

A Construção da Espacialidade Plástica Pesquisa Qualitativa/ Abordagem Fenomenológica

Vera M. Pallamin

Resumo

A estruturação da espacialidade plástica, construída no âmbito do plano e da voluminidade, é tratada como uma experiência estética, sob o ponto de vista fenomenológico. Introduce-se uma crítica ao enfoque objetivista em relação à mesma questão, fundamentando-se na obra de Maurice Merleau-Ponty (França, 1908-61), priorizando-se "Fenomenologia da Percepção". A pesquisa desenvolve-se em termos qualitativos, efetivando-se a partir de trabalhos realizados por um grupo de graduandos em Arquitetura.

Abstract

The structuring of spatial plasticity, on the basis of planes and volumes, is treated as an aesthetic experience from a phenomenological point of view. The paper presents a criticism of the "objectivistic" manner to treat aesthetic experience, based on Maurice Merleau-Ponty's work (France, 1908-61), mainly "Phenomenology of Perception". Qualitatively, the research for this paper is based on work developed with a group of undergraduate students in Architecture.

Artigo elaborado com base na Tese de Doutorado "A construção da espacialidade plástica – plano e voluminidade sob abordagem fenomenológica", apresentada em junho de 1992. Orientador: Prof. Dr. Roberto José Goulart Tibau.

Introdução*

Na visão objetivista em relação à Plástica e à Percepção, e na qual se baseia a Estética Experimental, trabalha-se com o conceito de totalidade, porém calcado na cesura forma/conteúdo. Nessa linha de investigação, direcionada em termos quantitativos, busca-se um rigor que seja objetivamente verificável, assentado em relações de causalidade. Sublinham-se os mecanismos psicofisiológicos que “estão subjacentes aos processos hedônicos” (Cupchik, p. 345), os quais sustentariam, ao mesmo tempo, a “análise experimental da gênese das formas e de seus efeitos”. (Baudinet, p. 217) Sob esse estruturalismo a investigação é identificada com uma abordagem isolada da questão de sua gênese e de suas relações com seu criador. Esse distanciamento é acompanhado por uma desconsideração da temporalidade das obras em questão, tornando-se-as articulações congeladas, nas quais trabalha-se, tanto quanto seja possível nas condições experimentais, no âmbito das generalizações.

O reducionismo a que se submete a noção de percepção nesta linha, decorre de seu comprometimento teórico e metodológico com o objetivismo científico, o qual produz um distanciamento do fenômeno em pesquisa, reduzindo-o ao “fatural”, ao mensurável. Suas raízes estão no modo de conhecimento como “representação” inaugurado pelo racionalismo cartesiano, que se caracteriza pela exterioridade entre sujeito e objeto, tomando-se-os como entidades de naturezas separadas e diferentes. As relações entre ambos são determinadas pelo sujeito do conhecimento, através de seu poder de representação, o qual toma a “coisa” externa como inerte e a transforma numa “idéia”, em “objeto do conhecimento” de modo que este substitua aquela satisfatoriamente. Em termos científicos, a garantia que se dispõe para que as operações deste sujeito sejam consideradas verdadeiras é dada pela sua obediência a um método, o qual é estabelecido previamente ao ato deste conhecimento. A verdade é entendida como a “adequação” da representação produzida pelo sujeito à coisa representada e o método é um instrumento para certificar tal adequação, no qual ordem e medida são elementos fundamentais à explicação das relações consideradas. Nesse contexto, a percepção é tida como frágil, não confiável, campo do erro, porque refere-se a qualidades sentidas diferentemente de sujeito para sujeito. Esta fragilidade permeia a divisão do real em duas grandes regiões: uma científica, cujo conhecimento é caracterizado pela objetividade, positividade e universalidade, e outra “acientífica”. Este “objeto em geral” da ciência é determinado “em si”, em suas propriedades intrínsecas, pretensamente conhecidas por um espectador absoluto que “sobrevoa” a realidade, na expressão própria à Merleau-Ponty, numa visão que não exprime um ponto de vista, mas sim a unidade de todos os pontos de vista. Nela, há abstração da particularidade, o que significa a abstração da inserção do sujeito no real. Na perspectiva objetivista a percepção é explicada em função de variáveis exteriores, como a relação de algo físico a agir num corpo que tem como resultado “interno” o percebido, passível de decomposição numa série de processos objetivos. Mas, se o mundo percebido nos aparece devido às condições de nosso corpo, não são estas, por outro lado, que o “explicam”. E, ao invés de se afirmar que este mundo percebido escapa à determinação científica, há antes, como afirma Merleau-Ponty, que se reexaminar as próprias noções de sujeito e objeto que lhe são subjacentes.

