



Ensino da arte no limiar da censura: uma defesa da autonomia da educação estética em Vigotski

Luana M. Wedekin¹

-
- 1 Professora assistente doutora no Departamento de Artes e Representação Gráfica da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista (FAAC/UNESP) *campus* Bauru.

RESUMO

Este artigo parte da obra *A Educação Estética* de Vigotski para analisar uma experiência de formação continuada de professores em agosto de 2017 na qual surgiu a questão da censura sugerida por professores à mediação educativa da exposição de gravuras “Lasar Segall, Poesia da Linha e do Corte”, no SESC/Bauru. Apresenta-se as premissas fundamentais da educação estética para Vigotski, descreve-se o cenário de sistemática censura à literatura na Rússia/URSS, para então discorrer sobre o episódio de censura aos temas da prostituição e nudez na exposição de Segall, localizando-o no recente cenário de criminalização da arte no Brasil. Vigotski aponta para a premissa polissêmica da arte, ressaltando a percepção estética como ativa e criativa, salvaguardando a autonomia da educação estética e recusando qualquer subordinação à moral.

Palavras-chave: *Educação Estética. Vigotski. Lasar Segall. Censura.*

ABSTRACT

Vygotsky's *Aesthetic Education* is the theoretical basis to analyse an episode of censorship to an educational mediation of the exhibition 'Lasar Segall, Poetry of Line and Cut', at SESC/Bauru, in August 2017. This article presents the fundamental premises of Aesthetic Education for Vygotsky, describes the scenario of systematic censorship of literature at Russia/USSR, then discusses the episode of censorship on the themes of prostitution and nudity in Segall's exhibition, locating it in the recent scenario of criminalization of art in Brazil. Vygotsky points to the polysemic premise of art, emphasizing aesthetic perception as active and creative, safeguarding the autonomy of aesthetic education and refusing any subordination to morality.

Key-words: *Aesthetic Education. Vygotsky. Lasar Segall. Censorship.*

INTRODUÇÃO

Este artigo aproxima-se da questão da arte e censura a partir do conjunto de questionamentos sugeridos na chamada para este número da *Políticas Culturais em Revista*: “Se a representação artística, por diferir da realidade, não performa elogios nem apologias” (QUINALHA, 2017), como poderia performar denúncias ou críticas? Como poderia surtir uns efeitos e não outros? É válido afirmar que, “[...] ao contrário da propaganda e do marketing, a arte não tem a pretensão da transmissão de uma mensagem a ser universalmente introjetada”? (BARROS et al., 2017) Tais questões são abordadas aqui a partir de uma reflexão desenvolvida por Lev S. Vigotski em sua obra *A Educação Estética*, publicada originalmente em 1926, acerca da imprevisibilidade do efeito moral causado pela obra de arte. Este é um argumento central para que Vigotski recuse qualquer subordinação moral da obra de arte.

Combina-se a pesquisa bibliográfica e a análise de uma experiência de formação continuada de professores em agosto de 2017 na qual surgiu a questão da censura sugerida por professores à mediação educativa da exposição de gravuras “Lasar Segall, Poesia da Linha e do Corte”, sediada no Serviço Social do Comércio (SESC) de Bauru.

Inicialmente são apresentados os argumentos de Vigotski acerca da relação entre arte e moral, muito especificamente no campo do ensino da arte. Em seguida, faz-se uma reflexão acerca da longa tradição de censura na Rússia/União Soviética, revelando o pano de fundo para a perspectiva de Vigotski e sua defesa da autonomia da arte e de seu ensino. Parte-se, então, especificamente para a descrição e reflexão acerca da experiência da censura à mediação educativa da exposição de Lasar Segall, passando por uma análise do tema da prostituição na obra do artista em relação também à literatura modernista no Brasil.

“A EDUCAÇÃO ESTÉTICA” DE VIGOTSKI

O contexto de produção da obra *A Educação Estética* de Vigotski é o da Rússia imediatamente após a revolução bolchevique, quando se conjugavam enormes esforços na direção de uma reestruturação da educação, muito especialmente na ampliação do acesso à alfabetização e uma distintiva ênfase na capacitação de professores e trabalhadores em geral.

Em 1917, logo após sua graduação em Direito na Universidade de Moscou e História e Filologia na Universidade Shanyavsky de Moscou, Vigotski retornou a Gomel, cidade onde passara a infância e onde sua família residia, especialmente os pais e o irmão que havia contraído tuberculose e de quem ele ajudaria a cuidar. Dentre a morte do irmão e crises da doença que ele mesmo contraía, assumiu ali papéis diversos: professor, organizador da produção teatral da cidade, crítico literário e teatral. Fundou um efêmero periódico devotado às artes chamado *Veresk* (Urze) em 1922, além de organizar as “Segundas-feiras” – encontros nos quais se discutia literatura, artes visuais, filosofia. Além disso, lecionou em várias instituições públicas, incluindo disciplinas de estética para trabalhadores culturais rurais e estética e teoria da arte no conservatório público. Outras disciplinas ministradas por ele foram língua russa e literatura (em uma primeira escola soviética para

trabalhadores, cursos para trabalhadores, cursos noturnos na escola provincial); lógica e psicologia (em cursos em educação soviética para professores do pré-escolar, faculdade de professores, cursos de verão para capacitação docente). (VIGODSKAYA; LIFANOVA, 1999) Importante é o fato de Vigotski ter ensinado em duas instituições voltadas para a educação profissional no campo das artes aplicadas, na escola vocacional para tipógrafos e para trabalhadores de metal e aço. (VIGODSKAYA; LIFANOVA, 1999) Mais tarde, assumiu a seção de artes do Departamento Provincial de Política Educacional de Gomel.

