

Percursos Visuais no Acervo do MAC/USP: Uma Fenomenologia da Educação Artística

Cauê Alves (Bolsista FAPESP - MAC/USP e DF/USP/SP)

Orientadora: Carmen Aranha

Percursos visuais no acervo do MAC/USP: uma fenomenologia da educação artística, tem como proposta geral uma reflexão sobre a apreensão da obra de arte, através de estudo de determinados referenciais da Fenomenologia da Percepção desenvolvidos por Maurice Merleau-Ponty, e elaboração de materiais visuais de apoio para os professores de 1º e 2º graus das redes de ensino pública e particular, bem como do visitante em geral.

O projeto de Iniciação Científica vinculado a esta pesquisa se desenvolve através dos seguintes itens: 1) pesquisa biográfica de artistas selecionados e estudo sobre História da Arte Moderna e Contemporânea; 2) estudo de características formais da expressão visual e suas correlações para a elaboração da análise das obras selecionadas; 3) elaboração e aplicação de percursos em visitas orientadas ao acervo do Museu de Arte Contemporânea para grupos escolares; 4) apoio na elaboração e divulgação do material nas páginas do Museu na Internet.

O texto que se segue é uma primeira reflexão sobre alguns referenciais teóricos que embazam o projeto de Iniciação Científica.

Fenomenologia do Visível: uma Primeira Leitura de Merleau-Ponty

Fazer uma fenomenologia do visível, no caso em questão, é tentar uma descrição dos fenômenos estéticos que aparecem nas expressões das artes plásticas. Os fenômenos estéticos visíveis surgem em correlações, num entre-mundo, entre o percebido e quem o percebe. Perceber é uma forma de conhecimento que possui uma estrutura, é uma ordem de correlações.

Uma percepção, segundo Merleau-Ponty, sempre pode ser corrigida por outra. Ao contrário do que diria um cartesiano, que abandonaria todos os dados da percepção para que as idéias a corrigissem. Ela, neste caso, nos enganaria, nos iludiria. “Contudo seria mais límpido em nossa filosofia se se pudesse exorcizar esses espectros, fazer deles ilusões ou percepções sem objeto, à margem de um mundo sem equívoco! A *Dióptrica* de Descartes é essa tentativa. É o breviário de um pensamento que não mais quer assediado o visível e decide reconstruí-lo segundo o modelo que dele proporciona. (Para Descartes) o melhor é pensar a luz como uma ação por contato (...). O modelo de visão cartesiano é o tato.”¹

Em oposição aos empiristas, Merleau-Ponty coloca que a percepção não é obtida através da soma de sensações, pois nunca temos sensações parciais ou pontuais. O sujeito não conhece apenas associando sensações e impressões recebidas pelos órgãos dos sentidos. A sensação é um princípio para que a percepção possa tornar-se o solo do conhecimento fenomenológico. Uma obra de arte percebida não é um feixe de qualidades isoladas, nem somente uma idéia. Ela é um

todo, percebida como uma estrutura. O fenômeno visível percebido pela consciência se oferece por perspectivas, por perfis; por isso, podemos sempre olhar um quadro e, cada vez, vê-lo de uma forma diferente e nova.

...o vidente não se apropria daquilo que vê: só se aproxima dele pelo olhar...”²

A consciência é como um sujeito que a princípio pode conhecer as coisas e pode criar, por exemplo, uma obra de arte e constituir as significações das coisas, dar sentidos à elas. A consciência está no mundo, habita um corpo, não poderia estar separada dele e ser puramente reflexiva. O corpo, por sua vez, não é somente um fato natural, um objeto de estudo das ciências, segundo relações de causa e efeito. Criticando essa posição naturalista, Merleau-Ponty inicia o *Olho e o Espírito*;

“A ciência manipula as coisas e renuncia a habitá-las. Fabrica para si modelos internos delas e, operando sobre esses índices ou variáveis as transformações permitidas por sua definição, só de longe em longe se defronta com o mundo atual. Ela é, e sempre foi, esse pensamento admiravelmente ativo, engenhoso, desenvolvido, esse *parti pris* de tratar todo ser como ‘objeto em geral’ isto é, a um tempo como se ele nada fosse para nós, e, no entanto, se achasse predestinado aos nossos artifícios.”³

De acordo com Husserl conhecer é um retorno às coisas mesmas, uma ida ao encontro das origens do conhecimento, da apreensão do fenômeno penetrado no *logos*, como a *percepção*. É um retorno ao mundo *pré-científico*, que precede o conhecimento racional. Por isso a tarefa da Fenomenologia é descrever e não analisar ou explicar os atos de consciência.