Nesta revisão Merleau-Ponty empregou a noção de “Forma” na qual se considera a inseparabilidade entre forma e conteúdo e onde a identidade dos seus elementos depende das relações que estabelecem entre si. Nem idéia, nem coisa, a Forma é tida como a estruturação de uma idéia e de uma existência indiscerníveis: é, ao mesmo tempo, qualidade, quantidade e significação. Essa estrutura é estrutura da percepção, que se faz por um sujeito situado no mundo, percebendo-o por perfis. A coisa sensível é opaca, isto é, revela-se pouco a pouco em infinitas perspectivas, sem que nenhuma a

(*) Abreviaturas utilizadas para referências bibliográficas para as obras de Merleau-Ponty (MP):

– “Fenomenologia de la Percepção”: (MP, Fen. Perc.);

– “A Estrutura do Comportamento”: (MP, Estr. Comp.);

– “O Visível e o Invisível”: (MP, Vis. Inv.).

esgote. Seu sentido está sempre sendo refeito, motivo pelo qual Merleau-Ponty considera esta Forma como "inteligibilidade em estado nascente" (MP, Estr. Comp., p. 239) Nesta estruturação que se estabelece entre o(s) sujeito(s) e o mundo dá-se um prolongamento entre corpos, entre corpos e objetos, numa existência que habita ambos. Não há o "objeto em si", independente de uma visada. Sujeitos e objetos constituem-se mutuamente. O corpo deste sujeito caracteriza-se por ser reflexionante, isto é, sonoro e audível, tangente e tangível, e a intersubjetividade integra a estrutura de seu próprio ser. Ele alarga-se no mundo por sua intencionalidade, por sua criação. Não está "no" espaço, como se este lhe fosse algo puramente externo, mas é "do" espaço. Entre corpo e espaço há promiscuidade; entre corpo e mundo há invasão recíproca.

O Primado da Percepção

O conhecimento do perceptivo é do particular e do singular porque necessariamente assume um ponto de vista. A percepção se dá por perfis, perspectivas e estruturação, o que implica, ao mesmo tempo, na abertura e inacabamento da coisa sensível. Para Merleau-Ponty a percepção é uma questão epistemológica e ontológica, sendo fundante em ambos sentidos: "no primeiro nível, como modelo que prefigura a essência de todo conhecer: seu perspectivismo espraia-se para todos os domínios do conhecimento como negação definitiva de toda pretensão de sobrevôo. No segundo, como desvelamento de uma maneira de existir: a estrutura. É ao nível da percepção, antes de qualquer outro, que as coisas surgem dotadas de uma estrutura cuja peculiaridade é ser significante". (Chauf, p. 152) Não se afirma, com isso, que ela possui o monopólio da verdade. Segundo Merleau-Ponty a percepção funda nossa idéia de verdade, é o acesso à verdade, sendo a evidência a experiência dessa verdade. Contudo, não estamos sempre em situação de evidência; há modificação incessante do objeto, confirmando-se ou infirmando-se para nós. "Na experiência da verdade perceptiva, presumo que a concordância experimentada até agora se manterá para uma observação mais detalhada." (MP, Fen. Perc., p. 311) Na ilusão, a alteração de perspectivas resulta num outro sentido que não aquele no qual se apoiava inicialmente, dando-se a substituição de uma evidência por outra. Há entre percepção e ilusão uma diferença de estrutura, pois enquanto a percepção verdadeira é possível de exploração sob diversos ângulos, a ilusão é impermeável a esta. Isto não permite, contudo, definir o real como simples provável. Ambas pertencem ao mesmo mundo e são tomadas não como "malogros repetidos na determinação do mundo, mas como aproximações progressivas". (MP, Vis. Inv., p. 49) É na experiência presente que a anterior poderá surgir como ilusória. Toda experiência perceptiva invoca outra e "a evidência aparece como um termo em direção ao qual tendemos sem que jamais estejamos certos de tê-lo atingido plenamente. A evidência não nasce de uma experiência, mas da síntese de uma infinidade de experiências concordantes". (Dartigues, p. 84) Esse caráter precário e provisório da evidência afasta-nos de uma verdade definitiva, pois é próprio da percepção ser latência, inacabamento.

Percepção e Objeto – O corpo

O objeto situa-se para meu olhar, ou como latência, à margem de meu campo visual, ou manifesto. Ao fixá-lo "ancoro-me" nele examinando-o frente a um horizonte onde os objetos formam uma síntese em que um não pode mostrar-se sem que oculte outros. (MP, Fen. Perc., p. 87) Essa estrutura objeto/horizonte forma a perspectiva espacial, pela qual os objetos revelam-se e dissimulam-se. Cada um dos objetos é tudo o que deles os outros "vêem" ou, "cada objeto é espelho de todos os outros" (MP, Fen. Perc., p. 88), pois coexistem num sistema onde cada um "dispõe dos demais, que estão ao