Ou seja, quando, em 1924, Vigotski escreveu o livro em questão, parte da obra *Psicologia Pedagógica*, publicada em 1926, ele tinha uma boa experiência de ensino e, mais especificamente, de ensino de disciplinas relacionadas às artes. O intuito da obra era servir como espécie de “manual” dirigido a professores, um recurso indispensável num cenário de grande defasagem de professores capacitados. A revolução bolchevique abriu campo para uma total redefinição do ensino de arte na Rússia e é a partir desta abertura que Vigotski critica algumas perspectivas advindas da Pedagogia e da Psicologia relacionadas ao ensino da arte. E mesmo na premência de uma educação tecnicista ou de uma arte francamente a serviço da propaganda bolchevique, um dos principais argumentos do autor é o da autonomia da arte, a qual, não deve cumprir funções alheias, especialmente “educar o conhecimento, o sentimento ou a vontade moral”. (VIGOTSKI, 2001, p. 324)

A relação entre moral e arte, tema central deste artigo, é o primeiro aspecto abordado por Vigotski, que remete inicialmente à literatura infantil e ataca frontalmente aquelas produções com finalidade moral:

Antes de mais nada, é indispensável abrir mão da concepção segundo a qual as emoções estéticas têm alguma relação direta com as morais e toda obra de arte encerra uma espécie de impulso para o comportamento moral

[pressuposto de que toda obra tem um efeito bom ou mau]. (VIGOTSKI, 2001, p. 325)

Como parte de seu argumento contrário ao estabelecimento de um vínculo entre obra de arte e comportamento moral, Vigotski utiliza o exemplo das fábulas, cujo gênero é muitas vezes sustentado por uma moral, em geral apresentada à guisa de conclusão. Vigotski relata uma experiência de narração para crianças da fábula “A cigarra e a formiga”, de La Fontaine. Algumas das versões desta história são acompanhadas da moral “os preguiçosos colhem o que merecem”, referindo-se à atitude da cigarra que não havia trabalhado durante o verão e, portanto, nada tinha para comer no inverno. Contudo, o autor descreve como as crianças se identificaram com a cigarra, e não com a formiga, e enfatiza a imprevisibilidade do efeito moral que uma obra pode causar. Afirma, então, que

[...] [o] fato psicológico da diversidade de possíveis interpretações e conclusões morais, sempre procurou enquadrar qualquer vivência estética em um conhecido dogma moral e se contentou com assimilar esse dogma sem suspeitar de que o texto artístico frequentemente não só não ajuda a assimilá-lo como, ao contrário, infunde uma concepção moral de ordem justamente oposta. (VIGOTSKI, 2001, p. 327)

Vigotski rejeita esforços na educação estética de “explicar o que o autor quis dizer”, ou seja, de impor um “enquadramento” do significado moral de cada herói da literatura. Refuta, igualmente, a prosaização da poesia, para supostamente torná-la mais acessível e destilar dela algumas regras morais. O pensador russo considera que este tipo de investida tem uma influência estética devastadora sobre a própria possibilidade da percepção artística e da relação estética com o objeto. Em tal tipo de concepção, a obra de arte “perde qualquer valor autônomo, torna-se uma espécie de ilustração para uma tese moral de cunho geral; toda a atenção se

concentra precisamente nessa última, ficando a obra fora do campo de visão do aluno”. (VIGOTSKI, 2001, p. 328)

Há no pensamento de Vigotski uma grande ênfase na recepção estética e no estreito vínculo entre percepção e criação, pressuposto fundamental de seu pensamento estético, formulado igualmente em *Psicologia da Arte* (1998):

[...] a percepção da arte também exige criação, porque para essa percepção não basta simplesmente vivenciar com sinceridade o sentimento que dominou o autor, não basta entender da estrutura da própria obra: é necessário ainda superar criativamente o seu próprio sentimento, encontrar a sua catarse, e só então o efeito da arte se manifestará em sua plenitude. (VIGOTSKI, 1998, p. 314)

A concepção de catarse em Vigotski advém da tentativa de compreensão da perspectiva clássica de Aristóteles e da crítica à noção psicanalítica, ressaltando o papel social desta complexa operação de transformação, de purificação de sentimentos. Aí residiria a pista fundamental para entender a definição de Vigotski (1998, p. 315) para a arte como “técnica social do sentimento”.

