



Desenho para viajantes: reflexões sobre a aprendizagem da História da Arte no curso de Turismo

Ludmila Vargas Almendra

Mestre em História e Crítica da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA / UFRJ

Professora do Curso superior de Tecnologia em Gestão de Turismo do CEFET/RJ, UnED Petrópolis

ludric@yahoo.com.br

Resumo

A História da Arte oferece aos cursos de Turismo ferramentas para o estudo do turismo cultural e, em especial, do patrimônio visual. Nesta comunicação, refletimos sobre a contribuição dessa disciplina para o curso de Turismo à luz da fenomenologia da percepção. Esse enfoque do fenômeno artístico nos aproxima do fenômeno turístico, sobretudo se considerarmos o turista um vidente por excelência, interessado pela experiência visual e pelo conhecimento que dela se origina. A aprendizagem edificada na experiência germinal da percepção estética parece ressignificar a história da arte e seu papel na formação de profissionais de turismo.

Há cerca de uma década, Walter Zanini salientava que a História da Arte ainda não havia conquistado “um claro espaço de desenvolvimento básico na universidade brasileira.” Desde o final dos anos de 1960, muitos progressos se realizaram na busca de sua afirmação e de sua autonomia, com a criação de cursos de graduação e pós-graduação. Contudo, desde sua introdução na Academia Imperial de Belas Artes, no século 19, e ainda hoje, a disciplina figura principalmente na composição teórica dos cursos de artes visuais, educação artística ou arquitetura e ainda como matéria eletiva em cursos como letras, comunicação, ciências sociais e mesmo história (ZANINI, 1998, p 21). Com o avanço na criação de cursos de turismo, impulsionado pelo desenvolvimento acelerado e emergente necessidade de profissionalização na área, a História da Arte também passou a integrar com notada frequência a organização curricular destes cursos, marcados por multi e interdisciplinaridade. É esta interseção entre turismo e história da arte que constitui o terreno das reflexões que ora se apresentam nesta comunicação, cujo eixo é o ensino de História da Arte na formação de gestores de turismo.

Basicamente, a História da Arte fornece ferramentas importantes para o estudo do patrimônio histórico e artístico-visual e, em sentido mais amplo, do turismo cultural. Nesta modalidade de turismo, os deslocamentos são motivados por interesses de natureza

educacional, científica e artística, através dos quais se amplia e aprofunda a dimensão cultural da experiência. Complexo e de contornos imprecisos, o espectro cultural no qual o viajante estaria disposto a imergir, compreende o fenômeno artístico, sobretudo no que diz respeito às relações estabelecidas entre fruidor e objeto artístico. Conduziremos, por esta seara, nossas reflexões ainda germinais. Elas nascem da observação do apelo turístico exercido pelos patrimônios artísticos-visuais e das vivências durante as aulas de História da Arte no Curso Superior de Tecnologia em Gestão de Turismo, do CEFET-Petrópolis. Um bom exemplo do apelo observado advém da cidade serrana de Petrópolis, cuja vocação para o turismo cultural incentivou a implementação do curso, inaugurado em 2008. É interessante notar que o apelo turístico verifica-se não apenas na força de atrativos emblemáticos, como o Museu Imperial ou a Casa de Santos Dumont, mas no magnetismo estético dos conjuntos arquitetônicos integrados à paisagem natural. Haveria uma motivação estética subjacente ou conciliada à carga histórica que alimenta o turismo na “cidade imperial”. As características “artísticas” apresentadas pela sua arquitetura saltariam aos olhos e esta sedução pelo olhar seria um caminho significativo na percepção do lugar como atrativo turístico. Também nos serve de ilustração de apelo turístico cultural, via apelo estético-visual, a edição especial da revista BRAVO!, *100 Lugares Essenciais da Cultura* (dezembro de 2007). Nela os museus aparecem, mais que salas de concerto, teatros, bibliotecas, como atração cultural mais visitada pelos viajantes, conquistando quatro das dez primeiras posições entre os locais mais importantes do mundo. E considerando a pintura a mais popular dentre as manifestações artísticas que podem ser apreciadas em museus e centros culturais, BRAVO! publicou em 2008, *100 obras essenciais da pintura mundial*. Pelo que se pode notar, o turismo cultural (e porque não dizer, o turismo) parece interessar-se e apoiar-se de modo bastante significativo na experiência visual. Não se pode negar o quanto o fato de nos deslocarmos em viagens turísticas é impulsionado pelo desejo de vivenciar algo novo e, sobretudo, de ver ou de rever algo que nos faça sentir especiais. O impacto que a percepção visual exerce na experiência do turista também se faz sentir na declaração trivial de que *se conhece um lugar*. Ao declarar que conhece Petrópolis, Campos ou Salvador, o sujeito parece declarar, basicamente: eu estive lá e vi.

