

Uma perspectiva poética-crítica em Psicologia da Arte

A critical-poetical perspective
in the Psychology of Art

Una dimensión poética-crítica
en la Psicología del Arte

Renato Cury Tardivo *
rctardivo@uol.com.br

Resumo

Este artigo parte das proposições do professor e pesquisador João Frayze-Pereira, fundador do Laboratório de Estudos em Psicologia da Arte da Universidade de São Paulo, e, nessa medida, considera em seu desenvolvimento aspectos do pensamento do fenomenólogo francês Maurice Merleau-Ponty e do esteta italiano Luigi Pareyson. Esta reflexão tem como objetivo situar a Psicologia da Arte em sua dimensão poética-crítica. E, para isso, vale-se, também, de reflexões da teoria crítica, proposta por Max Horkheimer, autor pertencente à chamada Escola de Frankfurt, na qual, em oposição à teoria tradicional, pesquisador e objeto de pesquisa não são exteriores um ao outro.

Palavras-chave

Psicologia da Arte, Estética, Fenomenologia, Merleau-Ponty, Teoria Crítica.

Abstract

This paper was originated by the contributions of the professor and researcher João Frayze-Pereira, founder of the Laboratory of studies in Psychology of Art (LAPA-USP), who considers the aspects of the French phenomenologist Maurice Merleau-Ponty and the Italian aesthetician Luigi Pareyson's thoughts as part of his development. To this end, it also deals with the critical theory by Max Horkheimer, author from Frankfurt School, in which,

* Mestre e doutorando no programa de Pós-Graduação em Psicologia Social da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil. Psicanalista, professor e supervisor da Faculdade de Psicologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

Tardivo, Renato Cury. (2012). Uma perspectiva poética-crítica em Psicologia da Arte. *Psicologia Política*, 12(23), 153-160.

departing from the traditional theories, the researcher and the object of study are not separated entities.

Keywords

Psychology of Art, Aesthetic, Phenomenology, Merleau-Ponty, Critical Theory.

Resumen

Este artículo parte de las proposiciones de profesor e investigador João Frayze-Pereira, fundador del Laboratorio de Psicología del Arte, de la Universidad de São Paulo, y, como tal, considera los aspectos del pensamiento del fenomenólogo Maurice Merleau-Ponty y del esteta Luigi Pareyson, tratando de situar la Psicología del Arte en su dimensión poética-crítica. Y para eso, también se basa en las reflexiones de la teoría crítica de Max Horkheimer, investigador de la Escuela de Frankfurt, en la cual el investigador y su objeto de exploración de ningún modo son entidades separadas.

Palabras clave

Psicología del Arte. Estética. Fenomenología. Merleau-Ponty. Teoría Crítica.

Introdução

No artigo “A alteridade da arte: estética e Psicologia”, João Frayze-Pereira (1994) aponta que estética foi formulada no século XVIII por Baumgarten e baseava-se na ideia de que a beleza representava um tipo de conhecimento sensível, confuso e inferior ao racional. Posteriormente, por meio da filosofia de Kant, a questão do belo converte-se na questão da experiência estética. E, a partir daí, a estética distancia-se do domínio metafísico e aproxima-se do domínio experimental e psicológico. Assim, mesmo que a Psicologia ainda não tivesse sido formulada enquanto disciplina, a estética já dialogava com a psicologia que estava por vir (Frayze-Pereira, 1994).

Desde então, surgiram muitas possibilidades de aproximação entre as artes e a Psicologia. Nas últimas décadas, o Laboratório de Estudos em Psicologia da Arte da Universidade de São Paulo (LAPA-USP) tem desenvolvido uma série de pesquisas e produções na interface entre as artes e a Psicologia, valendo-se, sobretudo, de referenciais da estética, história da arte, fenomenologia e psicanálise. Como escreve Frayze-Pereira:

Ora, a Psicologia Social tem se esforçado em todos os domínios [...] por descobrir e interpretar, segundo as modalidades mais adequadas, os fenômenos particulares que caracterizam e diferenciam a vida dos indivíduos em sociedade. Portanto não há nenhum motivo para excluir as artes de suas preocupações. [...] A abertura do psicólogo para a arte depende principalmente de sua disposição, como *espectador da arte*, para introduzir-se nesse campo abissal [...] correndo o risco da vertigem e o da perda de pontos fixos, risco que esse campo necessariamente suscita (Frayze-Pereira, 1994:58).

