

A coexistência de formas e forças: a atualidade das contribuições Gestaltistas ao campo da arte

Gustavo Cruz Ferraz
Virgínia Kastrup

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro, RJ, Brasil

RESUMO

O objetivo do presente trabalho é apontar a atualidade da contribuição do Gestaltismo no campo da arte. O texto coloca em questão a leitura tradicional de diversos autores da história da psicologia que identifica o Gestaltismo apenas a uma teoria da forma, centrada nas noções de boa forma e equilíbrio. Baseado nos estudos e comentários de Gilbert Simondon, assim como nos trabalhos de Rudolf Arnheim no campo da arte, ressalta a importância do plano das forças e da dimensão dinâmica presentes na percepção. Isto será de particular relevo na compreensão da dimensão expressiva da arte. Ao final, apresentamos alguns pontos de proximidade com algumas ideias de Gilles Deleuze e Félix Guattari sobre a arte enquanto um 'ser de sensação'.

Palavras-chave: Arte; Percepção; Gestaltismo; Simondon; Deleuze.

ABSTRACT

The coexistence of forms and forces: on the actual interest of some Gestalt's psychology contributions to the field of art

The purpose of the present work is to point out the actual interest of the Gestalt psychology in the field of art. The text brings into question the traditional interpretation of many authors in the history of psychology according to which Gestalt psychology is identified only as a theory of form centered in the concepts of 'good shape' and 'balance'. Based in the works of Gilbert Simondon, as well as in the works of Rudolf Arnheim concerning art, the article aims to reinforce the dynamics of perception and the plan of forces involved in it. This will be of particular scope in the understanding of the expressive dimension of art. In conclusion, we present some aspects of proximity with some ideas of Gilles Deleuze and Félix Guattari and their understanding of art as 'beings of sensation'.

Keywords: Art; Perception; Gestalt psychology; Simondon; Deleuze.

RESUMEN

La coexistencia de formas y fuerzas: la actualidad de las contribuciones de la psicología de la Gestalt al campo del arte

El objetivo del presente trabajo es apuntar la actualidad de la contribución del gestaltismo en el campo del arte. El texto pone en cuestión la lectura tradicional de diversos autores de la historia de la psicología que identifica la psicología de la Gestalt apenas a una teoría de la forma, centrada en las nociones de buena forma y equilibrio. Baseado en los estudios y comentarios de Gilbert Simondon, así como en los trabajos de Rudolf Arnheim en el campo del arte, resalta la importancia del plano de las fuerzas y de la dimensión dinámica presentes en la percepción. Esto será de particular relieve en la comprensión de la dimensión expresiva del arte. Al final, presentamos algunos puntos de proximidad con algunas ideas de Gilles Deleuze y Félix Guattari sobre el arte como un 'ser de sensación'.

Palabras clave: Arte, Percepción, Psicología de la Gestalt, Simondon, Deleuze

O Gestaltismo ou Teoria da Forma foi apenas um dos últimos grandes sistemas da psicologia, pertencendo hoje à história da psicologia, ou guarda ainda uma atualidade, sobretudo para o entendimento da experiência com a arte e da apreciação estética? Esta é a questão que orienta o presente texto. É notório que a contribuição maior do Gestaltismo, que tem nos trabalhos de Max Wertheimer,

Kurt Koffka e Wolfgang Köhler sua expressão mais acabada, se deu no campo dos estudos da percepção. Sua influência extravasou o domínio da psicologia, como o comprovam os trabalhos de Rudolf Arnheim sobre arte nos EUA e também os do crítico de arte Mário Pedrosa e da artista Fayga Ostrower no Brasil. São estes os fios que retomaremos e que buscaremos levar adiante.

Grande parte do interesse despertado pela teoria gestaltista no campo da arte se deve a uma profunda transformação operada por ela no estatuto da percepção. Esta não é mais considerada o terreno da impressão passiva de sensações elementares que seriam organizadas subjetivamente. A cisão entre o caos sensível e a ordem superior intelectual, advinda de uma longa tradição filosófica e da psicologia clássica, ganha novos contornos. O plano da percepção já possui uma ordem. A sensação, como um dado elementar cujas propriedades derivariam inteiramente do estímulo físico local correspondente, não é um momento inicial da percepção, mas uma ficção construída *a posteriori*. Percebemos relações, direções, movimentos, tensões. Todos estes componentes ‘invisíveis’ fazem parte de nossa experiência, mas eram classicamente atribuídos a uma atividade subjetiva superior e exterior ao domínio da percepção. A partir desta mudança, nem todo invisível é da ordem do inteligível. Segundo a tese gestaltista, nossa experiência perceptiva primeira não é um caos, mas uma totalidade organizada, cuja estrutura mínima é a distinção figura/fundo. Uma unidade se destaca de um fundo e sua organização não deriva, fundamentalmente, de nossos conhecimentos prévios. Não é preciso saber o que é um livro para que se possa ver que ‘algo’ se destaca enquanto unidade no campo visual. A segregação das unidades perceptivas é anterior ao reconhecimento das formas e se coloca como condição do próprio reconhecimento.

