

O CAMPO DA ESTÉTICA SOCIAL: AMBIENTE E ALTERIDADE

THE FIELD OF SOCIAL AESTHETICS: ENVIRONMENT AND OTHERNESS

Arley Andriolo¹

Resumo

Este artigo busca introduzir o campo da estética social, tanto na tradição fenomenológica quanto na pesquisa acadêmica em psicologia. Propõe um breve retorno à história do movimento fenomenológico e aponta a relevância de conceitos como sensibilidade e intersubjetividade. No contexto da fenomenologia contemporânea, particularmente seguindo o pensamento de Merleau-Ponty, o artigo enfoca o conceito de estética em relação ao meio ambiente (Arnold Berleant) e a questão da alteridade (João Frayze-Pereira). A revisão da ideia de estética como teoria da sensibilidade abre o campo da estética cotidiana e o processo de significado das relações interpessoais. Em suma, a contribuição do campo da estética social em psicologia destaca os aspectos participativos da dimensão sensível na vida social.

Palavras-chave: Psicologia e estética; fenomenologia; psicologia social; psicologia das artes; experiência estética.

Abstract

This paper seeks to introduce the field of social aesthetics, concerning both the phenomenological tradition and psychology academic research. It proposes a brief return to the history of the phenomenological movement and it points out the relevance of concepts like sensitivity and intersubjectivity. In the context of contemporary phenomenology, particularly following Merleau-Ponty's thought, the paper focus on the aesthetics concept in relation to the environment (Arnold Berleant) and the issue of the otherness (João Frayze-Pereira). The revision of the idea of aesthetics as a theory of sensibility opens up the field of everyday aesthetics and the meaning process of interpersonal relationships. In sum, the contribution of the field of social aesthetics in psychology highlight the participatory aspects of the sensitive dimension in social life.

Keywords: Psychology and aesthetics; phenomenology; social psychology; psychology of the arts; aesthetic experience.

¹ Universidade de São Paulo, Brasil. Endereço: Laboratório de Estudos em Psicologia da Arte, Departamento de Psicologia Social e do Trabalho, Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, Av. Prof. Mello Moraes, 1721, Bloco A, Cidade Universitária, São Paulo, SP, Brasil, CEP: 05508-900. arley@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8662-1646>

É nos outros que a expressão toma relevo e devém plenamente significação.

Maurice Merleau-Ponty, 1952

INTRODUÇÃO

A filósofa mexicana Katya Mandoki notou dois aspectos da dimensão estética a configurar sua dimensão social: o estudo da produção e recepção das obras de arte (Poética); o estudo da sensibilidade do cotidiano (Prosaica). Nesse sentido, a poética é tomada como a teoria da atividade artística, eventos e artefatos no campo artístico, enquanto a prosaica trata da atividade estética, eventos e artefatos na vida cotidiana (Mandoki, 2007, p. 51). Na dinâmica social, opera-se à combinação do “prosaico das artes” ou do “modus operandi artístico” das práticas sociais na vida cotidiana, afirma-se o entrelaçamento daqueles dois aspectos, no sentido de que a arte participa de processos sociais não apenas como “recepção estética”, mas como ingrediente da experiência sensível. Na pesquisa em psicologia, trata-se de situar o sensível compartilhado; uma região comum da sensibilidade nos domínios da estética social.

O campo de investigação da estética social é amplo, podendo envolver desde as ideias de Herbert Marcuse (1977), acerca da “dimensão estética” da sociedade, até a “partilha do sensível” de Jacques Rancière (2009), incluindo as “artes de fazer” em Michel de Certeau (1994). A proposta deste artigo volta-se para a psicologia, a qual, nas contradições históricas e sociais Latino-Americanas, trabalha na produção e reconhecimento de conhecimentos e saberes a partir de comunidades e grupos sociais específicos, no enfrentamento de fenômenos estéticos situados em seu campo de atuação.

A noção de estética social tem uma ligação com os movimentos sociais e lutas por direito de trabalhadores, associada a filósofos como Proudhon e artistas como Gustave Courbet. Literalmente, conforme Miyahara (2014), o termo foi utilizado pelo anarquista japonês Sanshiro Ishikawa, em *Anarquismo como Estética Social* (1946). Nessa linha, desenvolveram-se associações importantes entre a noção de arte e transformação social, em grande parte promovendo uma profícua linha de trabalho tanto para artistas quanto para acadêmicos. Porém, os usos do termo são variados e não se pode delimitar precisamente um significado. Trata-se, sobretudo, de uma orientação do olhar do pesquisador para um conjunto de elementos provenientes da experiência, devotada ao sensível compartilhado. Na filosofia contemporânea, considera-se Arnold Berleant o promotor de uma conceituação de estética social (Miyahara, 2014), cuja proposição original constava em seu livro de 1970 e foi amplamente desenvolvida nas últimas décadas.

Derivando de sua longa dedicação à fenomenologia, Berleant (2005, p. 156) definiu estética social como: “uma estética da situação”. “Mas, o que identifica esse tipo particular de situação? Como toda situação estética, a estética social é contextual. Além disso, é altamente perceptual, uma intensa consciência perceptiva é o fundamento da estética.” Como campo acadêmico, a estética social desenvolve-se entre dois ramos de investigação, de um lado a “estética ambiental”, voltada para os espaços naturais, o urbanismo, a arquitetura, etc., de outro lado, a “estética da vida cotidiana”, mais centrada nas relações entre os artefatos e as pessoas em interação.