John Ruskin (1819-1900) foi um artista e crítico de arte do século XIX convicto deste estatuto de conhecimento conferido ao ato de ver, sobretudo a certa habilidade visual que se aprende como fruto da apreciação do patrimônio artístico-visual. Ruskin entendia a arte como a expressão mais contundente e confiável dentre os modos como as nações compõem suas autobiografias. Contudo, aquilo a que se pode chamar de arte se oferece em

qualquer lugar e muito diversamente à vista. Ao discorrer sobre as dificuldades da delimitação do campo fenomenal da arte, Argan lembra que

pode considerar-se obra de arte um complexo monumental e até uma cidade inteira, e podem considerar-se obras de arte em si mesmas as coisas que constituem aqueles conjuntos (edifícios religiosos e civis, públicos e privados; ruas, praças, parques; pontes, estátuas, fontanários, etc.) No extremo oposto da escala dimensional, podem ser arte as miniaturas ou gravuras que ornamentam as páginas de um livro, as pedras preciosas, as moedas, etc. (ARGAN, 1994, p.13)

De fato, as cidades revelam muito de si mesmas através seus edifícios e seus monumentos e, à primeira vista, a impressão é de que sua arquitetura corresponde a traços de seus temperamentos. À medida que avança a investigação sobre o visível, gradativamente, os lugares mostram-se numa situação que lhes é particular, inscrevem-se em uma situação histórica. Lugarejos, cidadelas, metrópoles, nações ganham nomes próprios. Petrópolis, Salvador, São Paulo, Brasil têm seus nomes plasmados em imagens compartilhadas, difundidas e reforçadas nas quais elementos do patrimônio visual constituem parte fundamental de suas identidades e da noção de valor que se construiu em torno delas. E este é o ponto nodal do conceito de arte, que não se dá pela distinção categórica, mas por um tipo de valor – o valor artístico – que se mostra na configuração visual de coisas feitas pelo homem a partir da experiência artística, conciliadora das atividades mentais operacionais (ARGAN, 1994, p.14). Se turismo implica deslocamentos e levar a conhecer lugares e estes se dão a conhecer em seus aspectos artístico-visuais, sem dúvida, a presença da História da Arte nos cursos que formam profissionais de turismo é importante e necessária. Esta disciplina fornece meios para a compreensão dos contextos da produção artístico-visual e dos sentidos de seu legado. Trata de como problemas artísticos se articulam aos problemas gerais e compõem o sistema cultural. Aborda o fenômeno artístico em uma situação história que explicita o tecido de relações onde a obra se insere. É sobre a fenomenologia da arte que a história da arte se debruça. O juízo de valor artístico de uma obra é orientado pela compreensão de sua situação numa perspectiva histórica, do significado de sua participação numa cultura artística, neste caso visual. Mas, ainda que a pesquisa histórica concorra, indubitavelmente, para a formação de um juízo crítico, não se deve desconsiderar o contato primeiro com a obra, através do qual já se pode intuir um valor artístico em sua forma, que “é sempre qualquer coisa que é dada a perceber” (ARGAN, 1994, p. 14). Este aspecto da percepção, fundamental à fruição artística, atravessa também a experiência do turista ou viajante, que frequentemente está diante de algo que solicita seu olhar. O desfrute da percepção parece ser um componente fundamental do

comportamento turístico, uma vez que turismo se define basicamente por deslocamentos motivados *por prazer* a lugares distintos de onde se reside e que despertam interesse. A tomada do turista como um vidente por excelência, como aquele que se interessa pelo olhar, que voluntariamente atenta e se rende à experiência perceptiva em nome do prazer que proporciona por si mesma, parece-nos crucial para condução dessas reflexões.

