

Psicologia analítica e estética da recepção: diálogos possíveis

Luisa Rosenberg Colonnese
Laura Villares de Freitas*

Universidade de São Paulo, Instituto de Psicologia. São Paulo, SP, Brasil

Resumo: O artigo, após apresentar brevemente o campo da Estética da Recepção, destaca os escritos de Jung que se referem aos espectadores de arte, para, então, estabelecer bases para um diálogo entre tais textos e essa disciplina que ainda permanece pouco conhecida. O artigo discorre sobre as particularidades dos fenômenos envolvidos na apreensão de obras de arte, considerando, entre outras, as noções junguianas de símbolo, de arte como compensação e da dinâmica entre a consciência e o inconsciente. Para fundamentar os dados teóricos, o artigo também introduz algumas passagens que revelam Jung em sua faceta de espectador de obras de arte. Por fim, opõe-se aos recentes atos de censura a obras de arte contemporâneas.

Palavras-chave: psicologia analítica, estética da recepção, Carl Gustav Jung, arte.

Introdução

Carl Gustav Jung (1875-1961) elaborou sua obra ao longo de muitos anos e com passagens e interlocuções em diversas áreas de conhecimento, não se limitando apenas à sua experiência enquanto médico psiquiatra. Dentre essas tantas áreas, a arte aparece, de diferentes maneiras, como um saber específico invocado em vários de seus textos, tanto teóricos quanto autobiográficos – destacamos aqui, como exemplos significativos, o volume XV de suas *Obras completas* (1932/2009a) e o livro póstumo *Memórias, sonhos, reflexões* (1961/2012).

Uma das facetas da arte explorada por ele abrange os efeitos das obras de arte em seus espectadores. Ainda que Jung não o tenha feito de forma sistematizada, pretendemos mostrar, neste artigo, como a Psicologia Analítica tem abertura para abordar as questões relativas à recepção de obras de arte e para dialogar com outras áreas, tais como a Estética da Recepção. Trata-se, grosso modo, de uma ampliação do que se pode entender por arte, permitindo o olhar de uma perspectiva diferente da habitual, ao retirar o foco principal da obra ou do artista.

No período em que desenvolvíamos este artigo, jornais, revistas e redes sociais brasileiros noticiaram uma sucessão de casos de censura a exposições artísticas e a peças de teatro, sob alegação de proteção à moral e aos bons costumes, incluindo um suposto cuidado a crianças e adolescentes. Para dar apenas três exemplos, após manifestações agressivas contra visitantes, colaboradores e artistas, foram censuradas: a exposição “Faça você mesmo sua Capela Sistina”, de Pedro Moraleida, no Palácio das Artes em Belo Horizonte, no início de outubro de 2017; a performance “La Bête”, no Museu de Arte Moderna (MAM) em São Paulo, em setembro do

mesmo ano; e a exposição “Queermuseu – cartografias da diferença na arte brasileira”, no Santander Cultural em Porto Alegre, também em setembro de 2017. A censura a esta última acarretou o cancelamento da exposição cerca de um mês antes do final previsto.

Nosso intuito inicial – abordar questões relacionadas à recepção da arte com base nos pressupostos da Psicologia Analítica – revelou-se, diante de tais episódios, particularmente propício e necessário pois, mesmo sem grande aprofundamento na análise de tais acontecimentos, propõe uma perspectiva de estudo da arte que enfatiza as especificidades da experiência psicológica envolvida na apreensão de obras e uma reflexão sobre a relevância da fruição da arte em diferentes contextos. As atuais repressões a manifestações artísticas – e também à diversidade de pensamentos – serviram como um grito de alerta e grande estímulo para que busquemos refletir ainda mais e ultrapassar a superficialidade de opiniões midiáticas ou comprometidas com campanhas políticas abusivas, resistindo à violação do lugar que é intrínseco à arte.

Mais ainda, pretendemos justificar as atividades artísticas – no amplo espectro que vai da execução à recepção – como fundamentais da psique humana, individual e coletiva; atividades marcadas pela “inusitabilidade” do olhar, pelo ato criativo e pela possibilidade de transformação em quem a produz e em quem a recebe.

Apresentamos a seguir algumas das proposições da Estética da Recepção, disciplina que evidencia o espectador, para então lançarmos um olhar junguiano aos fenômenos envolvidos na apreensão de obras de arte.

A Estética da Recepção

Ainda que os estudos da Estética da Recepção tenham surgido como estudos literários – e, portanto, não originalmente pensados para as diferentes manifestações

* Endereço para correspondência: lauvfrei@usp.br

artísticas –, é possível tomá-los como referencial, já que estes deram ensejo a pensar a recepção da arte em geral¹.

A história da literatura e da arte foi, por muito tempo, voltada aos autores e às obras, uma história que praticamente não problematizava o espectador e que raramente levava em conta a função do destinatário (Starobinski, 2005). A Estética da Recepção – cujos principais precursores foram Hans Robert Jauss (1921-1997) e Wolfgang Iser (1926-2007) – surge na década de 1960 enquanto disciplina determinada a estudar o receptor. Entende-o como um agente ativo, parte constituinte da obra e elemento fundamental da atividade artística. Assim, a “estética da recepção é o trabalho de estudo teórico que indaga sobre o papel ativo desse integrante da práxis artística” (Gonçalves, 2004, p. 83).

