MÔNICA ZIELINSKY

ESCULTURA: ENCONTROS ENTRE O PERCEBER E O FAZER

"... As minhas motivações nascem do mundo que, a cada dia não é o mesmo de sempre. Por isso preciso vê-lo de novo, procurar nele o gesto intenso da vida..." (Vasco Prado, 1984, p.9)

A maior parte dos estudos e pesquisas publicados sobre as artes visuais em nosso país versa sobre a leitura do produto artístico, a partir de diferentes abordagens formais e semânticas, estas em interessantes contextualizações históricas, sociais, psicológicas e semiológicas, entre outras. Pouca ênfase tem sido dada em contrapartida, ao processo do fazer, especialmente no que se refere à sua origem, em análises sobre a percepção.

Este abrangente campo de investigação vem sendo observado por nós na sua interação com o processo de representação artística e, em especial momentaneamente, no trabalho em três dimensões.

A percepção em questão

O vocábulo "perceber" provém do latino "per-cipere", que desde a sua origem etimológica significa apreender através de, captar por meio de... Percepção, em suas mais remotas reflexões esteve vinculada à instâncias sensoriais, tendo sido situada ao longo do tempo como a "captação ou apreensão de algo através dos sentidos". Foi sempre um tema que interessou aos estudiosos

Porto Arte, Porto Alegre, v.3, n.5, maio 1992

e originou, nas primeiras décadas de nosso século, uma contribuição de vital importância: a Teoria de "Gestalt" (Teoria da Forma), a partir dos estudos de Koffka, Wertheimer e Köhler. Defenderam a idéia de que a percepção não funciona pela somatória das partes menores dos objetos percebidos, mas pela totalidade. Estes tendem a se organizar perceptivamente em estruturas que, por seu lado, determinam a forma, valor e função das partes em relação ao todo do conjunto. Estes autores situaram-se particularmente na área da percepção visual e seus princípios influenciaram amplamente vários campos da atuação humana, entre eles o da psicologia, educação, comunicação e, em especial, o da arte. Neste último pôde-se verificar que os aspectos formais da representação artística passaram a receber um lugar de significativa relevância: objetos ou formas seguiram a idéia constante da integração estrutural nos suportes plásticos, nos quais cada parte deveria existir através dos seus elementos em favor do "todo compositivo", como por exemplo nas relações figura-fundo. A natureza propiciava modelos organizativos a serem percebidos e todo o sistema perceptivo se converteu, segundo Puig (1979, p.41-42), por sua vez, em um modelo perceptivo que pretendia impor-se a qualquer alteração do meio ou a qualquer enriquecimento de determinantes dinâmicos (tais como os procedentes da educação ou da sociologia). Esta é a problemática em que as teorias gestaltistas da percepção têm sido alvo de controvérsias: a carência em considerar os condicionamentos históricos e sociais, os valores e significados individuais ou coletivos que levam à percepção. Formaggio, (1985, p.80) aponta estas questões, reforçando nossas observações:

"... Cada vez mais nos demos conta de que as leis de organização formal do campo perceptivo, que constituem o grande mérito da psicologia gestaltista, não são econômica ou fisicamente neutras... Poderiam ser assumidas no quadro das constituições de significados em ato, isto é, segundo dimensões interpretativas, comunicativas, motivacionais e transacionais, de tipo intersubjetivo, social e cultural. (o grifo é nosso) Aí conta o todo vivido, toda a experiência anterior, a pressão dos significados habituais, as condições de expectativa pré-perceptiva, as exaltações ou as censuras da vida em grupo..."

Percepção em questão reside exatamente nesta discussão - por um lado as pesquisas gestálticas da percepção foram profundas e significativas no decorrer do século XX, possibilitando infinitas experiências e princípios para as concepções formais da arte, porém apresentaram também simultaneamente um caráter a-histórico, "mecanicista" e universalista. Não consideraram os aspectos citados por Formaggio, os quais, em nosso entender, são vitais na formação do processo perceptivo. Este último tem sido estudado por outras

áreas de forma contextualizada, como por exemplo pela abordagem antropológica de Edward Hall (sobre as influências culturais), por Pierre Bourdieu, em sua definição da percepção pelo "habitus" nas suas discussões sociológicas, por Merleau-Ponty nos conhecidos estudos fenomenológicos da percepção, entre outros.

Inferimos pois, a partir destas reflexões, que o tipo de percepção ocorrido pode oportunizar tendências de representação artística com características semelhantes. Uma percepção visual que se desenvolva por reações físicas e de apreensão formal da natureza, tenderá a propiciar uma produção mais formalista da arte. Percepções que levam em conta os valores significativos sobre o mundo, os condicionamentos históricos e sociais introjetados, as vivências individuais ou de origem coletiva, manifestarão estes mesmos aspectos na produção artística, com uma ênfase maior do que os de caráter formal ou plástico.

A percepção e o fazer em escultura: encontros?