Alain de Botton, em *A arte de viajar*, dedica o penúltimo capítulo do livro à arte e à fruição da beleza. (O último versa sobre o retorno da viagem, a volta ao familiar e ao hábito). O autor discorre sobre a experiência estética nas viagens, salientando o quanto pode ser intensa e significativa a ponto de se desejar que seja duradoura, que permaneça. Observa que este desejo se revela no ímpeto de fotografar ou de adquirir um souvenir, na esperança de se poder fixar ou prolongar a experiência original através deles, sob a ameaça da fragilidade da memória e da fugacidade da beleza. O prazer estético seria o ingrediente diferencial que transforma uma viagem em uma experiência única, particular e valorosa. Seu desbotamento não é desejável. Sua conservação é pretendida. A sensação de fruir, de estar plenamente na posse daquilo que desperta certo sentido de beleza pela rara congruência de inúmeros aspectos, vem acompanhada do intuito de retê-la, de resguardá-la das intempéries da memória. Alain de Botton recorre a John Ruskin para guiá-lo nesta incursão sobre a fruição estética em turismo. Amante tanto de viagens quanto da arte e da beleza, Ruskin concluiu que o único modo eficiente de fruir – tomar posse – da beleza é pelo entendimento, sendo a arte o caminho eficaz para a compreensão dos fatores que concorrem para sua manifestação. A descrição do visível, através da linguagem do desenho artístico ou até pela escrita (também artística), confrontaria o fruidor com os elementos estruturais e as peculiaridades compositivas do objeto de sua apreciação, dando a compreendê-lo em sua dimensão estética. Convicto de que o desenho poderia ser aprendido por qualquer pessoa não como um fim em si mesmo, mas como uma estratégia de educação do olhar atencioso e perscrutador, para conscientização da percepção, Ruskin dedicou parte de sua vida ao ensino de desenho, incentivando as pessoas a desenharem durante viagens. No século 19, já criticava o turismo ligeiro e a comercialização que o cercava, advertindo que é necessário notar, ver, explorar detalhes e que isto não se afina com velocidade. Ao ensinar a desenhar, o artista pretendia ensinar a ver (DE BOTTON, 2003, p 234).

A atividade de desenhar o que se observa, desenhar enquanto se vê, pode ser melhor compreendida segundo os conceitos de intencionalidade e de corpo, no contexto da fenomenologia da percepção em Merleau-Ponty. O conceito de intencionalidade esclarece que toda consciência é consciência *de* alguma coisa. Deste modo, ela é consciência somente

enquanto se lança para um objeto e este só pode ser objeto enquanto se oferece para um sujeito. Essa noção é fundamental, pois revela que a percepção de um objeto é solidária com a intenção que se volta para ele. Coloca sujeito e objeto aliados numa reciprocidade, em cujo interior se instaura uma realidade; conforma-se um sentido que não é definido por um ou por outro, mas na singularidade da relação que os une. No campo fenomenal, as coisas estão em situação, não são coisas em si, afirmam-se pela alteridade. Para Merleau-Ponty, o corpo, este lugar onde se dá o encontro humano com o mundo e, em particular, o encontro entre vidente e visível, não é um conjunto de operações cumulativas que se articulam mecanicamente. O corpo fenomenal “é um nó de significações vivas” (MERLEAU-PONTY, 1971, p.162) que se desfaz e refaz, reequilibrando-se constantemente, tecendo novas significações. Este enovelado de sentidos que é o corpo, ao mesmo tempo aquele que percebe e é percebido, está amarrado ao mundo, cujas amarras também vão sendo refeitas. O corpo ao agir, é agido, doa sentido ao mundo e dele recebe. Mais que seu entorno, o mundo é seu “apêndice”, feito “do mesmo estofado do corpo” (MERLEAU-PONTY, 2004). Com ele se estabelece uma parceria, uma aderência, uma cooperação na qual o corpo que desenha o faz por contato às coisas.