A Estética da Recepção, preocupada com a dialética entre autor, obra e receptor – e sempre levando em conta o panorama da história da arte e o ambiente cultural em que a obra é criada e recebida –, determina um campo fundamental para sua compreensão: a experiência estética. Em um primeiro momento, a experiência estética se constitui pelo efeito que a obra exerce sobre seu observador; é o momento de contemplação, fruição e prazer – Jauss (2002, 2005) salienta que a palavra prazer adquire diferentes sentidos ao longo da história e retoma a conotação do prazer como forma de conhecer, participar, apropriar-se do mundo e de si mesmo. Nesse momento, o receptor é influenciado pela obra – a mesma obra que impactou os observadores contemporâneos à sua criação e que, portanto, mantém ligações com o passado no qual a obra se originou (Starobinski, 2005). No entanto, mesmo na primeira vez em que o espectador entra em contato com determinada obra, esta nunca é vista como uma novidade absoluta, pois seu público já está predisposto a certo modo de recepção diante dos determinados sinais, enunciados e referências implícitas intrínsecos à obra (Jauss, 2005).

No momento seguinte, é o destinatário quem condiciona a obra. A partir dos estímulos provocados por ela, certas vivências, memórias, percepções e pensamentos do receptor são acionados. Sua experiência pessoal e sua visão de mundo entram em cena para que seja realizada uma interpretação, uma atribuição de sentido àquela obra. Nesse movimento, muitas vezes, o receptor se vê em uma situação que não lhe é corriqueira. E Jauss (2005) enfatiza o potencial libertador da arte: “a experiência estética permite que o homem aprisionado nas suas atividades cotidianas se libere para outras experiências” (p. 142, tradução nossa).

Porém, quando se leva em conta a contribuição pessoal do receptor, ao mesmo tempo, leva-se em conta o fato de ele estar inserido em determinado contexto histórico-cultural. Uma vez que o receptor – assim como

o artista – está inscrito nas “normas estéticas de seu tempo” (Starobinski, 2005, p. 19, tradução nossa), que sua participação na experiência estética está sempre atrelada a determinantes sociais, ele opera na construção de significados da obra com algum grau de autonomia, mas sempre influenciado pelo contexto. “A experiência estética evidencia-se, então, em sua função transgressora, em relação a visões de mundo consolidadas, revelando-se um espaço de relativa liberdade do sujeito receptor” (Gonçalves, 2004, p. 87).

Enquanto nos estudos de Jauss a ênfase recai sobre o momento da recepção em si mesma e na consideração do quadro histórico-social como fundamental para o entendimento do processo de leitura (Gonçalves, 2004), Iser contribui com uma teoria do efeito estético. Apesar de voltar-se para o efeito da obra sobre o receptor, de distinguir dois diferentes polos na obra literária – o polo artístico, consistindo no texto criado pelo autor, e o polo estético, a concreção realizada pelo leitor –, Iser compreende a obra de arte como um espaço intermediário, como algo virtual, pois a obra não pode ser reduzida nem à realidade do texto, nem às condições que constituem o leitor. A obra de arte é definida, então, como a constituição do texto na consciência do leitor e seu lugar é justamente a convergência do texto e do leitor (Iser, 1989).

Na teoria de Iser, o que permite a participação efetiva do leitor são as indeterminações – “vazios”, espaços abertos, não ditos... – contidas na própria estrutura do texto. Tais indeterminações são remodeladas nos atos de leitura. Assim, “o efeito está plantado na estrutura da obra e será atualizado de acordo com o ‘horizonte de expectativas’ de seu receptor” (Lima, 2002, p. 25). Dessa estrutura de ditos e não ditos, de visíveis e invisíveis, nasce um processo dinâmico, pois “o dito só atua realmente quando remete ao que cala. E como o calado é o revés do dito, só por ele adquire seus contornos. . . . O processo de comunicação se põe em marcha e se regula mediante esta dialética do que se mostra e do que se cala” (Iser, 1989, p. 150, tradução nossa).

Nessa ótica, Iser (1989) propõe que cada enunciado da obra literária (cada frase) só alcança seu objetivo quando aponta para algo além; assim, as correlações se entrelaçam e, deste modo, alcançam a plenitude do objetivo semântico pretendido. Esse resultado não se consegue no texto, mas no leitor, pois é ele quem ativa a interação dos correlatos pré-estruturados na sequência das frases. Inicia-se, a partir do estímulo lançado pelas frases, um processo do qual surgirá um objeto imaginário relativo ao texto. Esse processo pode ser descrito assim: cada correlato individual de enunciado prefigura um horizonte determinado que traz certa orientação e correspondência para o leitor. Em seguida, esse horizonte se apresenta aberto ao se transformar em uma tela sobre a qual o receptor projeta o correlato seguinte – modificando, pois, o horizonte anterior. Em suma, cada novo correlato consiste ao mesmo tempo em intuições satisfeitas e representações vazias.

¹ Cf., por exemplo, Bourdieu e Darbel (2007), Davallon (1999), Gonçalves (2004) e Frayze-Pereira (1995).

Porém, nem sempre o que o texto apresenta corresponde ao que o leitor vinha imaginando. A implicação disso é que o já lido é constantemente modificado; aquele objeto da leitura primeira passa, num segundo momento, a fazer parte do passado, portanto, do campo da memória. Assim, tudo o que vai sendo lido acaba não só por gerar expectativas, mas também por ser incorporado ao que já havia sido retido. A particularidade desse produto – agora também definido pelas esperas e memórias modificadas – é que ele provoca o leitor, mesmo que isso se dê apenas enquanto uma potencialidade da obra.

Os dois horizontes internos ao texto se fundem, passado e futuro se mesclam continuamente e, nessa dialética, o potencial implícito é atualizado no texto. O texto se expande em múltiplos potenciais de realização e as eventuais leituras nunca esgotam todas as possibilidades, pois as conexões não formuladas entre as sequências de frases ou os vazios encontrados no entrelaçamento dos correlatos intencionais “garantem” uma possibilidade de leitura sempre nova. Cada leitura se torna, assim, uma atualização individualizada do texto. Como o espaço intertextual de relações é apenas sutilmente delimitado, é possível que diferentes configurações de sentido sejam iluminadas.