Foi a partir dos estudos de Christian von Ehrenfels sobre as *gestaltqualitäten* na percepção de melodias que se abriu o caminho para que este novo campo de problemas fosse explorado. Fica claro a partir deste momento que o aspecto qualitativo do percebido está mais ligado ao grau de articulação interna dos padrões de estímulo e às condições de atualização do campo perceptivo do que às propriedades dos estímulos locais. Notamos que há uma organização intrínseca ao conjunto da melodia e esta não se reduz à soma das propriedades de seus elementos. Daí o conceito de estrutura, forma ou *Gestalt*. Nas palavras de Köhler: “na língua alemã [...] o substantivo “*Gestalt*” tem dois significados: além do sentido de forma ou feitiço como atributo das coisas, tem a significação de uma unidade concreta *per se*” (Köhler, 1968, p. 104). Esta unidade concreta é uma totalidade que possui qualidades que extrapolam aquelas dos elementos e cuja organização é intrínseca.

Alguns comentadores do Gestaltismo, como Paul Guillaume (1966), Jean Piaget (1983) e Luiz Alfredo Garcia-Roza (1972), bem como a maioria dos manuais de teorias e sistemas psicológicos (Wolman, 1968; Marx e Hillix, 1978), colocam a tônica em sua opo-

sição ao elementarismo associacionista. A ênfase é em sua característica de teoria da forma. O que buscamos neste artigo é apontar que o Gestaltismo porta uma complexidade maior, que é deixada de lado por grande parte dos comentadores, no sentido em que a preocupação com a dimensão de forma é indissociável do reconhecimento da existência de um campo de forças que participa da atividade perceptiva. Recorrendo aos trabalhos de Rudolf Arnheim e Gilbert Simondon, procuraremos demonstrar que o campo de forças é considerado como condição de emergência da percepção. Com uma análise de textos que reconhecem que o campo de forças resta operante no percepto e vai além de um momento na gênese da forma, procuraremos também apontar que, tomada em sua complexidade, a teoria gestaltista mantém uma notável atualidade e apresenta pontos de proximidade com a abordagem de Gilles Deleuze e Félix Guattari ao campo da arte.

Gilbert Simondon (1989, 2006) afirma que a grande novidade introduzida pela Teoria da Gestalt é que a totalidade ou estrutura é contemporânea aos seus elementos. Não deriva apenas da adição das propriedades dos elementos, mas também, por outro lado, não se impõe aos mesmos. Num curso ministrado sobre o tema da percepção (2006), Simondon ressalta que contrariamente ao que aprendemos habitualmente, a teoria gestaltista da percepção não deve ser entendida como molar nem como molecular, já que o todo e as partes estão em constante inter-relação e se definem mutuamente. A noção de campo, cujo modelo de inteligibilidade é tomado de empréstimo da física, desempenha aqui um papel fundamental, pois é a partir dela que se pode pensar “uma reciprocidade de status ontológicos e de modalidades operatórias entre o todo e o elemento”¹ (Simondon, 1989, p. 44). Simondon afirma que “a definição do modo de interação característica do campo constitui uma verdadeira descoberta conceitual” (op. cit, p. 44). Um campo elétrico, eletromagnético ou gravitacional consiste em um sistema distribuído de linhas de força que constituem uma configuração potencialmente ativa, ou seja, uma distribuição de energia. Em um campo, um elemento possui dois status e cumpre duas funções. Na primeira, enquanto recebe a influência do campo, ele é submetido a suas forças, é um certo ponto do gradiente pelo qual pode-se representar a repartição do campo. Na segunda ele intervém no campo como algo ativo e criador, pois modifica suas linhas de força e a repartição dos gradientes (Simondon, 1989). Assim, podemos dizer que uma vez que um corpo é colocado em um campo, não só este corpo sofrerá determinadas afecções e terá seu comportamento modificado, como também produzirá uma mudança no campo, já que em sua vizinhança a configuração será

afetada de modo recíproco. Ao colocar o problema da percepção como fenômeno de campo os gestaltistas abriram então espaço para uma teoria efetivamente dinâmica da percepção, onde se fazem presentes noções como densidade, tensão e força, que permitem pensar a experiência perceptiva para além da impressão passiva de estímulos e na qual mesmo os espaços vazios são investidos de poder de ação. O espaço da percepção, ou seja, o espaço apreendido concreta e perceptivamente, se distingue do espaço da geometria euclidiana, um meio homogêneo e sempre idêntico a si mesmo, pois comporta diferenciações internas, regiões e direções privilegiadas, bem como densidades diversas. O espaço percebido é para Koffka (s/d) anisotrópico, em contraposição ao espaço isotrópico da geometria. Fayga Ostrower, cujo trabalho no campo da arte se baseia amplamente na teses gestaltistas, dá uma descrição de como isto opera na pintura:

Ao se introduzir no plano pictórico alguma marca visual, digamos, uma forma mais ou menos triangular, imediatamente se estabelece uma relação ‘figura-fundo’. A figura triangular não apenas será percebida como elemento ‘ativo’, contrastando com o fundo ‘passivo’, como também a expansão espacial deixa de ser uniforme, diferenciando-se fisicamente ao se tornar mais densa e corpórea na área ocupada pelo triângulo. Mas as diferenças não param por aí. Em torno da figura triangular propaga-se um campo de tensões espaciais, que emanam desta figura e por ela também são delimitadas. Este campo é virtual e, portanto, invisível, mas ele é atuante, pois qualquer outra marca que for colocada em sua área será imediatamente afetada pelas tensões existentes (Ostrower, 1998, p. 94).