Paul Valéry (1871-1945) afirma a diferença entre ver com e sem o lápis na mão. Declara que, na verdade, vêem-se duas coisas diferentes (VALÉRY, 2003, p.69). Uma coisa não aparece da mesma maneira sob o ponto de vista cotidiano e sob o olhar de quem se põe a desenhá-la. Geralmente, com um lápis na mão, aparecem coisas que sempre foram vistas, nem sempre notadas. Elas nascem do fundo bruto, do estofado do mundo, com o qual a visão precisa estar em cumplicidade, em contato, para percebê-las em sua germinação. Para que se desenhe um objeto é preciso que este se faça presente para quem desenha, que o corpo do desenhista não seja um em si, mas esteja para o outro. O modelo a ser desenhado fornece dados, conforme o olhar desenhista o interroga. O desenhista investiga o modelo, conforme seus vestígios. As abstrações que faz ao instaurar analogias visuais, ao exprimir as coisas na linguagem do desenho são vividas no corpo. Concentrado no avesso, ao se dedicar ao manejo da matéria bruta de sua tecelagem – traçado, cor, espaço, luminosidade – o desenhista penetra a trama que é o fundo do que pretende exprimir e conhecer visualmente e apenas por ela pode fazê-lo. Ao ver com um lápis na mão, o vidente é forçado a se entregar à percepção e abordar o objeto pelo pensamento plástico, antes que o faça pelo pensamento teórico-discursivo. Impera o logos estético, anterior e fundador do logos cultural, no qual a percepção tem papel preponderante e constitui a base da construção do conhecimento, pois perceber é conhecer diretamente. A percepção integra a dinâmica corporal e funda uma sabedoria oriunda da visão pessoal e da experiência do mundo, sem as quais interpretações ou explicações sobre o mundo

não se fariam. Daí a compreensão de Ruskin acerca da arte e do desenho, acima de tudo, como recursos de aprendizagem do ver e do conhecer a realidade. O desenhista de observação, cujo corpo é um vidente visível, desenha para “se ver vendo”. Desenha para, no traçado do visto, expressar visibilidade e celebrar a vidência. Pode-se admitir que o viajante que se coloca neste lugar, de um vidente por excelência, na condição daquele que se vê vendo, assume a legitimidade de seu ponto de vista como primeira instância do conhecimento e estabelece com os objetos de sua apreciação uma relação mais profunda e profícua. Sustentamos que a construção de um conhecimento em História da Arte torna-se mais significativo à medida que é validado o laço vidente entre os estudantes e as obras de arte. Nesta abordagem, são extravasadas as fronteiras de uma narrativa histórica dos fatos artísticos e salientada a descrição da experiência estética, perceptiva – tradição mais antiga que a própria História e que a sustenta.

Se desenhar o que se vê é, realmente, a forma mais eficiente, senão a única, de descrever e de entender esteticamente um objeto da fruição, não podemos afirmar a partir destas primeiras reflexões, ainda inconclusas. Contudo, a prática cotidiana da exibição de reproduções de obras artísticas, durante as aulas de História da Arte no curso de Gestores de Turismo, para estudantes leigos, que em sua maioria não apresentam ligação direta com o fenômeno artístico – como poderia se esperar de um curso de formação de artistas ou mesmo de historiadores da arte – vem sinalizando que um estudo orientado das imagens artísticas, calcado em seus aspectos visuais, proporciona uma aprendizagem do olhar. Estes sinais se apresentam nos depoimentos dos próprios alunos em suas autoavaliações e avaliações do curso:

“Eu me surpreendi com a disciplina de História da Arte. Sinceramente, imaginei que não gostaria da disciplina, que seria a mais complexa. Todavia passei a enxergar as arquiteturas as quais vejo todos os dias com outros olhos.”