O leitor determina cada configuração de sentido específica mediante as muitas distinções e seleções que realiza ao relacionar os correlatos de enunciados que surgem no curso da leitura. Nisso se baseia a atividade especialmente criadora que experimenta o leitor de textos literários. É o leitor quem abre uma nova possibilidade ao texto quando depara com algum vazio que, por sua vez, modifica as expectativas antecedentes e acaba por situar o que já foi lido em um novo horizonte, modificando o recordado. A leitura manifesta a inesgotabilidade do texto. E a inesgotabilidade do texto é condição para a constituição do objeto imaginário – que, por sua vez, só se apresenta mediante as escolhas de seleção feitas ao longo da leitura.

Os comentários de Jung sobre o *Fausto*, de Goethe, nos dão um bom exemplo de tal estrutura de vazios, escolhas e expectativas presentes no ato da leitura.

É verdade que sua [de Fausto] puerilidade fora, então, desmascarada; mas *não me parecia* que ele tivesse merecido a iniciação dos grandes mistérios. *Tê-lo ia retido* um pouco mais no Purgatório! O verdadeiro problema estava centrado em Mefistófeles, figura que me obcecou e que *me pareceu obscuramente relacionada com o mistério das Mães*. Em todo caso, Mefistófeles e a grande iniciação final constituíram um *acontecimento extraordinário e misterioso, nos confins do mundo da minha consciência*. (Jung, 1961/2012, pp. 93-94, grifos nossos)

Esse breve excerto pode ser compreendido da seguinte forma: até certo ponto da leitura, tendo lido determinados correlatos, Jung já tinha adquirido algumas

informações sobre o enredo; ele já havia traçado um perfil de Fausto e projetara para ele determinado destino. O curso da leitura, porém, revelou a Jung uma trama que, para ele, não condizia exatamente com a personagem. Por outro lado, esta “decepção” de Jung não diminuiu o efeito que o livro exerceu sobre ele – “*Li Fausto*, que foi um bálsamo milagroso para minha alma” (Jung, 1961/2012, p. 93) –, nem o impediu de delinear configurações de sentido – a do trecho destacado se associa ao mistério das Mães. Mais do que isso, a leitura do livro, aparentemente, o levou a experiências não cotidianas, a um aprofundamento em si para além da consciência e nos parece que contribuiu também para sua posterior conceituação do arquétipo da Grande Mãe.

A Estética da Recepção não é a única disciplina que privilegia o receptor de obras de arte. Lembramos de Walter Benjamin (1892-1940) que já tratara da questão da recepção da obra de arte nos anos 1930, enfatizando, por um lado, o que chamou de “aura” da obra de arte e, por outro, aspectos históricos, políticos e sociais que interferem no receptor (Benjamin, 1985). Mas Benjamin não chegou a criar uma disciplina específica, como o fizeram posteriormente Jauss e Iser. Com o campo da Estética da Recepção aberto e sistematizado por eles, outras áreas puderam, de acordo com seus pontos de vista específicos, se aventurar pelas veredas da recepção da arte.

Nosso intuito, aqui, vai nessa direção. Pretendemos destacar as contribuições da teoria junguiana para uma compreensão psicológica dos fenômenos relativos à apreensão de obras de arte e, mais ainda, estabelecer bases para um diálogo; isto é, se por um lado veremos como a Psicologia Analítica pode expandir o entendimento da recepção da arte, por outro, consideraremos como os estudos da Estética da Recepção podem estimular a atribuição de novas configurações de sentido à obra junguiana e, inclusive, impulsioná-la a marcar presença em movimentos culturais de nossa contemporaneidade.

O símbolo, o campo interacional e a experiência simbólica

Para abrir esse diálogo, partimos da noção junguiana de símbolo e da consideração do caráter simbólico das obras de arte. Enquanto a Estética da Recepção se refere a obras com vazios e indeterminações, inesgotáveis em suas atribuições de sentido, Jung propõe que obras de arte podem ser simbólicas, ou seja, cada obra de arte, por se constituir em um símbolo, é produzida a partir de uma tensão entre uma tese e uma antítese, entre a consciência e o inconsciente. A partir do mecanismo de autorregulação da psique, dessa tensão surge uma “função unificadora que ultrapassa os opostos” (Jung, 1921-1949/2013, pp. 491-492, par. 913), se dá uma síntese.

Pela atividade do inconsciente emerge novo conteúdo, constelado igualmente pela tese e antítese, e que se comporta compensatoriamente

para com ambos. Uma vez que este conteúdo apresenta uma relação tanto com a tese quanto com a antítese, forma uma base intermediária onde os opostos podem unificar-se. (Jung, 1921-1949/2013, p. 492, par. 914)

Jung nomeia o processo formador de símbolos de função transcendente, compreendendo por tal termo “não uma qualidade metafísica, mas o fato de que por esta função se cria a passagem de uma atitude para outra” (Jung, 1921-1949/2013, p. 493, par. 917). O símbolo, então, tange tanto aquilo que é consciente quanto ao que é inconsciente, e a recepção da arte, por sua vez, envolverá uma dinâmica de ditos e não ditos, de vazios e preenchimentos, de aspectos conscientes e inconscientes.

Se estamos lançando luz à recepção da obra, o que está em pauta é uma obra de arte que não é considerada isoladamente; não se trata da obra em si, mas da obra vivida, ativada pelo espectador. O que está em pauta é o *campo interacional* que se constela quando ocorre o encontro entre a obra e seu receptor, e que inclui também todo o contexto em que ele se dá.

