

*Paidéia*, 2006, 16(33), 91-100

## O ARTISTA E SUA ARTE: UM ESTUDO FENOMENOLÓGICO<sup>1</sup>

*Giuliana Gnatos Lima Bilbao*<sup>2</sup>

*Vera Engler Cury*

Pontifícia Universidade Católica de Campinas

**Resumo:** Este estudo tem por objetivo apreender a estrutura do vivido do artista e sua arte e as decorrências para a Psicologia. Foram gravados 9 (nove) depoimentos de artistas de diferentes áreas, posteriormente submetidos aos passos do método fenomenológico, incluindo leitura inicial para apreensão do todo, releituras para apreensão de unidades de significado, compreensão psicológica das unidades de significado, síntese específica de cada depoimento e, por fim, síntese geral dos depoimentos. A síntese geral, abarcando as vivências de todos os participantes, delineou aspectos positivos da arte: auto-conhecimento; integração da personalidade; transformação de valores e afetos; transcendência da realidade cotidiana. Os resultados apontam para uma consideração da criatividade como componente da saúde e da prática de uma atividade artística como facilitadora do desenvolvimento psicológico, abrindo perspectivas para novos estudos sobre arte, que vem sendo associada a processos psicoterapêuticos na atualidade.

**Palavras-chave:** arte; artista; arte-terapia; pesquisa fenomenológica.

## THE ARTIST AND HIS ART: A PHENOMENOLOGICAL STUDY

**Abstract:** The objective of this research is to describe the elements which are part of the experience of artists, comprehending the structure of experiences and the consequences for Psychology. Nine depositions have been recorded from artists of different areas and they were all submitted to the steps of the phenomenological method, including a first reading in order to get a general sense, further readings aiming the apprehension of meaning units within a psychological perspective, a synthesis of each deposition and, finally, a synthesis of all depositions. The results show positive aspects of art: self-knowledge; integration of personality; transformation of values and affections; transcendence of the quotidian reality. These data point to a consideration of creativeness as health and the practice of an artistic activity promoting psychological growth, opening perspectives for new researches in art, which has been lately associated to psychotherapeutic processes.

**Key words:** art; artist; art therapy; phenomenological research.

**Introdução:** É preciso ter em mente que, na filosofia antiga, as reflexões que versavam sobre a Arte consideravam não só suas relações com a Beleza e a realidade natural, como também com a moral e a evolução espiritual (Bosi, 1991; Lacoste, 1986; Nunes, 1966).

A arte tinha justificativa em suas relações com a moral e valia na medida em que possibilitasse ao homem uma evolução espiritual, cujo alcance verda-

deiro dar-se-ia através das Idéias existentes num mundo à parte. A arte, se pudesse refletir, ainda que não plenamente, a Beleza que era uma Idéia, única, imutável, presente nesse mundo à parte, poderia servir de “degrau” na escalada espiritual. Contudo, de maneira geral, ela refletia a natureza propriamente dita, uma cópia denegrida do mundo imutável e, portanto, acabava por atrelar o homem ao mundo corriqueiro, mutável – chamado Sensível pelos filósofos – impedindo sua ascensão espiritual. A arte estava, então, de maneira indireta, relacionada a outros valores na sociedade grega, não sendo vista e refletida em si mesma.

<sup>1</sup> Artigo recebido em 10/10/2005 e aceito para publicação em 29/12/2005.

<sup>2</sup> Endereço para correspondência: Giuliana Gnatos Lima Bilbao, Av. Dr. Francisco Mais, 426, Bairro Novo Chapadão, Campinas – SP, CEP: 13066-330, E-mail: [lgglima@uol.com.br](mailto:lgglima@uol.com.br)

Numa direção oposta, o filósofo Schiller (1995) traz uma concepção interessante sobre o fazer arte, desvinculando o impulso lúdico (inerente ao fazer artístico) da moral ou de qualquer outro valor, fazendo a arte valer por si:

*“pois a beleza não oferece resultados isolados nem para o entendimento nem para a vontade, não realiza, isoladamente, fins intelectuais ou morais, não encontra uma verdade sequer, não auxilia nem mesmo o cumprimento de um dever, e é, numa palavra, tão incapaz de fundar o caráter quanto de iluminar a mente. Pela cultura estética, portanto, permanecem inteiramente indeterminados o valor e a dignidade pessoais de um homem, à medida que estes só podem depender dele mesmo, e nada mais se alcançou senão o fato de que, a partir de agora, tornou-se-lhe possível pela natureza fazer de si mesmo o que quiser – de que lhe é completamente devolvida a liberdade de ser o que deve ser.”*(p.110)

Num sentido contrário ao da filosofia antiga, que apregoava que o fazer artístico distanciava o homem do Bem e da Verdade, das Idéias e da perfeição, Schiller (1995), ao contrário, enfatiza que a própria humanidade é decorrente da liberdade conquistada pelo impulso lúdico. Ele afirma que a humanidade já existe como predisposição, mas na medida em que o homem perde a liberdade, desenvolvendo de maneira unilateral a sensação ou o pensamento, perde também sua humanidade. Somente o impulso lúdico pode reconstituí-la.

Sob outro aspecto, o estudo da filosofia traz três definições tradicionais da arte: arte é fazer, arte é exprimir e arte é conhecer (Bosi, 1991; Pareyson, 1966; Frayze-Pereira, 1994).