“[...] me senti como uma criança recém-nascida que tudo que vê é novo e encantador. [...] hoje ando pelas ruas prestando atenção nos detalhes das construções...”

“[...] me ajudou a perceber, ter um outro olhar sobre as artes em geral.”

“[...] despertou em mim uma imensa janela do modo de enxergar as coisas.”

“[...] Os trabalhos foram um desafio dos bons. As comparações nos fizeram pensar e traçar paralelos, estabelecer semelhanças e diferenças que reforçaram o aprendizado.”

“[...] aprendi muitas coisas novas e interessantes, as atividades também nos fizeram refletir sobre coisas pelas quais passamos pela vida, sem vê-las, sem repará-las.”

“[...] Sempre fui curiosa e lia muito sobre o assunto, hoje consigo ver com outros olhos.”

A sensação dos alunos de terem adentrado num mundo, o da História da Arte, que lhes parecia hermético ou destinado a entendidos, coincide com a sensação de descoberta de sua capacidade de perceber. Para Merleau-Ponty, a percepção constitui um saber primordial que fundamenta nossa concepção da verdade e o mundo é a evidência de nossa percepção (MERLEAU-PONTY, 1971, p.14). Oblíqua, transversa, indireta, parcial – a percepção – em cada visada sobre o que emerge do fundo latente em possibilidades formais, revela nuances da realidade em seu estado nascente. Exaltada na e pela arte, por vezes negligenciada pelo pensamento de sobrevoos que discursa sobre a arte, a percepção deve estar no cerne do aprendizado da História da Arte pelo fato de se fazer, incondicionalmente, o solo originário do fenômeno artístico. Esta compreensão do ensino da História da Arte, em especial, num curso para gestores de turismo, pode levá-los a reconhecer em si mesmos e em cada turista em potencial a autoridade da percepção como território de construção de saberes. Advirá daí a ressignificação de sua atuação profissional no âmbito do turismo cultural, a busca de outros horizontes de atratividade, o desenvolvimento de estratégias que valorizem e atraiam o olhar turista. Ao abordar a obra artística, o patrimônio, a paisagem enfim, como atrativos turísticos em suas potencialidades visuais e estéticas, o profissional de turismo contribui para esgarçar os discursos históricos que muitas vezes encobrem o objeto artístico e embotam a percepção, dificultando ver *o desenho* na obra – caminho para o entendimento da beleza pretendido por Ruskin. Trata-se de perceber, ciente do perceber, por exemplo, verticalidade e ascensão presentes nas linhas, nas torres piramidais, nos arcos ogivais da Catedral São Pedro de Alcântara; ou leveza, transparência e continuidade entre espaço interior e exterior no conciso Palácio de Cristal petropolitano, sem ser atropelado por explicações sobre neogótico ou arquitetura dos engenheiros do século 19. O turismo cultural pode se realizar como uma fonte rica e renovável de experiências que se originam no corpo do viajante, que ganham sentidos a partir de sua percepção. Devemos buscar a desconstrução dos discursos pré-fabricados ou dos guiamentos didáticos e criar as condições para incentivá-lo a recolher de suas próprias impressões os subsídios para a compreensão do patrimônio visual. Que sejam propostas estratégias mediadoras, educadoras do olhar; que se promova o desenvolvimento da capacidade de perceber, restaurando o laço primordial entre vidente e visível, terreno sólido e prazeroso para edificação do conhecimento. Que o turista possa partilhar e valorizar o patrimônio histórico-artístico como um bem coletivo e social, porque, antes, o patrimônio se

inscreve em sua história como ser vidente e adquire um valor originado na autenticidade de sua experiência, de sua própria intuição.

Referências

ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio. *Guia da história da arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

DE BOTTON, Alain. *A arte de viajar*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Lisboa: Veja, 2004.

VALÉRY, Paul. *Degas dança desenho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.