seu redor, como espectadores de seus aspectos ocultos e garantia de sua permanência”. (MP, Fen. Perc., p. 88) Ver um objeto, segundo Merleau-Ponty, é vir a habitá-lo e, a partir dele, captar as coisas sob as faces que se lhe apresentam, coisas estas que ao serem vistas tornam-se moradas abertas ao meu olhar; e assumindo-as virtualmente, passo a ver o objeto atual de minha visão sob diferentes ângulos. (MP, Fen. Perc., p. 88) No seu modo de ser, o objeto apresenta-se como uma estrutura invariável não “apesar” da troca de perspectivas que possibilita, mas “através” dela. Elas não são uma simples ocasião para o objeto nos mostrar sua permanência, mas são o modo pelo qual ela se dá, pois ele está sempre no extremo da exploração que por elas se efetua. A permanência do corpo próprio apresenta-se de modo completamente diferente, visto que ele sempre se me mostra do mesmo ângulo, porque está “comigo”, é meu meio, meu veículo de comunicação com o mundo. Torna-se impensável visar o corpo próprio como objeto. É sua presença primordial, sua permanência “que serve de fundo à permanência relativa dos objetos eclipsáveis, os verdadeiros objetos” (MP, Fen. Perc., p. 110) Não posso, para meu corpo, escolher o lado que vai mostrar-me, assim como o posso fazer com os objetos; sua perspectiva não é um caso particular das perspectivas deles. Não observo meu corpo, percebo-o. O corpo é o campo primordial onde se situa toda experiência: é a gênese de toda dimensão e orientação. Sua espacialidade não é posicional, mas situacional. “Os lugares do espaço não se definem como posições objetivas respeito à posição objetiva de nosso corpo, senão que inscrevem ao redor de nós o alcance variável de nossas visadas e de nossos gestos.” (MP, Fen. Perc., p. 160) A relação espaço objetivo/espaço corpóreo é compreensível à luz do meu ser-no-mundo. O pensamento objetivista reduz a espacialidade de sua dimensão vivencial, nivelando-a no plano das “coisas”, quando é sua condição de existência a inerência do sujeito ao mundo. (MP, Fen. Perc., p. 296) Na percepção comprometo-me com as coisas, meu corpo e elas coexistem num sistema, formando um conjunto de correspondências. Não posso captar a unidade de uma coisa sem minha experiência corpórea, como o faz o intelectualismo ao tomá-la como representação. A coisa é um dos pólos dessa experiência e ao “querer substituir a existência absoluta do objeto pelo pensamento de um objeto absoluto, ao querer sobrevoá-lo, pensá-lo sem ponto de vista”, destrói-se sua estrutura interna. (MP, Fen. Perc., p. 220) A unidade expressiva de nosso corpo acomete a estrutura do objeto, entre aquele que sente e o sensível não há exterioridade, mas sim troca, intercâmbio, unidade.

Na espacialidade corpórea, o corpo se configura como local de origem de toda orientação. No entanto, ele, por si só, é insuficiente para definir um ponto de referência absoluto. Embora a consciência do próprio corpo contribua para a constituição do nível espacial, este não se confunde com a orientação daquele. “O que importa para a orientação do espetáculo não é meu corpo tal como de fato é, como coisa no espaço objetivo, senão meu corpo como sistema de ações possíveis, meu corpo virtual cujo ‘lugar’ fenomenal vem definido por sua tarefa e sua situação.” (MP, Fen. Perc., p. 265) O nível espacial ocorre mediante a posse do mundo por meu corpo. Sua constituição se dá quando as intenções do meu corpo recebem do mundo as respostas que solicitam, estabelecendo um “solo” perceptivo, um fundo de minha vida, um contexto geral para a coexistência de meu corpo e do mundo. (MP, Fen. Perc., p. 266) Há uma espacialidade para cada “modo de fixação”, isto é, ela refere-se e altera-se para cada nosso modo de implantação no mundo. A direção espacial surge da coexistência do corpo com o mundo, desse “estar-em-situação” O próprio sentido dos objetos depende totalmente da orientação que assim se estabelece; não cabe “fundar o espaço ou perguntar qual é o nível de todos os níveis. O nível primordial está no horizonte de todas as nossas percepções”. (MP, Fen. Perc., p. 268)

O sentido do percebido não é constituído por mim, mas sim nele instituído. E a intencionalidade presente em nossa percepção e ação qualifica o espaço e o objeto, envolvendo todo nosso modo de habitar o mundo. As coisas se nos apresentam como “abertas” e, ao mesmo tempo, como opacas, relações estas que nos prometem sempre algo mais por ver. Se a coisa e o mundo fossem definidos em termos absolutos, de uma vez por todas, sendo pensado sem um ponto de vista, então eu os sobrevoaria, sem empenhar-me em lugar algum. As coisas tornam-se co-presentes através de um ponto de vista e de uma intenção, isto é, de uma subjetividade. Existem, enquanto vividas por essa subjetividade, apresentando-se-lhe não como plenamente sabidos, mas como misteriosos. O mundo não é um sistema de relações invariáveis, mas sim o “horizonte de todos os horizontes, estilo de todos os estilos que garante às minhas experiências uma unidade dada” (MP, Fen. Perc., p. 343) Inerente a este mundo, meu ponto de vista define uma perspectiva espacial e temporal, cujo fundamento, ponto/horizonte, faz-se presente em relação à coisa que, ao oferecer-se como figura, faz com que as demais recuem como fundo, assim como cada presente exclui a presença simultânea dos demais. “Pelo meu campo perceptivo, com seus horizontes espaciais estou presente em minhas imediações, coexistindo com todas as demais paisagens que se estendem mais além, e todas essas perspectivas formam conjuntamente uma única onda temporal, um instante do mundo; por meu campo perceptivo com seus horizontes temporais, estou presente a meu presente, a todo o passado que o precedeu e a um futuro. (MP, Fen. Perc., p. 344) Esta síntese que aí se promove é de transição, na qual uma perspectiva desliza na outra, assim como um momento no outro. É compreendida e efetivada ao situar-nos no mundo captando seus horizontes nos horizontes de nossa vida.