Este artigo insere-se no âmbito do LAPA-USP, e, ao considerar aspectos do pensamento do fenomenólogo francês Maurice Merleau-Ponty e do esteta italiano Luigi Pareyson, procura vislumbrar uma dimensão poética-crítica na Psicologia da Arte.

Em 1957, M. Duchamp profere a célebre frase: “São os espectadores que realizam as obras”. Evidentemente, essa afirmação provocou muitas discussões, assim como causou muita polêmica a possibilidade de um mictório, uma vez no museu, ser considerado obra de arte (Frayze-Pereira, 1994).

Para encaminhar a discussão, podemos nos remeter a algumas noções do esteta italiano Luigi Pareyson¹.

O italiano Luigi Pareyson (2001) faz um primeiro esclarecimento: não se deve confundir um programa particular de arte, isto é, uma poética, com o conceito geral e definidor de arte, isto é, a estética. O autor propõe que as definições da arte, ou seja, que os programas particulares de arte sejam considerados historicamente, e que o conceito geral derive dessa ordenação.

Assim, na Antiguidade, privilegiava-se o aspecto manual, fabril, da obra de arte; o Renascimento, como sabemos, privilegiou o conhecimento e a precisão; e finalmente, no Romantismo, eram os sentimentos envolvidos na criação artística o que mais se destacava. Temos, então, a arte enquanto “fazer”, “conhecer” e “exprimir”.

¹ No artigo “A alteridade da arte: estética e Psicologia”, João Frayze-Pereira (1994) trabalha demoradamente a estética da formatividade (Pareyson, 2001), apresentada a seguir.

Cada programa específico de arte pode privilegiar uma ou outra dessas acepções, mas nenhuma delas basta, por si só, para definir o que é a arte.

Pareyson (2001) propõe uma articulação entre as diferentes acepções, de modo que se rompa com a atitude isolante. Para o autor, arte é expressão, no sentido de que é uma forma expressiva e, portanto, uma forma que comunica. Ora, se a arte comunica, é porque ela se revela enquanto significado para alguém. Então, ao se revelar enquanto significado, a arte dá a conhecer o seu mundo próprio. E, ao dar a conhecer perfis de seu mundo próprio, a arte inaugura, para o espectador, uma nova maneira de perceber a realidade. Essa nova maneira – esse novo olhar inaugurado pela obra – é, nessa medida, construtiva, formadora. Resumindo: há uma construção que é, ao mesmo tempo, revelativa e expressiva – um perfazer. A essa definição da arte enquanto perfazer Pareyson (2001) deu o nome de estética da formatividade:

O fato é que a arte não é somente executar, produzir, realizar, e o simples “fazer” não basta para definir sua essência. A arte é também *invenção*. Ela não é execução de qualquer coisa já ideada, realização de um projeto, produção segundo regras dadas ou predispostas. Ela é um *tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer*. [...] Nela [na arte] a realização não é somente um “*facere*”, mas propriamente um “*perficere*”, isto é, um acabar, um levar a cumprimento e inteireza, de modo que é uma invenção tão radical que dá lugar a uma obra absolutamente original e irrepetível. (Pareyson, 2001:25-26)

Para compreendermos com maior abrangência a estética da formatividade, vale a pena considerar, ainda em companhia de Pareyson (2001), as dimensões presentes na leitura da obra de arte.