Com relação à primeira definição, pode-se averiguar que a dimensão do fazer encontra-se presente desde o aspecto etimológico das palavras que designam arte. A palavra *tekné*, denominação grega da arte, significa modo exato de fazer uma tarefa (Bosi, 1991); a palavra *póiesis*, significando produção, criação, traz implícito um fazer; e a *Ars*, matriz latina do português arte, está na raiz do verbo articular, denotando a ação de fazer junturas entre as partes de um todo (Bosi, 1991).

A segunda definição afirma que arte é exprimir. Bosi (1991) utiliza três termos para diferenciar os níveis de expressão: efusão, símbolo e alegoria. Se alguém chora pela perda de um amigo, sua expressão está no nível de efusão; se escreve um poema, sua expressão está no nível do símbolo e, se constrói uma estátua com o desenho de uma águia como símbolo de força e ousadia – virtudes do amigo – então, sua expressão está no nível da alegoria. Em todos os modos de expressão há um sentimento, mas ele é diretamente expresso no nível da efusão, indiretamente no da alegoria e intermediário no simbólico.

Cabe ressaltar essa questão da distância entre o resultado da expressão (*signo exterior*) e a força correspondente (*sentido interno*, que pode ser emoção, idéia). Quanto maior a distância, maior a dificuldade em fazer uma correspondência direta. Em decorrência disso, existe uma relação assimétrica entre o *signo exterior* e o *sentido interno*, isto é, um mesmo exterior pode ter vários sentidos internos e um mesmo interno pode corresponder a vários externos, de modo que não se pode derivar a forma poética diretamente dos sentimentos do poeta (Bosi, 1991; Focillon, 1983).

Pelo fato de a arte ser composta de símbolos, para chegar ao sentido interno, é necessário um trabalho de decodificação que possa, com propriedade, estabelecer o sentido interno correspondente ao *signo externo*, um processo que anule a distância e permita uma correspondência plausível, que seria a interpretação.

Porém, segundo Bosi (1991), no momento da realização da obra, a força e a forma, a emoção e o *signo*, não estão dissociados, e “a necessidade de interpretar decorre da distância que medeia o fenômeno simbólico e suas raízes emotivas” (p.52)

Então, compreendendo o fenômeno expressivo dessa maneira, a unificação inerente a ele dispensaria interpretação, pois ela própria fornece a compreensão. De fato, segundo Pareyson (1966), o que acontece em arte é que não há forma que não seja conteúdo, e conteúdo que não seja forma; o resultado artístico é um conteúdo expresso em forma e, “precisamente porque o artista resolveu toda vontade expressiva, significativa e comunicativa no fazer, no gesto formativo, na atividade operativa... por isso tudo, em

arte, até a coisa aparentemente irrelevante diz, significa, comunica alguma coisa” (p.61)

Passando à concepção da arte como conhecimento tem-se, segundo Pareyson (1966), que esse aspecto não é tão importante quanto o do fazer, e é lamentável que, a partir do Renascimento, a tarefa da arte tenha sido enfatizada como contemplação, desviando as atenções para esse aspecto menos relevante que seu ato executivo. Diz ele : “O quanto esse “espiritualismo artístico” é inadequado, sabemos bem os artistas, às voltas com a matéria e a técnica de sua arte, e com a obra que exige ser feita, executada, realizada”(p.31).

Segundo Pareyson (1966) e Nunes (1966), não podem ser feitas abstrações sobre o conhecimento oriundo da arte ignorando sua característica essencial: a forma. Na concepção desses autores, se há um conhecimento que advenha da arte, ele não deve se encontrar separado da própria forma, mas existir enquanto forma particular, sensível e concreta. Há analogia entre o processo do conhecimento e o da criação artística, unindo fazer e conhecer.

### **Arte, doença mental e saúde mental**

Em fins do século XIX, quando psiquiatras revelaram interesse pelas produções plásticas dos insanos e começaram a estudá-las, iniciou-se a conexão entre arte e doença mental. Dentre os que se destacaram por um período de quase duas décadas nesses estudos, podem ser citados os franceses Ambroise Tardieu, Paul-Max Simon, Marcel Reja. Segundo Malchiodi (1998), esse movimento começou em 1872, quando Ambroise Tardieu publicou um livro sobre doença mental em que relatava quais eram, no seu modo de ver, as características do trabalho artístico produzido pelos então chamados insanos.

Um pouco mais tarde, entre os anos de 1876 e 1888, Paul-Max Simon publicou uma série de estudos sobre os desenhos de doentes mentais. Ele tem sido considerado “pai da arte e da psiquiatria”; foi um dos primeiros psiquiatras a reunir uma coleção de desenhos e pinturas de pacientes psiquiátricos. Ele acreditava que os sintomas se associavam ao conteúdo do trabalho artístico, apontando para uma direção diagnóstica dos desenhos.

Em 1912, dois psiquiatras europeus, Emil Kraepelin e Karl Jaspers, observaram que os desenhos dos pacientes podiam auxiliar a entender a sua psicopatologia, o que, na verdade, já havia sido operacionalizado com os estudos de Simon (Malchiodi, 1998). Até então, o interesse psiquiátrico voltava-se aos produtos artísticos e suas relações com o funcionamento mental que, supostamente, estaria revelado nas obras. Em vista disso, alguns começaram a fazer pequenas coleções das obras dos pacientes, merecendo destaque a de Prinzhorn, psiquiatra alemão, que reuniu 5000 produções de internos de vários hospitais da Áustria, Suíça, Itália, África.