Abordagem Metodológica

A redefinição da noção de “objetivo” apontada por Merleau-Ponty acarreta uma revisão da metodologia a privilegiar processos lineares e seqüências isoláveis, pois a noção de estrutura não permite decompor o objetivo e o subjetivo em conjuntos típicos. No enfoque fenomenológico, “trata-se de descrever, não de explicar nem de analisar”. (MP, Fen. Perc., p. 8) A descrição fenomenológica ruma ao encontro do “terreno pré-categorial no qual se originam (e devem sempre de novo verificar-se) as construções científicas, os valores, as formas, os significados que traçamos sobre o existir (...) um existir que é corporeidade vivente, co-envolvimento antes de tudo a nível sensível na realidade”. (Scaramuzza, p. 357) A realização desta descrição implica na alteração de nossa atitude natural diante do fenômeno em pesquisa, no sentido de se romper com a familiaridade, com a maneira comum de vê-lo, chegando a sua “admiração”, olhando-o sob perplexidade.

A descrição voltada para a construção da espacialidade plástica, sendo uma descrição de uma experiência estética, é um caso emblemático de descrição fenomenológica. Nela tematizam-se objetos e atos criadores, sem ater-se a um objetivismo ou a um subjetivismo. Esta plasticidade é descrita em termos das propriedades dos objetos e das ações que os constroem, da intencionalidade manifesta pelos sujeitos neste processo de trabalho com o espaço.

Pesquisa qualitativa – modalidade fenomenológica estrutural

Objetiva encontrar as características estruturais, totalizadoras do fenômeno pesquisado, o qual se manifesta concretamente na experiência vivida pelos sujeitos e por eles descrita. O tratamento dos dados é realizado através da interpretação destas, e a intersubjetividade estabelecida pelo pesquisador na relação com os sujeitos pesquisados

torna-se o alicerce de todo o desenvolvimento metodológico subsequente. O objetivo da pesquisa torna-se “descrever a natureza da experiência vivida, captando-se, desta descrição, sua significação.” (Martins, p. 36)

Este percurso metodológico é composto de três momentos fundamentais: um primeiro, voltado à compreensão de cada uma das descrições realizadas pelos sujeitos em pesquisa na realização de cada trabalho; um segundo, voltado para o desenvolvimento da maneira particular de cada sujeito experienciar o fenômeno trabalhado, considerando-se todas as suas descrições – Enfoque Idiográfico; e, por último, a perspectiva referente ao grupo de pesquisa como um todo – Enfoque Nomotético.

Descrições

São o material com o qual se trabalham os significados atribuídos pelo sujeito, isto é, expressões sobre sua percepção em relação ao que está sendo pesquisado, aspectos que ele tematizou conscientemente em sua experiência. Sua compreensão envolve os seguintes procedimentos:

- a. Demarcação de “Unidades de Significado”: delineadas pelo pesquisador texto original da descrição, sendo por ele destacadas tendo em vista a interrogação orientadora da investigação;
- b. Precisão das “Unidades de Significado” – síntese das “Unidades” em proposições;
- c. Compreensão da experiência descrita – na qual afirma-se uma primeira dimensão da intersubjetividade supra citada: o horizonte do pesquisador se incorpora à significação trabalhada pelo sujeito, desvelando-se uma perspectiva do fenômeno pesquisado.

Região de Inquérito

Aborda-se a questão da construção da espacialidade plástica, realizada por estudantes do quarto e quinto anos da FAUUSP, buscando-se saber como se dá a criação plástica e a experiência estética desses sujeitos ao trabalharem em duas perspectivas espaciais:

- o plano: com a espacialização de elementos num campo, sem alterar-se-lhes sua configuração original;
- a partir de volumes básicos: experienciando-se o processo de desconstrução/construção formal-espacial, cujas dimensões são pensadas tendo como referência a “escala humana”.