A tarefa específica da psicologia nesse campo surge da interação com as pessoas, as comunidades e os grupos sociais, na solicitação de conceitos e categorias emergentes de sua própria experiência, seja nas práticas artísticas, seja na sensibilidade cotidiana. No quadro do desenvolvimento da fenomenologia contemporânea, o campo da estética social solicita a inscrição da questão da alteridade. A partir dos escritos de João Frayze-Pereira, não seria

possível conceber a estética em apenas um dos polos da experiência, o subjetivo ou o objetivo; a questão do outro é nuclear: “é da possibilidade da existência do Outro e do seu reconhecimento pelo Eu que a própria Psicologia é possível, pois não há experiência da subjetividade, portanto, não há campo especificamente psicológico, anterior à experiência da intersubjetividade.” (Frayze-Pereira, 1994a, p. 12)

Não obstante o abandono dos julgamentos estéticos *a priori* e em consideração aos aspectos da experiência, ao articular a conceituação das teorias estéticas, muitos estudos recorrem a termos como “contemplação”, “desinteresse”, “apreciação”, “prazer estético”, o “belo”. A psicologia, quando voltada para a dimensão estética, não pode tão somente contemplar as ações de uma pessoa ou os movimentos sociais, pois não seria possível descrevê-los a partir de uma observação exterior. Os preceitos de participação e engajamento, oriundos do pensamento fenomenológico, afirmam uma vinculação íntima com o outro; estar junto é compartilhar a sensibilidade.

Ao focalizar o campo da estética social, este artigo trabalhou na tradição fenomenológica, a partir da qual, buscou-se evidenciar a compreensão de experiência estética em sua significação mais ampla, através do domínio das artes e da vida cotidiana. Ao fazê-lo, procura-se circunscrever o campo da estética social como domínio da sensibilidade compartilhada, sobretudo, ao indicar a composição da experiência estética em relação ao ambiente, em referência à filosofia de Arnold Berleant, e à questão da alteridade, no pensamento de João Frayze-Pereira. Através dessas duas vias conjugadas, sugere-se a contribuição desse campo de investigações, além da área de psicologia da estética e das artes, aos estudos em psicologia social e comunitária. Para tanto, retoma-se a compreensão de estética social na tradição fenomenológica, por meio de um breve retorno à história desse movimento filosófico e a pertinência tanto da estética quanto da intersubjetividade na psicologia. Ao final, são delimitadas as relações com o ambiente e a questão da alteridade, em uma ressignificação do conceito de experiência estética.

MOVIMENTO FENOMENOLÓGICO E DIMENSÃO ESTÉTICA

Em um escrito originalmente publicado em 1927, Edmund Husserl (1957, p. 345) define a tarefa da “psicologia fenomenológica” da seguinte maneira: “o exame sistemático dos tipos e das formas da experiência intencional e a redução de suas estruturas às ‘intenções’ elementares, aquilo que nos deve ensinar a natureza do psíquico e nos fazer compreender o ser de nossa alma.” Na sequência, o filósofo conclui a assertiva:

A validade destas investigações ultrapassa evidentemente as particularidades próprias da alma do psicólogo. Porque a vida psíquica pode nos ser revelada não somente na consciência que temos de nós mesmos, mas também na consciência que tomamos dos outros sujeitos; e esta última fonte de experiência nos oferece mais que um simples redobramento daquilo que encontramos em nossa consciência: ela funda com efeito as diferenças que nós experimentamos entre aquilo que é ‘nosso’ e aquilo que é ‘outro’, e nos coloca em presença de características da ‘vida social’. Daí a tarefa suplementar incumbida à psicologia de revelar as ‘intenções’ que constituem a vida social. (Husserl, 1927/1957, p. 345, tradução nossa)

A partir desse excerto, emergem conceitos fundamentais ao campo da psicologia, dentre os quais, o exame das formas da experiência como procedimento básico para a compreensão dos fenômenos, ao que se acrescenta a relação com o outro na constituição da vida social. Ao realizar-se esse breve retorno à história do movimento fenomenológico, tem-se tão somente o objetivo de oferecer subsídios para o conceito de experiência estética a ser desenvolvido na próxima seção.

A proposição de uma estética fenomenológica poderia remontar aos escritos de Husserl, a partir dos quais fomentou-se o movimento fenomenológico e a virada hermenêutica, notadamente, recorrendo à experiência sensível para o exercício da reflexão (Andriolo, 2020). A própria concepção de “fenômeno” no contexto da fenomenologia, dentre as variadas definições da filosofia à ciência, remete àquilo que se apreende a partir da experiência. A fenomenologia é a reflexão – o *logos* – sobre aquilo que se mostra a partir de si mesmo – o *phainomenon* –, em alguns autores, aquilo que aparece e que é dado para a consciência (Spiegelberg, 1971). A designação de “movimento fenomenológico”, empregada pelo historiador Herbert Spiegelberg (1971) deve-se ao inacabamento dessa filosofia, a qual prolonga-se e desdobra-se em ritmos e direções diversos, sustentando uma perspectiva crítica à dicotomia sujeito-objeto de fins do século XIX (Lyotard, 1986).

Nas palavras de Spiegelberg (1971, p. 2), os diversos ramos abertos a partir do movimento fenomenológico ao longo do século XX prolongam os procedimentos seminais acerca da “investigação descritiva dos fenômenos”, em seus aspectos objetivos e subjetivos, buscando “suas mais complexas extensão e profundidade”. Ao que se poderia complementar com sua orientação ao “método intuitivo”, a partir da suspensão dos julgamentos e da chamada “redução fenomenológica”, cujo objetivo é investigar “estruturas fundamentais”.