Prinzhorn e Wilmanns, diretor da clínica psiquiátrica de Heidelberg, onde trabalhavam, diferenciaram-se de outros psiquiatras da época em dois aspectos: primeiro, eles se interessaram pelo que tinham a dizer os pacientes sobre suas produções e assim chegaram mais perto do significado das artes para eles; segundo, pelo fato de Prinzhorn ser artista e historiador de arte, além de psiquiatra, seu interesse voltou-se para as origens da arte propriamente, não se interessando tanto pela Patologia ou Psicologia (Claussen, 1997).

De qualquer forma, historicamente, as correspondências entre arte e mente continuaram a ser investigadas pelos estudiosos da saúde mental. Em 1900, Freud publicou a *Interpretação dos Sonhos*, dizendo que as imagens oníricas remeteriam ao funcionamento psicológico inconsciente na medida em que fossem traduzidas em termos de pulsões inconscientes, desejos reprimidos, pela técnica psicanalítica da interpretação. Ainda que não pretendesse tratar da arte em sua teoria, Freud transpôs tal concepção para a apreensão da pintura, escultura e poesia, analisando pormenorizadamente a *Gioconda* de Leonardo da Vinci (1910), depois, o *Moisés* de Michelângelo (1914), não fazendo distinção entre arte, fantasia, sonho e devaneio, considerando todos eles como projeções do inconsciente.

Para Freud (1976), a arte é fruto de um mecanismo através do qual os impulsos sexuais reprimidos, por não serem aceitos, são desviados para uma meta alternativa de satisfação, socialmente aceita, pelo mecanismo da sublimação. Essa concepção fica cla-

ra na interpretação do sorriso da Mona Lisa, que, para ele revelava o inconsciente de Leonardo da Vinci, sua obsessão por esse sorriso, que se repetia em vários quadros, evidenciando conflito não resolvido dos seus impulsos eróticos primitivos para com sua mãe.

Antes mesmo de 1910, Freud postulava que a base da poesia era a fantasia do escritor e esta, por sua vez, era decorrente das insatisfações com o mundo externo. Suas considerações partiam da premissa de que “a pessoa feliz nunca fantasia, somente a insatisfeita”, pois, “As forças motivadoras das fantasias são os desejos insatisfeitos, e toda fantasia é realização de um desejo, uma correção da realidade insatisfatória” (p. 152).

Assim, pode-se deduzir que, na sua visão, tanto um pintor quanto um escritor criativo estão projetando em sua arte significados pessoais inconscientes e tentando corrigir uma realidade frustrante. Tal apreensão é criticada, posteriormente, pelo filósofo Bachelard (1989), que assinala: “A imagem poética não está sujeita a um impulso. Não é o eco de um passado”(p. 2) bem como por psicólogos que apontaram para o caráter progressivo - e não regressivo - dos símbolos (May, 1975; Naumburg, 1966).

Alguns avanços foram feitos do ponto de vista teórico psicanalítico no sentido de compreensão da arte. Trinca (1995) classifica vários tipos de arte, segundo o funcionamento mental subjacente: a arte do esquizofrênico, que traz embutida a cisão e a fragmentação do self; a da fusão, em que existe um amálgama de aspectos objetivos e subjetivos, e pode ir do fantasioso ao alucinatório; a oriunda da sublimação, em que há transformação de tendências recalcadas em estetizantes; a da posição depressiva, em que o mundo interno, repleto de objetos mortos e estragados é refeito, transformando-se em obra de arte.

Partindo do pressuposto teórico kleiniano da posição depressiva, além dos tipos supracitados, o autor propõe outro elevado e nobre, não comprometido com as turbulências da mente, que estaria além da posição depressiva. Em níveis regredidos, a arte se ligaria à dor mental, na medida em que o artista estaria sujeito às oscilações permanentes das posições esquizo-paranóide e depressiva; já o tipo elevado de arte seria resultado de uma superação da dor mental, alcançada pelo fato de ele ter lidado interiormente

com situações psíquicas profundas, havendo superação que envolveria transcendência das memórias, desejos, egocentrismo, condicionamentos. O artista ficaria numa atmosfera psíquica em que não haveria espaço para mágoas, paixões e frustrações; Trinca (1995) sugere que há uma libertação dos limites de espaço e tempo e impregnações sensoriais, um alargamento da consciência e “a realidade pode se mostrar tal qual é, livre o mais possível da interferência de nossos próprios vértices de pensar” (p.19).

Nesse silêncio da base sensorial, origina-se a experiência de imaterialidade, que provê uma abertura da mente para a ressignificação da realidade, disposição para nova relação espiritual, suprapessoal (Trinca, 1995). A arte, assim permitiria liberdade e o contato com “o sagrado que reside nas profundezas do mundo” (p.20). Relacionando a arte à experiência de imaterialidade, e colocando-a como possibilidade de se alcançar uma realidade verdadeira, ampliada e suprapessoal, existe aproximação de seus pensamentos com concepções filosóficas da arte que ressaltaram justamente esses aspectos.