Note-se que uma tal apresentação do Gestaltismo é diferente da leitura mais comum, onde as noções de forma e equilíbrio concentram todas as atenções. Rudolf Arnheim, gestaltista e um dos grandes teóricos da psicologia da arte da segunda metade do século XX, afirma que esta leitura mais rasa decorre de um longo processo de simplificação das teses gestaltistas. No texto *The two faces of Gestalt psychology* (1986) defende que uma grande distância separa os trabalhos dos pioneiros da psicologia da Gestalt da apresentação realizada pelos comentadores e pesquisadores mais recentes. No processo histórico de assimilação e transmissão de seus postulados e princípios, pontos importantes das pesquisas foram sendo obscurecidos, de forma que grande parte dos estudiosos perdeu de vista seu sentido de novidade e o alcance de suas formulações. Isto produziu uma lacuna que, segundo sua avaliação, gera uma sensação de estranheza quando aqueles que foram formados pelos fundadores desta escola se deparam com certos comentários simplificadores e

que reduzem o Gestaltismo a uma teoria da forma. Um dos pontos constantemente negligenciados diz respeito exatamente ao caráter dinâmico presente nesta teoria. Segundo Arnheim, a ênfase excessiva dada pelas gerações subsequentes aos aspectos organizacionais e de autorregulação da estrutura da Gestalt, princípios de combinação e segregação de formas, em detrimento da complexa dinâmica da organização em situações de campo, talvez tenha sido facilitada pelo fato de que, em um primeiro momento, os próprios teóricos da Gestalt tiveram que concentrar seus esforços nesta direção. Havia uma grande preocupação nos trabalhos que datam do início do século XX em buscar, por um lado, construir uma teoria psicológica da percepção que fizesse justiça à experiência perceptiva tal como ela se dá. Por outro lado, que se afirmasse como estritamente científica, estando portanto em estreita continuidade com as leis da física e da fisiologia. Daí a importância de encontrar princípios explicativos que dessem conta da ordem percebida sem que fosse necessário supor quaisquer atividades reguladoras superiores. O conceito de isomorfismo desempenha aqui um importante papel, pois é a partir dele que é pensada a articulação com os processos de campo de ordem física e também fisiológica, sendo esta articulação da ordem de uma correspondência estrutural. A objetividade da percepção reside no rigor da correspondência isomórfica entre a ordem percebida, a ordem fisiológica e a ordem física. O exemplo da autodistribuição de cargas elétricas em corpos condutores isolados é frequentemente utilizado para demonstrar processos físicos de auto-organização. Nestes processos, é a tendência ao equilíbrio que rege a auto-organização. A lei da Boa Forma rege os três domínios: “a forma será tão boa quanto permitam as condições atuais” (Köhler, 1968, Koffka, s/d). A configuração do campo perceptivo, como os processos físicos de auto-organização, é estruturada a partir de sua tendência ao equilíbrio, ou seja, pela tendência de que a configuração resultante alcance um estado com grau mínimo de tensão, sendo portanto a mais estável de acordo com as condições dadas.

Vemos assim como se abre caminho para algo que é recorrente nas análises do Gestaltismo: não só as ideias de campo e equilíbrio são tomadas como sendo acopladas de modo unívoco, como também se passa muito rapidamente da formulação de que o campo perceptivo é uma totalidade estruturada, para a afirmação de que percebemos formas simples e estáveis. Dessa maneira, reduz-se a complexidade e a riqueza de problemas trazidos pelas teses gestaltistas apenas à questão da auto-organização e da estabilidade das formas. Neste tipo de leitura homogeneizante, é diminuída a importância da compreensão da percepção

como um fenômeno de campo, tornando dispensável o caráter dinâmico da teoria gestaltista.

Paul Guillaume, um dos mais importantes comentadores do Gestaltismo, parece seguir este caminho quando afirma:

Estudamos estados estáticos e processos estacionários nos quais o equilíbrio final, ou o regime regular, realizam-se, a partir das condições iniciais, por mudanças dinâmicas, muitas vezes rápidas, às vezes quase instantâneas, das quais nada dissemos. *Porém, é importante que não tenhamos tido necessidade de estudá-los em si mesmos para determinar seu resultado. Seja qual for o modo de abordagem, o ponto escolhido e, por conseguinte, o curso particular do processo dinâmico, o resultado final é o mesmo*² (Guillaume, 1966, p. 25).

Nota-se aqui como todos os aspectos e transformações dinâmicas da experiência perceptiva são relegadas a segundo plano, já que não só é privilegiada a forma final alcançada, como também se sabe de antemão que todas estas transformações convergem em um sentido único, que é o da forma regular e simples.

Segundo Arnheim, é pelo fato de apreendermos isoladamente certos princípios, esquecendo sua estreita articulação aos processos de campo, que perdemos de vista a complexidade e o caráter dinâmico da Teoria da Gestalt. O resultado é uma “limitação fatal” (Arnheim, 1986). Para Arnheim, ao contrário, a percepção visual consiste precisamente na “experimentação de forças visuais” (Arnheim, 1991). É comum encontrarmos análises sobre a *Gestalt* que se iniciam pelo famoso slogan “o todo é maior do que a soma das partes”. No entanto, segundo Arnheim, se tomada isoladamente esta formulação é problemática. O que constitui o cerne da concepção da *Gestalt* é a articulação de dois princípios centrais. O primeiro é que nos processos de campo a estrutura do todo interage com aquela dos seus componentes. O segundo é que os padrões da *Gestalt* tendem em direção à organização mais simples, regular e simétrica possível sob as condições dadas (e mesmo este segundo princípio será nuançado por Arnheim, como veremos adiante). Uma vez que grande parte dos estudos e discussões é centrada no segundo princípio, guardando apenas uma pequena consideração ao primeiro, essa articulação se torna cada vez menos explícita. A concepção de forma se distancia cada vez mais de seu plano dinâmico, pois perde-se de vista que as formas mais simples, regulares ou simétricas, são sujeitas às flutuações dos processos de campo.