De modo estrito, a estética fenomenológica é aquela que deriva suas proposições dos escritos de Edmund Husserl. Por outro lado, nos autores que avançaram em abordagens diversas, encontrar-se-á formulações conjugadas à despeito das variações. Por exemplo, em seu famoso artigo “A origem da obra de arte”, Heidegger assinalou: “se a obra de arte é algo confeccionado, ela ultrapassa a simples coisa, fala-nos de um outro”; “a essência da arte seria o colocar-se em obra da verdade do ente” (Heidegger, 1986, p. 207). Observando os sapatos de camponeses em Van Gogh, o filósofo conclui que a obra de arte não reproduz os entes singulares existentes, tampouco restaura a essência universal das coisas; trata-se da verdade da obra de arte.

De modo mais específico, a história da estética fenomenológica situa em sua origem os trabalhos de Moritz Geiger, aluno de Husserl em Göttingen e membro do círculo fenomenológico de Munique. Sua abordagem tem como fundamento a compreensão das significações, do que é pensado em conceitos e afirmado em julgamentos, em direção a eventos primordiais, notadamente diante de objetos estéticos. Tal como sintetizou Jean Paul Weber (1972, p. 10), para Geiger, a oposição indução-dedução é insuficiente: “O conhecimento é tornado possível por meio de uma intuição da essência universal dessas relações, no momento de uma constatação única”. Moritz Geiger (1958) caracteriza seu trabalho de investigação no campo de “visões fenomenológicas” (Andriolo, 2020).

A abordagem fenomenológica em pesquisa empírica também circunscreveu fenômenos estéticos. Conforme Daniel Moreira (2002, p. 104), um dos primeiros nomes citados nesse campo foi do psiquiatra Karl Jaspers, em 1913, dedicado aos movimentos expressivos do paciente, explorou aquilo que o sujeito informa a partir de si próprio, notadamente observando relatos dos pacientes. Entre seus estudos de arte, voltou-se para Van Gogh, Strindberg e Hölderlin. No âmbito das relações entre estética e psicopatologia, poder-se-ia apontar o estudo de Hans Prinzhorn, historiador de arte e psiquiatra na clínica psiquiátrica universitária de Heidelberg. Em 1922, organizou ali uma coleção de mais de cinco mil peças, reunindo obras provenientes de vários asilos europeus, com as quais realizou o mais amplo estudo da produção artística de internos daquele momento, em abordagem que conjugava a Teoria da Gestalt à fenomenologia.

Do mesmo modo que se nota no movimento fenomenológico em geral, a compreensão do fenômeno estético diversificou-se na segunda metade do século XX, até atingir a fenomenologia contemporânea. A compreensão

estética em Mikel Dufrenne é central ao considerar o objeto estético um quase em-si, conferindo um sentido para a obra de arte para além do criador e do espectador. Seu livro clássico foi *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (1953), ao qual se seguiu uma série de estudos e publicações muito significativas para todo o campo da estética fenomenológica, assim como das teorias da arte. Na Europa das últimas décadas, formou-se uma gama significativa de estudiosos reunidos em torno da concepção fenomenológica de estética, dentre os quais Dino Formaggio, Eliane Escoubas, Henri Maldiney e Jacques Taminiaux, entre outros.

No Brasil, costuma-se situar Vicente Ferreira da Silva como o introdutor da ideia de fenomenologia, particularmente em uma abordagem existencialista, notável na conferência de 1946 sobre a filosofia de Jean Paul Sartre (Tobias, 1967). No plano da estética, a Universidade da Bahia publicou uma tradução para o português, em 1958, da obra *Problemas da estética e estética fenomenológica*, de Moritz Geiger. No dizer de Mário Barata (1973, p. 138), com a publicação do livro de Geiger e a leitura de Helmut Hungerland (*Sugestões para a crítica de arte*, 1959), “surtem condições para um desenvolvimento mais profundo do interesse pelos problemas da Estética”. Além de Ferreira da Silva, vincularam-se ao movimento fenomenológico, de modo direto e indireto, intelectuais como Luís Washington Vita, Gerd Bornheim, Anatol Rosenfeld e Beneval Oliveira.

O fato de a fenomenologia considerar a obra de arte nos domínios da estrutura simbólica solicita uma distinção de outras correntes que também operam com a noção de símbolo. O conhecimento da estrutura simbólica foi proposto pelo filósofo Maurice Merleau-Ponty (1942/2002), considerando, desde então, a profundidade sensível da experiência corpórea, tema desenvolvido em sua *Fenomenologia da Percepção* (1945/1999), cujo desdobramento instala os problemas da estética nos domínios da vida social e intersubjetiva. Resulta no entendimento do ser “senciente-sensível”, “por uma reflexão sobre a experiência originária do sensível”, nas palavras de Frayze-Pereira (2004, p. 24).

Nos cursos de psicologia social na Sorbonne (1949-1952), Merleau-Ponty desenvolveu a questão do simbólico nas relações sociais, por meio da revisão da metafísica clássica e da interação intersubjetividade-corporeidade, articulando a antropologia e a história da arte, quando defende o espaço da pintura como um traço de nossa relação histórica como o mundo sensível (Andriolo, 2011). Em “O metafísico no homem”, Merleau-Ponty (1947/1989) concluíra que as ciências do homem – o conhecimento do homem pelo homem – não se configuram como contemplação pura, mas inevitavelmente a “retomada dos atos dos outros”:

É diante de nós, na coisa onde somos colocados por nossa percepção, no diálogo em que somos lançados por nossa experiência do outro, num movimento cujas molas não são conhecidas por nós em sua totalidade, que se encontra o germe de universalidade ou a ‘luz natural’, sem as quais não haveria conhecimento”. (Merleau-Ponty, 1947/1989, p. 135)

Esta breve retomada do pensamento de Merleau-Ponty visa tão somente a indicar que a experiência do outro é sempre uma questão situada no sensível, a alteridade está no centro da compreensão da experiência estética. Na proposição do filósofo, a intersubjetividade está inscrita na vida social, a partir da relação viva e da tensão entre os indivíduos, de modo perceptivo, intercorpóreo e pré-reflexivo (Merleau-Ponty, 1947/1989). Daí a constatação acerca de nossa experiência social e histórica situar-se no sensível, a solicitar uma compreensão tanto por meio da estética quanto pela experiência do outro.