Ressaltam-se outros autores, além de Trinca (1995), que contribuíram para uma visão da arte mais ligada à saúde. Winnicott (1990) é uma figura de destaque nesse sentido. Ele concebe que a vida cultural do homem – em que a arte se encontra - é o equivalente adulto dos fenômenos transicionais da criança, fazendo, a relação da arte com o brincar. No decorrer de sua obra, ele elabora várias considerações sobre a importância do brincar e da criatividade para a saúde mental, dando um passo além das considerações psicanalíticas, cuja abordagem sobre esses aspectos reduzia-se à noção de sublimação de instintos.

Na visão desse autor, a importância do brincar reside no inter-jogo entre a realidade psíquica e a externa, uma atividade em área intermediária de experiência, que mescla subjetividade e objetividade. Winnicott (1975) interessava-se pela experiência em si, e não pelos produtos ou conteúdo da brincadeira ou da arte, como faziam os psicanalistas de seu tempo, fato que critica, e afirma que “o brincar é por si mesmo uma terapia” (p.74) e “uma terapia de tipo profundo pode ser efetuada sem trabalho interpretativo” (p.75), mostrando a importância do brincar em si mesmo. Do ponto de vista da criatividade,

ele compreendia que ela deve ser considerada como “uma coisa em si” (p.100), necessária a um artista mas presente em toda pessoa que se inclina criativamente na apreensão da realidade externa.

Vale lembrar que Jung (1997) também descreveu o valor artístico em si e utilizou as representações produzidas por seus pacientes nas sessões. Segundo Philippini (1995), a abordagem junguiana parte da premissa de que o homem é orientado por símbolos, a arte-terapia facilitaria a compreensão e resolução de estados afetivos conflituosos ao permitir a criação; por ela o homem entraria em contato com os símbolos a serem compreendidos e transformados; assim a arte é uma função psíquica natural, com papel estruturante.

Já na visão de Carl Rogers (1999), psicólogo humanista e fundador da Abordagem Centrada na Pessoa, a criatividade está relacionada à tendência atualizante, força inerente ao organismo em direção à saúde; para ele quando um indivíduo encontra-se aberto à experiência, podendo experimentar idéias, emoções que antes se encontravam rigidamente negadas à consciência, quando encontrou um centro interior de avaliação, sendo o juiz das suas ações e emoções, lidando livremente com idéias e conceitos, ele é um ser criativo.

Maslow (1973), outro psicólogo humanista, entende a criatividade humana como decorrente da saúde, num sentido semelhante ao de Rogers (1999). As pessoas sadias satisfazem suas necessidades básicas de segurança, filiação, amor, respeito e amor próprio, de modo que passam a ser motivadas para a realização de suas capacidades e talentos; no processo de individuação, o auge seria um funcionamento mais pleno do indivíduo com conseqüente aumento da criatividade. No entanto, Maslow (1973), diferentemente de Rogers (1999), define a criatividade em termos mais episódicos do que como característica de determinada etapa alcançada e, nesse sentido, sua concepção é ainda mais abrangente, não se restringindo às pessoas saudáveis. Partindo desses pressupostos, aborda a criatividade e a atividade artística pelo estudo do que denominou experiências culminantes.

De fato, Maslow (1973) define as experiências criativas, artísticas, como aquelas em que o indivíduo experimenta um “episódio de individuação” (p.127), que

pode ser equiparado a “uma visita a um Céu pessoalmente definido, do qual retorna depois à Terra (p.131)”. A pessoa, nessas experiências, sente felicidade e realização supremas, sente-se no auge de seus poderes, livre de bloqueios, medos, autocríticas, sendo, conseqüentemente, mais espontânea e auto-confiante, características essas usualmente encontradas em pessoas capazes de individuação, segundo observações clínicas de Maslow (1973).

Dentre os psicólogos contemporâneos que se ativeram a questões da criatividade e arte, Rollo May (1975) explorou o tema com profundidade; ele partiu de seu contato com obras de artistas e com os artistas para formular suas considerações, o que é uma aproximação diferente das citadas anteriormente. Ele critica dois aspectos das teorias psicanalíticas de seu tempo sobre a criatividade: primeiro, o fato de essas teorias reduzirem a criatividade a outro processo qualquer (como “regressão a serviço do ego”); segundo a consideração da criatividade como expressão de padrões neuróticos. O autor discorda “enfaticamente” dessas duas abordagens; ele diz que por existirem artistas com sérios problemas psicológicos isto não leva, necessariamente, que a arte seja um produto da neurose. Pelo contrário, o processo criativo deve ser estudado como “representação do mais alto grau de saúde emocional” (p39).

May (1992) afirma que a vivência da beleza desperta qualidades que transcendem a morte e nos projetam para além do tempo e do espaço: “A beleza é a eternidade vinda à luz dentro da experiência” (p83); os artistas bem o sabem, criando obras que são eternas, e a arte, ao permitir essa vivência de eternidade, de transcendência, modifica a qualidade de vida e oportuniza a conscientização. Ela seria um ato lúdico integrador que, ao mesmo tempo, revela sua forma de ver o mundo. De sua vivência enquanto pintor, sente que participa do universo, sente prazer e vê-se como transmissor de nova visão da realidade.

Há vários profissionais de renome internacional que utilizaram recursos artísticos – pintura, escultura, música, dança, teatro - em contexto terapêutico. Surge, pois, em meados do século XIX, a arte-terapia, campo que abrange diversos tipos de práticas, baseadas em teorias psicológicas diversas e diferentes concepções de arte.