Vigotski (2001, p. 337–338) contesta o ponto de vista da percepção estética como fenômeno passivo, e de forma precursora, afirma:

[...] a identidade entre os atos da criação e a percepção em arte torna-se premissa psicológica fundamental. [...] O leitor deve ser congenial ao poeta, e ao percebermos uma obra de arte, nós sempre a recriamos de forma nova. É legítimo definir os processos de percepção como processos de repetição e recriação do ato criador.

A percepção de uma obra de arte para Vigotski tem, portanto, caráter criativo.

Em *A tragédia de Hamlet* (1999), sua primeira obra de caráter estético, Vigotski (1999, p. xix) já formula a noção de obra de arte polissêmica:

Uma vez criada, a obra de arte separa-se de seu criador; não existe sem o leitor; é apenas uma possibilidade que o leitor realiza. Na inesgotável diversidade da obra simbólica, isto é, de qualquer verdadeira obra de arte, está a fonte de suas múltiplas interpretações e enfoques. E a interpretação que lhes dá o autor é apenas mais uma dentro dessa multiplicidade de possíveis interpretações, que a nada obriga.

Ao afirmar a multiplicidade de interpretações da obra de arte, Vigotski expunha-se de forma corajosa num contexto sistematicamente e historicamente marcado pela censura.

LITERATURA E CENSURA NA RÚSSIA

Parte significativa dos maiores escritores russos foi atingida pelas agruras da censura. Aleksandr Pushkin (1799–1837), o primeiro da grande linhagem de poetas russos, produzia versos concomitantemente ao trabalho no serviço civil ligado ao Ministério das Relações Exteriores, em São Petersburgo. Em 1820, o czar Alexandre I ressentiu-se do caráter desrespeitoso e libertário de seus versos, cogitando exilá-lo para a Sibéria ou para o Mar Branco, mas, por intervenção de amigos influentes do poeta, decidiu condená-lo a um posto no sul da Rússia. Quando o czar Nicolau I assumiu, Pushkin prometeu-lhe boa conduta e reclamou da dificuldade de ganhar dinheiro com a literatura devido à censura. O czar prometeu-lhe inspecionar ele mesmo as produções do poeta, mas a tarefa foi delegada ao chefe da Polícia Secreta e Pushkin continuou tendo problemas com a censura. (CLARKE, 2005)

Fiódor Dostoiévski (1821–1881) foi cruelmente atingido pela censura czarista, acusado de ler em voz alta e difundir a carta do influente crítico Vissarion Bielinski (1811–1848) a Nikolai Gógol (1809–1852). Tal carta circulava de forma clandestina, sendo proibida por admoestar Gógol por seu conformismo e por atacar todas as instituições: “o Trono, o Estado e a Igreja”. (FRANK, 1999, p. 74) Dostoiévski teve

que responder a uma Comissão de Inquérito e explicar-se, mas foi condenado à execução por pelotão de fuzilamento. Nicolau I apreciava mostrar-se como governante clemente e, apesar de comutada a pena de Dostoiévski a quatro anos de trabalhos forçados e tempo indeterminado de serviço militar, era praxe simular a execução. Em 22 de dezembro de 1849, Dostoiévski e outros condenados foram levados a um tablado diante de um público em São Petersburgo, e três deles chegaram ser amarrados e colocados diante do pelotão armado, ao que rufaram os tambores indicando a comutação das penas. Joseph Frank (1999, p. 97) atribui a essa traumática experiência vivida pelo escritor uma “nova maneira de ver a vida, profundamente marcada pelo confronto com a morte”.

O controle acirrado da produção literária pelo governo na Rússia levou escritores a desenvolverem formas alternativas de circulação, esquivas do acesso dos censores. Uma delas foi a prática do *samizdat*, palavra que significa “autopublicado”, em oposição à *gosizdat*, “publicado pelo Estado”, palavra impressa em todas as publicações oficiais. *Samizdat* incluía diversos tipos de materiais que circulavam informalmente, desde tratados políticos, textos religiosos, romances, poesia, discurso políticos e música (RAMM, 2017), copiados e repassados de mão em mão ou microfilmados. Embora a expressão diga mais respeito às publicações clandestinas no período soviético (1922-1991),² tais artifícios para disseminação furtiva de materiais proibidos podem ser encontrados também no período czarista, e foi assim que textos proibidos de Liev Tolstói (1828-1910) circularam no final do século XIX.

A censura czarista não submetia apenas a produção nativa. Em 1828 foi criado o Comitê para Censura Estrangeira, com a função de verificar todas as publicações importadas para livrarias e bibliotecas da

.....
2 A morte de Stálin em 1953 marca um certo afrouxamento da censura, que dá início ao “degelo”, mas o marco inicial da abertura aconteceu em 1962 com a publicação da obra de Alexander Soljenitsin (1918-2008), “Um dia na vida de Ivan Denissovitch”, na revista literária *Novy Mir* (Novo Mundo), que relatava a vida diária no *gulag* (campo de prisioneiros) sob Stálin, um tema antes absolutamente banido da discussão pública.