Ler, para o esteta, significa executar, e executar significa fazer com que a obra viva de sua própria vida. Dizendo de outra forma, trata-se de tirar a obra de sua aparente imobilidade para lhe devolver a pulsação. Por exemplo, tirar um livro que repousava na estante e fazer com que a história ali contada desperte, volte a viver; ou colocar um disco para tocar e deixar que a música cale o silêncio que antes habitava o espaço; ou mesmo dirigir o olhar para um quadro esquecido na parede e, ao contemplar a imagem que ele emoldura, atribuir-lhe um sentido.

Essa exigência por execução inerente à obra de arte se dá pelo seguinte motivo: toda obra nasce executada. Portanto, ao solicitar uma execução, a obra não reclama nada que já não seja dela. Daí que, para continuar sendo obra, ela exija execução – para ser aquilo que, afinal, ela é:

Executar não significa, exatamente, nem *acabar*, isto é, prolongar um processo incompleto, nem infundir *nova vida* a um corpo inerte: significa, porém, *dar* uma obra, na plenitude da sua realidade tanto espiritual como sensível, quer seja visual quer sonora, e *fazê-la viver* da sua própria vida, daquela vida que o autor lhe deu e que se trata de despertar, daquela vida com a qual ela nasce e da qual ela quer continuar a viver ainda (Pareyson, 2001:218).

Agora podemos retomar a polêmica frase de Duchamp – “São os espectadores que realizam as obras” – e, a esse propósito, cabe também lembrar, ainda em companhia de Frayze-Pereira (1994), outra importante definição, esta de um historiador da arte, Argan, que diz: “A arte existe para ser percebida”.

A experiência estética é da ordem do exprimir, do conhecer e do fazer. E executar a obra é percebê-la. Para a questão da percepção, recorrerei a Merleau-Ponty.

Desde Husserl, a consciência é sempre consciência *de* algo, e trata-se de algo que, por sua vez, está sempre voltado *para* a consciência. O que Merleau-Ponty (2006) propõe para o ato perceptivo é um entrelaçamento entre esses dois polos, vivido no nível do corpo. O corpo é a zona de fronteira entre mundo externo e mundo interno. Perceber, portanto, é trocar sentidos com o mundo: ver e ser visto, tocar e ser tocado, em suma, afetar e ser afetado. Trata-se de uma ambiguidade que não se resolve. Mas que pode ser vivida.

Merleau-Ponty (2006) afirma que a percepção não é a soma de dados visuais, auditivos etc. Ao invés disso, ela se dá de modo indiviso e fala simultaneamente a todos os sentidos, ou seja: a percepção é sinestésica. Assim, o que é sentido não é simplesmente uma experiência da vista ou da audição, mas é, com efeito, uma visão e uma escuta do mundo (Caznok, 2003). Escreve Merleau-Ponty (2003:105): “percebo de modo indiviso, mediante meu ser total, capto na estrutura única da coisa uma maneira de existir, que fala, simultaneamente, a todos os meus sentidos”.

A concepção de corpo em Merleau-Ponty difere da concepção de corpo da ciência positivista, uma vez que não se trata de um corpo fragmentado, cindido, corpo entendido enquanto mera ferramenta para acesso à realidade, mas, em outra direção, trata-se de um corpo que capta no avesso das coisas as coisas mesmas – vê o invisível, pode habitar um romance, mergulhar no sensível: “O corpo não age como causa separada para introduzir distorções no pensamento, mas sim produzir percepções da qual o pensamento se serve” (Carmo, 2002:81).

Portanto, “o pensamento merleau-pontyano procura superar o dualismo entre o *sentir* e o *entender*, defendendo a interação entre ambos. Numa relação de conhecimento, é necessário um mergulho no *sensível*, unindo o sujeito que conhece ao objeto que é conhecido” (Carmo, 2002:31). E essa união “deixa claro que a organização corpórea não é um caos a que o pensamento viria pôr ordem, nem algo rígido que procede de maneira cega” (Carmo, 2002:84). Ou seja:

Nossas relações com o espaço não são as de um puro sujeito desencarnado com um objeto longínquo, mas as de um habitante do espaço com seu meio familiar. [...] a ideia de um espaço homogêneo completamente entregue a uma inteligência sem corpo é substituída pela ideia de um espaço heterogêneo, com direções privilegiadas, que têm relação com nossas particularidades corporais e com nossa situação de seres jogados no mundo. Encontramos aqui, pela primeira vez, essa ideia de que o homem não é um espírito *e* um corpo, mas um espírito *com* um corpo, que só alcança a verdade das coisas porque seu corpo está como que cravado nelas (Merleau-Ponty, 2009a:16-18).