Dentre as existentes sobre o poder terapêutico do processo criativo, uma primeira é de que a arte é curativa, cicatrizante, restabelecadora.<sup>3</sup> Segundo Malchiodi (1998), fazer arte gera auto-estima, encoraja a experimentação, desperta novas habilidades e enriquece a vida, o que, por si só, já seria terapêutico. Além disso, o processo criativo conduz à individuação, ao desenvolvimento dos potenciais e flexibilidade, além de oferecer oportunidade para crescimento e mudança de forma agradável.

Para Natalie Rogers<sup>4</sup> (1993) o processo psicoterápico e criatividade são ligados: o que é criativo geralmente é terapêutico e vice-versa. A autora, utilizando os princípios da Abordagem Centrada na Pessoa e também recursos artísticos diversos reunidos sob a denominação de *Person-Centered Expressive Therapy*, parte da premissa de que mente, corpo, emoção e espírito devem estar integrados no indivíduo saudável e, portanto, o processo terapêutico precisa oportunizar experiências que envolvam todos esses aspectos.

Outra personalidade de destaque no campo das arte-terapias<sup>5</sup> é Rhyne (1996) que seguindo os princípios da Psicologia da Gestalt e da Gestalt-Terapia, pratica o que denominou *Experiência Gestáltica de Arte*, em contexto terapêutico e educacional. Ele acredita que a experiência de criar em arte contribui para a clareza de insight. Partindo do pressuposto que é naturalmente humano fazer arte, ele busca recuperar essa parcela humana que é, muitas vezes, abafada e bloqueada no processo natural de crescimento.

Pereira (1976) afirma que, na atividade artística, o artista sintetiza elementos de sua percepção e intuição e preocupa-se esteticamente com a escolha dos modos de expressão que mais favoreçam sua mensagem. Então, ao contrário de fortuito e ocasional, o processo artístico é controlado pelo intelecto, segundo exigências estéticas. Assim, ao mesmo tempo em que há o desprendimento de padrões antigos e mergulho em associações novas, há um rigor estético. Ele diz que seus pacientes relataram mudanças no sono depois da arte-terapia: para uns, os pesadelos deixaram de existir e para outros a insônia dimi-

nuiu. Ele, então assinala a possibilidade de mudanças no estado de consciência provocadas pela arte.

Para Allen (1995), a arte é um meio de auto-conhecimento; não cura ou conserta, mas restabelece a conexão do indivíduo com o aspecto mais profundo de si: a alma. O caminho da arte possibilita maior vivacidade e contato com emoções e intuições, mas requer coragem e curiosidade para contatar a imaginação. A arte permitiu-lhe a solução de problemas, amenização de sofrimentos, enfrentamento de perdas, e também um profundo conhecimento de si. Andrade (1993, 1995), psicólogo que realizou um extenso estudo sobre a prática da arte-terapia, também cita a arte como possibilidade de auto-conhecimento.

A conexão com a alma, como possibilidade inerente à arte, é assinalada, também, por McNiff (1988). Ela expressa, engaja e reestrutura a alma, assemelhando-se à terapia, ao xamanismo e à religião. Exercendo a mesma função de um sacramento, ela faz a alma acessível a sentidos, permite consciência dos propósitos coletivos. A alma, a seu ver, é algo de misterioso e profundo, próximo ao que se passou a chamar “inconsciente” na Psicologia.

Para este autor o processo criativo permite a livre experimentação, exercitando a imaginação; por sua vivência como artista e pesquisador, admite que o processo criativo traz benefícios e pode modificar o criador e afirma que este implica em mergulho no desconhecido, requer confiança do criador, que é, sobretudo, dinâmico, surgindo a partir do próprio fazer e não de um planejamento pré-concebido. McNiff (2000) atribui à arte um poder de conhecimento do mundo, diferente do intelectual. Por isso, o fazer artístico, a imaginação, as metáforas, podem ser utilizados como meio de conhecimento de certos fenômenos humanos. Nesse sentido, a arte é, pois, um método.

Em uma pesquisa feita por McNiff (1977), investigando as motivações dos artistas com relação à arte, foram entrevistados 100 artistas, adultos e crianças; ele constatou que a motivação para a arte está vinculada a impulso de competência dentro do contexto de um meio material específico, para explorar novas situações, por desejo de prazer estético, de usar a arte como veículo para mudança social, estabelecendo padrões éticos, de usá-la como meio de confrontar o medo e o sofrimento, intensificação da vida, de alcançar a imortalidade através de seu trabalho, pela necessidade de

<sup>3</sup> Traduções possíveis para o termo *healing*, freqüente na bibliografia estrangeira.

<sup>4</sup> Natalie Rogers é filha de Carl Rogers.

<sup>5</sup> O termo é usado no plural devido à adversidade do campo e à falta de especificidade do termo arte-terapia em sua forma singular.

comunicação de sentimentos e interação com outros, de reconhecimento social; por propósitos espirituais.

### **Método**

Os participantes deste estudo foram artistas adultos, 4 do sexo masculino e 5 do sexo feminino, com idades entre 27 e 57 anos, cujo envolvimento com a modalidade artística fosse fundamental em suas vidas, portanto, todos tinham contato profundo com a arte; então, a fama ou o tempo como artista não foram critérios relevantes para a participação na pesquisa, mas sim a arte vivenciada como algo fundamental, sendo provenientes das modalidades: teatro, pintura, dança, escultura, poesia e música.