O corpo, que não é um feixe de funções, um fato natural, é visível, está no mundo visível e é também reflexivo, pode se tocar e ser tocado sem sabermos ao certo quem é o sujeito tocante e quem é o tocado. A consciência está num corpo visível, mas ela não é um fato observável, tão pouco uma entidade espiritual, uma alma. Ela é uma *atividade* que pode dar sentido às coisas, ou seja, ela sempre visa alguma coisa. A consciência é sempre de alguma coisa, se realiza por atos como o perceber e visa conteúdos, o percebido (correlato). A consciência é *intencional* e sem ela não existiria o mundo para nós; por outro lado, sem o mundo a consciência não teria a que dar significado.

Para a Fenomenologia não é válida a separação entre o mundo, as coisas e a minha consciência, o meu corpo. Ser um corpo é estar ligado ao mundo, nosso corpo não está no espaço, ele faz parte do espaço e a espacialidade do corpo é um desdobramento do seu ser. Não temos portanto a clássica separação entre sujeito-objeto, o mundo está todo dentro de mim e eu estou todo fora. Um exemplo dessa idéia é dado por Merleau-Ponty: O desenho e o quadro “são o interior do exterior e o exterior do interior, que a duplicidade do sentir torna possíveis”⁴ O visível, por exemplo uma tela, um objeto que ocupa um lugar no mundo, se dá dentro do vidente que habita um corpo, também, imerso na visibilidade, gerando uma reversibilidade entre vidente e visível. O mundo desperta uma visibilidade dentro de mim, do meu corpo, que também faz parte do mundo, está fora, é visível. “O enigma reside nisso: meu corpo é ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas também pode olhar a si e reconhecer no que está vendo então o outro lado de seu poder vidente. (...) Elas (as coisas) são anexo, um prolongamento dele mesmo, estão encrustadas em sua carne, fazem parte de sua definição plena, e o

mundo e feito do próprio estofado do corpo.”⁵

“O que constitui enigma é a sua ligação, é aquilo que está entre elas é que eu veja as coisas cada uma em seu lugar justamente porque elas se eclipsam umas às outras é que sejam rivais perante meu olhar precisamente por estarem cada uma em seu lugar. É a sua exterioridade conhecida no envolvimento delas e a mútua dependência delas na sua autonomia.”⁶

A partir da fusão entre consciência intencional que habita um corpo reflexivo e mundo, e do conceito de percepção se dá a Fenomenologia do visível. O fenômeno estético é apreendido após ser descrito em seus vários modos de ser visto, ou seja, não se tem em vista a interpretação estética da obra, ou mesmo histórico-sociológica, não se levanta qualquer crítica em relação a obra de arte, mas olha-se o dado imediato na sua multiplicidade de aparências para o conhecer visual, permitindo uma descrição daquilo que é visto e tentando tornar visível o fenômeno estético que surge nas correlações e *intervalos*. Ao torná-lo visível, nos aproximamos das essências que, embora não possam ser derivadas das aparências, podem ser intuídas através dos atos perceptivos. Para Merleau-Ponty não há distinção entre essência e aparência.

Para tornar visível a idéia do projeto vemos abaixo, como exemplo, uma parte do material visual *Desenhos de Geraldo de Barros*, com biografia e análise das obras. A leitura da obra de arte, através de referenciais da Fenomenologia, se dá pela descrição das correlações dos elementos visíveis e invisíveis da expressão plástica como: cor, luz, materialidades, relações de volumes e profundidades, os ritmos da composição e suas movimentações. Em seguida uma breve descrição de como se dá a parte prática do projeto em visitas orientadas ao acervo do MAC. Esse e outros percursos podem ser vistos nas páginas do Museu na Internet pelo site: <http://www.usp.br/mac>

Biografia de Geraldo de Barros

Nasceu em Xavantes, no interior de São Paulo, em 1923. Iniciou seus estudos em pintura em 1945, tendo como professor Clóvis Graciano. No mesmo ano filiou-se ao sindicato dos artistas plásticos e à Associação Paulista de Belas Artes.

No ano seguinte foi aluno de Colette Pujol e, em 1947, de Yoshiya Takaoka com quem fundou o grupo XV. O grupo foi assim chamado porque eram 15 os integrantes, na maioria pintores japoneses. Com tendência expressionista realizavam pintura figurativa. Nessa época entrou em contato, através de livros, com a obra de Klee, Kandinsky, e com o desenho industrial da Bauhaus. Os desenhos que compõem o percurso datam dessa época.