DEFINIÇÃO DE ESTÉTICA

Antes de avançar para os dois conceitos centrais derivados da abordagem fenomenológica no campo da estética social, cabe uma breve definição de estética. De um lado, o termo estética está deveras vulgarizado em expressões ligadas à moda corporal e à indústria de cosméticos. De outro, está restrito às teorias das artes, muitas vezes prolongando concepções do século XIX, nas quais o estético é uma exceção, uma experiência transcendental e desinteressada. O estético e o artístico estão próximos no plano do conhecimento, mas tratam de problemas distintos nas ciências humanas. O primeiro diz respeito à sensibilidade, aos sentidos, à percepção, etc., enquanto o segundo trata das reflexões sobre as práticas sociais designadas artísticas. Muitos autores de referência delimitam seu interesse pela vinculação entre a estética e as teorias das artes (Bayer, 1961), no entanto, as revisões históricas são enfáticas ao afirmar a distinção dos significados e empregos dos termos estética e artes (Tatarkiewicz, 1992).

Não se pretende ampliar essa discussão. Basta indicá-la, como um problema que atinge amplamente os estudos em psicologia das artes e da estética. Para os fins deste artigo, adotar-se-á a definição de estética conforme autores contemporâneos, a caracterizar um domínio da experiência, a partir do qual a sensibilidade manifesta-se, abrindo-se para os campos sociais da vida cotidiana e das práticas artísticas. Berleant (2010) cita Shakespeare para caracterizar esse domínio da experiência: “aquilo que chamamos rosa, por qualquer outro nome, cheiraria doce”. Chama a atenção para um domínio da experiência anterior à reflexão, anterior mesmo à nomeação, aquele que Merleau-Ponty (1945/1999), na introdução de sua *Fenomenologia da Percepção* designaria pela metáfora do pescador, a retirar os peixes do mar, saltitantes e vivos em uma rede de significados originais, vindos das profundezas da experiência.

O ponto de convergência do debate acerca da estética está na definição proposta por Alexander Gottlieb Baumgarten, em 1750, quando referiu a etimologia do termo, como a ciência do conhecimento sensório. Baumgarten recuperou o significado dos gregos, literalmente “percepção pelos sentidos”, ou *aisthesis* na derivação da palavra em latim moderno. Como notou Tatarkiewicz (1992, p. 350), sua etimologia não tratava de artes, beleza ou deleite, referindo então estados mentais, experiências e repostas emocionais, a palavra não foi grandemente utilizada durante muitos séculos, mesmo entre os autores franceses e ingleses do século XVIII. Nos filósofos do século XIX, os estudos de estética trabalharam sob categorias organizadas em tratados artísticos, nos domínios das academias, particularmente circunscrevendo a ideia do belo, o pitoresco ou o sublime.

Na interpretação contemporânea de Berleant (2010), estética trata de um domínio central da experiência sensível, mantendo-se ativa a noção original de uma ciência dedicada à experiência sensória. Por um lado, essa acepção repercute em muitos problemas das teorias das artes e da estética do século XX, mesmo entre os autores da fenomenologia. Por outro lado, a possibilidade de ampliação das investigações para a “estética da vida cotidiana”, considerada distinta mas não menor que a estética circunscrita ao campo das artes, desdobra uma contribuição decisiva aos estudos de estética em psicologia.

Nas palavras de Berleant (2010, p. 27): “Reconhecendo que a estética começa e termina na experiência sensória, nós podemos ao menos a princípio considerar esteticamente qualquer objeto e qualquer experiência que pode ser sentida”. Ao mesmo tempo em que toda a experiência deve ser considerada, não se quer dizer que todos os artefatos ou situações tenham o mesmo valor (p. 46). Também não se trata de compreender essa dimensão em uma pretensa homogeneidade da experiência humana. Pelo contrário, essa rede de significados originais já contém todo o

processo de significação cultural, social e político da vida cotidiana.

Portanto, evita-se o idealismo da definição de estética como uma verdade universal e imutável, ao mesmo tempo em que se afasta do objetivismo de uma compreensão restrita aos aspectos fisiológicos ou neurológicos da atividade sensorial. A percepção incorpora, além dos sentidos, as características psicológicas e culturais. A experiência estética não é pura, jamais é simples sensação; ela não é apenas mediada pela cultura, mas é inerentemente cultural. Conclui o filósofo: “Falando de estética, nós precisamos, portanto, ir além da beleza, precisamos ir além dos *objetos* que são agradáveis, e focar nossa *experiência* de tais objetos, pode-se tocá-los apenas através da experiência.” (Berleant, 2010, p. 29) O domínio da experiência estética em artefatos e situações, artísticos e cotidianos, manifesta diversas formas de relação, desenvolve-se em jogos de semelhanças e diferenças. Desta feita, a percepção estética carrega implicações na compreensão crítica do processo social, possibilitando a configuração do campo da estética social.

ESTÉTICA AMBIENTAL

O corpo age entre outros corpos, de modo intercorpóreo e intersubjetivo, articulando suas ações em um ambiente cultural, social e político. Merleau-Ponty (1945/1999, p. 110) diria que o corpo arrasta os fios intencionais que o ligam a seu ambiente e nos revela o sujeito que percebe e o mundo percebido. A dimensão ambiental é central no processo perceptivo, constituindo-se como parte inseparável da experiência estética. O mundo da vida, ele próprio, se constitui nessas ações.