Fundamentalmente o trabalho do escultor aborda a tridimensionalidade como o elemento expressivo mais característico. As questões espaciais são vitais, como o próprio espaço da escultura (espaço do objeto), o espaço-entorno e o vivencial. Outros componentes participam deste tipo de linguagem, citando-se a configuração formal, os volumes, os recursos dos cheios e vazios, da luz e sombra, entre outros... São estes últimos, vinculados essencialmente à percepção visual e tátil. Entretanto os elementos espaciais, tanto do entorno, como os vivenciais envolvem a percepção dos ambientes, do movimento (cinestésica) e de transformações contínuas. Requerem uma percepção dinâmica do mundo no processo de elaboração da obra, com a previsão de alterações de pontos de vista, de focos, distâncias, de contextos...

Situamos, em uma tomada geral, as esculturas mais formalistas, como aquelas que atendem aos requisitos do objeto artístico realizado dentro dos padrões legitimados da "forma bem elaborada" e buscam seus recursos mais nos componentes da linguagem visual e tátil do que em significados vivenciais; preocupam-se geralmente com estruturas bem resolvidas, o equilíbrio dos componentes já anteriormente mencionados, com os contrastes e ritmos compensados... A integração de todo é fundamental e há clareza quanto à organização formal. A maioria destes trabalhos escultóricos pressupõe conhecimentos dos códigos desenvolvidos a partir das teorias de percepção da Gestalt, embora freqüentemente estes sejam aplicados sem qualquer reflexão

ou estudo sobre elas - aparecem implicitamente no processo do fazer. Estas produções, tanto de esculturas, como de objetos ou monumentos são visualizadas, em sua maioria, em locais acessíveis a uma leitura contemplativa e que valoriza essencialmente as possibilidades estéticas da obra. Muitas delas, quase em sua maioria, privilegiam a geometrização, lembrando que na percepção da Gestalt as formas primárias simples são mais facilmente perceptíveis. Puig (1979, p.40) constata que pelo tipo de percepção agora mencionada ocorre a "representação abstrata de um comportamento real". Abstração implica evocar e não representar mimeticamente o real. Para referir-se a este deve poder sugerir, pelo que lhe é mais essencial. E neste enfoque não podemos omitir a importante contribuição de Rudolf Arnheim (1971), que ressalta a abstração da forma como um valioso recurso, tanto na representação da realidade, como de idéias, tomando sempre o arcabouço organizado das coisas e pensamentos. Deste modo, pode melhor revelar o caráter destes.

Inúmeros artistas da escultura buscam essa dinâmica em sua obra, como consequência de um tipo de percepção que se constrói estruturalmente, tanto dos objetos e fenômenos naturais, como do próprio pensamento. Emanuel Araújo é um dos escultores brasileiros que muito bem ilustra estas reflexões, através dos diversos exemplos de sua produção escultórica, conforme se pode verificar em seus relevos de maneira policromada.

Walmir Ayala (1981, p.59) referindo-se ao seu trabalho, comentou que "nas esculturas a referência local se dilui, para dar lugar a um exercício mental de sintética pureza, explorando as ordens progressivas com respeito à exatidão matemática, ao equilíbrio programado".

Perceber pode ser um ato que se centre em seleções da realidade motivadas por conteúdos de outra ordem, que os acima mencionados. A participação do "todo vivido, de toda a experiência anterior, a pressão dos significados habituais, as condições de expectativa pré-perceptiva, as exaltações ou as censuras da vida em grupo", conforme lembrou Formaggio são itens essenciais ao processo perceptivo. Trata-se de uma outra dimensão do mesmo, e que leva em conta os aspectos fenomenológicos do processo. É onde a história existe, os valores sociais e individuais eclodem e a generalização desaparece. Valores extinguem a neutralidade e os sentidos vivenciais em contextos determinados apagam a universalização. Objetos e natureza são percebidos pelo que dizem àquele que percebe, e sua linguagem refere-se às questões semânticas do mundo.

No trabalho da escultura, como uma manifestação que nasce da

percepção da vida, a presença de tendências que seguem este tipo de caminho. Sendo o espaço um dos elementos-mestres desta linguagem, pode assumir essa perspectiva, mas não mais como um importante elemento para a visualização da figura-fundo ou de cheios e vazios; reaparece, isto sim, com conotações mais ao nível das significações, abarcando questionamentos ora sobre o tempo, o provisório, o permanente, ora sobre a morte e a vida. O espaço cinestésico amplia-se, envolvendo o dinamismo das existências e a diversidade de seus contextos, nos quais as referências podem constantemente se alterar. Em trabalhos escultóricos de instalações, ou igualmente em projetos escultóricos ambientais, o que passa a valer é o que foi percebido significativamente do mundo, e, em muitos casos, através de interrogações e do dúvida. É uma percepção caracteristicamente ativa. Importam pouco as qualidades de organização plástica da escultura, mas sim, a qualidade questionadora, que consegue jogar com seus elementos constitutivos de forma aberta. Percepção-escultura-leitura num mesmo processo no qual prevalecem significados em mutação. As estruturas da natureza em conjuntos harmônicos no suporte são obscurecidas e substituídas pela busca de outros parâmetros de representação. A arte da pós-modernidade vive exatamente estas questões, buscando novos rumos, dentro da confusa coexistência de manifestações.