Desde 1946 havia iniciado pesquisas em fotografia e gravura. No Foto-Cine Clube Bandeirantes deu continuidade a essas experimentações. Em 1949 organizou o laboratório fotográfico do MASP, onde pôde também preparar a exposição *Fotoformas*. Nesses trabalhos não se distingue a fotografia, da gravura e do desenho. Os negativos são sobrepostos, recortados, pintados com nanquim ou ponta seca e até perfurados, ampliando assim os limites do suporte. Por esses trabalhos Geraldo de Barros é um dos responsáveis pela fotografia moderna brasileira. Com ele a fotografia deixou de ser apenas uma forma de representação e tornou-se expressão artística.

Em 1951, recebeu bolsa de estudo do governo francês e transferiu-se para Paris. Lá

frequentou a Escola de Belas Artes onde estudou Litografia e interessou-se por design gráfico. No atelier de Hayter estudou gravura. Teve contato com o pintor Giorgio Morandi, o fotógrafo Cartier-Bresson entre outros. Em Zurique conheceu Max Bill e seus textos teóricos sobre a função social do artista. Esse encontro foi importante para o rumo dos concretistas brasileiros.

Adotou uma postura baseada na teoria da Gestalt (psicologia da forma), onde o desenho não representa, ele torna visível. Os concretistas pintavam formas geometrizadas e simétricas formando um organismo fechado, compacto, um todo que é mais que as partes.

Com Waldemar Cordeiro e Sacilotto participou da fundação do Grupo Ruptura, em 1952 em São Paulo, principal grupo de arte concreta do Brasil. Neste mesmo ano trabalhou com artes gráficas e desenho industrial.

Em 1954 ao lado de Frei João Batista ligou-se a um grupo socialista e fundou a UNILABOR, uma cooperativa que fabricava móveis, mantinha uma escola de arte infantil, um grupo de teatro e um posto de saúde. Essa época se afastou um pouco da pintura. Em 1957 fundou o grupo FORMINFORM de desenho industrial e comunicação visual.

Em 1964 produziu o cartaz para o quarto centenário da cidade de São Paulo, ano que fundou a Hobjeto Industria de Móveis e design. Em 1966, ao lado de Nelson Leiner e Wesley Duke Lee, criou o Grupo Rex Time, responsáveis pelos primeiros happenings em São Paulo. Nessa época imerso na Pop Art e na Nova Figuração também realizou marcas, logotipos, cartazes e uma série de outdoors.

A partir do final da década de 70 retomou princípios concretos dos anos 50, conceitos de serialização e cosumo em longa escala, usando a fórmica como suporte, visando sempre a socialização da arte. Geraldo de Barros faleceu em São Paulo em abril de 1998.

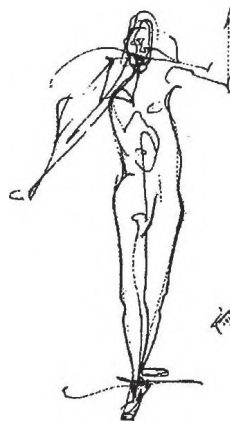
Desenhos de Geraldo de Barros

O Desenho tem uma especificidade dentro da expressão plástico visual: é uma forma de pensar o mundo, é uma estrutura de conhecimento que se dá através do exercício constante da apreensão visual de seus objetos. É do Desenho que se projetam as tensões visuais que estes objetos e suas correlações provocam.

Apreender o mundo através do Desenho é perceber a articulação intensa de linhas, formas, luzes, materiais, tramas, formações, luminosidades, materialidades e novos espaços.

Desenho é uma *profundidade*, é uma dimensão na qual mergulhamos e emergimos, diagramando visualmente nossas experiências. Como expressão plástica é também um registro, uma anotação gráfica, uma forma de tornar visível determinadas percepções, sínteses e estruturas gráficas.

“Os desenhos que produziu entre 1947 e 51 são intimistas por serem de pequenas proporções. Aqui Geraldo de Barros explora a magia do traço que corre sobre o papel, compondo figuras e cenas que formalizam experiências de luz e sombra, ritmo e criação de movimento. Naquele momento os desenhos provavelmente representaram para o artista exercícios de “aquecimento” Ainda assim, resultaram em pequenos poemas visuais.”⁷

(Fig. 1; *Sem Título*, 1947)

O desenho de Geraldo de Barros mostra-se, em princípio, nos gestos rápidos de muitas movimentações, nas linhas de densidades e luzes diferentes que esboçam, também, a expressividade da figura.

O tema é desenvolvido através de um eixo central que se desenrola ao longo do tronco, marcando um ângulo nos pés da figura, cortado por uma linha horizontal, surgindo a única profundidade deste desenho.

As diagonais que se desprendem do emaranhado de linhas na região do rosto, dando movimento aos braços, enfatizam tanto o equilíbrio vertical da figura, quanto criam sua instabilidade visual.