Segundo Arnheim as obras de arte são exemplos eminentes de *Gestalts*. Tais obras buscam purificar a forma perceptual para obter a mais clara expressão

de um significado. É em decorrência desses valores funcionais de estrutura, presentes tanto na arte quanto em qualquer situação perceptiva, que Wertheimer teria falado em ‘boa *Gestalt*’, utilizando um termo controverso, que é da ordem dos valores, para denotar um princípio de organização. Uma ‘boa forma’ não significa apenas uma forma mais simples, mas uma forma que cumpre sua função dentro de um padrão ótimo de regulação. Segundo Arnheim isto é de extrema importância na discussão do conceito, segundo ele também controverso, de *Prägnanz*. Ao ser traduzido para a língua inglesa o termo se distanciou de seu sentido inicial, que é o de clareza e concisão, sendo tomado equivocadamente como sinônimo de simplicidade. No entanto, a pregnância de uma forma não implica necessariamente simplicidade ou simetria. Arnheim (1991) cita um experimento sobre memória realizado por Friederich Wulf (1922) para ilustrar esta questão. Neste experimento Wulf utilizou figuras ambíguas compostas por linhas côncavas mais ou menos semelhantes à letra M, que eram apresentadas num taquistoscópio, o que possibilitava alguma variação nas respostas dos sujeitos. Quando era requisitado que os sujeitos desenhassem aquilo que viam, dois tipos de respostas eram então observados. Alguns sujeitos aperfeiçoavam a simetria do modelo, aumentando sua simplicidade. Outros exageravam a assimetria, estabelecendo distinções mais claras do que as dadas na figura original. Ainda que em direções opostas, os dois grupos trabalharam no sentido de tornar a estrutura percebida o mais nítida ou pregnante possível (Arnheim, 1991). Nas palavras de Arnheim, esse aspecto estético da criação da forma, familiar a qualquer artista, mas ativa em toda percepção, caracteriza a forma perceptual como produto de um processo altamente dinâmico, no qual a tendência em direção ao aumento da tensão de articulação interage com a tendência contrária em direção ao equilíbrio em cada caso (Arnheim, 1986, p. 823)

Arnheim reconhece que a lei da Boa Forma é de extrema importância, mas faz duas ressalvas. Em primeiro lugar, deveríamos chamar a lei da Boa Forma de lei da simplicidade. Desta forma seriam evitadas confusões quanto ao caráter valorativo. Em segundo lugar, caberia deixar claro que esta não é a única tendência presente na situação perceptiva. Há por vezes um aguçamento ou aumento do nível da tensão. Há assim uma leitura do Gestaltismo presente nos trabalhos de Arnheim que reforça a colocação do problema da percepção a partir do campo de forças de onde emerge uma forma numa luta entre o aumento e a redução da tensão. Algo que se tornava obscurecido pela sempre rápida passagem desta tese para a afirmação

de que estas forças se anulam numa distribuição homogênea e estável. A boa forma não é, para Arnheim, necessariamente a forma mais simples, mas sim a mais expressiva e a menos ambígua. A pregnância é contrária à ambiguidade, não à complexidade.

Para Simondon, se conferimos uma importância exclusiva à lei da Boa Forma e tomamos como modelo os processos estacionários, consideramos uma “boa forma” aquilo que seria exatamente a degradação da forma. Segundo Simondon, a “boa forma” não comporta um grau mínimo de tensão, mas um grau máximo de diferenciação. Há, segundo Simondon, na base de todo processo de percepção de formas, uma descontinuidade, uma diferença de intensidade. A percepção, em sua forma mais característica, é um processo diferencial.

Se esta maneira de visar a percepção como essencialmente diferencial responde à realidade, deve-se encontrar como fundamento da percepção das formas a descontinuidade, o contraste simultâneo ou sucessivo entre duas estimulações, contraste em intensidade, precedendo a apreensão possível das qualidades. [...] Este tipo de sensibilidade às diferenças de intensidade é o aspecto primário da percepção das formas (Simondon, 2006, p. 211).