Retomemos. Segundo Pareyson (2001), a experiência estética é da ordem do conhecer, exprimir e fazer – um perfazer. E é a partir da percepção, que a experiência estética tem lugar. Ao entrelaçar a objetividade e a subjetividade, mundo externo e mundo interno, a percepção pode despertar a obra para a sua própria vida. Essa decifração por parte do espectador é a execução que ele empreende à obra e, ao fazê-la, o espectador recria – reinventa – a obra. É a execução, espécie de elo entre a potência criada pelo artista e o mundo, que atesta a existência da obra – porque apenas a execução pode tirá-la do esquecimento. Há aqui um paradoxo que, como tal, não se resolve, mas que pode ser encaminhado: para viver a sua própria vida, a obra arte depende também da execução por parte do espectador.

Além de uma dimensão poética, a Psicologia da Arte também contém uma dimensão crítica. Vejamos com base no célebre texto de Max Horkheimer (1975) “Teoria Tradicional e Teoria Crítica”.

No registro da teoria tradicional, temos um pesquisador protegido pela assepsia, distanciado do objeto de pesquisa, e que, no caso das ciências humanas, aplica a uma realidade extremamente complexa o seu saber dicotômico e acaba por chegar a conclusões violentamente parciais, isto é, ideológicas (Horkheimer, 1975). O exercício da teoria tradicional, portanto, vale-se de ideias e teorias que se propõem a explicar o real sem, contudo, lhe dizerem respeito em sua complexidade histórica.

Por outro lado, o pesquisador da teoria crítica, primeiramente, é parte do fenômeno a que se propõe pesquisar. Assim, não temos ideias descoladas da realidade que se prestam a explicá-la, mas, ao contrário, parte-se da realidade para daí se formular qualquer proposição a seu respeito. O nível do conhecimento (teoria) e o da transformação histórica (prática) devem estar interligados. O pesquisador e os esclarecimentos que podem advir de seu trabalho estão implicados à realidade a respeito da qual pretendem falar. Daí a necessidade de resgate do embate, do confronto, isto é, da contradição contida nos processos históricos visando o esclarecimento (Horkheimer, 1975). Nessa direção,

o que se pede ao pesquisador é que ele incorpore o conhecimento produzido em seu pensar e em seu fazer, seja este qual for; pede-se, também, que a partir daí ele desperte para novos modos de ser e agir, assuma que fazer Psicologia Social Crítica é também fazer Psicologia Política e possa vislumbrar a necessidade de novos avanços. (Lima, Ciampa & Almeida, 2009:234)

Ora, o caminho empreendido pela teoria crítica teria como uma de suas decorrências o resgate da singularidade dos agentes históricos, já que, confundidos nas massas, os homens não mais se distinguem uns dos outros – são seus próprios contornos, sua corporalidade, suas especificidades, que se diluem.

Se retomarmos a percepção em Merleau-Ponty (2006) e seu caráter ambíguo, há também ali o resgate da contradição vivida no corpo: ver e ser visto, tocar e ser tocado, afetar e ser afetado. A própria definição de estética da formatividade, de Pareyson (2001), vai ao encontro do resgate histórico – como vimos, dizer que a arte é um “conhecer”, “exprimir” e “fazer” é considerá-la e *executá-la* em sua abrangência histórica e, portanto, crítica, em detrimento de uma atitude parcial e isolante.