Rússia imperial. Os censores eliminavam partes dos livros cobrindo linhas com tinta preta ou cortavam suas páginas. Práticas de censura de obras estrangeiras persistiram durante o período soviético, quando as mesmas deveriam obrigatoriamente passar por tradutores soviéticos, os quais subvertiam conteúdos que porventura fossem diretamente ou potencialmente contrários ao regime.

Orlando Figs (2017, p. 567) afirma que “no início dos anos 1930, todo escritor com voz individual foi considerado politicamente suspeito”. Uma das vítimas da atroz repressão stalinista foi o escritor e poeta Óssip Mandelstam (1891–1938), quem concebeu o “Poema a Stálin”, no final de 1933, no qual é possível pressentir o clima de vigilância vivido pelos escritores e artistas da época: “Vivemos sem sentir o chão que pisamos./A dez passos de nós, já não se ouve o que falamos./Mas onde quer que haja meia-conversa que seja,/O montanhês do Kremlin há de ficar sabendo dela”. (MANDELSTAM apud COELHO, 2007, p. 28) O poema não foi escrito, mas memorizado para escapar à censura. As vozes resistentes ou dissidentes ao regime foram brutalmente caladas no que ficou conhecido como Grande Terror.

Mandelstam foi preso em 13 de maio de 1934, na expectativa de um fuzilamento iminente, mas foi confinado primeiro num lugarejo chamado Therdin e posteriormente foi-lhe concedida a oportunidade de morar em qualquer lugar, desde que não fosse uma das 12 maiores cidades da URSS. Fixou-se em Voronej, onde passou três anos de miséria e medo descritos por sua esposa, Nadiejda, nos três volumes de memórias circulados primeiramente na forma de *sami-zdat*, e depois publicados na França na década de 1970, sendo um dos fatores de descoberta do escritor no Ocidente. No período em Voronej, ainda podia compor os poemas que a esposa recopiava, concedia a alguns amigos de confiança e que aprendia de cor, pois o papel não era seguro. Stálin queria Mandelstam vivo, porém isolado, para que fosse convencido a escrever-lhe uma ode. O ditador pretendia usar o poder da literatura para glorificá-lo no futuro. O

poeta curvou-se e escreveu dois poemas em homenagem a Stálin, mas isso não impediu uma nova prisão e a morte numa enfermaria num campo de trabalhos forçados. (BEZERRA, 2000)

Vigotski não viveu para ver sua obra sendo censurada. Ele faleceu de tuberculose em 1934 e um decreto de 1936 baniu produções relativas à Pedologia (psicologia do desenvolvimento), dentre as quais se incluíam diversos de seus escritos. Suas obras só viriam a ser reimpressas na (então) União Soviética em 1956. Tal fato levou à conhecida circunstância do “descobrimento” de Vigotski nos Estados Unidos, e à problemática tradução de sua obra que originou o título *A formação social da mente* (c. 1930), que, entretanto, foi extremamente influente para a Psicologia e a Pedagogia ocidentais, inclusive no Brasil. Por aqui, as obras de Vigotski começaram a ser publicadas em 1984, contudo, traduções feitas diretamente do russo só surgiram em 1999. (DELARI JÚNIOR, 2010)

ENSINO DA ARTE E CENSURA: LASAR SEGALL EM BAURU, 2017

O cerceamento da liberdade de expressão é uma realidade no Brasil desde os tempos da colônia. Oficinas de impressão eram proibidas e, em 1808, com a vinda da família real portuguesa para o Brasil, a criação do jornal *Gazeta do Rio de Janeiro* foi imediatamente acompanhada da criação da Comissão dos Censores Régios. Durante as décadas de 1920 e 1930 foram criadas leis que previam censura ideológica e proibiam ataques ao governo, como por exemplo, em 1937, durante o Estado Novo, a instituição da censura prévia à imprensa e o fechamento das redações de jornais. Em 1967 instituiu-se a Lei de Segurança Nacional e em 1968 o Ato Institucional nº 5 (AI-5), que duraria até 1978 e permitiu a cassação de direitos, “puniu crimes políticos com prisão e extradição, colocou censores dentro das redações e possibilitou que fossem fechados”. (CARVALHO, 2013) Em 1979 foi criado o Conselho Superior de Censura, incumbido de deliberar também sobre manifestações artísticas.

Para Carvalho (2013), a plena liberdade de expressão no Brasil só vigorou no período de 1988 a 2002: entre a promulgação da Constituição de 1988 que extinguiu a censura e garantiu a liberdade de expressão e imprensa; e o Código Civil de 2002 que permitiu a proibição de publicações que ferissem “a honra, a boa fama e a respeitabilidade de indivíduos”. Se a censura oficial parecia coisa do passado, o fantasma da repressão às produções artísticas voltou a assombrar o Brasil em 2017, quando uma sucessão de episódios mobilizou a opinião popular e a classe artística.