Simondon sublinha a necessidade de estabelecer uma distinção entre dois níveis de segregação das unidades perceptivas. Num primeiro nível a segregação se dá de acordo com o princípio de assimetria, implicando uma diferença de potencial que cria uma heterogeneidade no campo. Apenas num segundo nível a lei da boa forma se aplica, produzindo um equilíbrio estável nos subconjuntos destacados. Vê-se assim que o equilíbrio estável só surge quando o que ele chama de “problema perceptivo” já está resolvido. Para além de um conjunto de transformações convergentes na direção da estabilidade e do equilíbrio, há um momento em que a diferença de potencial alcança um grau limite, onde o sistema possui um grau máximo de ativação. Transpondo os limites do vocabulário gestaltista, Simondon forja o conceito de metaestabilidade. Um sistema metaestável é um sistema tensionado, que guarda em si uma dissimetria ou uma diferença de potencial entre ordens de grandeza que inicialmente não se comunicam (Simondon, 1989, 2006). Segundo Simondon (2006) os próprios gestaltistas teriam entrevisto a existência de tais sistemas metaestáveis ao se voltarem para o problema das figuras ambíguas e da origem das ilusões ótico-geométricas. Seria então injusto afirmar que teriam ignorado completamente o fato de que nem todos os sistemas caminham no sentido da redução da tensão. No entanto, o problema

apontado por Simondon é que as tensões internas e as consequentes possibilidades de transformação do sistema são geralmente tomadas pelos gestaltistas como fontes de distorção. Mais uma vez, a riqueza e a complexidade da colocação do problema da percepção pelo Gestaltismo são obscurecidas devido ao forte acento dado a certas hipóteses gerais.

Ainda sobre a questão da Boa Forma, Simondon pergunta:

A boa forma não seria aquela que contém um campo de forma elevado, isto é, uma boa distinção, um bom isolamento entre os dois termos ou a pluralidade de termos que a constituem, e entretanto, entre eles, um campo intenso, isto é, um poder de produzir efeitos enérgicos se alguém ali introduz algo? (op. cit., p. 52).

É importante destacar que Simondon não recusa, mas procura recuperar as noções gestaltistas de forma e pregnância. Na mesma direção sublinhada por Arnheim, afirma que a pregnância da forma não deve ser pensada a partir da estabilidade e da redução homogeneizante de tensão, mas sim pela capacidade de “atravessar, de animar e de estruturar um domínio variado, domínios cada vez mais variados e heterogêneos” (Simondon, 1989, p. 53).

Entrevemos as ressonâncias com Arnheim também quando este afirma que na experiência perceptiva concreta dos seres vivos a tendência à simplicidade está todo o tempo em funcionamento, mas se depara com resistências que mobilizam uma tendência contrária, de elevação da tensão. Se a tendência para a estrutura mais simples operasse sem oposição, não poderia produzir nada além de um campo homogêneo, o que impediria até mesmo a explicação da distinção figura-fundo. Em suas palavras:

a percepção reflete uma invasão do organismo por forças externas, que perturbam o equilíbrio do sistema nervoso. Abre-se um buraco num tecido resistente. Deve resultar uma luta quando as forças invasoras tentam se manter contra as forças do campo fisiológico, que procuram eliminar o intruso ou pelo menos reduzi-lo ao padrão mais simples possível. A resistência relativa das forças antagonicas determina o que se percebe como resultado. Em momento algum a estimulação se congela em um arranjo estático. Enquanto a luz afeta os centros cerebrais da visão, o impulso e a atração continuam, e a estabilidade relativa do resultado não é senão o equilíbrio de forças opostas. Há alguma razão para se afirmar que somente o resultado da luta se reflete na experiência visual? (Arnheim, 1991, p. 429).

Diferente de Simondon, que formula o conceito de metaestabilidade e justifica sua aplicação às chamadas boas formas, Arnheim mantém o conceito de equilíbrio, mas adverte que falar em equilíbrio não significa reduzi-lo a uma ausência de tensão ou de forças. O equilíbrio na percepção é também “animado de tensão”, o que vai ao encontro das formulações de Simondon. Na arte a tensão da forma é de extrema importância, pois a potência expressiva da obra deriva precisamente da presença das forças e tensões dirigidas. Segundo Mário Pedrosa, é isso, por exemplo, que está em jogo nas obras de Kandinsky e Mondrian:

Em Kandinsky, os objetos não são outra coisa senão um campo de energia-tensão e, quanto à composição, é um simples arranjo de linhas [...]. Para Mondrian, o ritmo é tudo, pois sua função é expressar o movimento dinâmico através de uma contínua oposição dos elementos da composição. Por este meio, a obra de arte, uma pintura, é uma espécie de campo eletro-magnético onde forças contraditórias mas organizadas exprimem o que ele designa por ação, quer dizer, vida. A ação é criada pela tensão da forma, da linha, e da intensidade das cores (Pedrosa, 1975, p. 77).

Segundo Fayga Ostrower “as forças atuantes tornam-se visíveis através dos limites da forma” (Ostrower, 1998, p. 83). O equilíbrio não caminha na direção da anulação das tensões internas, mas funciona no sentido de uma articulação que as maximize de maneira a alcançar uma dimensão expressiva. Os exemplos são do campo da pintura, mas parece possível afirmar que as artes em geral estão concernidas com essa dimensão de forças, trabalhando com elas na composição. Segundo Arnheim, uma forma artística equilibrada é aquela na qual o máximo dinamismo interno coexiste com o caráter de necessidade do todo. Para melhor apresentar esta ideia, cita um episódio no qual Charlie Chaplin teria dito a Jean Cocteau que “depois de completar um filme, deve-se ‘sacudir a árvore’ e conservar apenas o que fica bem preso aos ramos” (Arnheim, 1991, p. 51). É precisamente o caráter expressivo de uma obra que a afasta de uma simples representação, produzindo no receptor uma experiência distinta da mera informação. Nas palavras de Arnheim, desde que a forma da energia vivificante transmitida não é simplesmente registrada pelo sentido da visão, mas presumivelmente desperta na mente uma configuração correspondente de forças, a reação do observador é mais do que uma mera tomada de conhecimento de um objeto externo. As forças que caracterizam o significado da história chegam vivas ao observador e produzem a espécie de participação ativa que distingue a experiência artística da aceitação

separada da informação (Arnheim, 1991, p. 452).