O primeiro contato com os artistas aconteceu por telefone ou pessoalmente, momento em que se fez uma breve apresentação do trabalho e o convite à participação.

Os depoimentos foram colhidos no habitat de cada artista, ou seja, no local onde acontecem suas produções. Houve uma pergunta disparadora: “Como você vive a arte ?” e o participante discorria livremente sobre sua experiência em relação ao tema.

Os depoimentos foram gravados, transcritos e procedeu-se, posteriormente, aos passos metodológicos descritos por Giorgi (1985) para análise: 1- leitura dos depoimentos integralmente para apreensão do todo; 2- releituras dos depoimentos, tantas vezes quantas necessárias, com o objetivo de apreender Unidades de Significado, que, vale ressaltar, não se encontram prontas no texto, mas referem-se aos significados que se aproximam do interesse do pesquisador, tendo em vista o fenômeno estudado. Elas se diferenciam umas das outras na medida em que existe mudança de significado, com foco no fenômeno estudado; 3-elaboração de uma Compreensão, transcrevendo o significado em linguagem psicológica, com ênfase ao fenômeno investigado; 4-elaboração de uma Síntese Específica do depoimento, que traduz a essência do fenômeno. Após esses passos, procedeu-se à elaboração de uma Síntese Geral baseada nas específicas, buscando contemplar os significados comuns aos artistas e apreender a essência do fenômeno.

### **Resultados e Discussão**

A estrutura do experienciado, em relação ao fenômeno de vivência do artista, revelou que a arte é per-

cebida como uma atividade fundamental e necessária.

A experiência artística, tal como vivenciada na pesquisa, tem relações com o que Maslow (1973) denominou de culminante, na medida em que é auto-validada e semelhante a uma “visita ao céu”. A sensação de aumento de poder, força ou energia, relaciona-se à descrição das experiências culminantes em que o indivíduo sente-se no “auge dos seus poderes”.

Dentre as funções que os artistas atribuem à arte, o auto-conhecimento, mencionado por vários autores da arte-terapia (Allen, 1995; Rhyne, 1996; Naumburg, 1966; Halprin, 2000; McNiff, 1998; Rogers, 1993; Andrade, 1995) parece ser relevante e parte natural do exercício da própria arte, bem como a compreensão de aspectos criativos, da auto-imagem, das limitações, dos valores, idéias, sensações e emoções seriam inerentes à vivência da arte, ainda que cada artista o faça de forma particular.

Com relação à superação e ao movimento de aperfeiçoamento constantes, buscando o esteticamente coerente e melhor, pode-se pensar em auto-desenvolvimento e superação de si mesmo como características da pessoa metamotivada, conforme assinala Maslow (1973); ela estaria motivada à auto-realização e ao desenvolvimento de seus potenciais através da arte. Por isso esta é vivenciada como uma necessidade, ainda que não básica.

De certa forma, também Jung (1997) concebe o próprio processo de auto-desenvolvimento, denominado individuação, como envolvendo a criatividade e a concretização de imagens que possibilitam um contato mais profundo com o inconsciente pessoal e coletivo, favorecendo o crescimento.

Do ponto de vista filosófico, vale questionar se esse movimento de aperfeiçoamento não poderia ser compreendido como característico da evolução espiritual que se consegue alcançar através da beleza, uma asserção desenvolvida por filósofos que viam como possível, através da arte, alcançar a perfeição, a verdade, a essência das coisas.

Com relação à característica integradora da arte, presente na estrutura do vivido dos participantes, pode-se afirmar que filósofos como Pareyson (1966), que concebem a arte como conteúdo formatado, acabam por juntar os aspectos racional e emocional, objetivo e subjetivo dela, concentrando-os. Esse ponto integrador também está de acordo com as formulações de Winnicott (1975), May (1975) e

do filósofo Schiller (1995), quando mencionam a plenitude humana alcançada pelo impulso lúdico.

Cabe salientar a arte usada para alívio de tensão, ou de algum tipo de mal-estar psicológico. Tais vivências relacionam-se com o relato de arte-terapeutas como McNiff (1998), Rhyne (1996) e Allen (1995), que declaram utilizá-la para benefício próprio e de seus pacientes. Num mesmo sentido, May (1992) discorre sobre a exposição às potencialidades de cura que a arte promove e McNiff (1977) constata entre artistas a possibilidade de tê-la como meio de confrontar o medo e o sofrimento. De fato, a palavra “remédio” foi, inclusive, referida por alguns artistas da pesquisa.

Com relação ao prazer da experiência, observa-se que este se mostra inexorável na vivência dos artistas, aproximando-se de Maslow (1973), com sua descrição das experiências culminantes.

Quanto à possibilidade de exercer a própria liberdade, Schiller (1995) afirma que só através do exercício do impulso lúdico, o homem pode ser livre, sendo incontestável a liberdade proposta nos contextos de arte-terapia.