Em junho de 2017, a performance “DNA de DAN”, de Maikon K, parte de um evento organizado pelo SESC e prevista para ser realizada na praça junto ao Museu Nacional Honestino Guimarães no Distrito Federal, foi interrompida por policiais, sob acusação de “ato obsceno”; em 10 de setembro, a exposição *Queermuseu* foi fechada no Santander Cultural de Porto Alegre sob acusações de pedofilia, zoofilia e vilipêndio religioso; em 15 de setembro, a peça teatral *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*, monólogo no qual a atriz transexual Renata Carvalho faz o papel de Jesus Cristo, a ser apresentado no SESC de Jundiaí (SP), foi cancelada por decisão judicial devido ao seu conteúdo; em 26 de setembro a performance *La Bête*, de Wagner Schwartz, na abertura do 35º Panorama da Arte Brasileira, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), causou intensa polêmica depois do compartilhamento de imagens de uma criança tocando o corpo do performer nu.

Os desdobramentos destes episódios ganharam a atenção da imprensa e foram objeto de manifestações acaloradas nas páginas das redes sociais. Esse foi o pano de fundo para a visita técnica realizada pelo grupo de professoras do Polo Arte na Escola de Bauru à exposição “Lasar Segall, Poesia da Linha e do Corte”, sediada no SESC/Bauru.

O Polo Arte na Escola de Bauru é fruto de uma parceria do Instituto Arte na Escola com o Departamento de Artes e Representação Gráfica da Faculdade de Artes, Arquitetura e Comunicação da

Universidade Estadual Paulista (Unesp) *campus* de Bauru e desde 2004 promove formação continuada para professores da Rede Municipal e Estadual de ensino da região. O projeto propicia encontros quinzenais de 3 horas de duração, contabilizando 24 horas semestrais. Três professoras da graduação em Artes Visuais da Universidade participam do projeto: esta autora e as professoras Eliane Patrícia Grandini Serrano e Tarcila Lima da Costa, em conjunto com um número variável de bolsistas voluntários.

A cada início de semestre, o grupo de professoras e estudantes das Artes Visuais da Unesp se reúne para planejar os trabalhos, em geral considerando as demandas das professoras participantes e observações feitas por elas nas avaliações ao final do semestre anterior; partindo sempre de uma abordagem que contemple a relação entre teoria e prática. Exposições marcantes na cidade ou na região podem ser elementos catalisadores para as atividades. Como em agosto teríamos a abertura da exposição de gravuras de Lasar Segall no SESC, resolvemos estabelecer a exposição como eixo e decidimos trabalhar modernistas e a questão da cultura, aproveitando um elemento forte no Modernismo brasileiro que é a questão da busca e da tomada de consciência de uma identidade cultural própria.

O projeto inicial previa um encadeamento de temas que ia da contextualização inicial do Modernismo Brasileiro, passando por um encontro no qual o foco era o protagonismo das mulheres artistas brasileiras movimento, sob a perspectiva dos estudos da história da arte de abordagem feminista; a preparação para a visita à exposição de Lasar Segall (imigrante lituano que se encanta pelo Brasil, em cuja obra observa-se forte fascínio pela figura dos negros), abordando aspectos de sua vida e obra e trabalhando com processos de criação com técnicas de gravura. Após Lasar Segall, passaríamos por Victor Brecheret a partir do qual trabalharíamos a questão do imigrante italiano que se fascina pela temática indígena, e findaríamos com Cândido Portinari, por meio de quem os elementos da cultura brasileira apareceriam nos tipos humanos: o mestiço, o negro; nos

aspectos do patrimônio imaterial, por exemplo, nas brincadeiras infantis; nos elementos econômicos: o café e a cana de açúcar; no lócus geográfico: a aridez, a terra vermelha, o céu, como preparação para a viagem de fechamento à cidade natal do artista, Brodowski. O encontro no qual a visita à exposição de Lasar Segall no SESC foi realizada foi um ponto de virada. Dentre as gravuras expostas, havia algumas que remetiam à prostituição. Por exemplo, em *Grupo do mangue* (Figura 1), o artista revela a prostituição de forma cotidiana e não idealizada. A deformação expressionista dos corpos seminus das mulheres apresenta uma faceta crua da questão e o belo já não é a categoria estética preconizada pelo artista. Os olhos vazados das mulheres à esquerda nada têm de sedutores. A expressão de tédio com a qual a mulher negra nos fita nega qualquer referência à lascívia ou à luxúria.

Figura 1 – Lasar Segall, *grupo do mangue*



Xilogravura, 1928, 20,5X20 Cm

Fonte: Acervo Museu Lasar Segall-Ibram/Minc.

Como o grupo que visitou a exposição era de professoras, a Mediação Educativa do SESC que as recebeu abordou a temática da prostituição nas obras, inclusive relatando problemas que tiveram com algumas visitas de turmas escolares, para as quais as professoras responsáveis pediam de antemão que não se tocasse no assunto da prostituição, da nudez e da presença negra em algumas obras. Os relatos de censura à mediação educativa reverberavam especialmente o fechamento da exposição *Queermuseu* e a polêmica causada pela performance *La Bête*, de Wagner Schwartz. A partir de tudo isso, as professoras solicitaram que o próximo encontro abordasse questões relativas a estas exposições. Entendemos que elas demandavam mais informações para que pudessem opinar já numa posição de informação e contextualização daquelas expressões artísticas, especialmente devido ao fato de a maioria delas não ter formação específica na licenciatura em Artes.