Os procedimentos formais utilizados pelo artista são uma luta pela incorporação das forças na obra, pois são elas que a sustentam, que conferem ao mesmo tempo sua consistência interna e sua potência de afetação. Ostrower chega a afirmar, comentando algumas obras e instalações contemporâneas, que são obras ‘flácidas’ e carentes de ‘tensões espaciais’, “só não caem no chão porque há uns pregos que ainda as seguram na parede” (Ostrower, 1998, p. 61).

Sugerimos que há indícios de um encontro às escuras entre Arnheim e Simondon, no sentido em que embora suas obras sejam contemporâneas, os autores não se citam. Neste caso, ainda que por vias diferentes e sem qualquer referência mútua explícita, apontam numa mesma direção, afirmando ser necessário manter as ideias gestaltistas, mas expandir suas teses para além do tema da forma e do equilíbrio, em favor do campo de forças e da dinâmica da forma em sua pregnância e expressão. Em sua análise, Arnheim vai no sentido de apontar a existência de duas faces da psicologia da Gestalt, que de resto correspondem a duas faces da própria percepção, que são indissociáveis: a face forma e a face campo de forças. Mas guarda ainda a importância da questão do equilíbrio. Por sua vez, Simondon mantém o conceito de forma, mas esta resta sendo efeito de um processo de individuação, a partir de uma dimensão pré-individual. Trabalhando num mesmo sentido, parece, todavia, que Simondon dá um passo fundamental quando enfatiza que é preciso inverter a perspectiva e partir, não da forma individuada, que seria o produto, mas sim do processo de individuação. Com tal perspectiva, e considerando que a dimensão pré-individual não desaparece, mas resta adjacente à forma individuada, conclui pela necessidade do conceito de metaestabilidade.

A ATUALIDADE DO GESTALTISMO: ALGUMAS PROXIMIDADES COM DELEUZE E GUATTARI

Por meio dos comentários de Simondon e Arnheim vimos como a abordagem gestaltista da percepção não se restringe a destacar o caráter homogêneo, simples e regular da forma. A colocação do problema da percepção a partir da noção de campo de forças – essa ‘verdadeira descoberta conceitual’ (Simondon, 1989, p. 44) – exige o reconhecimento de uma dinâmica da forma com linhas de ação e modos de relação. A percepção é “um campo contínuo de forças, uma paisagem dinâmica” (Arnheim, 1991, p. 8). Distinta e individuada, a forma mantém estreita relação e não se separa do campo de forças. Todas essas formulações lançam o Gestaltismo

para além do estatuto de um sistema que pertence apenas à história da psicologia, reativando seu interesse no tratamento de problemas que ainda desafiam nosso entendimento na atualidade, como é o caso da experiência com a arte. Os artistas e críticos de arte sempre se interessaram pela abordagem gestaltista da percepção. Uma das razões é por certo a recusa de uma leitura subjetivista ou psicologizante da experiência com a arte. Contra esta visão psicologizante, que veria na percepção de uma obra de arte uma projeção de fatores subjetivos e da personalidade, o Gestaltismo marca diferença pelo seu estrito objetivismo que, numa leitura renovada como sugerem Arnheim e Simondon, traduz-se num objetivismo do campo de forças. Na percepção de uma obra de arte, é a dinâmica da forma que toca, de fora, o percebedor, abrindo a possibilidade de uma experiência que não equivale ao mero reconhecimento. Neste sentido, ele oferece condições de entendimento para além dos jargões de uma certa psicologia da arte. É certo que buscamos em Arnheim e Simondon uma argumentação que dá importância a algumas linhas menores do Gestaltismo. Não se trata com isso de negar que haja no Gestaltismo um forte acento sobre a questão da estabilidade das formas, mas de tentar reativar algumas de suas virtualidades. Ainda assim os trabalhos de Simondon e Arnheim, em suas linhas próprias, são bastante importantes. No trabalho de Arnheim há ainda um espaço significativo concedido à questão do equilíbrio e da estabilidade das formas. Talvez esta preocupação derive de seu campo de interesse, a arte, e de um certo conjunto de preocupações, que dizem respeito a seu esforço por se distanciar dos estudos psicológicos sobre a experiência com a arte pautados nas variáveis subjetivas. Neste caso, Arnheim trabalha basicamente do ponto de vista da composição da forma artística. Quando fala em estabilidade das formas, tem em vista uma preocupação de valorizar as necessidades internas de composição da obra. Não se trata de assumir uma posição formalista³, mas sim de buscar um princípio de consistência interno à obra e que, em certo grau, é a garantia de sua qualidade estética. Sua preocupação em se distanciar de certos estudos psicológicos que ‘encaram a atividade artística principalmente como um instrumento de exploração da personalidade humana, como se entre arte e um borrão de tinta de Rorschach ou as respostas de um questionário houvesse pouca diferença’ (1991, p. 3) é evidente e, a nosso ver, muito fértil. Esta parece ser a posição de Deleuze e Guattari (1992) quando afirmam que a obra se conserva, ‘se mantém de pé’ pelos afectos, encontros e devires que é capaz de produzir. No entanto, escapar das armadilhas do subjetivismo não implica a necessidade de minorar a possibilidade de

