apenas o ano de referência da frase de Lygia Pape: 1979 (Pape, 2016: 55-57).
- 26 Lauro Cavalcanti, aluno de Lygia Pape, citando uma frase frequentemente utilizada pela artista. Disponível em: https://portal.sescsp.org.br/online/artigo/6370_ESPIRITO+LIVRE. Acesso em 23 fev. 2023.

Artigo submetido em outubro de 2022. Aprovado em fevereiro de 2023.