De um lado do campo interacional temos a obra potencialmente simbólica; uma forma, uma sonoridade ou um movimento que é mais do que aquilo que nossos olhos ou ouvidos captam; a forma artística não se esgota em uma única percepção; há sempre, a cada interação, algo de incompreensível, indizível e irrepresentável – por isso mesmo a obra apresenta sempre a possibilidade de uma abertura para significações distintas das já consideradas. Remete a um algo a mais, não tangível mas que intuitivamente se faz presente. E a plasticidade que lhe é inerente e que independe da plasticidade de sua matéria – mas, ao mesmo tempo, depende dela por nela se fazer existir – leva a crer que, por mais estática que pareça a forma do símbolo, ele sempre se mostra vivaz, cheio de significados; ou, nas palavras de Jung, a obra é “algo em contínuo devir e sempre de novo vivenciável” (Jung, 1914/2013, p. 204, par. 398).

Embora seja inerente à obra esse potencial simbólico, interessa-nos a relação entre ela e seu receptor – este também imprescindível ao campo interacional, pois, afinal, a obra só é vivenciada por alguém. Mais ainda: “depende da atitude da consciência que observa se alguma coisa é símbolo ou não” (Jung, 1921-1949/2013, p. 488, par. 907), portanto, sem tal atitude a obra não se mostra em sua plenitude, as possíveis aberturas permanecem ocultas; não tendo quem a veja ou a escute, a obra fica estática, muda.

Com Jung entendemos o símbolo – a obra – como uma base intermediária que, para se evidenciar como tal, depende da experiência do sujeito com ela. No mesmo sentido, com Iser situamos a intermediação justamente na convergência entre o objeto e seu receptor, que se dá num contexto maior, um campo dinâmico composto por diferentes elementos e possibilidades de interação. Posto isso, ousamos propor que a obra isolada não pode ser

considerada simbólica, já que tal potencial só pode ser acionado quando vivenciado por alguém, em um aqui e agora específico. Portanto, a nosso ver, os estudos sobre arte em Psicologia Analítica que consideram a dimensão simbólica das obras de arte devem levar em conta, também, o destinatário e o ambiente onde se dá a relação entre ambos, em todas as suas interações – seja o receptor o autor do estudo fazendo uma leitura da obra, o próprio artista recebendo sua criação ou o público de um museu.

Focando, então, no campo interacional constelado por obra-receptor-contexto e no aspecto simbólico da obra ativado mediante tal encontro, propomos pensar no jogo artístico, na experiência estética, como uma experiência simbólica. Uma experiência repleta, é claro, de atitudes conscientes (a movimentação até a obra, que pode implicar no reconhecimento das técnicas ali empregadas, na compreensão do encadeamento lógico do enredo de um livro ou de um filme, no entendimento de um conceito representado pela obra, na percepção do prazer ou desprazer que a obra causa etc.), mas uma experiência também permeada pela participação do inconsciente e impregnada de emoção. E é aí que entra a maior contribuição da Psicologia Analítica ao campo da recepção da arte, afinal, “na medida em que para nós a vida é algo de novo a triunfar constantemente sobre todo o passado, devemos buscar o principal valor de uma obra de arte não em sua progressão causal, mas no efeito vivo que exerce sobre nosso espírito” (Jung, 1914/2013, p. 204, par. 398) – mesmo que esse efeito seja recebido como algo desagradável, como ocorreu com Jung na primeira vez que leu *Ulisses*, de James Joyce, conforme veremos melhor adiante.

Contudo, para que lidemos com o efeito vivo – positivo ou negativo – provocado pelo contato com a obra, é indispensável que ocorra tal encontro. Se, como em muitos dos recentes casos de censura – alguns aludidos acima – o efeito se dá antes mesmo que a obra seja apreendida, ou se a repulsa à obra determinar compulsivamente a ação do indivíduo levando-o a impor valores rígidos e fechados, certamente não falamos desse campo interacional, mas de um campo delimitado por preconceitos e intolerâncias, onde a possibilidade de experiência simbólica passa a ser ameaçada, ou mesmo violentada.

A autorregulação psíquica e a arte como compensação

Jung considerava que a arte se origina num movimento regulatório, constituindo-se como uma compensação psíquica não só individual, exclusiva do criador, mas também coletiva: “assim como no indivíduo a unilateralidade de sua atitude consciente é corrigida por reações inconscientes, assim a arte representa um processo de autorregulação espiritual na vida das épocas e das nações” (Jung, 1922/2009, p. 71, par. 131). Aqui, Jung chama atenção para a dinâmica entre consciência e

inconsciente da psique coletiva e abre outra perspectiva para o contexto histórico-cultural tão enfatizado pela Estética da Recepção, propondo que a arte tem uma função social: a de trazer à tona conteúdos até então inacessíveis à consciência e de pôr em movimento as atitudes estanques e unilaterais da sociedade.

Foi seguindo esse raciocínio que Jung muito se aproximou da questão do receptor, o que se deu, sobretudo, por meio de seu olhar para a Arte Moderna, em especial a abstrata. Postulou que diante das imagens não figurativas, das indefinições pictóricas, dos vazios de significação tão mencionados anteriormente, o espectador se volta para si, para um íntimo que não corresponde à consciência, em busca de um sentido para a obra. Esse movimento, proporcionado pela apreensão de obras modernas, foi compreendido por Jung como uma compensação, pois, para ele, com o advento do ponto de vista moderno, “o mundo dividiu-se em crenças diversificadas e a unidade e quietude interior deram lugar ao anseio materialista de conquistar o mundo exterior. Através da ciência os valores ficaram exteriorizados” (Jung, 1925/2014, p. 96).