diferenciação presente tanto no interior das obras quanto nas experiências que delas derivam. Trata-se de uma questão de acento. E aqui Simondon, na linha também do pensamento de Deleuze e Guattari, parece seguir um caminho mais fecundo ao acentuar que a forma (no caso da arte, a obra) não perde sua consistência e mesmo guarda uma potência de novas atualizações ou individuações. A pregnância de uma forma é pensada a partir de sua capacidade de ‘atravessar, de animar e de estruturar um domínio variado, domínios cada vez mais variados e heterogêneos’ (Simondon, 1989, p. 53). Sabe-se o quanto as formulações de Simondon sobre o domínio pré-individual possuem importância na obra de Deleuze e Guattari (1980). O que buscam em Simondon é a possibilidade de sair do pensamento hilemórfico matéria/forma, entendendo a forma como uma individuação modulada por forças. E Simondon encontra isso na psicologia da Gestalt, a partir das noções de campo, que valoriza, e de equilíbrio, agora transformada na de metaestabilidade. A noção de campo é importante pois permite pensar a totalidade como conjunto de relações. É em função disto que Simondon situa o Gestaltismo como não sendo uma teoria molar nem molecular, pois o campo permite pensar a dupla determinação parte-todo. Em outras palavras, o molecular determina o molar, assim como o molar também determina o molecular. É uma relação de mão dupla, o que significa que a figura é sempre ‘assombrada’ pelo fundo. Por isso a forma coexiste com o plano das forças. A nosso ver, essas ideias guardam ressonância com as de Deleuze (2007) no texto sobre Francis Bacon. Ali é ressaltado todo o tempo o procedimento pictórico de Bacon de situar as ‘grandes superfícies planas’ (*aplats*) e a Figura em um mesmo plano. O *aplat* funciona como fundo, por sua função ‘estruturante, espacializante’ (idem, p. 15), mas não se encontra atrás da figura, e sim ‘rigorosamente ao lado, ou melhor, em volta’ (op. cit.). Há uma ‘proximidade absoluta, a co-precisão, da grande superfície plana que funciona como fundo e da Figura, que funciona como forma, no mesmo plano de visão próxima’ (op. cit., p. 16).

As ideias retiradas do Gestaltismo pela leitura inventiva de Arnheim e Simondon concorrem ainda para superar certas dicotomias, dentre as quais ganha destaque aquela segundo a qual falar no aspecto formal da arte implicaria em abrir mão de sua dimensão significativa e afetiva. Para Deleuze (2007) a questão primordial da arte não está em sua autonomia, nem na distinção de suas diferentes modalidades e sua eventual hierarquia. Aquilo que permite que falemos em arte no singular é a comunidade de um problema: a captura de forças. Em arte “não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças” (Deleuze,

2007, p. 62). A ênfase não parece ser na oposição entre forças e formas, mas na colocação do problema formal como segundo em relação ao problema da captura de forças. O desafio do artista é fazer a forma alcançar este ponto em que se vê assombrada pelas forças que nela atuam. Por isso Deleuze e Guattari (1992) afirmam que a arte produz “seres de sensação”. Um ser de sensação é um bloco de perceptos e afectos onde “há plena complementaridade, enlace de forças como perceptos e de devires como afectos” (idem, p. 236). Cabe destacar aqui dois pontos importantes acerca de tal formulação. Em primeiro lugar, não devemos ver aqui uma recuperação do conceito de sensação, cuja utilização marcou o elementarismo associacionista e a psicologia clássica e que foi alvo de severa crítica pelo Gestaltismo. Distinto do conceito elementarista, para Deleuze e Guattari a sensação possui um caráter sintético.

Cada sensação está em diversos níveis, em diferentes ordens ou em vários domínios. De modo que não há sensações de diferentes ordens, mas diferentes ordens de uma mesma sensação. É próprio da sensação envolver uma diferença de nível constitutiva [...]. Daí o caráter irredutivelmente sintético da sensação” (Deleuze, 2007, pp. 44-45).

Nota-se aqui o eco das colocações de Simondon de que há no conjunto das interações de campo que participam do processo de percepção de formas, relações disjuntivas ou diferenciais que respondem por uma descontinuidade, uma diferença de potencial ou de intensidade.

Quando Deleuze e Guattari falam em ‘ser de sensação’ pretendem apontar que os perceptos e afectos valem por si mesmos e não se confundem com as percepções e sentimentos de um sujeito. Deve ser destacado neste momento, como já apontamos no caso do Gestaltismo, uma recusa clara à abordagem subjetivista ou psicologizante da arte. No caso do Gestaltismo, a recusa do entendimento subjetivista da percepção foi realizada enfatizando sua dimensão objetiva, ancorada no princípio do isomorfismo. É o campo de tensão entre formas e forças que ressoa e atravessa os diferentes domínios. Em Deleuze e Guattari o conceito de ser da sensação é o caminho que permite uma abordagem não subjetiva da arte. Criar afectos e perceptos é, ao mesmo tempo, produzir devires não humanos no homem e paisagens não humanas da natureza. (Deleuze e Guattari, 1992, p. 220). Todo o trabalho do artista consiste então em fazer subsistir no percepto esse campo de forças, que é precisamente o que responde pelo encontro do espectador com a obra. O artista é um mostrador de afectos, criador de afectos, pelos perceptos ou as visões que nos dá. Não é somente