LIMIARES DE VISIBILIDADE OU INVISIBILIDADE

Dentre as obras da exposição de Lasar Segall, há uma série de xilogravuras cujo tema é a região do mangue (Lapa), no Rio de Janeiro, dominada pela boemia e a prostituição nas décadas de 1920 e 1930. O álbum *Mangue*, impresso em 1943 e apresentado ao público em 1944, contém 42 pranchas reproduzindo desenhos impressos em zincografia, possuindo quatro gravuras originais (três xilogravuras e uma litografia), assinadas pelo autor. Tiraram-se 135 exemplares; os 100 primeiros foram numerados de 1 a 100 e os 35 restantes levam a indicação “F.C.” (fora de comércio), no formato de página de 35,7 × 26,5 cm. Impresso nas oficinas da Gráfica Leuzinger S.A., com clichês de Latt & Cia. Ltda., em dezembro de 1943. Editado por Murilo Miranda, Rio de Janeiro, Rio Editora R.A. (MAGALHÃES, 2012)

O tema da prostituição apareceria pela primeira vez na obra de Segall nas ilustrações que fez para a edição de 1921 da obra *Bubu de Montparnasse*, de Charles-Louis Phillippe. O tema era caro ao

Expressionismo Alemão, movimento ao qual o artista esteve ligado no período em que esteve na Alemanha (1906–1923). A relação entre o tema da prostituição e o Modernismo brasileiro foi identificada e pesquisada com profundidade por Eliane Robert Moraes. A figura da prostituta aparece na produção literária de escritores brasileiros desde antes do modernismo, como José de Alencar, mas também em autores como Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Vinicius de Moraes, Hilda Hilst.

Analisando a obra *Madame Pommery* (1919), de Hilário Tácito, cujo nome verdadeiro era José Maria de Toledo Malta, Moraes (2009) reconhece o papel significativo da prostituta na modernização da cidade de São Paulo no começo do século XX, encarnada na personagem título da obra, uma cafetina estrangeira empenhada em incorporar uma aura *art nouveau* glamourosa às atividades realizadas nos bordéis na pungente capital.

Uma chave para compreensão das gravuras do mangue de Segall está na descrição de Manuel Bandeira (apud MAGALHÃES, 2012):

Segall, alma séria e grave, ia ali para debruçar-se sobre as almas mais solitárias e amarguradas daquele mundo de perdição, como já se debruçara sobre as almas mais solitárias e amarguradas do mundo judeu, sobre as vítimas dos pogromes [sic], sobre o convés de terceira classe dos transatlânticos de luxo.

Bandeira ressalta este olhar não idealizado de Segall para as visões do mangue.

Dos poucos elementos dos ambientes das figuras das obras do álbum *Mangue*, as persianas chamam a atenção. No cenário do mangue carioca, certamente serviam para garantir a privacidade, além da gradação da luminosidade. As soleiras das portas e janelas eram também vitrines para o comércio sexual, como Segall explora bem na *Casa do mangue com persiana* (Figura 2).

Figura 2 – Lasar Segall, *Casa do mangue com persiana*



Xilogravura, 1928.

Fonte: Acervo Museu Lasar Segall-Ibram/Minc.

A gravura apresenta uma rigorosa divisão em grade, estrutura formal apontada por Rosalind Krauss (1997, p. 11) como fundamental para “emparedar [*walling*] as artes visuais num reino de visualidade exclusiva, defendendo-a da intrusão do discurso”, e afirmando “a autonomia do reino da arte”. Tal estrutura aqui é combinada com elementos figurativos, as mulheres e o gato, tratadas de forma característica à linguagem da xilogravura, em que se observa claramente os golpes da goiva na madeira e os limites denteados de algumas superfícies. Ainda que os cheios e vazios compostos pelas zonas em preto e branco remetam aos volumes dos corpos, ora diretamente, ora indiretamente expostos, há uma evidente afirmação da bidimensionalidade do espaço construído. Elementos não objetivos (a serialização das janelas como nichos que emolduram as figuras humanas, o ritmo horizontal das persianas e linhas dos tijolos da fachada da casa) se combinam aos elementos figurativos (mulheres de frente, de costas, de perfil e silhuetas de cabeças), estabelecendo

uma tensão fundamental desde as vanguardas heroicas na Europa e que assume também no Brasil um elemento importante na construção de um espaço moderno, diferente do espaço inventado do paradigma mimético estabelecido desde o Renascimento.

Algumas imagens das prostitutas da série *Mangue* remetem às observações de Walter Benjamin (1994, p. 241):

As prostitutas, porém, amam os umbrais destes portões de sonho. O umbral deve ser diferenciado claramente do limite. O umbral (*Schwelle*) é um espaço. Mudança, passagens, marés, são conteúdos da palavra *schwollen* (crescer, entumescer) e a etimologia deve tê-los presentes. Por outro lado, é necessário fixar o contexto tectônico e cerimonial, que a palavra acrescentou ao seu significado.