A Arte Moderna é vista, assim, como uma compensação do espírito daquela época, visando a um equilíbrio ante uma atitude demasiadamente voltada ao exterior. Justamente por não ser figurativa, não representar nada reconhecível à primeira vista, podendo causar certa estranheza, leva o espectador – e antes dele o artista – a buscar correspondências internas, voltar-se para si mesmo, para, então, dar sentido à obra.

Podemos atribuir-lhe [à Arte Moderna] uma intenção, consciente ou inconsciente, de provocar no espectador um ponto de vista ascético, afastado do ‘mundo’ compreensível e agradável, forçando, em seu lugar, uma revelação do inconsciente. (Jung, 1958/2013, p. 110, par. 754)

A arte como ativadora de complexos e sua relação com o arquétipo

Lançando luz sobre outro ângulo, Jung sugere que o movimento de introversão e possível constelação do inconsciente, proporcionado pela Arte Moderna, tende a despertar complexos do espectador – e a ativação de um complexo traz à tona um aspecto pouco adaptado, pouco familiar daquela pessoa, provocando, assim, determinados afetos. Mas, ainda com Jung, os complexos, nesse caso, “se despojaram do seu aspecto usualmente pessoal e, por isso, aparecem como aquilo que inicialmente eram: formas originais dos instintos. Elas são de natureza suprapessoais, isto é, de natureza coletivo-inconsciente” (Jung, 1958/2013, p. 111, par. 755). Em linhas gerais, complexo, na Psicologia Analítica, é um conjunto de associações psíquicas inconscientes carregado de afeto; isto é, fantasias, lembranças, imagens, pensamentos aglomerados ao redor de um núcleo comum que permanecem ocultos até que “colidam” com algum

estímulo. Quando isso ocorre, se dá a constelação de um complexo; o resultado é sempre perturbador para a consciência: a pessoa passa a ficar sem controle sobre suas emoções e/ou sobre seu comportamento. A reação exacerbada que se deu, por exemplo, nos recentes casos de censura aos quais temos nos referido, pode ser lida como a constelação de um complexo daquele público e também de algumas autoridades, dada a radicalidade e a inflexibilidade de sua resposta emocional e comportamental.

É verdade que essas ideias de Jung se referiam a uma única forma artística: a pintura moderna abstrata. Por outro lado, em seus ensaios sobre poesia (Jung, 1922/2009, 1930/2009), sua abordagem parece “atemporal”, pois não há menção a características de nenhum período literário específico – o próprio exemplo que citamos sobre o *Fausto* aponta para certa generalização, pois, afinal, Jung relata que o efeito que aquela obra romântica exerceu sobre ele foi o de mobilização do inconsciente, de ativação dos “confins da consciência”. É certo, também, que, em seus textos sobre poesia, Jung não fez distinções entre as variadas formas artísticas, nem tampouco as considerou ao escrever sobre a recepção da arte. Mas, apesar dessas fragilidades, nos parece possível conectar, em alguma medida, todas estas proposições mediante os objetivos deste ensaio.

No texto *Psicologia e poesia* (1930/2009), Jung se debruça sobre a “força imagística” (p. 74) que a poesia exerce sobre o espectador. Ao relacionar as ideias desse texto aos outros textos do volume XV, a resposta a suas indagações relativas ao impacto da obra circundam a esfera do inconsciente coletivo. A recepção de uma obra, segundo Jung, daria a “possibilidade de reimmergir na condição originária da *participation mystique*, pois nesse plano não é o indivíduo, mas o povo que vibra com as vivências” (Jung, 1930/2009, p. 93, par. 162), pois a obra é criada a partir de uma “ativação inconsciente do arquétipo e numa elaboração e formalização na obra acabada” (Jung, 1922/2009, p. 71, par. 130). Então, o percurso de realização da obra “começa, em geral, com . . . a jornada para o Hades, a descida para o inconsciente e a despedida do mundo superior” (Jung, 1932/2009a, p. 122, par. 210), seguindo pelo campo da formalização, da execução concreta e, enfim, podendo alcançar no espectador as profundezas de um lugar novo, que transcende a materialidade anterior. Em outras palavras: a obra de arte emerge como uma manifestação arquetípica que pode gerar em seu receptor um efeito numinoso.

Que a obra de arte nos modele como modelou o poeta

Ao considerar que a intensidade emocional suscitada pelas obras tem raízes arquetípicas, Jung atentou para o caráter neutro do arquétipo, o qual só recebe um juízo de valor quando confrontado pela consciência; é

através da atitude egóica que a manifestação arquetípica adquire qualquer inflexão. A obra propõe uma imagem; cabe a quem a apreende dar forma à sua experiência – através de sensações, conclusões, emoções, indagações... cabe ao leitor, ao ouvinte, ao espectador, dar um sentido para a obra. Nas palavras de Jung:

Para compreender seu sentido, é preciso permitir que ela nos modele, do mesmo modo que modelou o poeta. Compreenderemos então qual foi a vivência originária deste último. Ele tocou as regiões profundas da alma, salutares e libertadoras, onde o indivíduo não se segregou ainda na solidão da consciência. . . .Tocou as regiões profundas, onde todos os seres vibram em uníssono e onde, portanto, a sensibilidade e a ação do indivíduo abarcam toda a humanidade. (Jung, 1930/2009, p. 93, par. 161)

Aqui, novamente, deparamos com a relevância do papel do observador. A obra, em si, não explicita um sentido, bem como o símbolo não é símbolo sem uma consciência que assim o perceba. A relação espectador-obra, dessa forma, pode ser entendida como uma potencial remodelagem. A obra é remodelada a cada novo olhar, a cada impacto e a cada atribuição de sentido. O espectador, por sua vez, se remodela, primeiramente, para se comunicar com a obra, para adentrar no campo simbólico que ela propicia; após este contato, pode ocorrer outra modelagem, dada a possibilidade de uma reconfiguração psíquica.