Na década de 70 Cildo Meireles inquiriu sobre a insuficiência da percepção visual para o trabalho artístico, e coloca-se contra o domínio do olhar. Desenvolveu amplamente o tema de instalações e criou ambientes que revolveram conceitos, como por exemplo de peso, espaço, densidade e especificidade dos materiais. A percepção sensorial (de todos os sentidos) foi pesquisada em profundidade e suas esculturas-objetos levantaram uma séria discussão sobre a percepção visual na arte.

Macieira de Souza (1981, p.34) nos traz um depoimento sobre este artista, que muito esclarece seu pensamento:

"... As primeiras anotações, os primeiros projetos relacionados a essa idéia de trabalhar sobre sensações não diretamente subordinadas ao domínio do olho, nasceram em 1970, quando o artista começa a ativar um repertório de manifestações vinculadas a outros níveis sensoriais (a audição, o paladar, o peso), onde já se torna muito claro que a simples percepção visual, a sabedoria do olho, passa a um segundo plano..."

Cildo Meireles pode ser identificado deste modo, como um claro exemplo das inferências realizadas neste estudo.

Lygia Clark situa-se, igualmente, dentro desta perspectiva, como uma valiosa presença, reforçando tanto em seus depoimentos, com em sua própria produção, o posicionamento sobre a percepção e o fazer artístico que aqui estamos analisando:

"... Sou aspirada pelos outros. Percepção tão impressionante que me sinto arrancada de minhas raízes. Instável no espaço. Parece que estou me desagregando. Viver a percepção. Ser a percepção" (CLARK, 1980, p.23).

Percepção para Lygia é a própria vida. Arte para ela, da mesma forma, é a própria vida. Mostra-se em verdadeiras performances, nas quais a escultura é seu corpo em movimento. Questões e interrogações sobre os contextos da vida. A efemeridade e a busca de respostas. Vemos, com Lygia Clark, que o modo de perceber o mundo favorece específicas possibilidades de representá-lo.

Assim, o acompanhamento do processo de produção escultórica, a partir da percepção podem revelar a maneira como os artistas percebem a existência e se posicionam frente a ela. Seus relatos verbais ou escritos, seus esboços preliminares e concomitantes e o acompanhamento de sua produção evidenciam-nos uma infinidade de dados, não só para o ensino da arte, mas igualmente, como um valioso subsídio para o próprio produtor e leitor da obra escultórica. Lembramos as palavras de Calabrese, (1987, p.52) referindo-se a Arnheim, quando afirma que "no campo artístico, por exemplo, a análise da percepção permite que o artista produza mensagens estéticas, mas a mesma análise permite ao fruidor ou ao crítico percorrê-la em sentido interpretativo".

E é nesse sentido que consideramos extremamente enriquecedor o acompanhamento vivo e sutil sobre o processo perceptivo dos artistas e em especial das três dimensões; estes, especificamente trabalham com os espaços formais, conceituais, semânticos, históricos, sociais e outros mais. E para este acompanhamento, **urge uma consciente percepção nossa também**, de todos os seus possíveis caminhos.

BIBLIOGRAFIA

- ARNHEIM, Rudolph. *El Pensamiento visual*. Buenos Aires : Editorial Universitária, 1971.
- AYALA, Walimir. Texto crítico da revista *Cultura Contemporânea*: Rio, 1980.
In: *O Construtivismo afetivo de Emanuel Araújo*. São Paulo : Raízes, 1981.
- CALABRESE, Omar. *A Linguagem da arte*. Rio de Janeiro : Globo: 1987.
- CLARK, Lygia. Depoimento. In: *LIGIA Clark*. Rio de Janeiro : Funarte, 1980.
(Coleção Arte Brasileira Contemporânea).
- FORMAGGIO, Dino. *Arte*. Lisboa : Presença, 1985.
- PUIG, Arnau. *Sociologia de las formas*. Barcelona : Gustavo Gili, 1979.
- SOUZA, Eudoro Augusto Macieira de. Rio, maio de 1980. In: *CILDO Meireles*. Rio de Janeiro : Funarte, 1981. (Coleção Arte Brasileira Contemporânea)
- VASCO Prado. Porto Alegre : Margs/Iochpe, 1984.

MONICA ZIELINSKY - Mestre em Educação pela UFRGS; Professora Substituta do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes, UFRGS.

*Fig. 1 - Emanuel Araújo, **Relevo**, 1980, madeira policromada, 1,70 X 1,20m.*

Fig. 2 - Cildo Meireles, Eureka, 1970.

Fig. 3 - Lygia Clark, Luvas Sensoriais, 1968.