Segall fez muitas de suas prostitutas nos umbrais, captando visualmente a percepção benjaminiana. Na obra do artista lituano, porém, esse lugar de passagens é também o da construção de um espaço formal moderno.

A persiana gradua o que pode ou não ser visto. Então pode se transformar numa metáfora para o que se pode tornar visível ou não visível no ensino da arte. Quando Lasar Segall debruçou-se sobre a região do mangue carioca, revelou, como bom expressionista, o drama existencial dessas mulheres. Mas este drama individual está diretamente ligado a questões sociais. Ainda que fosse endereço celebrado pela boemia da época, Segall não deixou de sensibilizar-se diante de estratos marginalizados da sociedade carioca, com a coerência de quem havia vivido na pele uma realidade discriminatória de sua condição de artista judeu na Rússia e Alemanha antisemitas. É interessante resgatar que uma exposição de Segall de 1943 no Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro (mesmo ano de produção do álbum de gravuras) gerou polêmica quanto à temática social abordada pelo artista. Na ocasião, o Brasil estava, de certa forma, polarizado entre simpatizantes de Plínio Salgado junto com militantes da Ação Integralista Brasileira (AIB) e os partidários da

Aliança Nacional Libertadora (ANL), presidida por Luís Carlos Prestes. A exposição de Segall não passou incólume à celeuma e vozes “integralistas e fascistas” defendiam uma arte sem crítica social, enquanto outras vozes iam em defesa da abordagem de Segall. (MAGALHÃES, 2012) Salta aos olhos certa semelhança com o contexto atual de polarização política e ataque à arte dedicada às temáticas polêmicas.

Setenta e quatro anos após a exposição de Segall, suas obras voltam a ser alvo de forças reacionárias, manifestas, entretanto, nas vozes das professoras que traziam suas turmas para visitar a exposição no SESC Bauru. Em lugar de contextualizar as imagens para criar uma educação para a tolerância e aceitação da diversidade, optava-se por invisibilizar (fechar as persianas para) os temas polêmicos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que pretendiam as professoras visitantes da exposição de Lasar Segall ao coibirem menções à prostituição nas obras do artista? Poupar os alunos da alusão ao amor venal? Controlar os efeitos da arte? Invisibilizar determinados aspectos sociais? Negar à arte o seu papel de inquietar, questionar, desacomodar?

Vigotski (2001, p. 328) afirmou sobre as interpretações de caráter moral das obras de arte:

De fato, sob essa interpretação não só não se constroem nem se educam hábitos e habilidades estéticas, não só não se comunicam flexibilidade, sutileza e diversidade de formas às vivências como, ao contrário, transforma-se em regra pedagógica a transferência da atenção do aluno da própria obra para o seu sentido moral. O resultado é um amortecimento sistemático do sentimento estético, sua substituição por um momento moral estranho à estética e daí a natural repugnância estética que noventa e nove por cento dos alunos que passaram pela escola secundária experimentaram pela literatura clássica.

Parece pertinente retornar a Vigotski num momento de ataque não somente à arte, mas igualmente ao seu ensino. Conquistas que pareciam sedimentadas, como a obrigatoriedade do ensino da arte em todos os níveis, assim como o respeito à formação do professor nas linguagens específicas (em detrimento ao antigo formato de polivalência das artes) têm sido recentemente ameaçadas. A defesa da autonomia do ensino da arte por Vigotski passa por uma pertinente proteção de “hábitos e habilidades estéticas”, ou seja, do aprendizado de conteúdos muito específicos das artes e das suas linguagens, os quais não podem ser submetidos a objetivos de outra ordem.

Além de desenvolver uma sensibilidade estética, Vigotski ressalta a educação estética como promotora de “flexibilidade, sutileza e diversidade de formas às vivências”, e, como foi demonstrado, muito especialmente, o pensador russo salvaguarda o caráter polisêmico da arte, implicado num espectador/leitor ativo e criativo.

A defesa da autonomia da arte em Vigotski não prescinde de outro aspecto essencial: a contextualização da obra de arte. Os processos históricos de autonomização da obra de arte no Ocidente (iniciado na França, com o primeiro *Salon*, no século XVII) levaram ao surgimento da crítica e à criação de um público ávido por opinar. Na contemporaneidade, as redes sociais são a arena onde se opina sobre tudo, inclusive sobre a arte. Pode-se, como recentemente tem feito o curador de uma das mostras criminalizadas, atribuir a responsabilidade por esta criminalização a uma “ação concatenada de fundamentalistas”.

Contudo, é possível considerar que a polêmica em torno, por exemplo, das performances de artistas nus, prática de certa forma banalizada desde a década de 1960 nos círculos artísticos, revela um profundo abismo entre artista e público leigo. Assim como nas vanguardas, as estratégias de unir arte e vida através da superação dos suportes tradicionais da arte causaram (e ainda causam), como efeito oposto, profundo estranhamento em estratos não iniciados da

arte. Na formação continuada de professoras em Bauru, empreendeu-se um trabalho de contextualização da prática da performance na história da arte, desde suas origens nas manifestações futuristas, dadaístas e na Escola Bauhaus, passando pelas pioneiras experiências do artista brasileiro Flávio de Carvalho, e inventariando as diversas iniciativas já canônicas de Allan Kaprow, do Grupo Fluxus, Joseph Beuys, do Acionismo Vienense, da Body Art. A aproximação com a história da arte permitiu a compreensão da performance Wagner Schwartz como parte de uma já longa tradição do corpo do artista como suporte da arte.