Com base nas ideias de Jung sobre arte não figurativa, esta “remodelagem” pode ser entendida como a mobilização de conteúdos que não advêm da consciência ou do mundo externo: “A arte não-objetiva extrai seus conteúdos essencialmente do ‘íntimo’ da pessoa . . . [d] a psique inconsciente que afeta a consciência por trás e por dentro, da mesma forma como o mundo externo afeta a consciência pela frente e por fora” (Jung, 1932/2009a, p. 120, par. 206). E ainda:

A arte moderna nos afasta da excessiva dispersão da libido no objeto externo e nos traz de volta à fonte criativa que existe dentro de nós, de volta aos valores internos. Em outras palavras, ela nos conduz pelo mesmo caminho pelo qual a análise procura nos conduzir, só que não é uma condução consciente por parte do artista. (Jung, 1925/2014, p. 95)

É preciso lembrar que Jung, como autor, também é contextualizado num tempo e espaço. Formulou conceitos que buscam uma essência primordial do ser humano, algo que transcenda, no possível, a dimensão de tempo e espaço; mas a vida psíquica, individual ou coletiva, não se dá no domínio arquetípico, e sim no solo criado por nossos complexos e cultivado por nossos símbolos. Por isso é necessário sempre relativizar e contextualizar cada aporte teórico, cada afirmação. Jung se refere

sobretudo a uma época e contexto histórico em que o risco de massificação é exacerbado e, portanto, a função compensatória necessariamente passa por certa introversão, que ancore melhor cada pessoa em seu solo corporal e relacional, para que a dimensão do indivíduo, construída a duras penas, não se esvaia.

Se, por um lado, é necessário ter em mente que as proposições teóricas estão atreladas a condições da época e da cultura que podem comprometer sua generalização literal, por outro lado, é válido aproveitarmos as metáforas e os desdobramentos que tais proposições podem incitar. Neste caso, se talvez não faça mais sentido pensar em uma compensação relacionada sobretudo à introversão, é possível compreender o íntimo, a volta aos valores que transcendem uma superficialidade e banalização, como uma mobilização de elementos e atitudes, variáveis de indivíduo para indivíduo e de sociedade para sociedade, adormecidos no inconsciente, capazes, quando despertados, de estimular a constelação de atos novos, criativos, que evidenciam o potencial transgressor da arte – propiciador de experiências não cotidianas – e a experiência estética como uma atividade criativa conforme postulado na teoria da Estética da Recepção.

Arte, análise e vida

Isso nos leva a outro ponto. Em alguns momentos de sua obra, Jung recorreu à noção de arte para definir a prática psicoterápica ou para fazer analogias entre o fazer artístico e o fazer analítico. Em 1916, por exemplo, Jung (1916/2007) afirmou: “Nesse sentido, a análise não é um método que possa ser monopolizado pela medicina; é também uma arte, uma técnica ou uma ciência da vida psicológica, que devemos cultivar depois da cura, para o próprio bem e para o bem de todos” (p. 148). Destacamos também a grande ênfase de Jung na criatividade como fator psíquico presente na vida de forma geral, não limitado às atividades artísticas (Jung, 1936/2013); e, o que já apontamos brevemente no início deste texto: o espaço do artístico na vida de Jung e, conseqüentemente, na elaboração de sua teoria.

Ora, se as barreiras entre arte, análise e vida apresentam certa porosidade, por que não imaginar a experiência simbólica envolvida na recepção da arte, de certa forma, como análoga a uma análise? Uma análise, não no sentido de um tratamento para um sofrimento psíquico, mas por possibilitar a participação do inconsciente e eventual ampliação da consciência – individual e coletiva – a partir do encontro com conteúdos provindos de profundezas inconscientes e de experiências pouco cotidianas, ou mesmo que partam do cotidiano mas o transcendam. Ainda que essa experiência possa ser significativa por diferentes motivos, vale lembrar que só haverá ampliação de consciência se a atitude do ego apontar para essa direção, se houver envolvimento e uma mínima elaboração conscientes do que se passou no campo interacional.

Jung lê *Ulisses*: um exemplo de campo interacional.

No capítulo VIII do volume XV de suas obras, Jung escreve sobre *Ulisses*, de James Joyce (Jung, 1932/2009b). Neste ensaio, o Jung-espectador e o campo interacional delimitado por ele e por *Ulisses* vêm para o primeiro plano, oferecendo um exemplo de como o ego pode se posicionar diante da obscuridade de uma obra de arte.

Logo no início do texto, Jung deixa claro que o livro não lhe agrada:

Cada frase contém uma expectativa que não se concretiza; por fim, por mera resignação, o leitor já nem espera mais nada e, para seu reiterado espanto, percebe gradativamente que, de fato, acertou. . . . As 735 páginas que nada contém não são, de modo algum, páginas em branco mas, pelo contrário, densamente impressas. A pessoa lê, lê e relê e pensa que compreende o que está lendo. Ocasionalmente deparamo-nos, através de um respiradouro, com uma frase nova – mas, uma vez atingindo o grau certo de dedicação, acostumamo-nos com tudo. Assim também eu li, com o desespero em meu coração, até a página 135 adormecendo por duas vezes. (Jung, 1932/2009b, pp. 95-96, par. 165)

Em nota de rodapé, Jung menciona as frases que o levaram ao sono profundo, constatando que tal efeito ocorreu porque elas instauravam uma linha de pensamento que sua consciência ainda desconhecia – e, portanto, tal efeito acabava por ser perturbador. Revela, também, que posteriormente perceberia que aquele ponto do livro lhe oferecera os primeiros sinais para que compreendesse a finalidade de *Ulisses*. Um pouco adiante, Jung escreve o quão irritante aquele livro pode ser e, novamente, reflete sobre sua própria reação: “Um psicoterapeuta como eu está sempre praticando terapia até em si mesmo. Irritação significa: ‘Você ainda não enxergou o que existe por trás disto’” (Jung, 1932/2009b, p. 98, par. 168).