Com relação aos obstáculos enfrentados pelos participantes para a realização da arte, impostos pela família, pela marginalização social ou pela própria arte, que exige superação de limites pessoais e contato com o desconhecido, pode-se dizer, de maneira geral, que arte envolve coragem, nos termos de May (1975) e Allen (1995). Face à não aprovação social da arte, discute-se a questão da sublimação, pois os resultados da pesquisa parecem apontar para um possível rechaço social, em dissonância com o conceito de sublimação, pelo qual a arte seria uma satisfação alternativa de impulsos sexuais com decorrente aprovação social e adaptação ao processo civilizatório. Existe, de fato, na vivência de alguns artistas, a canalização de aspectos pessoais, não expressos na vida real, por dificuldades ou por desaprovação. Contudo, tais aspectos referem-se à criatividade, espontaneidade e auto-expressão e não propriamente à sexualidade. Questiona-se se seria a criatividade a expressão pessoal rechaçada pela sociedade. A frase de Pereira (1976) diz: “E o que se reprime no homem talvez não seja a sexualidade, nem a agressão, mas a essência de sua natureza: uma vida prenha de liberdade e de consciência cósmica”(p11).

A característica transformadora parece relevante na vivência da arte e é confirmada por alguns autores. De forma genérica, a arte associada à evolução espiritual, conforme concepções filosóficas, traz implícita a idéia de transformação. Na Psicologia, autores citam que o fazer arte modifica o mundo interior (Jung, 1997; McNiff, 1998; Rhyne (1996); May, 1992; Andrade, 1993, 1995; Pereira, 1976; Allen, 1995). Para alguns, a vivência de transformação é sentida de maneira intensa, profunda, dando à arte um caráter de salvação. Salienta-se que a arte foi um meio que os participantes desta pesquisa encontraram para estar no mundo de maneira adaptada e feliz. Uns encontraram nela um meio de expressão de características represadas, outros de auto-desenvolvimento, de preservar suas características espontâneas e infantis e, ainda, uma forma de sobreviver num mundo considerado desagradável e hostil.

Assim, houve uma transformação adaptativa e, ao mesmo tempo, prazerosa. Pode-se, pois, compreender esses movimentos como saudáveis, atualizantes, no sentido descrito por Rogers (1999). Certamente, isso vem ao encontro das afirmações que mostram como a criatividade é saudável, que seu exercício exerce papel importante na saúde do indivíduo (Winnicott, 1975; May, 1975; Maslow, 1973; Rogers, 1999; Andrade, 1995; Allen, 1995; Rogers, 1993; McNiff, 1998; Rhyne, 1996; Halprin, 2000) e que sua ausência pode estar associada à doença psicológica (Winnicott, 1975; Rhyne, 1996; McNiff, 1998).

A questão da consciência através da arte parece relevante em dois níveis: primeiro, pela alteração de estados de consciência; segundo, pela maior conscientização de si e dos outros. A alteração do estado de consciência aparece nas afirmações sobre insônia posterior à criação, aumento da energia, poder ou lucidez com a criação, maior velocidade de raciocínio, abertura sensível face à realidade e a sensação de uma outra atmosfera em que a densidade ou o tempo são diferentes.

Quanto à ampliação da consciência, alguns autores creem que a arte a possibilita, num nível pessoal (Rhyne, 1996; Allen, 1995; McNiff, 1998; Rogers, 1993; Halprin, 2000); outros enfatizam o nível coletivo e supra-pessoal (Rogers, 1993; Pereira, 1976; May, 1975;

Trinca, 1995), que se pode chamar de trans-pessoal, e que seria o equivalente ao metafísico, na linguagem filosófica. Segundo a vivência dos artistas, essa consciência implica o conhecimento de uma nova realidade, seja ela pessoal, coletiva ou, ainda, metafísica.

De forma geral, as características de auto-conhecimento, transformação e ampliação da consciência evidenciadas pela pesquisa parecem condizer com as afirmações de arte-terapeutas, ainda que o contexto de suas observações tenha sido prioritariamente o terapêutico e os que deram origem às asserções eram pacientes e não artistas. Assim sendo, a constatação de tais características na vivência da arte justificaria sua inclusão no processo terapêutico com o intuito de favorecê-lo e esclarece cientificamente os pressupostos dos arte-terapeutas segundo os quais ela tem, por si só, poder terapêutico. No entanto, pergunta-se se a arte não é assim vivenciada pela profundidade que a arte assume. Essa hipótese é pertinente, suscita questões para pesquisas posteriores que possam estabelecer diferenciações no poder terapêutico da arte segundo variações na profundidade de sua vivência, levando-se em conta as diferenças pessoais.

Com relação ao aspecto da consciência metafísica, que para os filósofos antigos era a apreensão das essências no Mundo Inteligível, deve-se ressaltar que a estrutura do vivido, conforme a pesquisa, aponta a arte como forma de conhecimento de uma outra realidade, diferente da habitual, o que coincide com as afirmações filosóficas. Essa realidade diversa pode ser vivenciada como captação de uma verdade cósmica, ou o transporte para outro mundo, ou contato com o Todo ou Deus. Esse é um aspecto de transcendência.

Além disso, o processo que desfocaliza o eu, direcionando a maior consideração com o outro em virtude da percepção do poder transformador da arte, pode ser compreendido como um aspecto ético interessante. É-se levado a pensar que uma intimidade com a arte conduziria ao exercício do bem e a uma preocupação social. Um estudo anterior (McNiff, 1977) aponta para o desejo de artistas de usarem a arte como veículo para mudança social, estabelecendo padrões éticos. Nesse sentido, a afirmação dos filósofos sobre a interdependência da tríade Bem, Beleza e Verdade parece ter respaldo na vivência dos artistas, considerando-se que beleza e arte caminham juntas, ainda que a conotação filosófica não seja

nesses termos. Talvez se possa dizer que os filósofos captaram algo verdadeiro sobre o fenômeno e elaboraram suas asserções.