(Fig. 2; *Sem Título*, 1947)

Linhas orgânicas e contínuas desprendem-se do desenho anterior e agregam-se à uma figura feminina em traços mais sintéticos, com toques mais curtos e ritmados; movimentações e variações de suas densidades e luzes modificam a natureza do desenho: a figura anterior sugere o início de um movimento; agora, temos o repouso.

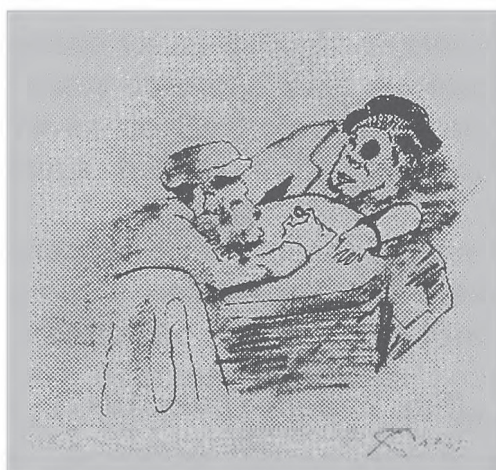
O braço em apoio, o ângulo do quadril com as pernas situam a figura feminina

neste estado e introduzem uma nova espacialidade: enquanto que a figura anterior mostra apenas uma profundidade, este desenho a envolve numa espacialidade total.



(Fig. 3; *Sem Título*, 1948)

O mesmo tema, a figura feminina, encontra aqui o mesmo repouso. Um modo de tratar as linhas, mais sintético ainda, novas descontinuidades, pontos que marcam pausas do nanquim sobre o papel, a falta de preocupação em delinear proporções; o braço direito, atrofiado, o braço esquerdo apoiado sobre a poltrona; o rosto de perfil, com três olhos, dois narizes e duas bocas; enfim, todos os elementos do desenho apresentam a figura dentro de uma sala e o espaço criado entorno da figura anterior vira um esquema: com *linhas de fuga*, o artista antecipa a figura para o primeiro plano. Profundidade renascentista revista. Entretanto, as linhas perdem densidades e luzes, ganham movimentos e variações sugerem novo estilo: traçados cubistas.



(Fig. 4; *Sem Título*, 1948)

As figuras se diluem no espaço que as circunda através da exploração de novas materialidades: o nanquim desmancha-se no grafite. A construção da profundidade, que no desenho anterior era feita com *pontos de vistas*, volta a ser *sugestão de espaço*. Dos elementos anteriores encontramos muitos vestígios: linhas de densi-

dades, luzes e movimentos diversos estão presentes; pontos que as interrompiam transformam-se em pequenas massas; suas continuidades e organicidades, também, transformam-se. Sobrepõe-se uma tensão nervosa nos traçados não vista anteriormente; linhas interrompem-se bruscamente, viram outros traçados viram massas, esfumaçam-se.

A profundidade do desenho muda: envoltas na nova luminosidade, definida por outras ligações, as figuras deflagram uma espacialidade que enfatiza uma diagonal e as movimentam levemente entorno de si próprias.



(Fig. 5; *Sem Título*, 1947)

Novamente duas pessoas sentadas à mesa. A cena nos remete ao desenho anterior. No entanto, observamos diferenças: os espaços criados neste desenho mostram-se aqui como uma síntese deste percurso visual: os vazios, a forma que emoldura as figuras, as luminosidades negras que as definem, as linhas densas, a elipse da mesa definem os primeiro, segundo e terceiro planos; ou seja, definem a profundidade do desenho sem, no entanto, repetir correlações já expressadas.

O nanquim, material deste desenho, opõe-se ao branco do suporte e, sem nenhuma gradação de cinzas, introduz a vibração dos dois tons.

Algumas expansões e geometrizações de formas contrastantes, como as deste desenho, sugerem a futura linguagem construtiva de Geraldo de Barros.

Visitas Orientadas ao Acervo do MAC

Procura-se sempre enfatizar a necessidade de nos livrarmos dos preconceitos e esclarecer a postura do educador-monitor. Não se tem em vista a explicação da obra de arte e sim um pensamento para provocar e despertar processos perceptivos, associações, comparações e relações. O monitor pode ajudar na contextualização histórica e biográfica dos artistas possibilitando também uma leitura da obra de arte, um diálogo, uma correlação entre o sujeito que percebe e o objeto percebido. Os visitantes sempre são estimulados a falarem sobre suas percepções das obras. Em geral, eles esperam que o monitor diga “a verdade” sobre a obra, como se isso existisse, e se considera um leigo em arte contemporânea que, muitas vezes, previamente acha tudo um lixo, colocando-se como alguém que não possui olhos para ver. A monitoria deve fazer com que o ele valorize seu olhar para assim poder