É sobretudo pela incompreensibilidade e pelo tédio despertados pela leitura – em paralelo a amplificações simbólicas – que Jung vai construindo configurações de sentido para a obra e retoma o que havia escrito sobre a pintura moderna:

devemos atribuir não só a *Ulisses*, mas também à arte em geral de seus congêneres espirituais, um sentido e um valor criativo positivo. Com relação à destruição de critérios de sentido e de beleza válidos até agora, *Ulisses* consegue realizar algo extraordinário. Insulta nossos sentimentos convencionais, brutaliza nossas expectativas de sentido e conteúdo, é um escárnio de tudo que é síntese. (Jung, 1932/2009b, p. 103, par. 177)

Após longa reflexão sobre a obra e sobre os efeitos nele causados por ela, Jung finaliza seu ensaio: “Nota

complementar: Agora a leitura de *Ulisses* já consegue ser bastante suportável” (Jung, 1932/2009b, p. 116, par. 203). Nesse exemplo, então, Jung se aventura por uma obra que não lhe agrada, buscando, por diferentes caminhos, dar sentido a este livro que, como ele mesmo enfatiza, obteve grande sucesso de público. Arriscamos dizer que, como efeito secundário à produção do ensaio, reforçou-se nele a importância de assumir uma atitude que acolha e interaja com o que desagrada. Jung acabou por olhar para si, para suas emoções e reações, para a literatura e para fenômenos contemporâneos por outros ângulos, transgredindo – ou transcendendo – as barreiras do que já lhe era conhecido. Ainda que seja evidente que os caminhos e as particularidades da experiência estética se distingam da experiência analítica, é possível inferir que ambas – assim como tantas outras experiências – podem propiciar uma mudança de perspectiva; e, por que não pensar que cada experiência simbólica abre uma janela diferente para a apreensão do mundo?

Concluindo

Voltando aos limites – tão ilimitados – da experiência estética e sem tentar catalogar como a consciência de cada espectador reagirá, resta-nos concluir que a recepção da arte propicia uma vivência específica. Se Jung definiu a obra de arte como “uma reorganização criativa . . . , uma realização criativa” que aproveita “livremente todas as condições prévias” (Jung, 1922/2009, pp. 60-61, par. 108), propomos estender essa constatação, considerando a obra não apenas como uma reorganização criativa, mas também como algo que evidencia tal realização criativa, como o indício de um fazer que trouxe à tona, onde antes não havia nada, algo perceptível, permeado por aspectos do inconsciente coletivo e que, ao ser vivenciado, torna perceptível, também, a inescotabilidade da obra, as lacunas abertas para constantes preenchimentos.

Em meio às polaridades ausência e presença, real e irreal, imaginário e concreto, pessoal e universal, é criada a obra de arte – e, para Jung, “esse caráter dualista de real e irreal [é] inerente ao símbolo” (Jung, 1921-1949/2013, p. 124, par. 169). Apoiado pela movimentação entre o imperceptível e o perceptível, o campo interacional de espectador-obra pode ser compreendido como uma experiência simbólica na qual ocorre a recepção de uma forma (ou um movimento, ou um som, ou um texto) que carrega em si indícios dos segredos de seu fazer criativo; uma experiência marcada pela mútua reverberação entre obra e espectador – afinal “simbólico só pode ser aquilo que encerra no um também o outro” (Jung, 1921-1949/2013, p. 124, par. 169).

E se a arte é uma compensação psíquica, podemos pensar na recepção da arte também como algo que, mais do que compensar, complementa; a vivência artística – estética, rítmica, imagética, poética como é – alcança não apenas a artisticidade da manifestação observada, mas também ativa a dimensão criativa, estética, rítmica,

imagética, poética de quem a recebe, muitas vezes complementando – ou no mínimo temperando – atitudes cotidianas automatizadas, estáticas e obscuras.

No tocante à educação e à cultura de maneira geral, destaca-se o papel da arte como instigador de alteridade, ou seja, da possibilidade de tomar o outro como outro – diferente, mas em condição simétrica à própria –, por seu caráter simbólico, que traz e impõe o contato com o novo, o inusitado, provocando uma abertura e um descentramento. E não se trata apenas de algo inter-relacional, mas também intrarrelacional; a arte desempenha o papel de promover contato com o outro

que pode ser reconhecido em si próprio e que contém as sementes para a ação criativa, se devidamente cultivadas.

Retomando a questão dos atos de censura atual a certas exposições e performances, mediante as considerações expostas, nem é preciso nos deter em sua análise mais acurada para lamentar e enfatizar que a experiência artística, reconhecida como um espaço libertário, deve se manter aberta, livre das amarras de qualquer censura, para que possa permanecer como uma manifestação simbólica, abrangente e renovadora, e exercer seu papel de fomentadora de alteridade, compensação e autorregulação psíquica.

Analytical psychology and aesthetics of reception: possible dialogues

Abstract: This article briefly presents the field of Aesthetics of Reception and highlights the Jung's writings related to art spectators, in order to establish bases for a dialogue between those texts and that still little-known discipline. The article brings up the particularities of the phenomena involved in the apprehension of works of art, considering, among others, Jungian notions of symbols, art as a compensation and the dynamic between consciousness and the unconscious. To ground the theoretical data, the study also introduces some passages that reveal Jung as a spectator of works of art. Finally, it takes a stand against the recent acts of censorship of contemporary works of art.

Keywords: analytical psychology, aesthetics of reception, Carl Gustav Jung, art.