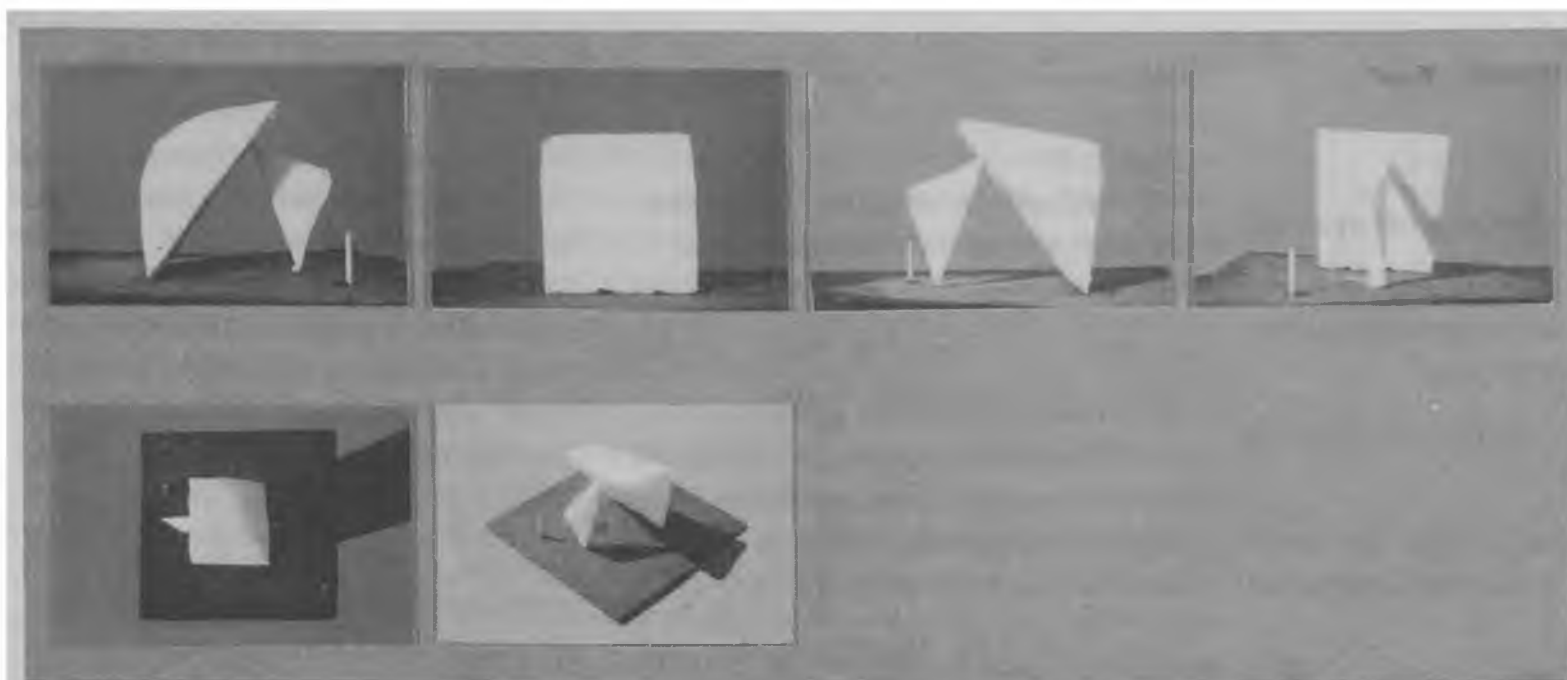
A pergunta orientadora da pesquisa é: como você constrói a espacialidade plástica, no contexto considerado?

A Construção da Espacialidade Plástica

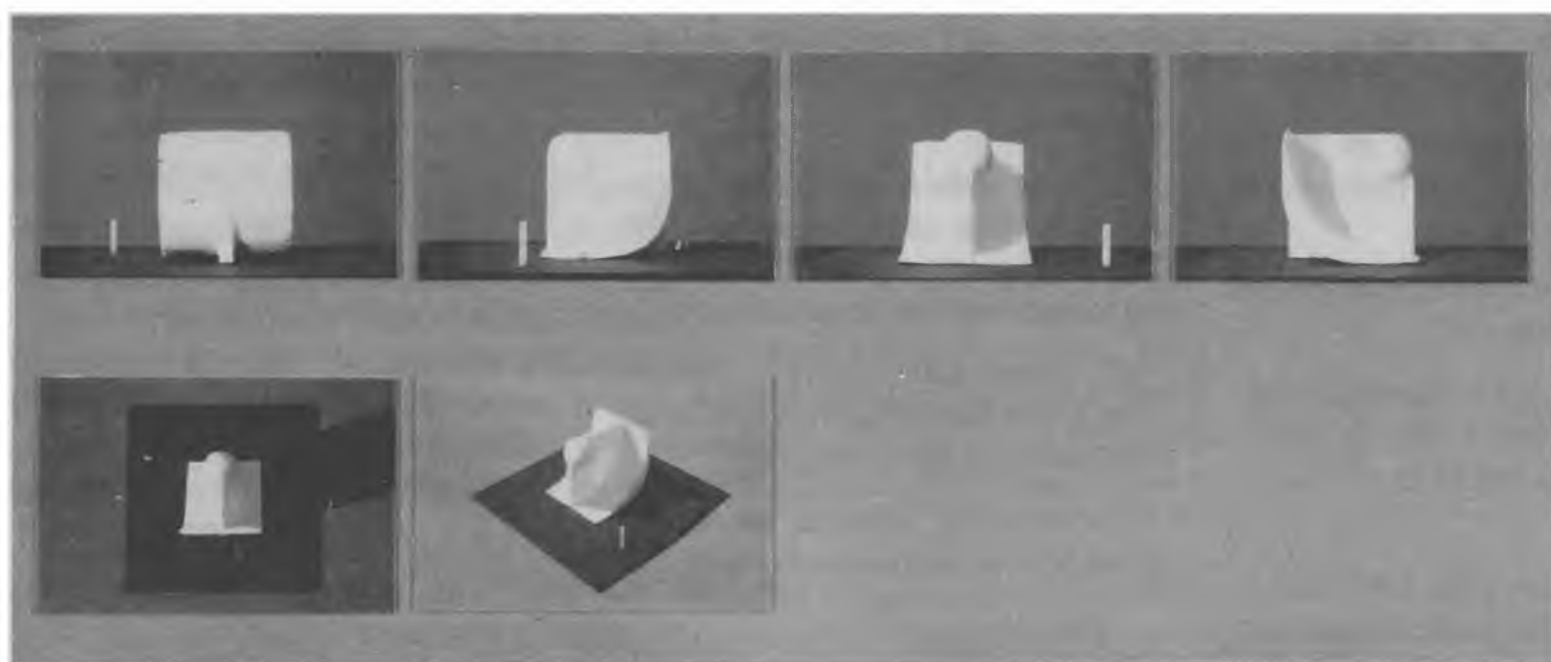
Exemplo de um trabalho realizado:

- material básico utilizado:
cubo de isopor: 10 x 10 x 10cm
- base:
madeira, na cor preta: 25 x 25cm

Os trabalhos são desenvolvidos em tantos momentos quantos seu autor julgue necessário, sendo todos acompanhados de suas respectivas descrições.



D1: Sempre respeitando a natureza do objeto inicial, trabalhou-se o contraste das curvas do círculo e dos três vértices do triângulo. A estrutura existente do cubo foi mantida. Ao mesmo tempo tentou-se fazer o jogo de luz e sombra entre as formas para realçar os contrastes. A escala escolhida dá força ao objeto, já pensada durante o projeto. Outra característica é a grande massa apoiada sobre um triângulo leve e aparentemente frágil. O espaço interno pode ser usado como passagem, transformando a escultura em próprio espaço organizado.



D2: Em relação ao cubo 1, procurou-se manter o respeito à estrutura do cubo, sem, no entanto, deixar de trabalhá-la de um modo diferente. Neste 2º trabalho deu-se maior atenção às formas curvas, inclusive com uma pequena esfera. Isso não quer dizer que vértices pontiagudos ou ao menos proeminentes, ressaltados não tenham importância. A base de apoio atrás da "meia lua" e a própria esfera com seu apoio, lembram mais o triângulo que o cubo. A sensação do peso em equilíbrio instável também foi mantida enfatizada na "meia lua". O jogo de luz e sombra projetada no solo trabalham bastante na percepção do objeto, participando e tomando mais complexo as próprias visuais do objeto, vistas de diferentes pontos. A escala humana confere à esfera principalmente, e ao conjunto, um peso e um diâmetro.

Unidades de Significado

Em D1:

1. Sempre respeitando a natureza do objeto inicial.
2. trabalhou-se o contraste das curvas e dos vértices do triângulo.
3. A estrutura existente do cubo foi mantida.
4. tentou-se fazer o jogo de luz e sombra entre as formas para realçar os contrastes.
5. A escala escolhida dá força ao objeto, já pensada durante o projeto.
6. Outra característica é a grande massa apoiada sobre um triângulo leve e aparentemente frágil.
7. O espaço interno pode ser usado como passagem, transformando a escultura em próprio espaço organizado.

Em D2:

8. Procurou-se manter o respeito à estrutura do cubo, sem deixar de trabalhá-la de um modo diferente.
9. Deu-se maior atenção às formas curvas inclusive com uma pequena esfera.
10. Isso não quer dizer que os vértices não tenham importância.
11. A base de apoio atrás da "meia-lua" e a própria esfera com seu apoio, lembram mais o triângulo do que o cubo.
12. A sensação do peso em equilíbrio instável também foi mantida enfatizada na "meia-lua".
13. O jogo de luz e sombra projetada no solo trabalham bastante na percepção do objeto, participando e tornando mais complexo as próprias visuais do objeto, vistas de diferentes pontos.
14. A escala humana confere à esfera e ao conjunto um peso e um diâmetro.

Precisão dos Significados

Em D1:

1. Procurou-se respeitar a natureza do cubo, mantendo-se sua estrutura.
2. Criou-se um grande volume, apoiado num elemento frágil, conformando uma passagem interna.
3. Trabalhou-se com um contraste entre as formas curvas, as triangulares e seus vértices, realçando-se-os por um jogo de luz e sombra.
4. A escultura transformou-se num espaço organizado; sua escala foi definida durante o projeto.