Convém lembrar uma síntese de Jean-Pierre Charcosset (1982, p. 58), na qual perceber não se reduz a constituir diante de si um conjunto de objetos, mas partir à descoberta do mundo. Mundo que não se pode mais considerar como “vitrine” (*Gegenwelt*) ou como “ambiente” (*Umwelt*), mas como “mundo da vida” (*Lebenswelt*, no dizer de Husserl): “Este *Lebenswelt*, este mundo da vida, é entendido não apenas, conforme a tradução habitual, como ‘mundo vivido’, porque ele é para nós não apenas o mundo *onde* nós vivemos ou *que* nós vivemos, mas este mundo *do qual* nós vivemos... como ele vive de nós” (p. 58; grifos no original).

Nos escritos de Berleant, o ambiente não é apenas um envoltório, trata-se de uma compreensão que solicita uma observação interior (no inglês, diferenciando “looking at” de “looking in it”). O ambiente onde vivemos como participantes, não meros observadores:

Nós não apenas vemos nosso mundo vivido; nós nos movemos nele, nós agimos sobre ele e em resposta a ele. Nós compreendemos os lugares não somente através das cores, texturas e formas, mas com a respiração, o olfato, com a nossa pele, por meio de nossa ação muscular e esquelética, posição, nos sons do vento, da água e do tráfego. Aquelas dimensões principais do ambiente – espaço, massa, volume e profundidade – são encontradas, não primariamente pelos olhos, mas com o corpo todo, em nossos movimentos e ações. (Berleant, 1992, p. 19)

Ambiente, arte e estética estão entrelaçados na filosofia de Berleant. Operando através do campo artístico, a constatação não será diferente daquela expressa pelo mundo da vida. Por exemplo, na experiência da arquitetura, a participação do corpo é imprescindível para a ocorrência das configurações de uma elaboração cuja síntese é inseparável do lugar (Berleant, 1992, p. 153). Desta feita, o ambiente que abriga a vida contém a semente da experiência estética (p. 156). No campo da estética, não há ações desinteressadas, tal como afirmavam algumas

teorias artísticas do século XIX; as ações são performadas pelo corpo em um ambiente. Assim, desenvolvem os processos sensíveis, na vida cotidiana ou nas práticas artísticas.

A partir da estética ambiental e da fenomenologia descritiva, Berleant apontou uma direção para a compreensão da estética para além do campo artístico, sem, no entanto, abandonar as práticas artísticas como forma fundamental de conhecimento sensível. A definição de estética estará ligada a todos os aspectos da vida cotidiana e social, fundada nas relações sensíveis originárias no mundo da vida, como queria Merleau-Ponty. Como se tratou noutra ocasião, a se examinar a experiência estética em imagens populares (Andriolo, 2018), nessa abordagem, é necessário distinguir o significado na acepção cognitiva e o significado experiencial, ou melhor, a experiência do significado: “Significado experienciado é complexo e indistinto. Ele abriga tons de sentimentos, postura corporal, ressonâncias mnemônicas, associações e intimações as quais não podem ser articuladas senão por seu próprio modo, pelas artes, particularmente, talvez, na literatura e na música.” (Berleant, 2010, p. 29)

Muitas vezes, a estética tem sido referida como pré-cognitiva, ou não-cognitiva, ambas concepções, resultam da história do conhecimento nos últimos dois séculos, durante a qual pensamento e pragmática estão separados (Berleant, 2010, p. 52). Notável nas discussões acerca de representação e verossimilhança (em formalistas e na autonomia da arte), a relação como o “mundo exterior” é compreendida por Berleant por meio da estética ambiental, em termos de participação e engajamento, entremeando pelos processos cognitivos e o conhecimento científico. De modo esquemático, o autor propõe compreender a percepção estética como fonte do processo de conhecimento ao que designou “argumento estético em epistemologia” (p. 54).

Esse argumento não se reduz à elaboração teórica, pois está situado na experiência da vida, na qual o processo estético é entendido como fundante da significação cultural e social. Organiza-se a partir de dois requisitos meta-cognitivos: (1) identificar, descrever, explicar tipos e variedades de construções cognitivas emergentes no tempo e no espaço, por meio da história, da sociologia, entre outras disciplinas; (2) usar a percepção e a experiência estética para considerá-los criticamente, conforme o argumento estético (Berleant, 2010, p. 5).

Resumidamente, compreender a experiência estética por meio do engajamento ambiental resulta da posição crítica à herança das teorias estéticas do século XIX, e da proposição da estética como fundamento da vida social e da ação política (Berleant, 2005). Entre outros autores, a proposta de Berleant foi desenvolvida a partir de Kurt Lewin e Maurice Merleau-Ponty, em um “modelo participativo” da experiência, de modo a possibilitar o entendimento dos significados vividos pela pessoa na interação dinâmica em um ambiente vivo. De um lado, o ambiente depende da percepção do sujeito, de outro, ele impõe seus elementos, resultando em um relacionamento de mútua influência, através do entrelaçamento do “corpo vivido” e do “espaço vivido”. Poder-se-ia dizer que estamos diante de uma estética “sócio-ambiental”.

A psicologia topológica de Kurt Lewin comparece nessa abordagem situando os eventos no espaço da vida, em conceitos tais como “campo de forças”, “força psicológica” e “vetores” (Berleant, 2005, p. 10). Por exemplo, distância e direção são propriedades desse ambiente, a favor ou contra os movimentos das pessoas. Os “caminhos” ou “barreiras” dentro desse espaço vivido promovem qualidades dinâmicas e relacionam-se às reações e motivações.