No que tange a intimidade e familiaridade com aspectos fantasiosos, imaginativos, caóticos, absurdos do ponto de vista lógico-racional, vividos pelos artistas, ressalta-se que o caos é apontado por alguns como inerente ao próprio processo criativo, pois é de onde emergirá o novo, que é a obra (May, 1992; Pereira, 1976) e a imaginação também é vista como ingrediente essencial (Allen, 1995; May, 1975; McNiff, 1998; Rhyne, 1996). Rogers (1999) fala da abertura à experiência em indivíduos criativos; o que concorda com a abrangência de elementos imaginativos, fantasiosos, sem rigidez perceptual, numa congruência entre aspectos sensoriais e sua simbolização na consciência. Esse lado, que parece desenvolvido pela arte, remete a reflexões sobre aspectos do ser humano saudável. Pergunta-se se não se estaria relegando isto a um segundo plano nas escolas e no contexto social mais amplo, o que condiz com afirmação de May (1992) de que “O futuro de nossa civilização, sua sobrevivência e sua saúde, é inseparável do futuro de sua arte” (p.171).

## Referências

- Allen, P. (1995). *Art is a Way of Knowing*. Boston: Shambala.
- Andrade, L. Q. (1993). *Terapias Expressivas: Uma Pesquisa de referenciais Teórico-Práticos*. Tese de Doutorado – IP USP, São Paulo.
- Andrade, L. Q. (1995). Linhas teóricas em arte-terapia. Em *A Arte Cura? Recursos Artísticos em Psicoterapia*. São Paulo: Editorial Psy II.
- Bachelard, G. (1989). *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bosi, A. (1991). *Reflexões sobre arte*. São Paulo: Ática.
- Claussen, B. (1997). *Beyond Reason: Art and Psychosis*. Los Angeles: University of California Press.
- Focillon, H. (1983). *A vida das formas*. Rio de Janeiro: Zahar.

- Frayze -Pereira, J. (1994). A alteridade da arte: estética e psicologia. Em *Psicologia USP*, v. 5 n. 1/2, 35-60.
- Freud, S. (1976). A interpretação de sonhos. Em *Obras Completas de Sigmund Freud*, vol. IV, Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1976). Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância. Em *Obras Completas de Sigmund Freud*, vol. XI, Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1976). Escritores criativos e devaneio. Em *Obras Completas de Sigmund Freud*, vol. IX, Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1976). O Moisés de Michelangelo. Em *Obras Completas de Sigmund Freud*, vol. XI, Rio de Janeiro: Imago.
- Giorgi, A. (1985). *Phenomenology and Psychological research*. Pittsburg: Duquesne University Press.
- Halprin, D. (2000). Living artfully: movement as an integrative process. Em *Foundations of Expressive Arts Therapy*. Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers.
- Jung, C. G. (1997). *O eu e o inconsciente*. Petrópolis: Vozes.
- Lacoste, J. (1986). *A filosofia da arte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Malchiodi, C. A. (1998). *The Art Therapy Sourcebook*. Illinois: Lowell House.
- Maslow, A. (1973). *Introdução à Psicologia do Ser*. Rio de Janeiro: Eldorado Tijuca.
- May, R. (1975). *A coragem de Criar*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- May, R. (1992). *Minha busca da beleza*. Petrópolis: Vozes.
- McNiff, S. (1977). Motivation in art. *Art Psychotherapy*, 4,125-136.
- McNiff, S. (1988). The Shaman Within. *The arts in Psychotherapy*, 15,285-291.
- McNiff, S. (1998). *Trust the Process*. Boston: Shambala.
- McNiff, S. (2000). *Art-Based Research*. Londres: Jessica Kingsley Publishers.
- Naumburg, M. (1966). *Dinamically Oriented Art Therapy: Its Principles and Practice*. Chicago: Magnolia Street Publishers.
- Nunes, B. (1966). *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Editora da USP.
- Pareyson, L. (1966). *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes.
- Pereira, R. C. C. (1976). *A Espiral do Símbolo*. Petrópolis: Vozes.
- Philippini, A. (1995). Universo Junguiano e Arteterapia. *Imagens da Transformação Revista de Arteterapia*, v. 2, n.2, p. 4-11.
- Rhyne, J. (1996). *Arte e Gestalt: padrões que convergem*. São Paulo: Summus.
- Rogers, C. R. (1999). *Tornar-se Pessoa*. São Paulo: Martins Fontes.
- Rogers, N. (1993). *The creative Connection*. California: Science & Behavior Books Inc.
- Schiller, F. (1995). *A educação estética do homem*. São Paulo: Iluminuras.
- Trinca, W. (1995). Arte e superação da dor mental. *Insight psicoterapia*, 57, 17-20.
- Winnicott, D. W. (1975). *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago.
- Winnicott, D. W. (1990). *O ambiente e os processos de maturação*. Porto Alegre: Artes Médicas.
- Artigo baseado em uma Dissertação de Mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação da PUC-Campinas em Dezembro de 2001, com apoio financeiro do CNPq.