Em D2:

5. Manteve-se o partido inicial, no que se refere à estrutura do cubo, ao contrastar formas e à sensação de equilíbrio instável.
6. Trabalhou-se o volume enfatizando-se as curvas, com superfícies em "meia-lua" e esfera, sem contudo, perder a importância dada aos vértices.
7. O jogo de luz e sombra no objeto, e suas proporções no solo, tornaram as visuais da obra mais complexas.
8. A dimensão adotada valorizou a forma em relação à escala humana.

Compreensão

Neste período plástico conjugaram-se as formas de caráter triangular e circular, mantendo-se referência à matriz cúbica. Sua configuração básica expressou-se num forte contraste volumétrico, acentuado pelo modo de implantação dos elementos no espaço, dando-lhes um sentido de equilíbrio instável.

O modo de construção do trabalho foi direcionado por um projeto prevendo-se sua escala e impacto visual dela decorrente. Neste processo, a escultura foi vista como um modo de organização do espaço.

A justaposição de elementos, característica de T1, foi transformada radicalmente no segundo momento. Recondiziram-se aspectos fundamentais do partido inicial, no que se refere à insinuação do cubo de origem, ao contraste formal, ao jogo entre luz e sombra e à certa instabilidade, tornando-se-os mais complexos.

Construiu-se uma nova totalidade plástica, na qual as formas passaram a nascer uma das outras, mantendo-se porém, suas individualidades, numa integração formal-espacial.

Na passagem do primeiro para o segundo momento, revelou-se uma incisiva alteração no modo de organizar a forma, passando-se da construção plástica por agregação de elementos, àquela por sua estruturação no espaço.

Experiência Estética

A realização da construção plástica do espaço em um ou vários momentos, apresentou-se não como a demonstração de um percurso linear de expressão, mas sim como uma retomada da totalidade da obra, numa requalificação de seu sentido. Neste movimento, o distanciamento da situação inicial provocou sua visada segundo nova perspectiva, propiciando nesta passagem, a alteração do próprio olhar, pois este "obtem mais ou menos das coisas, segundo como as interroga, como se deslize ou recoste nelas". (MP, Fen. Perc., p. 170) Criou-se uma nova articulação entre a obra e o sujeito, o qual se atentou em averiguá-la, atestando sua espessura, alterando qualitativamente a sua intencionalidade ante o trabalho. Esta parada ante a obra significou um momento de "suspensão", examinando-se-a sob condições diversas, conformando um outro modo de apreensão estética, acedendo-lhe pela leitura de sua expressão, "procurando a verdade 'do' objeto, assim como ela é dada, imediatamente 'no' sensível" (Dufrenne, p. 80), trilhando-se uma outra via para adentrar mais profundamente em sua intimidade. Esta atitude pode ser compreendida como sendo crítica, tomando-se esta como "suspensão" de algo para a interrogação de suas condições de possibilidades e limites. Esta "suspensão" implica numa mudança do olhar, o qual, no contexto de que aqui se trata, não é aquele que conota a ingenuidade do vidente, cuja visão desliza docilmente sobre as coisas, aceitando-as como inteiras, maciças e acabadas. Nele há um impulso inquiridor pelo qual não deriva sobre a plasticidade criada confirmando-a, mas busca suas frestas, checa seus limites, dilatando-se, procurando ver mais, além, um possível porvir da obra, seu logro ou sua potência. Implica um salto para outra ordem, tornando a relação dos momentos ulteriores da criação, por isso, não como simples arremate para tecituras já feitas, mas como aberturas ao redesenho de todo seu entrelaçamento.

Esse desdobramento revela o movimento de uma configuração a outra de sentido, uma mudança dando-se no interior da totalidade em criação. Esta mudança, não sendo considerada "em si" anuncia um processo de transformação que ocorre também em seu autor, numa operação reflexionante entre ambos. O trabalho com o objeto altera o sujeito, visto que este não "manipula" o objeto tomando-se-o como determinado, envolve-se com ele, resultando numa mútua alteração sensível.

Por outro lado, essa "movimentação" da obra pode ser compreendida como um processo de "formação" no sentido de atingir o êxito da espacialidade plástica desejada. Nesta produção pesquisada, a construção plástica mostra-se como sendo definida durante a execução, projetando-se e realizando-se simultaneamente. Dá-se como inventando-se no seu próprio fazer, esboçando-se como "formatividade" isto é, um fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer. (Pareyson, p. 32) Neste "formar", o autor, por um lado, cria legalidade interna da obra e, por outro, é o primeiro a se submeter a ela, as suas leis, assumindo um duplo papel, de criador e de seguidor de sua obra.