Além de autores da psicologia, a observação de práticas artísticas contribuiu para Berleant formular uma “estética participativa”. As imagens recolhidas na História da Arte oferecem elementos importantes sobre o envolvimento sensorial de artistas e espectadores; as qualidades sensíveis do engajamento estético. Então, sobre o campo psicológico definido por Lewin, Berleant acrescenta as qualidades sensíveis do próprio ambiente atuando

através do corpo: “Isso significa, por um lado, que o conceito de meio ambiente precisa ser revisto para assimilar o corpo vivido, por outro lado, precisa ser ampliado para abranger o social.” (Berleant, 2005, p. 16)

ALTERIDADE DA ESTÉTICA

Ao proceder à compreensão do fenômeno estético a partir de Merleau-Ponty, os estudiosos consideram a estrutura simbólica não de modo dicotômico com a realidade sensível, mas como mais um conjunto de inter-relações nas três ordens delineadas por esse filósofo: físico-química, vital e simbólica. Esta proposição merleau-pontyana aparecera no livro *Estrutura do Comportamento* (1942/2002), instruindo toda sua obra filosófica, com especial desdobramento no entendimento das relações sociais, como mencionado acima; o fundamento da vida social está na retomada radical da experiência do outro.

A noção de estética ambiental remetia à situação corporal originária, esta, por sua vez, repercute a ancoragem no mundo, horizontal, vertical, próxima, distante, etc. As coisas são estruturadas pela nossa relação de seres encarnados no mundo. Daí os significados atribuídos ao mundo dependerem da situação corporal, conferindo direção e localização à pessoa. Ao mesmo tempo, registrou Merleau-Ponty, o objeto da percepção nos “fala” de outros homens e mulheres: “é nossa expressão como sujeitos encarnados”. E conclui: “*O objeto já está diante de nós como um outro; ajuda-nos, por isso, a compreender como pode existir percepção do outro.*” (Merleau-Ponty, 1990, p. 291, grifos no original)

Seguindo o rigor dessa concepção, Frayze-Pereira (2006, p. 163) reitera todas as implicações surgidas da experiência sensível do corpo no mundo, na afirmação da totalidade dos sentidos como “poderes de um mesmo corpo integrados em uma única ação”. Na vida social, as ações de um corpo organizam-se em relação ao ambiente vivido, também em relação aos outros corpos, formando uma base intercorpórea para a atividade intersubjetiva. O corpo na fenomenologia se mescla com os objetos, mas não se confunde com os objetos. Trata-se de “um sensível que é capaz de sentir, isto é como um sensível que sente, que é reflexivo”, como notou Frayze-Pereira (2004, p. 22). Assim, teríamos esse corpo vidente e visível, senciante-sensível, sujeito e objeto para si e para o outro; “o corpo é a expressão concreta de uma existência ambígua” (pp. 23-24).

Ao apresentar-se os fundamentos da estética social a partir das configurações ambientais e da situação corporal, tornou-se mister situar a experiência do outro, também ela na mescla sensível do mundo vivido. João Frayze-Pereira inscreveu definitivamente a dimensão do outro no estudo da estética em psicologia. Ao organizar um número especial da revista *Psicologia USP*, em 1994, o conceito de alteridade foi explorado em diversas perspectivas entre as artes, a filosofia e a história. Sobretudo, tal conceituação entrelaça o entendimento da dimensão simbólica com a dimensão estética, considerando que arte é trabalho, um fazer formativo, ao mesmo tempo, expressivo e significativo, cuja estrutura simbólica é própria do mundo humano e configurada a partir do corpo (Frayze-Pereira, 1994b). A compreensão da arte não poderia ser realizada unicamente pela pesquisa desdobrada sobre o próprio campo da psicologia, pois exige, na proposição desse pensador, o posicionamento crítico da psicologia entre a estética e a história da arte.

Ao mesmo tempo em que esta concepção opera com releituras da fenomenologia na Itália (Pareyson e Formaggio), abandona-se o problema da essência como estrutura universal, por meio da compreensão de uma dinâmica de significação que solicita o tempo histórico e o espaço social (em referências que vão de Michel Foucault a

Pierre Francastel). Nessa medida, a história é processo em dois níveis conjugados, o da escrita da história da arte – dos artistas, das obras, dos movimentos, etc. – e o da historicidade do conhecimento da psicologia da estética e das artes.

Pensando em termos sociais, a intersubjetividade como uma constante da relação com o outro emerge do ato pré-reflexivo, em termos de intercorporeidade. Nas palavras de Frayze-Pereira (2004, p. 23): “a experiência do outro é acessível a mim se ele for tomado não como representação, mas como experiência iminente”. Para além das operações próprias do campo artístico, a alteridade configura-se como um problema de estética porque:

quando nos damos conta de que, em nossa experiência cotidiana, o contato com o outro se dá, embora nada, em princípio, a não ser a minha fé ingênua na existência do mundo, garante que diante de mim esteja um outro eu, um outro homem, e não uma coisa – algo que é ao mesmo tempo idêntico a mim e diferente de mim, um ser habitado por uma interioridade. E mais do que isso, o problema se agrava quando percebemos que nos quadros do objetivismo científico, assim como nos do subjetivismo filosófico, não existe o nós e o mundo social é uma impossibilidade. Mais exatamente: é a fundação de uma Psicologia Social que se torna impossível. (Frayze-Pereira, 1994a, p. 12)

Ao colocar a psicologia em suspensão, em suas vertentes dicotômicas, do subjetivismo e do objetivismo, entre sujeito e objeto, eu e outro, a conclusão de Frayze-Pereira lança as bases para uma psicologia da sensibilidade na vida social, “a possibilidade de existência do outro dá-se abaixo da ordem do pensamento: percebo prioritariamente uma outra sensibilidade e só depois um outro pensamento”. Desta feita, “antes de ser subjetivo ou objetivo, o mundo é intersubjetivo, ou melhor, intercorporal, e a transitividade de um corpo a outro torna-se teoricamente possível, concreta e definitivamente fundada...” (Frayze-Pereira, 2004, p. 22).