Diferentemente da aceção (e assepsia) científica da teoria tradicional, em Merleau-Ponty a sensação e o sentir não se separam do mundo. Mas isso só é possível se as especificidades forem mantidas. Ora, na indistinção das massas, sem a manutenção das especificidades, o que ocorre é a absorção automática e imediata, em uma atmosfera bárbara de emoção pura.

Merleau-Ponty (2009b) nos alerta para a necessidade de reaprender a ver o mundo, o que só vai ocorrer se resgatarmos a experiência sensível do nosso corpo e nos deixarmos ser verdadeiramente afetados pelas coisas, pelos outros, o que implica também afetá-los. Para isso, precisamos interrogar a fê-perceptiva, isto é, a crença imediata nas verdades superficiais – tanto do objetivismo científico quanto do subjetivismo filosófico. E, nessa medida, o resgate da contradição também surge como condição para a ressignificação de sentido, para o próprio trabalho reflexivo, para a multiplicidade histórica. Assim, a experiência estética – como, aliás,

já dissera Adorno (1985) – pode ser considerada um antídoto à indústria cultural, ou seja, uma forma de crítica que busca o resgate da complexidade por meio do confronto entre as especificidades:

Afinal, relembando com Huyghe, “a obra não põe em jogo apenas a psicologia do artista, mas também a do espectador. Que procura nela, que recebe dela e por que razão a sente?” – são questões de ordem transferencial que o intérprete, ao se abrir para o campo das obras, mais cedo ou mais tarde, terá que responder. E, conseqüentemente, comprometer-se. (Frayze-Pereira, 2006:53)

A Psicologia da Arte ocupa-se, pois, dos processos de subjetivação e, por extensão, da realidade intersubjetiva. Nesse sentido, ela se aproxima da Psicologia Política, a qual, segundo Montero (2009:207):

estudia movimientos sociales entrecruzados por procesos de desarrollo ciudadano y de organización comunitaria, y para cuya interpretación no sirven los modelos clásicos desarrollados en la primera mitad del siglo XX. Una PP que trabaja entre otros procesos, los de problematización, de desideologización, desalienación, desnaturalización y concientización. Modelos que pueden aplicarse en muchos campos de la psicología y más allá de ella.

E, finalmente, tal aproximação possibilita o resgate de duas dimensões – concomitantes e fundamentais – para a atuação em Psicologia: a poética e a crítica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, Theodor, & Horkheimer, Max. (1985). *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Carmo, Paulo Sérgio. (2002). *Merleau-Ponty: uma introdução*. São Paulo: Educ.
- Caznok, Yara Borges. (2003). *Música: entre o audível e o visível*. São Paulo: Unesp.
- Frayze-Pereira, João Augusto. (1994). A Alteridade da Arte: estética e psicologia. *Psicologia-USP, São Paulo*, 5 (1-2), pp. 5-60.
- Frayze-Pereira, João Augusto. (2006). *Arte, dor – inquietudes entre estética a psicanálise*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Horkheimer, Max. (1975). *Max Horkheimer* (Coleção “Os Pensadores”, vol. XLVIII). São Paulo: Abril.
- Lima, Aluísio Ferreira de., Ciampa, Antônio da Costa., & Almeida, Juracy Armando Mariano de. (2009, julho/dezembro). Psicologia Social como Psicologia Política? *Psicologia Política*, 9(18), 223-236.
- Merleau-Ponty, Maurice. (2003). O cinema e a nova psicologia. Em Ismail Xavier (Org.), *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal.
- Merleau-Ponty, Maurice. (2006). *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes.
- Merleau-Ponty, Maurice. (2009a). *Conversas – 1948*. São Paulo: Martins Fontes.
- Merleau-Ponty, Maurice. (2009b). *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva.
- Montero, Maritza. (2009, julho/dezembro). ¿Para qué Psicología Política? *Psicologia Política*, 9(18), 199-213.
- Pareyson, Luigi. (2001). *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes.

- Recebido em 11/07/2011.
- Revisado em 18/10/2011.
- Aceito em 02/11/2011.