O desdobramento dos trabalhos, tomado como uma abertura dos seus processos de construção, permite um contato direto com os modos de efetivação da perfeição ou do "êxito" da obra, entendendo-se esta como uma sintonia entre o objeto sensível e seu sentido plástico. Na compreensão deste processo de "formação", é preciso evitar o extremismo de se considerá-lo como um "tateamento" total, isto é, uma realização completamente abandonada a si mesma, fazendo do êxito um produto do acaso. No decurso do processo de "formatividade" e na contemporaneidade entre concepção e invenção de que se faz, há a possibilidade de que até o último momento, um mínimo "desvio" comprometa a obra. Esse "desvio" é possível porque, nesta ação, ao mesmo tempo em que há incerteza, há também orientação, ambas implícitas na condição de tentar. E embora não disponha de nenhum projeto pré-estabelecido, o autor reconhece

o que deve ajustar, cancelar ou o que é decisivo. Há, aí, uma “dialética da obra formante e da obra formada”, onde esta obra tem a prerrogativa de “existir como conclusão de um processo estimulado, promovido e dirigido por ela. (Pareyson, p. 142) Esta reciprocidade impõe limites à liberdade do autor, que não faz com a obra o que bem deseja, incondicionalmente, mas constrói sua maturação através de sua livre iniciativa. Há um rigor neste fazer, balizado não por normas externas, mas internas à obra sendo feita, rumando para a adequação desta consigo mesma, isto é, para a efetivação do seu triunfo, sendo o que queria ser. Na impostação desta experiência estética, a ênfase recai sobre a obra acabada, mas alargando-se a todo o seu devir, revelando, nesta operosidade, seus meandros, precariedades e certezas.

Nesta acepção de “forma” aqui considerada, unificam-se os sentimentos e pensamentos do autor à realidade física da obra, coordenando-se-os. Sua personalidade e o processo de formação do trabalho coincidem como estilo, isto é, como “modo de formar” característico. Este modo constitui o “conteúdo” da obra, o qual é irrepetível. Expressa-se na própria forma, intrinsecamente a ela em seu modo de ser. Como afirma Merleau-Ponty, “a forma se integra ao conteúdo até o ponto de aparecer, este, como simples modo da mesma”. (MP, Fen. Perc., p. 144) A forma é perfeição, mas não “perfeição exterior” de um núcleo significativo, não um seu arremate. Forma-se o conteúdo e forma-se a matéria concomitantemente, não sendo um prioritário em relação ao outro. “Nesta perspectiva, portanto, se a forma é uma ‘matéria formada’ o conteúdo não é outra coisa senão o ‘modo de formar daquela matéria’; o que não significa degradar o conteúdo espiritual em mero valor formal, volatizando-o e rarefazendo-o na abstração de uma pura forma, mas antes carregar as inflexões formais de graves sentidos, estendendo o dever e a capacidade de exprimir e de significar a todos os aspectos da obra, dos assuntos aos temas, das idéias aos valores formais, todos igualmente resultantes dos gestos operativos do estilo. (Pareyson, p. 58) O conteúdo aparece como sendo “de” uma forma e esta só se torna acessível através dele. (MP, Fen. Perc., p. 119) Em termos plásticos, é junto que se deve buscar a espacialidade e o conteúdo, pois é neste unísono que soa seu sentido. Há identidade entre ambos processos, por eles conformando-se espaços, cuja plasticidade é também uma apresentação da relação do sujeito com a alteridade, construindo, a cada obra, um incremento da realidade.

Referências Bibliográficas

- BAUDINET, M. J. Psicologia da Visão. In: *A estética e as ciências da arte*. DUFRENNE, Mikel, org. Trad. A. Bravo. Lisboa, Bertrand, 1982, 2v.
- CHAUÍ, Marilena de Souza. *Maurice Merleau-Ponty e a crítica do humanismo*. Mestrado, USP, 1967, cópia mimeo.
- CUPCHIK, Gerald C. A decade after Berlyne – new directions in experimental aesthetics. In: *Poetics*, n. 25. The Netherlands, Elsevier, Sciences Publishers, BV, 1986, (Northe-Holland).
- DARTIGUES, André. *O que é fenomenologia*. Trad. M. J. J. G. de Almeida. Rio de Janeiro, Eldorado, 1973.
- DUFRENNE, Mikel. *Estética e filosofia*. Trad. R. Figurelli. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- MARTINS, Joel; BICUDO, Maria Aparecida V. *A pesquisa qualitativa em psicologia – fundamentos e recursos básicos*. São Paulo, Moraes, EDUC, 1989.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *A Estrutura do Comportamento*. Trad. J. A. Corrêa. Belo Horizonte, Interlivros, 1975.
- . *Fenomenologia de la percepción*. Trad. J. Cabanes. Barcelona, Península, 1975.
- . *O Visível e o Invisível*. Trad. J. A. Gianotti; A. M. d'Oliveira. São Paulo, Perspectiva, 1984.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Trad. M. H. N. Garcez. São Paulo, Martins Fontes, 1984.
- SCARAMUZZA, Gabriele. L'estetica fenomenologica. In: DUFRENNE, M.; FORMAGGIO, D. orgs. *Tra-tatto di estetica*. Milano, Mondadori, 1981. 2v, p. 343-360.