Nesse autor, a experiência estética é “aquilo que nos abre para o que não é nós”: “é o que nos coloca em contato com tudo o que é outro, isto é, com tudo aquilo que ‘exige de nós criação para dele termos experiência’.” (Frayze-Pereira, 1994b, p. 56) Esta proposição desenvolve as ideias de Merleau-Ponty, explicitando o entendimento da vida social por meio da questão da alteridade, nos termos da dimensão estética. Merleau-Ponty (1952/1989, p. 99) afirmou: “É nos outros que a expressão toma relevo e devém plenamente significação”. Noutra passagem, considera-se que uma imagem deve animar-se para os outros; a obra de arte juntará as vidas separadas (Merleau-Ponty, 1945/1966, p. 33).

Quando uma pintura é exposta, afirmou Frayze-Pereira (2006, p. 50), o que se verifica é “o trabalho de expressão de uma abertura impressa na tela”. Implica a participação daquele que percebe, no jogo de significação do objeto lançado pelo artista: “é somente aos olhos do espectador que a pintura é ‘expressão artística’, sendo o trabalho do espectador o que leva a efeito a operação expressiva”. Nessa medida, a compreensão do processo expressivo encontra seu eixo na dimensão da alteridade, ou seja, o processo expressivo é próprio da experiência do outro, a qual ganha relevo quando se percebe a imagem impressa por outrem.

Entre outros momentos, na exposição de Arte Incomum, de 1981, Frayze-Pereira (1995, p. 136) defrontou-se com o jogo de impressões e expressões, entre o artista e o espectador: “que a gesticulação do artista no visível possa se efetuar como pintura, que arranque a paisagem da banalidade do visível e abra o abismo da visão na qual cai aquele que vê.” O motor desse jogo é a alteridade da estética, quando o espectador responde ao inacabamento da obra de arte com um ato expressivo em direção ao outro. Entre o sentido impresso na tela e a expressão do espectador, não se estabelece uma relação com um objeto, trata-se da relação com o outro; forma-se um jogo de

identidade na diferença.

CONCLUSÃO

O percurso estabelecido neste artigo iniciou-se com uma breve explanação do desenvolvimento histórico da estética fenomenológica, enquanto movimento filosófico. Porém, não se esboçou um escrito filosófico, pois a filosofia foi tomada como ponto de partida, a partir do qual se abriram algumas vias seminais para a concepção de estética, em última instância, visando o campo da psicologia. Nesse âmbito, destaca-se a interação com as pessoas, as comunidades e os grupos sociais, na solicitação de conceitos e categorias emergentes da própria experiência, valorizando assim o caráter sensível da pesquisa em psicologia. Desta feita, a reflexão acerca dos julgamentos estéticos demonstra a impossibilidade de se “contemplar” de modo “desinteressado” a vida social, nos polos subjetivo ou objetivo, e a necessidade de compreensão da participação e do engajamento no solo comum da sensibilidade.

Como afirmou Mandoki (2007), quando os seres humanos percebem objetos ou práticas estéticas, o que eles realmente compartilham é uma região comum da intersubjetividade, está-se compartilhando uma forma de ser sujeitos. A despeito das distinções notáveis nos dois autores citados (Berleant e Frayze-Pereira), o domínio da sensibilidade foi o ponto de convergência dessas abordagens. A partir dos desdobramentos da fenomenologia merleau-pontyana, ao delimitar-se o campo da estética social, introduziu-se dois conceitos basilares: ambiente e alteridade. A experiência estética foi inicialmente definida como uma dimensão central da sensibilidade, envolve a “estética da vida cotidiana” e apresenta uma contribuição aos estudos de psicologia.

Procedeu-se a um recorte nesse campo de investigações a partir de uma revisão da ideia de estética, entendida aqui como teoria da sensibilidade (Berleant, 2010). O campo da experiência estética expande-se da vida cotidiana e do ambiente vivido às atividades culturais e à sociedade, perpassando o campo artístico em seus objetos e processos específicos, ao mesmo tempo em que conecta a experiência sensível, nas dimensões materiais e simbólicas. Propõe-se uma estética do social, inter-relacionada ao debate da ética. A experiência estética na vida cotidiana refere tanto o que é positivo quanto o que é negativo na percepção, a percepção estética carrega implicações na crítica e compreensão no julgamento do processo social (Berleant, 2010, p. 51).

Na introdução ao tema da estética social, Berleant (2005) indagava acerca da percepção de uma pintura, a qual não se limita à visualidade. O objeto pictórico diante do olhar exige uma forma de engajamento corporal, distância e movimento, que ultrapassam a dimensão ocular da experiência e envolve todo o corpo. Passando para a percepção de uma escultura, a cinestesia do corpo que percorre o entorno do objeto, explorando seus diversos lados, é mais evidente. Na obra arquitetônica, está por demais evidenciado o engajamento corporal a percorrer os espaços de um artefato envolvente, solicitando ao corpo caminhar, subir e descer, para se formar uma imagem da construção. Embora invisível aos olhos, a música projeta-se no espaço e no tempo da experiência, envolve todo o corpo daquele que a percebe. Engajamento e envolvimento são os termos primordiais para a passagem do entendimento da estética para o domínio social.