Pode-se rechaçar as manifestações contrárias relativas às performances de 2017 – em grande parte reacionárias, oportunisticamente absorvidas por vieses partidários de ambos os lados da polarização política reinante no país –, reverberadas nas professoras do interior de São Paulo. Mas elas apontam para a necessidade de mediação cultural – parte fundamental das políticas culturais – a ser realizada por profissionais qualificados que possam contextualizar as produções para o grande público.

Retornar a um escrito de Vigotski de 1926 para refletir sobre episódios contemporâneos revela a atualidade do pensamento deste estudioso russo. Enveredar especificamente pelo campo da educação estética marca posição na defesa de uma educação para a liberdade e para a diversidade.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, R. “O valor de um texto nunca se mede por sua moralidade, mas por sua qualidade estética”, afirma organizadora da Antologia da Poesia Erótica Brasileira, lançada na FLIP. *Blog da Ateliê*, Granja Viana, 25 jun. 2015. Disponível em: <<http://blog.atelie.com.br/2015/06/entr-org-antologia-erotica/#.Wvcys4gvzIU>>. Acesso em: 12 dez. 2018.

BARROS, J. O. C. et al. Queermuseu: os perigos da censura e do avanço conservador para a democracia. *Revista Cult*, São Paulo, 13 set. 2017. Disponível em: <<http://bit.ly/2AyyQa7>>. Acesso em: 4 jan. 2018.

- BENJAMIN, W. Jogo e prostituição. In: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 235-268.
- BEZERRA, P. Prefácio: as vozes subterrâneas da história. In: MANDELSTAN, Ó. *O rumor do tempo e Viagem à Armênia*. São Paulo: Editora 34, 2000. p. 7-16.
- CARVALHO, J. *Amordaçados: uma história da censura e de seus personagens*. Barueri, SP: Manole, 2013.
- CLARKE, R. Pushkin: A selective biographical note. In: PUSHKIN, A. *Eugene Onegin & other stories*. London: Wordsworth Classics of World Literature, 2005. p. 285-290.
- COELHO, L. M. Introdução. In: COELHO, M. A. Z. (Ed.). *Poesia soviética*. São Paulo: Algor, 2007. p. 11-44.
- DELARI JÚNIOR, A. Lev Vigotski bibliografia comentada: traduções publicadas no Brasil (1984-2010). *História da Pedagogia*, São Paulo, n. 2, ago. 2010. 76-90.
- FIGES, O. *Uma história cultural da Rússia*. Rio de Janeiro: Record, 2017.
- FRANK, J. *Dostoiévski: os anos de provação (1850-1859)*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- KRAUSS, R. E. Grids. In: KRAUSS, R. E. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: The MIT Press, 1997. p. 9-22.
- MAGALHÃES, F. *Poéticas do mangue*. [S.l.: s.n], 2012. Disponível em: <http://www.museusegall.org.br/pdfs/texto_Fabio_Magalhaes_PT.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2017.
- MORAES, E. R. Os perigos da literatura: erotismo, censura e transgressão. In: PISCITELLI, A.; GREGORI, M.F.; CARRARA, S. (Org.). *Sexualidade e saberes: convenções e fronteiras*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004. p. 225-234.
- MORAES, E. R. Uma prostituta no limiar do modernismo. In: VELLOSO, M.P.; ROUCHOU, J.; OLIVEIRA, C. (Org.). *Corpo: identidades, memórias e subjetividades*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009. p. 21-30.

QUEIROZ, C. A figura poética da prostituta. *Pesquisa FAPESP*, São Paulo, n. 241, março 2016. Disponível em: <<http://revistapesquisa.fapesp.br/2016/03/21/a-figura-poetica-da-prostituta/>>. Acesso em: 6 maio 2018.

QUINALHA, R. Queermuseu e o obscurantismo dos cidadãos de bem. *Revista Cult*, São Paulo, 13 set. 2017. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/queermuseu-e-o-obscurantismo-dos-cidadaos-de-bem/>>. Acesso em: 4 jan. 2018.

RAMM, B. The writers who defied Soviet censors. *BBC Culture*, London, 24 jul. 2017. Disponível em: <<http://www.bbc.com/culture/story/20170724-the-writers-who-defied-soviet-censors>>. Acesso em: 5 maio 2018.

VIGODSKAYA, G.; LIFANOVA, T. Lev Semenovich Vygotsky: Life and Works Part I. *Journal of Russian and East European Psychology*, Armonk, NY, v. 37, n. 2, p. 23-81, Mar./Apr. 1999.

VIGOTSKI, L. S. *Psicologia da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

VIGOTSKI, L. *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

VIGOTSKI, L. A educação estética. In: VIGOTSKY, L. *Psicologia pedagógica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 323-363.