em sua obra que ele os cria, mas em nós mesmos e nos faz transformarmo-nos com eles (idem, p. 227). A forma artística é uma composição expressiva de forças, que deve ser captada pelo percebedor. Daí a recusa de toda posição formalista que postularia uma consistência interna da obra que a separaria de outros campos de experiência – a arte pela arte. A colocação de Deleuze e Guattari ressoa com a formulação de Arnheim segundo a qual “o que o artista cria com materiais físicos são experiências” (Arnheim, 1991, p. 10). Se em determinado momento a arte colocou em destaque a questão formal não foi para suprimir sua dimensão expressiva, mas para permitir que se empreendesse com ela uma nova relação. Toda arte, mesmo a abstrata, ressoa, pela experiência que produz em nós, com o mundo em que vivemos. Renunciar à figuração, por exemplo, não significa renunciar ao contato com a dimensão expressiva ou com nossa própria experiência, mas é um esforço, dentre outros, por tornar ainda mais clara a presença das forças que animam as diversas esferas de vida. Como defende Fayga Ostrower, as linhas, cores e figuras geométricas de Mondrian, por exemplo, são expressivas na medida em que refletem um intenso trabalho formal na tentativa de lhes conferir ritmo, peso visual, concentração ou expansão do espaço e toda uma sorte de dimensões que são totalmente estranhas ao âmbito da geometria, mas ligadas à nossa apreensão afetiva do mundo (Ostrower, 1998). É o mesmo que ressaltam também Deleuze e Guattari ao falarem do objetivo da arte abstrata: “convocar as forças [...] traçar figuras de aparência geométrica, mas que não seriam mais do que forças, força de gravitação, de peso, de rotação, de turbilhão, de explosão, de expansão, de germinação, força do tempo” (Deleuze e Guattari, 1992, p. 235). Enfim, Deleuze e Guattari afirmam, através de intercessores mais ou menos explícitos como Arnheim, Simondon e a própria psicologia da Gestalt, que a arte não pode abrir mão da dimensão expressiva, mas deve superar a dimensão recognitiva ou representativa da percepção.

REFERÊNCIAS

- Arnheim, R. (1997). A forma que procuramos. In *Para uma psicologia da arte: arte e entropia*. Rio de Janeiro: Dinalivros.
- Arnheim, R. (1991). *Arte e percepção visual*. São Paulo: Pioneira.
- Arnheim, R. (1986). The two faces of Gestalt psychology. *American Psychologist*, 41, 820-824.
- Deleuze, G. (2007) *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Deleuze, F., & Guattari, F. (1992). *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34.

- Deleuze, G., & Guattari, F. (1980). *Mille Plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Garcia-Roza, L.A. (1972). *Psicologia estrutural em Kurt Lewin*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Guillaume, P. (1966) *A psicologia da forma*. São Paulo: Ed. Nacional.
- Koffka, K. (s/d). *Princípios de psicologia da Gestalt*. São Paulo: Cultrix.
- Köhler, W. (1968). *Psicologia da Gestalt*. Belo Horizonte: Itatiaia.
- Marx, M.H., & Hillix, W.A. (1978). *Sistemas e teorias em psicologia*. São Paulo: Cultrix.
- Ostrower, F. (1998). *A sensibilidade do intelecto*. Rio de Janeiro: Elsevier.
- Pedrosa, M. (1975). *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Ed. Perspectiva.
- Piaget, J. (1983). *Problemas de psicologia genética*. Coleção Pensadores. São Paulo: Abril Cultural.
- Simondon, G. (2006). *Cours sur Perception (1964-1965)*. Chatou: Las éditions de la Transparence.
- Simondon, G. (1989). *L'individuation psychique et collective*. Paris: Editions Aubier.
- Wolman, B.B. (1968). *Teorias y sistemas contemporaneos en psicologia*. Barcelona: Martinez Roca.

Recebido em: 20/05/2010. Aceito em: 10/09/2010.

Notas:

- ¹ Todas as traduções de obras não publicadas no Brasil são de nossa autoria.
- ² Grifo nosso.
- ³ Cf. sua crítica às colocações do crítico Roger Fry em “A forma e o consumidor” (1997).

Autores:

Gustavo Cruz Ferraz – Graduação em Psicologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2003). Mestrado (2005) e Doutorado (2010) em Psicologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Estágio doutoral no exterior como bolsista CAPES na Universidade Paris VIII, França (2008).

Virgínia Kastrup – Graduação em Psicologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1979). Mestrado em Psicologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1984). Doutorado em Psicologia Clínica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1997) e pós-doutorado no CNRS, Paris (2002) e CNAM, Paris (2009). É professor associado da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Enviar para correspondência:

Gustavo Cruz Ferraz
Av. Princesa Isabel 334/503 bl.3 – Copacabana
22011-010, Rio de Janeiro, RJ, Brasil
Fone/fax: (21) 2295-0059
E-mail: gusferraz@yahoo.com.br

Virgínia Kastrup
Rua General Cristóvão Barcelos 280/603 – Laranjeiras
22245-110, Rio de Janeiro, RJ, Brasil
Fone: (21) 3873-5328
E-mail: virginia.kastrup@gmail.com