Psychologie analytique et esthétique de la réception: dialogues possibles

Résumé : Cet article présente brièvement le domaine de l'Esthétique de la Réception et met en valeur les écrits de Jung relatifs aux spectateurs d'art, afin d'établir des bases pour un dialogue entre ces textes et cette discipline encore peu connue. L'article aborde les particularités des phénomènes impliqués dans l'appréhension des œuvres d'art, en considérant, entre autres, les notions jungiennes de symbole, d'art en tant que compensation et de la dynamique entre la conscience et l'inconscient. Pour fonder les données théoriques, l'étude présente également quelques passages qui révèlent le Jung dans en tant que spectateur d'œuvres d'art. Enfin, il s'oppose aux récents actes de censure d'œuvres d'art contemporaines.

Mots-clés : psychologie analytique, esthétique de la réception, Carl Gustav Jung, art.

Psicología analítica y estética de la recepción: diálogos posibles

Resumen: El artículo, después de presentar brevemente el campo de la Estética de la Recepción, destaca los escritos de Jung que se refieren a los espectadores de arte, para entonces establecer bases para un diálogo entre tales textos y esa disciplina aún poco conocida. El artículo discurre sobre las particularidades de los fenómenos involucrados en la aprehensión de obras de arte, considerando, entre otras, las nociones junguianas de símbolo, de arte como compensación y de la dinámica entre la conciencia y el inconsciente. Para fundamentar los datos teóricos, el artículo también introduce algunos pasajes que revelan a Jung como espectador de obras de arte. Por último, se opone a los recientes actos de censura a obras de arte contemporáneas.

Palabras clave: psicología analítica, estética da la recepción, Carl Gustav Jung, arte.

Referências

Benjamin, W. (1985). Magia e técnica, arte e política. In W. Benjamin, *Obras Escolhidas* (Vol. 1, pp. 165-196). São Paulo, SP: Brasiliense.

Bourdieu, P., & Darbel, A. (2007). *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público* (2a ed.). São Paulo, SP: Edusp; Porto Alegre: Zouk.

- Davallon, J. (1999). *L'exposition à l'oeuvre: stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris, France: L'Harmattan.
- Frayze-Pereira, J. A. (1995). *Olho d'água: arte e loucura em exposição*. São Paulo, SP: Escuta.
- Gonçalves, L. R. (2004). *Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo, SP: Edusp.
- Iser, W. (1989). El proceso de lectura. In R. Warning (ed.), *Estética de la recepción*. Madrid, España: Gráficas Rogar.
- Jauss, H. R. (2002). O prazer estético e as experiências fundamentais da *poieses*, *aisthesis* e *katharsis*. In L. C. Lima, (coord.), *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção* (2a ed.). São Paulo, SP: Paz e Terra.
- Jauss, H. R. (2005). *Pour une esthétique de la réception*. Paris, France: Gallimard.
- Jung, C.G. (2007). Apêndice: a estrutura do inconsciente. In *Obras completas: o Eu e o inconsciente* (Vol. 7/2, 20a ed., pp. 117-156). Petrópolis, RJ: Vozes. (Trabalho original publicado em 1916)
- Jung, C. G. (2009). Psicologia e poesia. In *Obras completas: o espírito na arte e na ciência* (Vol. 15, 5a ed., pp. 73-93). Petrópolis, RJ: Vozes. (Trabalho original publicado em 1930)
- Jung, C. G. (2009). Relação da psicologia analítica com a obra de arte poética. In *Obras completas: o espírito na arte e na ciência* (Vol. 15, 5a ed., pp. 54-72). Petrópolis, RJ: Vozes. (Trabalho original publicado em 1922)
- Jung, C. G. (2009a). Picasso. In *Obras completas: o espírito na arte e na ciência* (Vol. 15, 5a ed., pp. 119-124). Petrópolis, RJ: Vozes. (Trabalho original publicado em 1932)
- Jung, C. G. (2009b). Ulisses: um monólogo. In *Obras completas: o espírito na arte e na ciência*, (Vol. 15, 5a ed., pp. 94-118). Petrópolis, RJ: Vozes. (Trabalho original publicado em 1932)
- Jung, C. G. (2012). *Memórias, sonhos, reflexões*. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira. (Trabalho original publicado em 1961)
- Jung, C. G. (2013). Apêndice: a interpretação psicológica dos processos patológicos. In *Obras completas: psicogênese das doenças mentais* (Vol. 3, 6a ed., pp. 200-215). Petrópolis, RJ: Vozes. (Trabalho original publicado em 1914)
- Jung, C. G. (2013). Determinantes psicológicas do comportamento humano. In *Obras completas: a natureza da psique* (Vol. 8/2, 10a ed., pp. 60-71). Petrópolis, RJ: Vozes. (Trabalho original publicado em 1936)
- Jung, C. G. (2013). *Obras completas: tipos psicológicos* (Vol. 6, 7a ed.). Petrópolis, RJ: Vozes. (Trabalho original publicado em 1921-1949)
- Jung, C. G. (2013). *Obras completas: um mito moderno sobre as coisas vistas no céu* (Vol. 10/4, 6a ed.). Petrópolis, RJ: Vozes. (Trabalho original publicado em 1958)
- Jung, C. G. (2014). *Seminários sobre psicologia analítica*. Petrópolis, RJ: Vozes. (Trabalho original publicado em 1925)
- Lima, L. C. (2002). Prefácio à segunda edição. In L. C. Lima (coord. e sel.), *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção* (2a ed., pp. 9-36). São Paulo, SP: Paz e Terra.
- Starobinski, J. (2005). Préface. In H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*. Paris, France: Gallimard.

Recebido: 20/09/2018
Aprovado: 07/10/2018