O engajamento do corpo que percebe o mundo, para além das artes, envolve igualmente outros corpos, outras pessoas. Neste ponto, atingimos o pensamento de Frayze-Pereira, para quem não há experiência estética que não atravesse a experiência do outro, seja o outro a/o artista, cujo projeto de arte dispõe a obra como iminência da alteridade, seja uma outra pessoa surgida em minha vida cotidiana. Mencionou-se o fundamental estudo da exposição

de Arte Incomum, quando Frayze-Pereira formulou a noção de recepção estética como experiência abissal. Outros exemplos seriam importantes, notadamente nos ensaios reunidos no livro *Arte, Dor: inquietudes entre estética e psicanálise* (Frayze-Pereira, 2006).

Nessa perspectiva, tornou-se imprescindível rever, uma vez mais, a definição de estética. A frase epigráfica de Merleau-Ponty – “É nos outros que a expressão toma relevo e devem plenamente significação” – inscreveu definitivamente a questão da alteridade da estética. Se, por um lado, considera-se a extensão da estética sobre a vida cotidiana, na teoria da sensibilidade de Berleant, por outro lado, não se poderia furtar ao problema da alteridade. Com Frayze-Pereira, a estética constitui-se como a própria experiência da alteridade, uma experiência que nos abre para aquilo que não é nós e nos coloca abissalmente em contato com o outro.

REFERÊNCIAS

- Andriolo, A. (2011). A pintura é um traço de nossa relação histórica com o mundo. *Revista Poiésis*, 17, 77-90.
- Andriolo, A. (2018). O conhecimento das imagens populares: psicologia social e experiência estética nos construtores e arquiteturas fantásticas. *Prometéica: Revista de Filosofia y Ciencias*, 17, 30-45.
- Andriolo, A. (2020). A imaginação da natureza: indícios de um procedimento fenomenológico na correlação corpo-imagem-ambiente. *Revista Portuguesa de Educação Artística*, 10(2). (no prelo).
- Barata, M. (1973). Relações da crítica de arte com a estética no Brasil. In: Gullar, F. (org.). *Arte brasileira hoje (situação e perspectivas)* (pp. 133-143). Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Bayer, R. (1961). *Histoire de l'Esthétique*. Paris: Armand Colin.
- Berleant, A. (1992). *The aesthetics of environment*. Philadelphia: Temple University Press.
- Berleant, A. (2005). *Aesthetics and Environment: theme and variation on art and culture*. Burlington: Ashgate.
- Berleant, A. (2010). *Sensibility and Sense: the aesthetic transformation of the human world*. Exeter (UK)/Charlottesville (US): Imprint Academic.
- Charcosset, J.-P. (1982). La tentation du silence. *Esprit*, 66, 53-63.
- De Certeau, M. (1994). *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes.
- Dufrenne, M. (1953). *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Paris, PUF.
- Frayze-Pereira, J. (1994a). A questão da alteridade. *Psicologia USP*, 5(1), 11-17.

- Frayze-Pereira, J. (1994b). A alteridade da arte: estética e psicologia. *Psicologia USP*, 5(1), 35-60.
- Frayze-Pereira, J. (1995). *Olho D'Água: arte e loucura em exposição*. São Paulo: Escuta.
- Frayze-Pereira, J. (2004). A dimensão estética da experiência do outro. *Pro-Posições*, 15(1), 19-25.
- Frayze-Pereira, J. (2006). *Arte, Dor: inquietudes entre estética e psicanálise*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Geiger, M. (1958). *Problemática da estética e a estética fenomenológica*. Trad. N. Araújo. Salvador: Livraria Progresso.
- Heidegger, M. (1986). A origem da obra de arte. *Kriterion*, 27(76), 185-210.
- Husserl, E. (1957). Qu'est la phénoménologie. In: Huisman, D.; Weber, A. *Histoire de la Philosophie Européenne: tableau de philosophie contemporaine* (pp. 343-352). Paris: Librairie Fischbacker. (edição original 1927)
- Liotard, J.-F. (1986). *A Fenomenologia*. Lisboa: Edições 70.
- Mandoki, K. (2007). *Everyday Aesthetics: prosaic, the play of culture and social identities*. Hampshire: Ashgate.
- Marcuse, H. (1977). *A dimensão estética*. São Paulo: Martins Fontes.
- Merleau-Ponty, M. (2002). *La structure du comportement*. 2 ed. Paris: PUF/Quadrilage. (edição original 1942)
- Merleau-Ponty, M. (1999). *A fenomenologia da percepção*. Trad. C. A. R. Moura. São Paulo: Martins Fontes. (edição original 1945)
- Merleau-Ponty, M. (1966). Le doute de Cézanne. In: *Sens et non-sens* (pp. 15-44). Paris: Nagel. (edição original 1945)
- Merleau-Ponty, M. (1989). O metafísico no homem. In: Merleau-Ponty, M. *Textos selecionados* (pp. 127-140). São Paulo: Nova Cultural. (edição original 1947)
- Merleau-Ponty, M. (1989). A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: Merleau-Ponty, M. *Textos selecionados* (pp. 89-123). São Paulo: Nova Cultural. (edição original 1952)
- Merleau-Ponty, M. (1990). *Merleau-Ponty na Sorbonne: resumo de cursos: 1949-1952*. Campinas: Papirus.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *L'oeil et l'esprit*. Paris: Gallimard.

Miyahara, K. (2014). Exploring social aesthetics: Aesthetic appreciation as a method for qualitative sociology and social research. *International Journal of Japanese Sociology*, 23(1), 63-79.

Moreira, D. (2002). *O método fenomenológico na pesquisa*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning.

Rancière, J. (2009). *A partilha do sensível*. 2 ed. São Paulo: Editora 34.

Tatarkiewicz, W. (1992). *Historia de seis ideas*. 3 ed. Madrid: Tecnos.

Tobias, J. (1967). *História das idéias estéticas no Brasil*. São Paulo: Grifalbo.

Weber, J.-P. (1972). *La psychologie de l'art*. Paris: PUF.